

**LA EDUCACIÓN MUSICAL Y SU INCIDENCIA EN LA FORMACIÓN DE
INTÉRPRETES Y COMPOSITORES EN EL MUNICIPIO NARIÑENSE
DE EL TAMBO: 1950-2014**

GERARDO SALAS MONCAYO

**UNIVERSIDAD DE NARIÑO
VICERECTORIA DE POSGRADOS Y RELACIONES INTERNACIONALES
MAESTRIA EN EDUCACIÓN
SÉPTIMA COHORTE
SAN JUAN DE PASTO, 2014**

**LA EDUCACIÓN MUSICAL Y SU INCIDENCIA EN LA FORMACIÓN DE
INTÉRPRETES Y COMPOSITORES EN EL MUNICIPIO NARIÑENSE
DE EL TAMBO: 1950-2014**

GERARDO SALAS MONCAYO

**Trabajo de grado presentado como requisito para optar por el título de
Magister en Educación**

**Asesor:
José Menandro Bastidas España**

**UNIVERSIDAD DE NARIÑO
VICERECTORIA DE POSGRADOS Y RELACIONES INTERNACIONALES
MAESTRIA EN EDUCACIÓN
SÉPTIMA COHORTE
SAN JUAN DE PASTO, 2014**

“Las ideas y conclusiones aportadas en el presente trabajo son de responsabilidad exclusiva de su autor”.

Art. 1º del Acuerdo No. 327 del 11 de octubre de 1966, emanado del Honorable Consejo Directivo de la Universidad de Nariño.

Nota de aceptación:

Presidente del Jurado

Jurado

Jurado

Jurado

San Juan de Pasto, 10 de noviembre de 2014

AGRADECIMIENTOS

Expreso mi agradecimiento a Dios, creador de la existencia en sí misma, mediante la génesis de todo movimiento en el seno de la nada; a mi familia por su inspiración; a Napoleón, mi hermano del alma por su apoyo; a la Universidad de Nariño en cabeza de la doctora Gabriela Hernández Vega, directora de la Maestría en Educación; a José Menandro Bastidas, mi asesor por su paciencia y sabiduría. A la hermana Guillermina Toscano y la comunidad de hermanas Bethlemitas de El Tambo por sus oraciones y colaboración con este trabajo; a El Tambo, mi pueblo, por gestar la historia que me permito discreta y levemente ir descubriendo; a todas las personas que me brindaron su valiosa información; a las fuentes documentales, aparentemente inertes, pero que guardan en su seno la vida de la historia; a Breidyn Burbano B, el fiel "Chelo" por su incondicional amistad y servicio en este emprendimiento; a Carlos Rodríguez por el tratamiento técnico a las fuentes documentales; a Gloria Puentes por sus valiosas sugerencias y a todas aquellas personas que colaboraron directa e indirectamente para la realización de este trabajo y que sería muy largo enumerar aquí.

DEDICATORIA

Dedico este trabajo con todo mi amor a mi esposa Jazmín; a mis hijos Angélica y Daniel; a mis viejos, Beatriz y Franco, siempre enamorados de la música, de su pueblo y de su historia y al generoso lector que quiera abrir nuevos caminos en este campo.

RESUMEN

El presente trabajo contiene la construcción histórica de la educación musical del Municipio de El Tambo, Nariño, en el periodo comprendido entre 1950-2014. Se analiza cómo estos procesos incidieron en la formación de intérpretes, compositores y, desde luego, docentes en el área. El análisis de la información ha permitido identificar dos modalidades de educación musical, la no formal y la informal, como las modalidades predominantes. En cada una de ellas se describen sus derivas relacionadas con la producción de instrumentistas y compositores, la conformación de grupos de variada índole y la creación de eventos musicales, en una estrecha relación con el contexto social y humano de dicho municipio. Se empleó la metodología de la investigación histórica enfocada en los lineamientos de la Historia Nueva con un componente hermenéutico. Este último ha permitido develar aspectos ocultos del pasado musical de El Tambo de los cuales no existe evidencia documental y que han sido fundamentales para la recuperación de la memoria.

ABSTRACT

This investigative work contains the historical construction of music education in the municipality of El Tambo, Nariño, in the period 1950-2014. It discusses how these processes affected the formation of performers, composers and, of course, teachers in the area. The data analysis has identified two types of music education, non-formal and informal as the predominant modes. In each their drifts related to the production of instrumentalists and composers, the formation of groups of various kinds and the creation of musical events, in close relationship with the social and human context of the municipality are described. Methodology of historical research focused on the guidelines of the New Story with a hermeneutic component was used. This component latter has allowed to reveal hidden aspects of the musical past of El Tambo in which there is no documentary evidence and have been fundamental in the recovery of memory.

ÍNDICE

	Pág.
INTRODUCCIÓN	13
1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	15
1.1. DESCRIPCIÓN DEL PROBLEMA	15
1.2. FORMULACIÓN DEL PROBLEMA	16
1.3. SUB PREGUNTAS	16
2. JUSTIFICACIÓN	17
3. OBJETIVOS	19
3.1. OBJETIVO GENERAL	19
3.2. OBJETIVOS ESPECÍFICOS	19
4. ESTADO DEL ARTE	20
4.1. INVESTIGACIONES RELATIVAS AL OBJETO DE ESTUDIO	20
4.2. INVESTIGACIONES RELACIONADAS CON HISTORIA DE LA MÚSICA REGIONAL	22
4.3. INVESTIGACIONES RELACIONADAS CON EL ÁMBITO LOCAL	23
5. MARCO TEÓRICO	24
5.1. DE LA EDUCACIÓN	24
5.2. EDGAR WILLEMS	27
5.3. DE LA HISTORIA ORAL	29
5.4. DE LAS BANDAS DE MÚSICA	31
5.5. DE LA HISTORIA EN GENERAL	41
5.6. EL FOLCLOR COMO COMPONENTE DE LA HISTORIA LOCAL	45
5.7. DE LA HERMENÉUTICA	48
6. DISEÑO METODOLÓGICO	50
6.1. TIPO DE INVESTIGACIÓN	50
6.2. ENFOQUE DE INVESTIGACIÓN	50
6.3. PROCEDIMIENTOS METODOLÓGICOS	50
6.4. FUENTES	51
7. RESULTADOS DE LA INVESTIGACIÓN	52
7.1. EDUCACIÓN MUSICAL NO FORMAL, PROCESOS E INSTITUCIONES	53
7.2. LA EDUCACIÓN MUSICAL INFORMAL	93
8. CONCLUSIONES	111
BIBLIOGRAFÍA	113
ANEXOS117

ÍNDICE DE FOTOGRAFÍAS

	Pág.
Vista parcial del municipio de El Tambo Nariño	14
Grupo de niñas de iniciación en cuerdas	54
Grupo de estudiantes y padres de familia del Colegio Sagrado Corazón de Jesús	60
Grupo de cámara de Batuta	64
Orquesta Sinfónica Batuta	73
Cuartero de cuerda de la Escuela de música Batuta de El Tambo, Nariño	76
VII Festival de Música de Cámara “Isaías Melo”	77
Cédula del Maestro Isaías Melo	82
Orquesta “Lira Roja”, 1941	85
Programa de clausura del primer Festival de Música de Cámara “Isaías Melo”	89
Programa de concierto del cierre del III Festival de Música de Cámara “Isaías Melo”	90
Programa de concierto XI Festival De Música De Cámara “Isaías Melo”. Año 2013	91
Programa De Concierto XI Festival de Música de Cámara “Isaías Melo”. Año 2013	92
Grupo Los Unidos de El Tambo, 1968	93
Acetato de Adiós al Tambo, mayo 1973	97
Grupo Los Unidos de El Tambo, 2014	100
Banda municipal El Tambo, 1933	102
Banda municipal El Tambo, 1988	107
Manuscritos de obras inéditas de Noé Rosero y primogénito López	109
Banda Municipal “Noé Rosero”, 2007	110

LISTA DE TABLAS

	Pág.
TABLA 1. Banda	71
TABLA 2. Repertorio	104
TABLA 3. Compositor Elías Santacruz	108
TABLA 4. Maestro Primogénito López	108
TABLA 5. Maestro Noé Rosero	108

LISTA DE ANEXOS

	Pág.
ANEXO A. Invitación al I Festival de Música de Cámara “Isaías Melo”, año 2003	117
ANEXO B. La Banda Municipal, perteneciente al Centro Orquestal Batuta en cuya nómina aún no figura el oboe	118
ANEXO C. Nómina de la Orquesta Sinfónica Batuta (2004) en la que figura como oboísta el músico Robinson Sosapanta	119
ANEXO D. Certificado entregado al finalizar una temporada teórica	120

INTRODUCCIÓN

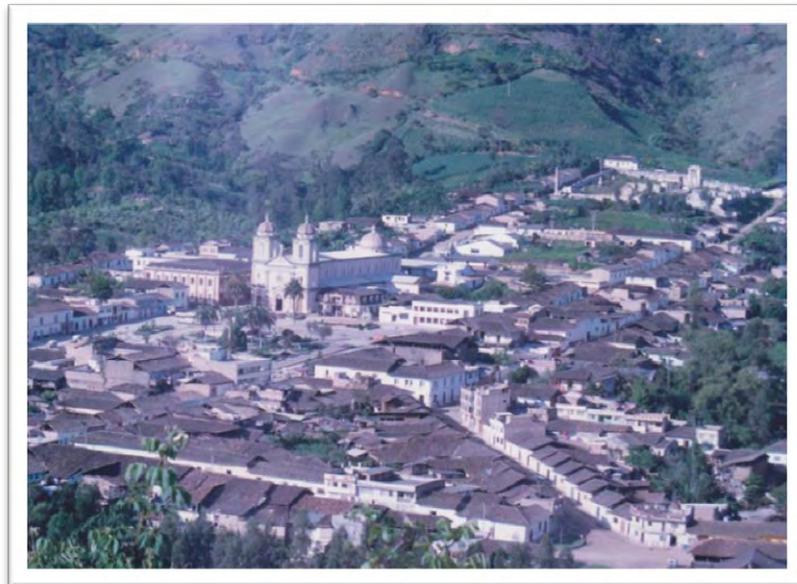
La realidad histórico musical del Municipio de El Tambo, visibilizada a través de la producción musical, documentos, publicaciones, periódicos, agrupaciones y acetatos de 78 r.p.m., entre otros, muestra un gran nivel de complejidad. El periodo 1950-2014 es especialmente prolífico por la abundancia de procesos educativos, creativos e interpretativos que se dieron. En este periodo se imbrican tendencias musicales de diversa índole como la tradición andina colombiana la popular internacional, especialmente la mexicana. Están presentes en este proceso las actuaciones de particulares, ciudadanos interesados en la música, y las estatales representadas por el Ministerio de Cultura, por medio de la Fundación Batuta. Analizando este panorama general nace la inquietud por comprender el amasijo histórico que urde esta trama social y, de esta inquietud, la pregunta: ¿Cuáles fueron los procesos educativos musicales mediante los cuales se formaron los intérpretes y compositores y de qué manera estos procesos incidieron en dicha formación?

Los procesos formativos giraron en torno a dos modalidades: la educación no formal y la informal. La educación formal está ausente por cuanto en el municipio no han existido instituciones educativas autorizadas para otorgar títulos y certificaciones en música. En estos colegios se dicta la cátedra de música como materia complementaria y optativa, por lo tanto se inscribe en la modalidad no formal lo mismo que el Centro Orquestal Batuta, que aunque su núcleo central es la enseñanza musical, tampoco es conducente a la obtención de título alguno. En el campo de la modalidad informal se inscriben tres ejes de considerable peso dentro de los procesos formativos: la práctica musical en agrupaciones musicales, la transmisión de saberes por interacción familiar y la derivada de la tecnología del disco y la radio difusión, elemento de gran importancia, por cuanto fue el único medio por el cual las regiones apartadas de la zona rural tuvieron contacto con los repertorios nacional e internacional; un ejemplo de esta situación es el conocimiento que población tiene de la música de Garzón y Collazos y el Trío Los Panchos respectivamente. Las modalidades no formal e informal se convierten, desde esta perspectiva, en la columna vertebral desde la cual se logrará entender los desarrollos alcanzados en dicha materia en la segunda mitad de la centuria pasada y lo que va corrido de la presente.

Este trabajo, como toda investigación histórica, incursiona en los intrincados y complejos caminos del pasado con el propósito de comprender el presente, comprensión que será insumo para proyectar acciones futuras. El propósito general de este trabajo es el de develar los procesos educativos mediante los cuales los intérpretes, los compositores y los mismos educadores adquirieron su formación musical. Este conocimiento permitirá subsanar un vacío histórico en

cuanto a educación musical, vacío que aqueja tanto al orden local como al regional y al nacional.

Este proyecto de investigación está orientado por una parte, por los lineamientos de la Nueva Historia, la historia social, algunos elementos de la historia *matria* y la historia oral. El componente metodológico está circunscrito a estos campos pero apelará a herramientas de la hermenéutica para complementar el análisis. Este estudio se desarrolla en la cabecera del Municipio de El Tambo, Nariño, y cuenta con información de carácter primario y secundario que reposa en archivos personales, parroquiales, municipales y de la escuela de música Batuta, así como con aquella derivada de las entrevistas. La muestra poblacional para el proceso de recolección de esta información fue extraída y seleccionada de los habitantes de dicho municipio. Por una parte se ha recurrido a músicos que vivenciaron e interactuaron directa o indirectamente con los docentes, intérpretes y compositores que interesan a esta investigación; por otra parte, ciudadanos en los cuales se evidencia claramente su conocimiento de aspectos históricos y culturales locales, adquiridos por experiencias vividas, y por tradición oral.



Vista Parcial del Municipio de El Tambo Nariño

1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

1.1. DESCRIPCIÓN DEL PROBLEMA

El periodo comprendido entre 1950 y 2014 ha sido seleccionado porque en este lapso se dio una producción prolífica tanto en el campo de la interpretación como de la composición, no se tiene noción de otro periodo con iguales o mejores condiciones en este sentido.

Las modalidades de educación musical que estuvieron presentes son dos: la no formal y la informal, la primera impartida en los colegios Sagrado Corazón de Jesús regentado por la comunidad de hermanas Bethlemitas; Jesús Nazareno, colegio laico, en el cual la mayoría de las veces los rectores han sido sacerdotes y la Escuela de Música Batuta. La informal por su parte está representada por el aprendizaje al interior de los grupos musicales como bandas, orquestas, coros, tríos y otros formatos; la transmisión de saberes dado por la interacción familiar y los aprendizajes autodidactas relacionados con la tecnología del disco y la radio difusión.

Los anteriores procesos se dieron en diferentes contextos, pero con un propósito común, la expresión musical. Recibieron influencia de diferentes concepciones estéticas, sociales, culturales, etc., por tanto sus productos son muy variados.

En el Municipio de El Tambo existe, en la generalidad de sus habitantes, desconocimiento y desinterés por conocer los procesos de la educación musical desarrollados en las últimas décadas y la manera como estos han incidido en la formación de los músicos en lo que a composición e interpretación instrumental se refiere, generándose un vacío de conocimiento en este campo. Así lo demuestra la ausencia de trabajos investigativos.

Por lo anterior se presume que en la memoria histórica colectiva de este municipio no existe un satisfactorio conocimiento sobre los procesos educativos que se han dado desde 1950 hasta el año 2014, en consecuencia tampoco se poseen elementos que permitan, por una parte, realizar un análisis de los actuales procesos con fundamentos históricos y, por otra, reconocer en estos semejanzas y relaciones con aquellos.

Esta situación articula una profunda necesidad a los estudios regionales sobre la historia de su música: llenar el vacío de conocimiento sobre la educación musical, sus fundamentos teóricos y conceptuales, sus representantes y sus derivas en la

creación y la interpretación. La presente investigación, inscrita en el enfoque histórico hermenéutico, busca cubrir parcialmente ese vacío y facilitar de esta manera la generación de espacios favorables para posibilitar la orientación de procesos futuros en la educación musical local y regional.

1.2. FORMULACIÓN DEL PROBLEMA

¿Cuáles fueron los procesos educativos musicales, no formales e informales y cuáles sus incidencias en la formación de instrumentistas y compositores en el municipio nariñense de El Tambo, en el periodo comprendido entre 1950 y 2014?

1.3. SUBPREGUNTAS

- ¿Qué procesos representativos de educación no formal e informal en el campo musical se desarrollaron en el Municipio de El Tambo en el periodo 1950-2014?
- ¿Cuál es el proceso más significativo en cada caso y cuál es su incidencia en la formación de compositores e intérpretes?
- ¿Cómo se desarrollaron estos procesos de formación musical en el Municipio de El Tambo en el periodo 1950-2014 en cuanto a su metodología, sus currículos y sus resultados?
- ¿Qué peso diferencial posee la educación musical no formal sobre la formal en la producción de instrumentistas y compositores?

2. JUSTIFICACIÓN

En palabras de Edward H. Carr, la historia es “...un proceso continuo de interacción entre el historiador y sus hechos, un diálogo sin fin entre el presente y el pasado”¹, esta premisa es una invitación a relacionar los hechos históricos con los actuales.

La investigación histórica nos debe suministrar el conocimiento para lograr una clara comprensión del pasado y su incidencia en los acontecimientos actuales, los que, de una u otra manera, definen los hechos futuros, de aquí el carácter dinámico de la historia. De la variedad de manifestaciones interpretativas y compositivas presentes en El Tambo, sugiere la búsqueda de los factores que incidieron para que existan dichas manifestaciones.

Gracias a los procesos educativos, sean formales, informales y no formales, le han legado a la humanidad producciones intelectuales y académicas de diversa índole; en El Tambo, en el periodo en estudio, hubo producción musical y formación de intérpretes; debido a ello, se hace necesario indagar sobre las instituciones, los planes de estudio, pero también sobre los intereses, motivaciones, escenarios, ideologías y protagonistas para poder resolver muchas preguntas que ahora erizan el campo problémico de esta investigación.

Los resultados de la presente investigación se convertirán en una fuente potencial de insumos para otros investigadores, cuyos objetivos sean los estudios históricos de la música en el departamento y otras regiones del país. Pueden aportar a la comprensión actual de la situación musical en un espacio y tiempo determinados.

El conocimiento del acervo local permite, a los miembros de la comunidad, construir nuevos horizontes, corregir errores del pasado, valorar su historia, reconocer a todos aquellos que dedicaron su vida al fortalecimiento de la cultura, identificar su legado y edificar mejores futuros a partir de ello. Marcelino Menéndez y Pelayo lo expresa de una manera contundente: “*Donde no se conserva piadosamente la herencia del pasado pobre o rica, grande o pequeña, no esperemos que brote un pensamiento original ni una vida dominadora. Un pueblo nuevo puede improvisarlo todo, menos la cultura intelectual. Un pueblo viejo no puede renunciar a la suya sin extinguir la parte más noble de su vida y caer en una segunda infancia, muy próxima a la imbecilidad senil*”².

¹ CARR, Edward H. ¿Qué es la historia? Barcelona: Planeta Agostini, 1985. p. 31.

² BASTIDAS ESPAÑA, José Menandro. Compositores Nariñenses de la Zona Andina, 1860-1917. Pasto: Editorial Universidad de Nariño, 2011. p. 7.

Finalmente, es posible afirmar que la identificación de los procesos musicales en el Municipio de El Tambo y el conocimiento de la producción musical de intérpretes y compositores, favorece, por una parte la autoestima colectiva y por otra puede también fortalecer la identidad cultural local, aunque esto no sea objeto de la presente investigación.

3. OBJETIVOS

3.1. OBJETIVO GENERAL

Identificar los procesos y establecer las incidencias de la educación musical, informal y no formal, en la formación de instrumentistas y compositores en el municipio de El Tambo Nariño Colombia en el periodo comprendido entre 1950 y 2014.

3.2. OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Identificar, describir y analizar los procesos de formación musical, informal y no formal, en el Municipio de El Tambo en el periodo 1950-2014.
- Puntualizar los representantes de mayor significancia en las dos modalidades en estudio y determinar sus productos en la interpretación y composición.
- Establecer los fundamentos teóricos y metodológicos de la formación escolarizada y la concepción pedagógica de los formadores empíricos.
- Establecer los niveles de alcance de la educación musical informal y no formal en la formación de instrumentistas y compositores, con base en los dos casos representativos seleccionados.

4. ESTADO DEL ARTE

El estado del arte del presente trabajo de grado refiere temas como: historia de la educación musical en Pasto; historia de la música regional relacionada con el objeto de estudio; historia de la educación musical en el ámbito nacional; historia musical colombiana (composición, interpretación, bandas, orquestas sinfónicas, música popular y folklore) e investigaciones en el ámbito internacional sobre la historia de la educación musical, aspectos musicológicos en general y temas de actualidad en el campo educativo musical.

4.1. INVESTIGACIONES RELATIVAS AL OBJETO DE ESTUDIO

En ausencia de investigaciones referentes a la historia de la educación musical en El Tambo, las más cercanas y pertinentes con el objeto de estudio son cinco estudios relacionados con la misma área pero en la ciudad de Pasto:

*Historia de la educación musical en la Universidad de Nariño (2009)*³, de autoría de José Menandro Bastidas España, prestigioso maestro e historiador, tal vez el único investigador activo en el departamento de Nariño en el campo musical.

Es una investigación documental cuya fuente de información se encontró en los archivos de dicha universidad, nos permite un acercamiento a los principales hechos históricos acaecidos a raíz de la apertura de la Escuela de Bellas Artes en 1938 dentro de lo que fue la Escuela de Artes y Oficios creada por la Gobernación de Nariño en 1923, su desarrollo, decadencia y cierre en 1965 y su posterior renacer en 1979 con la creación del programa de licenciatura en música, vigente hasta la fecha.

*La educación musical en Pasto en el siglo XIX, una exploración desde distintos ejes de direccionalización (2012)*⁴ del mismo autor del texto anterior, es el segundo texto referido; ilustra cómo se dieron los procesos educativos musicales en el Pasto legendario del siglo XIX, desde cinco ejes inscritos en tres modalidades de educación musical: formal, no formal e informal. Los ejes en mención son los siguientes: el gremio de músicos, las bandas, las comunidades religiosas, los grupos familiares y la Academia de Música. Este trabajo permite

³ Revista Historia de la Educación Colombiana No. 12, 2009. p. 47-76.

⁴ Revista Historia de la Educación Colombiana No. 15, 2012. p. 141-162.

hacer una proyección en la presente investigación, debido a que aborda ejes similares y dos de las modalidades mencionadas: la informal y la no formal.

*La etnomusicología en los planes de estudio del licenciado en educación musical de la Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño de Colombia (2011)*⁵. Esta tesis doctoral es el tercer trabajo relacionado con el objeto de estudio, ya que en su contextualización hace referencia a la historia de la escuela de música desde su apertura en 1938 hasta el cierre en 1965; se fundamenta en ordenanzas, acuerdos y planes de estudio que le dan carácter de investigación documental. Este estudio investigativo reviste particular importancia por cuanto presenta un análisis comparativo del pasado con el presente y con base en su propuesta etnomusicológica, proyecta el futuro de los procesos musicales en la ciudad de Pasto.

Como cuarto referente relacionado con el objeto de estudio, se aborda el texto, de publicación póstuma, *Historia de la música en Nariño (2011)*⁶, del inolvidable Fausto Martínez Figueroa, que aporta a la comprensión general, por cuanto, en el variado panel de las temáticas por él tratadas, desde la colonia hasta nuestros días, se puede extraer las estrechamente relacionadas con los procesos educativos, tales como: congregaciones religiosas, organistas y maestros de capilla, educación musical en Pasto, Escuela de Música de la Universidad de Nariño, profesores, bandas musicales en Nariño, Banda Departamental, Banda Sansón, conjuntos y orquestas entre 1910 y 1950 y un amplio listado de compositores que permite conocer las diferentes tendencias compositivas que se dieron a lo largo del siglo inmediatamente anterior. El texto está elaborado en un estilo descriptivo y anecdótico, en el cual son frecuentes las anotaciones autorreferenciales.

*Historia curricular del Programa de Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño, 1993-2006 (2009)*⁷. Elaborado por Carlos Andrés Cuenca, es el quinto y último trabajo, citado en esta primera subdivisión del estado del arte. A pesar de que el estudio no se centra en la Escuela de Música de dicha universidad, sino en la historia curricular del programa de licenciatura en música, su contextualización histórica permite un acercamiento a la historia de la mencionada universidad. Subdivide su estudio en tres momentos: creación y cierre de la Escuela de Música (1938-1965); reapertura de la nueva escuela en 1978 (1978-1993) y aprobación por parte del Instituto Colombiano para el Fomento de la Educación Superior (ICFES) del programa profesional en 1993 (1993-2006). Primeramente trata sobre como la expedición de la Ley 39 de 1903 que regula la Instrucción Pública y crea

⁵ RIVAS, Luz Dalila. Trabajo de grado Doctora en Pedagogía. Universidad Nacional Autónoma de México. Programa de Filosofía y Letras, 2011.

⁶ Libro en versión digital publicado por Arte Nova. Bogotá, 2011.

⁷ CUENCA, Carlos Andrés. Trabajo de grado Licenciado en Música. Universidad de Nariño. Facultad de Artes. Licenciatura en Música, 2009.

las escuelas de artes y oficios, incentiva la creación de la Escuela de Artes y Oficios en Pasto, que pasa de la gobernación a ser administrada por la Universidad de Nariño en 1935, en ella se crea posteriormente la Escuela de Bellas Artes que ofrece a la comunidad pastusa los cursos de música, pintura y modelado. Seguidamente trata el tema de reapertura de la escuela, momento en el cual se presentan las condiciones académicas, administrativas y económicas para la creación del programa profesional.

Finalmente, en un tercer momento, el autor analiza los tres primeros planes de estudio, desde 1993 hasta 2006: el primer currículo, aprobado por el ICFES el 12 abril de 1993, contempla un ciclo básico de seis semestres para todos los estudiantes y tres énfasis, a modo de especialización (coro, banda e instrumento), donde el componente específico era el de mayor peso curricular. El segundo programa, vigente a partir de 1995, tuvo en cuenta las necesidades de las instituciones educativas de primaria y bachillerato. El tercero, vigente desde el año 2000 y reestructurado en 2008, se fundamenta en los lineamientos del Consejo Nacional de Acreditación (CNA) para la Acreditación Previa, primando en él, el componente pedagógico e investigativo. Este estudio es pertinente a la presente investigación porque permite conocer aspectos de una evolución curricular, hecho similar con los procesos educativos musicales en El Tambo, donde los cambios en el currículo también han obedecido a las necesidades del entorno.

4.2. INVESTIGACIONES RELACIONADAS CON HISTORIA DE LA MÚSICA REGIONAL

Son de mucha utilidad los trabajos encontrados en el Departamento de Nariño que se relacionan con los fines de este proyecto de investigación, es importante mencionar:

Compositores Nariñenses de la Zona Andina, 1860-1917 (2011) de José Menandro Bastidas España. Que, en un magistral trabajo de investigación, nos muestra tanto su interés por rescatar la vida y obra de esos prolíficos y valiosos arquitectos de los sonidos en el Departamento de Nariño, como la posibilidad de interpretar este legado musical. En esta obra el autor encontró un valioso repertorio oculto en su mayoría y a la vez digno de cualificados auditorios de cualquier parte del orbe. Incluye dos maestros del municipio de El Tambo: Manuel María Burbano Pabón (pág. 67) y Noé Rosero Zamora (pág. 137).

Banda Departamental de Músicos de Nariño (1998) de Marcos Ángel Salas Salazar. Publicado por el Fondo Mixto de Cultura de Nariño, en donde el autor da a conocer a varios coterráneos tambeños que han formado parte de esta institución en el marco de su trabajo de investigación e indagación histórica sobre esta legendaria institución de los nariñenses.

Son Sureño (2003) de Julián Bastidas Urresty. Es importante porque trata del desarrollo histórico de la música tanto desde el punto de vista académico como de las agrupaciones autodidactas, propósito similar del presente proyecto, y, en adición, trata de los orígenes y vigencia de este importante ritmo que le da el nombre a su libro. El autor logró develar las dinámicas musicales y socio-culturales intrínsecas en la formación y en el actuar de grupos representativos de la región. La publicación la respalda ediciones Testimonio de la ciudad de Bogotá.

Impresiones de Arte (1973) de Nemesiano Rincón Gálvez, publicado por la Casa de la Cultura de Nariño, cuya temporalidad se enmarca a partir del año 1934. Primeramente analiza la situación musical de la época y hace una reseña histórica con la documentación disponible en el momento de la elaboración de su trabajo. Aporta valiosos elementos por cuanto relaciona hechos, compositores y partituras que se conocen a nivel regional. Para el caso específico, cuando hace mención de los directores de la banda de Pasto, se refiere al maestro Ismael Solís quién según versiones de algunos legendarios cultores de la música en El Tambo Nariño, también ocupó el podio de la banda municipal de esta localidad.

Compositores nariñenses (1973), de Heriberto Zapata Cuencar, publicado en Medellín por la Editorial Granamérica, incluye 37 reseñas bibliográficas, que permiten un acercamiento a la realidad de la música tradicional de esta región del país, este investigador también tiene trabajos sobre la música de Antioquia y el Valle del Cauca.

4.3. INVESTIGACIONES RELACIONADAS CON EL ÁMBITO LOCAL

En la municipalidad de El Tambo el único referente bibliográfico conocido para tener en cuenta es el libro *Perfiles del Municipio del Tambo*, escrito por Jairo Rojas Solarte, Rigoberto Rosero Burbano y Javier Gómez López. Que en su Capítulo III, pág. 48, menciona algunos grupos musicales que han hecho presencia histórica a nivel local. Información encontrada mediante procesos heurísticos aplicados a muestras representativas de ciudadanos referenciados como cívicos e identificados con el arte musical.

5. MARCO TEÓRICO

La validez y la confiabilidad que los estudios investigativos requieren, necesitan un fundamento teórico que sustente, en primer lugar, el propósito general por el cual la investigación se realiza y, en segundo lugar, los temas específicos que se tratarán en el transcurso de la misma.

5.1. DE LA EDUCACIÓN

El presente trabajo investigativo se inscribe dentro de los parámetros y lineamientos de la Nueva Historia y la hermenéutica, empero, su objeto de estudio pertenece al campo educativo, el cual se hace visible en los procesos de formación musical presentes en el período comprendido entre 1950 y 2014. En consecuencia se hace necesario el bagaje teórico y conceptual alrededor del tema educativo.

Son variadas las definiciones de educación que autores doctos en la materia se han preocupado por establecer y sacar a la luz del mundo pedagógico. Estas definiciones cambian según el enfoque y presupuestos teóricos desde donde hayan sido concebidas. Desde la óptica oficial del sistema educativo colombiano se define la educación como un proceso de formación permanente, personal, cultural y social que se fundamenta en una concepción integral de la persona humana, de su dignidad, de sus derechos y de sus deberes.⁸

Se encuentran inmersos en esta definición, apartes de suma importancia cuando se trata de profundizar en el concepto de educación, esta debe ser permanente, personal, cultural y social. En una aproximación al objeto de estudio, se encuentran similitudes con éstos términos, por cuanto los saberes musicales, no están sujetos a la temporalidad, por el contrario, acompañan de manera permanente el crecimiento espiritual del ser humano. El estudiante de música no aprende ni practica para una evaluación específica y luego echar al olvido lo aprendido; lo hace para que de manera permanente el conocimiento musical lo acompañe, pueda ponerlo en práctica en cualquier momento y potencialmente se abran espacios a nuevos aprendizajes. Los saberes musicales se alojan en el individuo y desde este se proyectan e interactúan en el medio social; se puede afirmar entonces que los procesos educativos musicales son coherentes con la definición de educación planteada en la Ley 115, la Ley General de Educación. En consonancia con lo anterior, la concepción de integralidad mencionada en la Ley,

⁸ Ley General de la Educación. Bogotá. 8 de febrero de 1994. Título I. Artículo 1°.

se manifiesta en la educación musical por cuanto ésta complementa los saberes que el ser humano adquiere en el sistema educativo.

Desde otra perspectiva, Fernando Savater, referido por el autor nariñense Luis Alberto Martínez y otros, define la educación como *“...el más humano y humanizador de todos los empeños. La tarea de educar tiene obvios límites y siempre cumple sólo parte de sus mejores – o peores – propósitos. ¿Debe preparar a competidores aptos para el mercado laboral o formar hombres completos? ¿Ha de potenciar la autonomía de cada individuo, a menudo crítica y disidente, o la cohesión social?”*⁹

Los autores en mención, con base a la anterior definición, enfatizan que la educación es una práctica social, de la cual depende en gran parte el progreso de la humanidad, que abre posibilidades para el desarrollo personal de los sujetos sociales para que se constituyan en actores sociales del cambio que se requiere¹⁰ pero también puede prestarse para propósitos enajenantes que contribuyan a mantener el orden establecido y a la reproducción de las relaciones de poder.

La definición marca una diferencia entre educación como el hecho en sí y educar como la acción para llevar a cabo la educación, la cual puede ser usada para emancipar o condicionar, es decir la educación se puede usar con fines específicos laborales o de cohesión social o por el contrario para el desarrollo y engrandecimiento humano que forme hombres completos, críticos y autónomos. Se puede mencionar, desde este último punto de vista que la educación en el arte y en la cultura, y en la música en particular, abre posibilidades de autonomía y aporta a la integralidad en la formación del ser humano, siempre y cuando factores como la sensibilidad, el discurso musical y el arte por el arte se sobreponga a intereses utilitarios de la música. Los procesos educativos tratados en la presente investigación cumplen las mencionadas características de humanizar a sus protagonistas por cuanto son libres de propósitos mercantilistas; desde la cotidianidad, alegran, enriquecen y aportan al fortalecimiento de la cultura local.

La comprensión del término educación, es ampliada por Emilio Durkheim, quién manifiesta que -tanto desde la visión kantiana que empodera a la educación para desarrollar en cada individuo toda la perfección de que es susceptible, como desde el pensamiento de James Mill que delega a la educación el papel de hacer del individuo un instrumento de felicidad para sí mismo y para sus semejantes- la palabra educación se ha empleado algunas veces en un sentido muy extenso para designar el conjunto de los influjos que la naturaleza o los otros hombres pueden ejercer, ya sobre nuestra inteligencia, ya sobre nuestra voluntad¹¹. Esto conserva

⁹ MARTÍNEZ, Luis Alberto, MUTIS Luis Hernando, VALLEJO Mariana. La Dimensión Humana de la Educación. Pasto - Colombia: Impresores Ángel, 2002. p. 15.

¹⁰ Ídem. p 16.

¹¹ DURKHEIM, Emilio. Educación y Sociología. Bogotá: Editorial Linotipo Ltda., 1979. p. 55-58.

estrecha relación con el objeto de estudio del presente trabajo por cuanto la música interactúa de manera activa en el seno de las comunidades, dejando su impronta en el imaginario colectivo y en la subjetividad individual. Esta influencia de la música en la sociedad permite la aproximación a la perfección del ser por cuanto aporta a la formación integral y a la felicidad sentida del sujeto.

Respecto al tema específico de la educación musical, es pertinente traer a referencia tres importantes citas.

Según lo afirma Enrico Fubini, el músico y poeta griego Terpandro instauró en el siglo VII la enseñanza de la música en Esparta¹².

Partiendo de la teoría sobre educación musical más antigua y mejor fundamentada que es la que defiende que los alumnos son herederos de una serie de valores y de prácticas culturales...los inicios de la educación musical están basados en la música popular de tradición oral¹³.

A la luz de las nuevas tendencias pedagógicas, psicológicas y del desarrollo neuronal, la educación musical es un tema de interés no solamente para quienes trabajan en este campo sino para la educación en general... sin importar la elección profesional que un joven decida para su vida futura, es innegable el enorme beneficio que recibe al tener la oportunidad de vivir una experiencia musical continuada y poder estimular de manera apropiada una serie de potenciales que tiene el cerebro y que es posible desarrollar de mejor manera por medio de la música¹⁴.

Las anteriores referencias, permiten concluir que la educación musical está ligada en sus inicios con la tradición oral como recurso para perpetuar los saberes; como actividad instaurada en la sociedad es muy antigua, data, según Fubini, del siglo VII y finalmente se evidencia que ha tomado una gran importancia en el campo educativo y social. Cobra sentido, entonces, la importancia de hacer una reconstrucción histórica a nivel local de los procesos educativos, objeto del presente trabajo investigativo.

Un autor de particular interés en este campo educativo y que es pertinente traerlo también a referencia es

¹² FUBINI, Enrico. La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX. Madrid: Alianza Editorial, 1998. p. 35.

¹³ BARRIOS MANZANO, María del Pilar. Artículo: Música Popular de Tradición Oral y su aplicación en contextos escolares. Cáceres - España. Universidad de Extremadura. (No tiene año) p. 1-2. En http://nuestramusica.unex.es/nuestra_musica/intercul/tradicionoral.pdf. [citado en 14 noviembre de 2013].

¹⁴ Fundación Nacional Batuta. Programas de iniciación musical. Bogotá: Excelsior Impresores, 2008. p. 12-13.

5.2. EDGAR WILLEMS

Su trabajo va más allá del conocimiento intelectual que se centra exclusivamente en la forma externa de los fenómenos para dar paso a la identificación de la inteligencia musical y al fortalecimiento de una conciencia reflexiva profunda. Este autor muestra la complejidad de un campo muy extenso como el valor humano de la educación musical, para lo cual se fundamenta en las teorías de la educación moderna y en las justificaciones que a través de la historia han tenido los procesos de educación musical, compendiando la práctica musical vocal e instrumental en función del ser humano en su totalidad y su correlación con las leyes de la vida. En la parte compositiva pretende captar la naturaleza profunda de las cosas.

Su discurso busca que la educación musical ocupe el lugar que le corresponde en todos los niveles de la enseñanza para lograr la unidad de la vida con los elementos ordenados que la constituyen. De este autor es pertinente extraer puntualmente dos aspectos, en primer lugar lo referente a la instrucción, enseñanza y educación, conceptos que se encuentran inmersos en todos los procesos educativos y como tal en los que nos ocupan, al respecto manifiesta:

“La gran diferencia entre instrucción y enseñanza, por un lado, y educación, por otro, consiste en que en la educación todos los elementos, sean de carácter global o analítico, son considerados no sólo desde el punto de vista artístico sino hasta, y sobre todo, desde el punto de vista humano. Los progresos de la psicología permiten actualizar en la práctica los lazos que existen entre los elementos fundamentales de la música y los de la naturaleza humana. Así pues, el interés por la música se acrecienta por doquier. Se comprende que la enseñanza racional, depurada de la música puede servir de ayuda para brindar *bases técnicas* a la educación musical, pero en este caso es indispensable superar el intelectualismo que pretende ser demasiado racional. El arte supera la pura razón. En resumen se puede decir: mediante la instrucción se informa, con la enseñanza se imparten conocimientos, con la educación se forma¹⁵”.

En segundo lugar, y por el sentido de pertenencia implícito tanto en los procesos como en los músicos tambeños, es pertinente traer a referencia las palabras del mismo autor cuando resalta la importancia de lo afectivo y emocional sobre lo intelectual y razonado cuando manifiesta que “...*advertimos contra el exceso de intelectualismo, uno de los peligros de nuestra época, de nuestra propia raza, con respecto al arte. Así, la intuición, más allá del intelecto, puede ir a la pesca en el vasto océano de la vida musical, única y armoniosa*¹⁶”.

¹⁵ WILLEMS, Edgar. El Valor Humano de la Educación Musical. Barcelona: Ed. Paidós, 1994. p. 27.

¹⁶ Ídem. p. 218.

Debido a que este trabajo contempla las modalidades de educación informal y no formal, es pertinente que este acápite incluya la definición de estos dos conceptos, desde la óptica del estado colombiano. *“Educación no formal, es la que se ofrece con el objeto de complementar, actualizar, suplir conocimientos y formar en aspectos académicos o laborales sin sujeción al sistema de niveles y grados establecidos en el artículo 11 de esta Ley”*¹⁷. La anterior referencia ha permitido establecer como una de las categorías de análisis la educación no formal y aplica para las dos instituciones del municipio, el centro orquestal batuta y el caso tipo del profesor Isaías Melo.

Respecto a la finalidad de esta modalidad, la norma manifiesta de manera expresa que, *“la educación no formal se rige por los principios y fines generales de la educación establecidos en la presente Ley. Promueve el perfeccionamiento de la persona humana, el conocimiento y la reafirmación de los valores nacionales”*¹⁸.

La anterior afirmación relaciona los fines de la educación no formal con el fortalecimiento del reconocimiento de los valores nacionales, caso que se ha presentado en El Tambo, ya que se ha trabajado repertorio local y nacional.

Respecto a la educación informal, la Ley 115 manifiesta lo siguiente: *“Se considera educación informal todo conocimiento libre y espontáneamente adquirido, proveniente de personas, entidades, medios masivos de comunicación, medios impresos, tradiciones, costumbres, comportamientos sociales y otros no estructurados”*¹⁹. Este extracto de la Ley 115 se relaciona con la presente investigación, toda vez que ha permitido crear una categoría de análisis en la que se han incluido el conjunto de música tradicional Los Unidos de El Tambo y la Banda Municipal.

Finalmente, teniendo en cuenta que en procesos y grupos musicales focalizados para la presente investigación, tanto de la categoría informal como no formal, se presenta el aprendizaje cooperativo y más que todo el autodidacta, es conveniente traer a referencia el concepto de autoformación.

La autoformación tiene sus bases en la familia, la escuela y la sociedad, generando sobre ellas tres grandes columnas: fundamentos teóricos, ideas e inquietudes; investigación, medios y recursos; disciplina y buena actitud. Para ubicar en la cima la conquista del conocimiento, en este caso de los saberes musicales²⁰.

¹⁷ Ley General de la Educación. Bogotá. 8 de febrero de 1994. Título I. Artículo 36.

¹⁸ Ídem. Título I. Artículo 37.

¹⁹ Ídem. Título I. Artículo 43.

²⁰ LUNA JIMÉNEZ, Héctor Fernando. Educación por el mérito de la autoformación. Pasto - Colombia. Libro en gestión para ser publicado, 2014. p. 77.

Es posible encontrar coherencia y equilibrio entre el aprendizaje que se da en el seno de las agrupaciones que forman parte del objeto de estudio y las columnas fundamentales de la autoformación, puesto que -con los fundamentos adquiridos bien sea en las aulas de los colegios, la escuela batuta o la cotidianidad de los grupos musicales- se potencian los saberes musicales.

5.3. DE LA HISTORIA ORAL

Dentro del propósito fundamental de la historia, para comprender al hombre y a su interacción con el mundo a través del tiempo, la comunicación se convierte en eje vital de esta intencionalidad histórica. En los procesos comunicativos la historia oral complementa otros cuantos de los que se vale el historiador para llevar a cabo los quehaceres de su oficio, proporcionando un material nuevo, que podrá ser más tarde utilizado por otros historiadores²¹.

La historia oral remonta sus orígenes alrededor del año 1933, cuando el norteamericano Alían Nevins, escribió la biografía del ex presidente Groover Cleveland fundamentado en la información recolectada en entrevistas a los contemporáneos cercanos del ex mandatario²².

La entrevista se convierte entonces en el principal mecanismo de recolección de información para la historia oral. Teniendo en cuenta que gran parte de la información requerida para la comprensión del campo problemático planteado la poseen ciudadanos tambeños de avanzada edad, se hace urgente rescatar de su memoria los hechos que rodea y construyen la historia de la educación musical de este municipio. Por medio de sus testimonios será posible establecer quienes fueron sus principales protagonistas y sus acciones en beneficio del fortalecimiento de los procesos educativos en estudio.

Según Eugenia Meyer y Alicia Olivera de Bonfil *“la historia oral debe basarse en aquello que no se ha dicho o escrito y que pueda contribuir al conocimiento pre existente y a otros investigadores, radicando en esto su importancia y marcando la diferencia con otros tipo de entrevistas que no se clasifican como historia oral por cuanto se hacen para propósitos propios o específicos”*²³. De acuerdo a lo anterior la presente investigación se inscribe en los lineamientos de la historia oral sin llegar a convertirse en una etnografía. La metodología consiste en registrar en medio magnético los testimonios orales de quienes tuvieron que ver con los

²¹ MEYER, Eugenia, OLIVEIRA DE BONFIL, Alicia. La Historia Oral. Origen, Metodología, Desarrollo y Perspectivas. En: Historia Mexicana, eds. México: Ed. del Colegio de México. Vol. 21 No. 2, 1971. p. 372-387.

²² Ídem.

²³ Ídem.

acontecimientos y, a partir de estos registros, elaborar una narrativa que permita el constructo histórico. Se hace necesaria la utilización de procedimientos de triangulación con el propósito de confirmar la información porque la memoria no es muy confiable. Estos procedimientos se utilizan sólo para la historia reciente.

Igualmente, de acuerdo a las anteriores autoras, se reconoce que en la historia oral, al plasmar en un papel las ideas, estas se transforman, puesto que domina nuestra intención de darles un sentido más literario que literal; situación ésta que se debe evitar al máximo para no plasmar rasgos subjetivos en los documentos históricos.

Muchos de los prejuicios que tenemos sobre la oralidad nos vienen del prestigio que ha tenido la escritura en los estudios escolares; otra hubiera sido la historia si la hubiéramos asociado más a la música. La oralidad es secuencialidad sonora, una línea en el tiempo que se transmite entre hablante y oyente, una línea de sonidos que se desvanecen al desaparecer la emisión. Al igual que la música, su vida es efímera, a menos que se traduzca al medio escrito o se conserve por medio de los métodos de grabación. El hablante transmite un mensaje que debe modularse con una melodía, estar acompañado de un cierto ritmo y seccionarse con espacios libres, también al igual que la música. La lengua hablada acompaña su mensaje musical con la entonación, el ritmo y la pausa, de forma muy semejante que la voz que canta. Por lo tanto, pensar desde la música y no desde la escritura, como se hizo, nos hubiera llevado más lejos en la comprensión de la lengua de todos los días²⁴.

De acuerdo a lo anterior se refleja la importancia de la oralidad en los procesos comunicativos y por consiguiente en los procesos de consolidación histórica. Además de ser la oralidad un complemento de las fuentes escritas y la única opción cuando estas no existen, tiene características que la tradición escrita no presenta y que la ponen en posición de ventaja con respecto a ella, al momento de perpetuar los saberes históricos. El peso diferencial de la cultura escrita sobre la oral no ha permitido dimensionar esta última en su verdadero valor porque *“...el hecho de haber nacido en un medio en que la escritura es parte de nuestra cotidianidad nos confiere una determinada estructura cognitiva de la que no podemos deshacernos para comprender cabalmente la oralidad”*²⁵.

La historia oral escudriña más que “el qué” o el “cuál” del acontecer histórico, el “por qué” de esos acontecimientos, lo cual va en la misma dirección de lo planteado por la Nueva Historia. Un autor no siempre deja expreso en su relato escrito, sus motivaciones, sus estados de ánimo o sus imaginarios al momento de plasmar sus tesis, posiciones o conclusiones; esto lo rescata la historia oral

²⁴ CISNEROS RINCÓN, Carlos Fernando. Curso Competencias Comunicativas. Bogotá: UNAD, 2013. p. 6.

²⁵ Ídem. p. 2.

mediante las entrevistas a los diferentes autores, historiadores o investigadores. Esto no está en los libros ni en los registros escritos en general²⁶.

La historia oral como metodología, es muy pertinente para el caso de una investigación histórico-hermenéutica como la presente, porque la mayoría de los datos no han tenido registro documental. Por otra parte, las escasas fuentes documentales existentes como actos administrativos, partidas de bautismo, notaciones musicales, etc., no relatan las condiciones afectivas, socioculturales y personales implícitas en el hecho histórico; es necesario entonces recurrir a la historia oral, como complemento de la metodología histórica en general.

A manera de ejemplo y en virtud de lo anterior, se puede traer como referencia, el pasillo *La viuda alegre* de Primogénito López²⁷. La partitura nos revela aspectos como la tonalidad, la métrica, la línea melódica, etc. Con estos datos sólo se puede establecer el tipo de repertorio que cantaban los músicos y los grupos de músicos de aquel momento, el nivel compositivo del maestro en relación con sus coterráneos y otros aspectos más de corte técnico. La entrevista con el ciudadano Enrique Salas Hurtado²⁸, sin embargo, permite conocer otros aspectos que el documento no revela, como a quién fue dedicada la pieza musical, que motivos tuvo para ello, la carga de humor que encierra esta dedicatoria, donde fue estrenada la melodía, etc. Esto gracias a la entrevista y a la historia oral, que forma parte integral de los cimientos de este trabajo investigativo local.

5.4. DE LAS BANDAS DE MÚSICA

Una de las más significativas maneras de visibilizar la música, como acontecimiento artístico, social y cultural, presente en todos los pueblos, son las bandas musicales, cuyo formato que comprende instrumentos de viento y percusión, es una de sus características más representativas.

De su historia.

La existencia de las bandas se asocia al ámbito militar, pero por sus vínculos con otros espacios de la sociedad, en el imaginario colectivo esta agrupación está presente con mayor frecuencia en otros escenarios más que en el castrense. Durante la Edad Media aparecieron las primeras bandas municipales o bandas de ciudad, las cuales, junto a las bandas de la corte y las bandas de iglesia,

²⁶ MEYER Eugenia, OLIVEIRA DE BONFIL Alicia. Op. Cit., p. 372-387.

²⁷ Primogénito López fue director de la Banda Municipal Guerrero de El Tambo entre los años 1963 y 1969. Flautista, oriundo de la vereda de Ricaurte del mismo municipio.

²⁸ Ciudadano cívico tambeño, fundador de la sociedad pro mejoramiento y desarrollo de El Tambo N, ex integrante de la Banda Municipal Guerrero del mencionado municipio y ex alumno del compositor del pasillo “La Vida Alegre”.

conformaron un conjunto de organizaciones musicales que se dedicaron al entretenimiento de todos los miembros de la comunidad a la que servían.

Por las anteriores palabras, es posible darse cuenta que la funcionalidad de las bandas se comenzó a diversificar desde la edad media, - ya que las bandas de las cortes serían el equivalente de aquel entonces a las bandas militares de hoy - con la aparición de las bandas de ciudad y las de iglesia.

Esta ampliación de sus servicios culturales a la comunidad, que por cierto ya no sólo eran de carácter oficial, sino también de carácter estético, social y de entretenimiento, se propagó por todo el mundo occidental, incidiendo también en América Latina. Para el caso de nuestro país, es pertinente traer como referencia, el siguiente texto, de Victoriano Valencia:

En Colombia las primeras bandas militares se conformaron a finales del siglo XVIII, teniendo como primera referencia la Banda de la Corona de Pedro Carricarte en 1784, y muy pronto se proyectaron a los escenarios religiosos y posteriormente a los festivos. Al respecto vale destacar los relatos que señalan a Simón Bolívar como bailarín consumado de las contradanzas “La vencedora” y “La libertadora” en las celebraciones de la tropa libertadora. También, la participación en la primera década del siglo XIX de las bandas de la Artillería (posiblemente la misma Banda de la Corona, dirigida por Carricarte) y la de las Milicias en “alguna festividad religiosa o acto público y que podía ser contratada por cualquier parroquiano”; y la participación de las bandas de los regimientos de Cartagena en los bailes de la ciudad, según cuenta el general Joaquín Gutiérrez Posada en sus Memorias histórico-políticas, citado por González Henríquez y Muñoz Vélez.

Las primeras bandas civiles se conformaron a lo largo del siglo XIX vinculándose, primordialmente, con los bailes de salón. Tal es el caso de Medellín en 1836, banda que, como relata Zapata Cuéncar citado por Gustavo López y otros, “amenizaba los bailes que periódicamente se hacían en Medellín, cobrando por sus actuaciones sumas exiguas”. Y la de Montería en 1845: “el profesor José Ángel Ruiz Viaña fundó una banda de música a cuyos acordes se bailaban piezas clásicas”. Estos dos casos, por mencionar sólo algunos, ilustran el posicionamiento creciente de las bandas de música en las celebraciones festivas de la sociedad civil como un oficio reconocido económicamente²⁹.

Como toda nueva manifestación, no únicamente cultural sino humana en general, va a incidir en su contexto de variadas formas, necesitará ciertos requerimientos, tendrá resistencia para ser aceptada por parte de algunos sectores, creará interés y expectativa en otros, etc. Así pues, el naciente movimiento de bandas en el país,

²⁹ VALENCIA RINCÓN, Victoriano. Bandas de música en Colombia: La creación musical en la perspectiva educativa. Revista Acontratiempo No. 16. Abril, 2011. p. 1-2.

generó una serie de cambios en la vida social y cultural: nace la demanda de formación de músicos para la enseñanza de la interpretación de instrumentos de viento; se produce una nueva opción en el gusto del oyente; junto con las estudiantinas, las bandas se convierten en referentes para los primeros procesos de formación formal a finales del siglo XIX.

De su desarrollo en el país.

De los acontecimientos generados a partir de la presencia de las bandas en Colombia y su consecuente función social, se pueden citar algunos que por su relevancia son dignos de mencionarlos como actores principales en el desarrollo del movimiento bandístico nacional. En consonancia con lo anterior se hace un ejercicio de síntesis desde el artículo *“Bandas en América Latina. De la funcionalidad militar al servicio social”* de autoría de Victoriano Valencia³⁰ sin olvidar la relación con el objeto de estudio del presente trabajo.

Aparecen los primeros métodos para la formación instrumental y un manual de banda, escrito por Jorge Price (1853 -1956). El gobierno de Rafael Núñez impulsó la creación de bandas en diferentes batallones con la respectiva dotación instrumental y algo muy importante, oficializó y unificó las plantillas de los músicos.

Se puede concluir que el componente didáctico y metodológico comienza desde finales del siglo XIX a formar parte del proceso de fortalecimiento del movimiento, como también se vislumbra la acertada visión del presidente Núñez al no conformarse con la creación y dotación de las bandas, sino que aporta un elemento organizacional de considerable valor al unificar las plantillas³¹ y hacerlo de manera oficial.

También, los directores de banda en las regiones contribuyeron de forma importante en la creación de estas agrupaciones y en la formación musical. Por citar un ejemplo, está José de la Paz Montes, músico antillano, y su pupilo José Dolores Zarante, quienes desempeñaron un importante liderazgo en la conformación de bandas en la región del Sinú a finales del siglo XIX. A inicios del siglo XX, los procesos bandísticos continúan su fortalecimiento. El maestro José Roso Contreras (1884-1976) es nombrado inspector general de bandas de música y orquestas sinfónicas en el todo territorio nacional. La formación de los integrantes de las bandas contempla áreas como la enseñanza instrumental, la gramática y las bases de la teoría tonal desarrolladas mediante una metodología que comprende primeramente una etapa preparatoria en teoría y lectura para

³⁰ VALENCIA RINCÓN, Victoriano. Licenciado en Música de la Universidad Pedagógica Nacional de Colombia y candidato a Magister en Composición de la Universidad EAFIT de Medellín.

³¹ Hoy en día “formatos” es decir número de instrumentos por cada familia en el grupo, proporcional a su intensidad tímbrica y al número total de integrantes de la banda.

posteriormente asumir la aplicación práctica apoyada en métodos de instrumentos y los repertorios respectivos.

Esta metodología se extendió por todo el país, en el caso concreto que atañe al presente trabajo, se registra como el maestro Leonardo Jiménez Ordóñez, en el año 1987, dictó el curso preparatorio de teoría musical con una duración de 6 meses, antes de asumir la práctica instrumental.

La expansión de las bandas continuó en el gobierno de Rafael Reyes Prieto, entre 1904 y 1909, en esta temporada, su mutación del repertorio militar al exigido por la demanda social como música de salón y celebraciones festivas, permitió poco a poco la inclusión de repertorios de músicas tradicionales regionales, interactuando entonces las bandas con otros formatos de agrupaciones instrumentales e incluso desplazándolos y hasta sustituirlos.

En el desarrollo de las bandas y la consolidación del repertorio como construcción del patrimonio sonoro del país, jugó un papel importante la tradición oral y la práctica “de oído”³². En la mayoría de los casos la música académica se interpretaba con la partitura y la música tradicional de oído. Paralelo a esta situación se presentó la metamorfosis de la figura del director “todero”³³ al arreglista, compositor y director de oficio.

La metodología para la instrumentación de un director “todero” tenía dos características dignas de traer a referencia. La primera de ellas era la asignación de la melodía a los instrumentos de registro soprano, la partitura entonces, no era para el director una herramienta pedagógica ni una estrategia creativa ya que el esquema estaba preconcebido. La segunda característica se dio cuando el director en la elaboración de los arreglos, asignaba la voz a cada instrumento de acuerdo al nivel de desempeño de cada uno de sus respectivos intérpretes. Esto resultó una metodología muy apropiada y efectiva en el montaje de las obras, además muy motivante para los músicos, porque sin forzar a los nuevos integrantes también potenciaba a los estudiantes más aventajados. Este proceso metodológico ha sido un referente tanto en el modelo de banda-escuela³⁴ como en

³² Interpretación musical sin referentes escritos, es decir no se lee el código convencional de notación musical presente en la partitura sino que el músico escucha una obra o fragmento de ella, su cerebro lo registra en la memoria musical y finalmente lo reproduce en su instrumento o su voz.

³³ Cuando el director asume un rol con diversas funciones: profesor, arreglista, copista, compositor, gestor, lutier, administrador, inclusive asesor en algunos casos y director.

³⁴ “El modelo de la banda-escuela surgió en las décadas de los años 70 y 80 como resultado de proyectos adelantados por las gobernaciones de los departamentos de Caldas y Antioquia” (Programa Nacional de Bandas, 2005. p. 14) y ágilmente se dispersó hacia otras regiones del país. En el departamento de Caldas, y ante el notorio debilitamiento de las bandas municipales que condujo a encontrar sólo cinco agrupaciones en un festival departamental en 1975, Hernán Bedoya, jefe de Educación Media, impulsó desde 1977 un nuevo proceso en el Instituto Neira y con esta banda empezó a recorrer varios municipios sensibilizando a alcaldes y concejos. Las nuevas bandas tuvieron sede en los colegios oficiales del departamento y se conformó un programa coordinado desde la gobernación que asesoró en aspectos metodológicos y elaboró un reglamento

la escritura multinivel, de uso frecuente hoy en día por numerosos pedagogos musicales y difundida por reconocidas editoriales. Sin embargo este repertorio tan valioso, logrado en esta época tuvo poca difusión debido a la dificultad existente al momento de su aplicación, porque no coincidían las bandas unas con otras ni en cuanto al nivel de desempeño musical ni tampoco con el formato instrumental. Finalmente los formatos se han ido homogeneizando y los grados de dificultad clasificándose en niveles.

Un acontecimiento que fomenta el movimiento bandístico es la aparición a partir de la década del 70 de los concursos nacionales y departamentales de bandas en diferentes modalidades, como espacios de encuentro e interacción que permiten ampliar los repertorios y tener referentes de diverso tipo. Algunos de estos eventos son el Concurso Nacional de Bandas Musicales de Paipa, Boyacá, realizado desde 1975; el Concurso Departamental de Bandas de Villeta Cundinamarca, realizado también desde 1975; el Festival Nacional del Porro de San Pelayo, Córdoba, realizado desde 1977 y el Concurso Departamental de Samaniego Nariño desde 1983.

A partir de este tipo de encuentros nace la imagen de arreglista/compositor por encargo, generando tendencias compositivas y permitiendo la aparición de algunas figuras concretas en este oficio, de las cuales las más representativas son los maestros Victoriano Valencia y Rubén Darío Gómez Prada. Se presenta un crecimiento en complejidad, variedad y cantidad de repertorios; se consolidan las escuelas de música, aumenta la calidad musical y la cobertura respecto al número de bandas en el territorio nacional y al número de integrantes de cada una de ellas. Hoy en día el promedio de integrantes es de 40 músicos, mientras que en los años setenta era de 20. La proyección de las bandas a la comunidad también aumenta y la dinámica de interacción con el público en conciertos, ciclos de conciertos y festivales, entre otros, exige estrenos musicales de manera frecuente.

Otro aspecto que se establece en el país a partir de los concursos de bandas y, en particular del de Paipa, son las modalidades que se establece de acuerdo al rango de edad; las agrupaciones bandísticas se clasifican en infantil, hasta los 15 años menos un día; juvenil, desde los 15 años cumplidos, hasta 18 años menos un día y mayores sin límite de edad. Independientemente del rango de la edad, se establece en el concurso de Paipa, la categoría especial, que son bandas integradas por universitarios, profesionales o autodidactas de alto nivel de desempeño musical, en grandes formatos hasta de 60 o 70 músicos. La categoría especial está presente en los concursos en cuyo contexto existan dichas bandas.

donde se definía la inserción de la banda como programa curricular de cada colegio con base en normas nacionales. (...) Todos los integrantes debían ser alumnos de planteles educativos (que) asistían a banda a cambio de clases como vocacionales, técnicas y educación estética (...) Por último, se adaptó el formato de tres grupos: pre-banda, banda infantil y banda juvenil. (Bedoya, 2007: 4).

La metodología también se fortalece con la aplicación, entre otras, de estrategias como el establecimiento de niveles que faciliten la enseñanza: semillero, pre - banda, banda en transición y banda sinfónica. En este proceso aparecieron los monitores; son los estudiantes más aventajados que asumen funciones de profesores auxiliares, esto, en la mayoría de escuelas de música, debido a presupuestos precarios.

Las mismas caracterizaciones anteriores se presentan en las bandas municipales, con la diferencia que estas no están adscritas a colegios sino a alcaldías y casas de la cultura.

En las bandas, escolares o municipales se observan tres tendencias pedagógicas. La primera, tradicional, como se había anotado anteriormente, cuando el aprendizaje de la teoría antecede a la práctica; la segunda es la que aborda el aprendizaje mediante un progresivo desempeño del músico de acuerdo a diferentes roles asignados, comenzando en percusión menor, percusión básica, instrumento armónico, en algunos casos y finalmente el instrumento melódico; la tercera es la que utiliza los métodos de formación colectiva como el Belwin y el Yamaha Advantage. Existen excepciones que han modificado o ampliado las propuestas pedagógicas musicales anteriormente expuestas, como en el caso de Caldas que incluye la interacción con referentes externos de alta calidad, como lo señala Neftalí Alonso Loaiza actual coordinador de bandas del departamento de Caldas: *“mi visión es que no sólo tenemos que mostrarnos nosotros a nivel nacional, sino traer los músicos destacados a Caldas”* y como el caso de El Tambo, que se detallará en el curso del presente trabajo.

En la década del 90, dos ilustres personalidades fomentaron desde el ministerio de cultura el movimiento de bandas en Colombia, Osca Alviar Nieto y Alejandro Mantilla Pulido, en el marco del Plan Nacional de Bandas en 1998, cimentado desde 1990 por Colcultura. Se destacó en este período la capacitación de los directores en las áreas de dirección, teoría, formación instrumental y gestión, mientras que la capacitación para músicos se centró en tres áreas: desarrollo musical general (rítmico y melódico), desarrollo instrumental y desarrollo de conjunto.

Actualmente el ministerio de cultura adelanta, el programa Colombia Creativa, para la profesionalización de músicos autodidactas en el terreno de las bandas, por otra parte fomenta la dotación instrumental, mediante mecanismos de cofinanciación con los municipios y convoca anualmente por concertación y estímulos a acceder a beneficios concretos que socializa en su sitio web. En lo referente a apoyo bibliográfico, el Ministerio de Cultura publicó entre otras, la serie de arreglos para banda-escuela denominada *Acento*, en la cual, en sus tres volúmenes, se han creado nuevas versiones de obras musicales de las diversas regiones del país, para formatos básico y reducido, con diferentes niveles de

dificultad. Lo anterior como continuación del fomento a las bandas y escuelas de música del país.

Tocando aspectos de actualidad, respecto al movimiento de bandas en el país, Victoriano Valencia, hace una referencia al papel de los compositores del repertorio bandístico en las siguientes palabras:

En una dimensión social o contextual el compositor podrá incidir en la consolidación, enriquecimiento y diversificación de prácticas culturales de las bandas mediante diseños apropiados para el salón de clase, para el desfile, para los actos oficiales, para eventos deportivos, para la verbena y la fiesta, para la sala de conciertos y otros innumerables frentes. Con esta amplia gama podrá alimentar búsquedas especializadas y profesionales, pero también aportar en los roles estrechos entre banda, comunidad bandística y sociedad³⁵.

El párrafo anterior es muy pertinente al trabajo presente, por cuanto los compositores tambeños, - producto de la incidencia de los procesos educativos,- y como se verá más adelante, crearon obras para variados frentes y las presentaron a la sociedad, misma que las inspiró.

De su quehacer musical.

Las bandas son células vivas de cultura popular, en ellas se refleja la cotidianidad y se posibilita la floración de diversos sentimientos en el oyente, ante determinados repertorios que actúan como estímulos musicales concretos; la sensación de seguridad, por ejemplo, aflora al escuchar música que simbolice la patria o la región; la convicción religiosa, el frenesí, los recuerdos, la nostalgia y otros componentes de la subjetividad humana, también se hacen presentes ante el hecho musical. Las bandas por tanto son portadoras de discursos ideológicos, en cuanto encarnan y reflejan elementos de la sociedad³⁶.

Según el español Antonio Cremades, las bandas transmiten discursos ideológicos, según el tipo de actuaciones que las clasifica en tres grupos: conciertos, procesiones y pasacalles³⁷. Para la banda de El Tambo los tipos de actuaciones coinciden en los dos primeros con lo expuesto por Cremades, difiere en los pasacalles, porque mientras en estos, se interpretan pasodobles y música militar, en El Tambo el repertorio protagónico de las actuaciones en las calles son las obras de corte fiestero como porros, cumbias y fandangos; aunque en muy raras

³⁵ VICTORIANO VALENCIA. Op. cit.

³⁶ CREMADES, Antonio. Las Bandas de Música: Algo más que música. Revista Eufonía No. 46. 2009. p. 1-5.

³⁷ El pasacalle es una actuación de carácter festivo que se lleva a cabo, como su propio nombre indica, por las calles del pueblo.

ocasiones y además muy pocas bandas, dejan escuchar marchas, pasodobles, música religiosa o algún otro aire musical diferente. Estas bandas son aquellas que conservan en su tradición la influencia europea y se resisten a los modelos que imponen los concursos de bandas existentes en el país.

Se mirará más adelante, en el análisis de la información, las connotaciones ideológicas que, en cada grupo de actuaciones, presenta la banda objeto de estudio, como componentes de considerable importancia dentro del proceso educativo inmerso en esta agrupación musical.

Por otra parte, es oportuno traer a referencia, la teoría de los capitales de Bourdieu, en esta teoría el autor propone además de capital económico, la existencia de capital cultural, social y simbólico.

El capital cultural permite a sus poseedores ejercer un poder en alguna área específica de las prácticas culturales, en nuestro caso, el campo de la música. Este capital se puede presentar en tres estados: incorporado (aquellos bienes adquiridos en el proceso de enculturación), objetivado (en este caso, instrumentos musicales) e institucionalizado (títulos emitidos por instituciones de legitimación del bien cultural: conservatorios, fundamentalmente)³⁸.

Es decir, el capital cultural es el compendio de potencialidades, recursos, bagaje tangible e intangible que posee el individuo y por tanto un colectivo, en este caso, una banda musical, cuya interacción interna le permite potenciar su capital tanto a nivel individual como grupal y proyectarlo a la sociedad para beneficiarse del mismo en cuanto ejerza su influencia fuera del grupo en aras de un impacto esperado.

Según el rol que desempeña cada músico, es poseedor de un determinado capital cultural simbólico, por ejemplo el músico mayor³⁹ tiene mayor capital simbólico que el músico de atril⁴⁰ y este a su vez mayor que el aprendiz⁴¹.

Según documento referencial de autoría de Antonio Cremades, antes mencionado, existen diversas formas de aumentar el capital cultural en una banda, una de ellas son las actividades a nivel interno, como ensayos y clases, en ellos el capital aumenta en proporción del conocimiento adquirido y la aplicación del mismo; otra forma de obtención de capital cultural, en este nivel son las actividades de convivencia como los encuentros de los músicos fuera del ámbito formal de la

³⁸ BOURDIEU Pierre, El sentido práctico. Madrid. Taurus (1991): 15 – 16. En: <http://www.paginasprodigy.com/peimber/BOURDIEU.pdf>. [citado en 14 marzo de 2012].

³⁹ Músico aventajado que reemplaza al director en caso necesario.

⁴⁰ Músico perteneciente al grupo mayoritario de la banda, intérprete de instrumentos de viento o de percusión.

⁴¹ Integrante de pre - banda o pre - orquesta, que aún no alcanza el nivel técnico musical para integrar la banda.

banda. La obtención de este capital que fortalece la pertenencia a la banda, aumenta los lazos de amistad y afecto entre sus integrantes, siendo más fuerte dentro de cada familia de instrumentos, debido a la cercanía física tanto en ensayos como en conciertos.

A nivel externo, explica Cremades, a manera de ejemplo, en la celebración religiosa de la Semana Santa en Andalucía, dada la importancia del evento, la banda musical a partir del capital cultural que posee, posibilita la conversión del mismo en otros tipos de capitales: social, simbólico y económico. El capital social se pone de manifiesto en las diferentes actuaciones de temporada; el capital simbólico por la cualificación del nivel musical y el rol desempeñado a nivel interno por cada uno de sus integrantes y el capital económico por los emolumentos generados a partir de su trabajo musical, dándole además del ambiente cultural un tinte laboral al desempeño musical de la organización andaluza⁴².

Desde la mirada de la banda como componente de gran relevancia dentro de los procesos educativos, se puede vislumbrar cierta similitud en el ejemplo anterior, con la Banda de El Tambo. En este caso, el evento, Semana Santa en Andalucía, es reemplazado con las fiestas patronales⁴³ en honor a Jesús Nazareno. En estas festividades el capital social está dado por 15 días de interacción de los músicos integrantes, entre sí y con la comunidad, en este quincenario se dan diversos tipos de presentaciones tales como alboradas⁴⁴, desfiles religiosos, acompañamiento musical a castillos y fuegos pirotécnicos, misas, conciertos de gala, interpretación de himnos, etc. El capital simbólico por su parte se manifiesta en la identidad que adquiere la comunidad hacia la banda, como sus representantes artísticos y culturales, frente a paisanos y visitantes que, por motivo de las fiestas patronales, visitan el municipio.

Finalmente el capital económico está presente porque es la única temporada del año en que la banda municipal recibe un estímulo económico -relativamente bajo- por su trabajo musical, demostrando de esta manera su civismo y amor al arte. En épocas diferentes a fiestas patronales, desaparece la generación de capital económico, pero aumenta el capital social y cultural. Es digno de resaltar que a nivel de colectividad, la comunidad, también aumenta su *status* cultural, por cuanto un municipio con una banda bien consolidada, fortalece su identidad y aumenta su capital simbólico.

⁴² CREMADES, Antonio. Op. cit.

⁴³ Eventos cívicos, religiosos y culturales en homenaje al Santo Patrono de una comarca.

⁴⁴ Interpretaciones musicales de la banda municipal por las principales calles de la población, a las 5 a.m. con quema de pólvora incluida, anunciando que en el pueblo se está viviendo una temporada de fiesta y alegría.

5.5. DE LA HISTORIA EN GENERAL

El saber histórico, alrededor de los últimos 85 años⁴⁵, ha experimentado un desarrollo evolutivo que le ha permitido ampliar su enfoque hacia lo subjetivo, lo local, lo micro, lo oculto y en fin, hacia todo aquello que permite ir más allá de una información acerca de fechas, héroes, sitios geográficos y eventos puntuales. La Nueva Historia proporciona valiosos elementos de análisis para acercarse a la realidad desde ópticas diversas.

Existen otros elementos que caracterizan esta evolución histórica referidos, comparativamente, por el historiador nariñense Pedro Carlos Verdugo Moreno: *“el conocimiento y los saberes no únicamente tienen como fuente los libros, sino, el cine, el arte, la cotidianidad, el pueblo, las tradiciones, etc.; el manejo del tiempo clásico newtoniano, en la Nueva Historia es sustituido por un tiempo y espacios relativos; la una historia es informativa, la otra es crítica y hermenéutica”*⁴⁶.

Al respecto se puede afirmar que, en primer lugar, cuando se desarrolló la historia episódica, tuvo un gran impacto en las esferas sociales y cumplió con las exigencias del momento: información, datos y consolidación de imaginarios que el sistema socio político requería y, en segundo lugar, que el carácter estructural de la Nueva Historia lo proporciona la interacción con otros campos del conocimiento, de ahí que importantes autores como Ciro F.S. Cardoso y H. Pérez Brignoli hagan referencia a una “historia demográfica, económica y social” para manifestar que el eje vertical de la historia exclusivamente política, que ocupó el quehacer y el pensar de los historiadores del pasado, ha extendido sus apéndices formando un complejo tejido rizomático, en el cual un suceso en tiempo y espacios relativos devela densas informaciones y exhorta a enriquecedores análisis⁴⁷.

En esta Nueva Historia se inscribe el presente trabajo investigativo, formando parte de ese complejo rizoma que la historia vanguardista ha originado, y se basa fundamentalmente en las teorías expuestas por los autores que a continuación se menciona, de los cuales se ha extractado los apartes pertinentes al objeto de la presente investigación.

⁴⁵ Si se toma como referencia la aparición de la revista francesa “Los Annales” en 1929.

⁴⁶ VERDUGO MORENO, Pedro Carlos. Periodicidad, Historia e Historiografía de América Latina. Materia perteneciente al currículum del programa Maestría en Educación de la Universidad de Nariño. Clase recibida en esta materia.

⁴⁷ CARDOZO, Ciro F.S. BRIGNOLI H, Pérez. Los Métodos de la Historia. Introducción a los problemas, métodos y técnicas de la historia Demográfica, Económica y Social. España: Editorial Crítica. S.L., 1999. p. 91, 169, 289.

Lucien Febvre, la nueva historia.

Los procesos históricos macro encuentran, con el paso del tiempo y con las exigencias de la complejidad sociocultural actual, una contraposición y una necesaria complementación, en una historia micro, local, íntima, que develando elementos constitutivos básicos permiten la validez de los mismos y la comprensión de los grandes acontecimientos, con una mirada ya no lineal, sino estructural.

En contraposición a una historia episódica reinante en el siglo XIX y vigente hasta inicios del siglo XX, en donde el historiador establecía coordenadas y exponía los hechos políticos, militares o religiosos, con muy poca frecuencia, sociales y culturales, en forma lineal y coherente, aparece esta nueva concepción la de visión estructural.

Fue determinante en este ámbito de transformaciones la creación de la revista *Annales* (1929) por Lucien Febvre y Marc Bloch. Estos investigadores hicieron de esta revista un espacio de encuentro entre historiadores y científicos sociales, recibiendo además considerable influencia de la Escuela de Chicago, sobre todo en demografía y estructuralismo lingüístico y antropológico. Consolidándose la primera gran característica en esta nueva concepción: una historia de estructuras.

Una segunda característica importante sería el cambio del objeto de estudio de lo macro y global a lo micro, regional y local, coadyuvan a este propósito en Inglaterra la historia social marxista, en Estados Unidos la antropología histórica y la historia *matria*⁴⁸ en México.

Focalizando el pensamiento de Lucien Febvre, precursor de la Nueva Historia, es digno resaltar algunos apartes de su producción escrita que evidencian la esencia de su pensamiento, como por ejemplo cuando hace referencia al desdén por la historia, por parte de algunos hombres que, ufanados de sus obras, no les otorgan una fundamentación de peso. Se consideran hijos de ellas, olvidando sus antecesores y el camino que a su favor trazaron aquellos. A este aspecto, el reconocido y legendario historiador, arriba mencionado se refiere en los siguientes términos: *"...desdén de los hombres que se proclaman orgullosamente hijos de sus obras y no ya de sus predecesores anticuados. ¿Qué les importa Volta a los constructores de centrales eléctricas? Es como hablar de Ícaro a un constructor de aviones. Agua pasada. Y el prejuicio aumenta cada vez más: ¿Cómo perder el tiempo en hacer historia cuando tantas tareas fecundas y que "rinden" requieren hoy todas las energías, todas las inteligencias?"*⁴⁹

⁴⁸ Historia matria por opuesto a historia patria.

⁴⁹ FEBVRE, Lucien. *Combates por la Historia*. Buenos Aires, Argentina: Ed. Planeta, 1993. p. 221-222.

Similar caso se puede trasladar a la situación musical, cuando un intérprete o un compositor ufano de sus obras e interpretaciones no dimensiona los aportes que el componente histórico puede aportarle como referente para su oficio de intérprete o compositor.

Otro fragmento de los escritos sobre el pensamiento de L. Febvre, se refiere a la creatividad que debe tener el historiador cuando no hay documentos escritos sobre determinada cuestión, al respecto manifiesta: *“Indudablemente la historia se hace con documentos escritos. Pero también puede hacerse, debe hacerse, sin documentos escritos si estos no existen. Con todo lo que el ingenio del historiador pueda permitirle utilizar para fabricar su miel, a falta de las flores usuales. Por tanto, con palabras, con signos, con paisajes y con tejas...en una palabra con todo lo que siendo del hombre, depende del hombre”*⁵⁰.

En una investigación como la presente, el pionero de la nueva historia, tiende su mano para insinuar, orientar y demostrar que la falta de documentos escritos no es ni debe ser un obstáculo que detenga el caminar hacia la comprensión de la realidad histórica. También hay, en el caso que nos ocupa, signos, paisajes, palabras dormidas en la experiencia de longevos tambeños comprometidos con la música y su historia, e instrumentos viejos y oxidados, entre otras cosas. La historia oral, entonces, cobra un sentido más significativo y dentro de ella, la entrevista, su principal instrumento en la búsqueda de información valiosa.

Febvre es equitativo en sus juicios de valor sobre los diversos objetos de estudio históricos, no importando que estos se hayan desarrollado en diferentes tiempos, manifiesta que con el mismo espíritu y pasión se debe abordar toda investigación, debido a que la esencia a investigar es la inventiva o el ingenio del ser humano en la búsqueda de soluciones para enfrentar situaciones problema.

*Hay necesidad de mañana saber más, de tener más inteligencia, más imaginación y amplitud de miras, - dice L. Febvre en su libro Combates por la Historia- para replantear una situación tradicionalmente mal planteada o para plantear un problema por primera vez que nadie se haya planteado aún y que tiene una enorme importancia para nuestro conocimiento tanto del presente por el pasado como del pasado por el presente*⁵¹. Esto es según el autor en mención, capital para el porvenir de la historia.

Para la historia local, en coherencia con el objeto de estudio, que hace referencia a una situación que nadie se ha planteado hasta el momento. Teniendo en cuenta dentro de ese accionar local, que un hecho visto desde la óptica de la historia tradicional es netamente informativo y reducido entonces muchas veces a un dato, en la Nueva Historia es un acontecimiento provisto de una potencialidad enorme

⁵⁰ Ídem. p. 232.

⁵¹ FEBVRE, Lucien. Op. cit., p.231.

para ser interpretado tanto en la esencia misma de su existencia como hecho, así como en los aportes que puedan desprenderse de las consecuencias por él generadas.

Febvre concluye diciendo que no pretende imponer desde afuera direcciones proféticas a una disciplina en trance de organizarse o reorganizarse, ni mucho menos trazarle por adelantado programas didácticos que quizá obstaculizarían su avance y serían desmentidos por los hechos. Esto es indicativo que para cada caso es requerido un tratamiento didáctico diferente y los hechos emergentes dentro del proceso histórico, requieren tratamientos específicos según su naturaleza, su origen y sus consecuencias. De esta manera se espera que un historiador creativo y apasionado extraiga de ellos los elementos necesarios con exactitud y precisión de tal forma que estos le permitan realizar una amplia y objetiva interpretación (sin prejuicio ni complacencia), sobre todo de carácter socio cultural, alrededor de cada hecho.

Marc Bloch.

Se hace necesario incorporar a este marco teórico algunos de los elementos conceptuales y teóricos del historiador Marc Bloch, contemporáneo y amigo de Lucien Febvre.

Con la notoria influencia de la historia tradicional, existe aún la tendencia de buscar los hechos complejos y traer testimonios macro, que aunque valiosos, no son pertinentes al objeto de estudio. Como ejemplo, un historiador, de una época en que reina la máquina, no debe saber necesariamente cómo funcionan, como están constituidas y como se han modificado las máquinas. Sino cómo han incidido en un comportamiento socio cultural determinado.

El anterior ejemplo extrapolado a la parte musical, permitiría comparar la máquina con un instrumento. No importan los testimonios que ilustren sobre el funcionamiento y estructuras mecánicas del instrumento, eso es campo de la organología. Importan los testimonios como partituras, invitaciones, repertorio, gustos de la generación de aquella época, que ilustren sobre las dinámicas socioculturales de aquel momento. Esto en consonancia con la Nueva Historia.

Casi nunca, según el autor en mención, una observación pasiva no ha producido nada fecundo; por consiguiente, el historiador debe aplicar una observación netamente activa, involucrándose e interactuado con la población u objeto de estudio.

Según M. Bloch, el historiador, debe primeramente reunir los testimonios, leerlos, pesarlos por su autenticidad y entonces sí, únicamente tras ello, usar todo su ingenio e inteligencia para interrogarlos de la mejor manera, deducir sus consecuencias y así adquirir la información deseada. Desgraciadamente, dice

Bloch, nunca historiador alguno ha procedido así, ni aun cuando por azar cree hacerlo.

Otro aspecto de relevancia que trata M. Bloch tiene que ver con el tiempo histórico, al respecto, con base en las palabras del autor, se puede manifestar que en otras ramas del conocimiento el tiempo es fragmentado con relativa precisión y forma parte de su estudio, para la historia en cambio no es una parte, es un componente vital, como el plasma para la célula, porque si bien la historia estudia al hombre, lo estudia en función del tiempo; es decir, cada hecho relacionado con el ser humano tiene un tiempo de duración que es el acontecer de su existencia misma y también un tiempo de ubicación, bien sea en una era, época o temporada determinada.

El autor le asigna al tiempo histórico dos características: continuo y de cambio perpetuo. De la antítesis de estos dos atributos provienen los grandes problemas de la investigación histórica. Deja además un punto de reflexión en este aspecto, si se considera dos periodos sucesivos demarcados en el suceder ininterrumpido de los tiempos. ¿En qué medida el lazo que establece entre ellos el flujo de la duración es mayor o menor que las diferencias nacidas de la propia duración?⁵²

Esto tiene aplicabilidad directa con el objeto de estudio del presente trabajo por cuanto además de la duración en el tiempo de un proceso educativo, un compositor o un intérprete, estos se ubican en determinada época dentro de la historia local y de ello depende su nivel de incidencia sociocultural.

Finalmente, Marc Bloch toca un tema de vital importancia para comprender el pasado gracias a las incidencias de ese pasado que se hacen evidentes en el presente. Al respecto dice: *“La incomprensión del presente nace fatalmente de la ignorancia del pasado. Pero no es, quizás, menos vano esforzarse por comprender el pasado si no se sabe nada del presente”*⁵³.

Los aportes de los anteriores autores doctos en el conocimiento, reflexión y análisis de la nueva historia, permiten concluir que esta noble ciencia es de procesos más que de eventos, el tiempo ya no es como frecuentemente se lo concibe, -newtoniano y lineal- ahora es relativo, el pasado no necesariamente es pasado, porque el pasado es futuro de otro tiempo anterior y en el momento que sea objeto de análisis en comparación con determinados elementos es presente.

Si el conocimiento del pasado nos devela el presente, es posible proyectar el pasado al presente y por lo tanto es posible que en un momento presente se repita un hecho como una proyección y un reflejo del pasado, entonces el tiempo será cíclico.

⁵² Ídem. p. 26-27.

⁵³ Ídem. p. 38.

Como ejemplo de lo anterior, desde la historia universal de la música, vista con óptica actual, es posible mirar como la música del renacimiento surge como una respuesta del *Ars Nova*; la sencillez del rococó es a su vez una respuesta al barroco; de esta manera han surgido, se han expresado nuevas alternativas como el impresionismo y expresionismo entre otras. Se presentan efectos históricos como resultados a causas históricas, reafirmando cierto carácter cíclico de la música, que la nueva historia permite observarlo con claridad y de manera estructural, no lineal.

Adaptando lo anterior a la música local, es posible encontrar intérpretes y compositores que en un presente real, viven y disfrutan el pasado, completamente legalizado en sus imaginarios y subjetividad por el repertorio de tiempos pretéritos. Al mismo tiempo y en otro cercano espacio, es posible encontrar intérpretes y compositores proyectados (por su repertorio y su quehacer musical) al futuro, lo viven y lo sienten como tal. Para ellos el tiempo no es el mismo, no es absoluto, es relativo. En el mismo espacio presente se puede encontrar pasado y futuro.

Se presentan también los tiempos simultáneos, como una manifestación más de su relatividad, tal es el caso –ilustrativo- de dos regiones donde se está desarrollando al mismo tiempo, en la primera, el barroco, y en la segunda el estilo galante correspondiente al rococó; confluyen entonces simultáneamente dos tiempos históricos diferentes, en dos sitios geográficos distintos bajo un tiempo absoluto-real que es presente pero en el tiempo relativo son dos tiempos diferentes en un mismo presente. Es decir, la complejidad de la nueva historia es una característica evidente que permite la interacción y la relación con otros espacios, otros tiempos, otros supuestos y otros imaginarios.

5.6. EL FOLCLOR COMO COMPONENTE DE LA HISTORIA LOCAL

Muchas de las características de la Nueva Historia están inmersas en la palabra folclor, que trata de los saberes del pueblo con una trayectoria histórica consolidada por la tradición oral. Estos saberes son colectivos porque la academia no los ha delimitado, clasificándolos en jerarquías destinadas a grupos humanos con determinadas características, ni a clase social alguna, porque ellos son del pueblo y el pueblo mismo.

En las manifestaciones concretas del folclor musical, las canciones y melodías populares permiten el conocimiento, acercamiento y comprensión de fenómenos históricos y socioculturales de una región.

Para los fines del presente trabajo conviene hacer referencia a cuatro definiciones de folclor expuestas en el texto *Manual del folclor colombiano*⁵⁴ escrito por Javier Ocampo López. El científico social argentino, Augusto Raúl Cortázar, afirma que, *“El folclor es la ciencia que recoge y estudia las manifestaciones colectivas, con valor funcional en la vida del pueblo, que las practica en forma empírica y tradicional”*. Así las cosas, en los procesos educativos colectivos de carácter popular aparece el elemento “espontaneidad” como respuesta tanto a la necesidad de aprendizaje de los interesados en él, como de la ausencia de conocimiento metodológico por parte de quienes poseen el saber, quienes acuden a recursos didácticos muy particulares que complementan la tradición oral cumpliendo el propósito de perpetuar esos saberes.

El reconocido escritor español, Miguel de Unamuno, sostiene que *“el folclor es la infrahistoria de un pueblo; que responde a ese mundo propio que ciertos estratos inferiores se forman en el interrogante y en el afán de explicar el porqué de su paso por la vida para responder ese imperativo angustioso de saber de dónde se viene y hacia donde se va”*. Para Unamuno las diferentes manifestaciones del folclor serán, según su definición, una respuesta a las necesidades más íntimas y subjetivas del ser humano, que en parte explicarían el carácter variado, múltiple y complejo de las mismas. Es valiosa la inclusión del término “infrahistoria” al parecer para referirse a una micro historia íntima.

Por su parte André Varanac, dice que *“...el folclor está constituido por las creencias colectivas sin doctrina y las prácticas colectivas sin teoría”*; la colectividad se identifica con su folclor, es una forma de felicidad, cuyo fundamento teórico aún no ha sido identificado, sistematizado y organizado.

William Bascom señala que *“El folclor significa sabiduría popular; abarca la tradición oral y todas las habilidades y técnicas que se aprenden por imitación o mediante el ejemplo, así como los productos resultantes”*. En este concepto el término “imitación” es muy significativo por cuanto es muy frecuente en los procesos empíricos de aprendizaje en los municipios, localidades y veredas del país, como recurso de la transmisión de saberes de una generación a otra o de un individuo a otro.

Como un comentario general a los anteriores conceptos se pueden concretar dos puntos de particular interés: el primero, todos los teóricos incluyen el saber del pueblo dentro de la propiedad colectiva y anónima, coincidiendo con una de las características de la Nueva Historia, en cuanto a que el saber no está únicamente en los libros ni en procesos académicos. En un segundo aspecto, es la invitación a la reflexión por cuanto se parcializa a los estratos populares, refiriéndose a las clases vulnerables, excluyendo, de esta manera, a otros estratos que también son parte vital del pueblo.

⁵⁴ OCAMPO LÓPEZ, Javier. *Manual del Folclor Colombiano*. Bogotá: Plaza y Janes, 2011. p. 20-22.

Los anteriores referentes teóricos son complementados por aportes de Bartók, Zamacois y Kodály. El primero de ellos con investigaciones realizadas en su país natal (Yugoslavia) consignadas en su libro *Estudios sobre música popular*⁵⁵ donde clasifica la música en “música campesina, culta y popularizca”, lo que en nuestro medio equivaldría a música campesina y popular urbana. Zamacois⁵⁶ por su parte ilustra en la comprensión y el análisis de obras bajo el concepto tradicional de la forma, lo que permite la interpretación de las mismas; finalmente, Kodály⁵⁷ se convierte en una valiosa referencia tanto por sus trabajos investigativos como por su propuesta educativa basada en el estudio de las pequeñas formas del folclor musical de su país. Kodály soñó una Hungría donde todos sus habitantes hablaran el lenguaje musical, así como hablan el idioma húngaro como su lengua materna y aquí se habla el castellano; no lo logró, pero aumentó considerablemente el número de orquestas sinfónicas, coros y escuelas de música en su país. En *Los corales infantiles*, artículo que Kodály publicara en 1929, reafirma este propósito, al referirse al maestro de pueblo de banda o de coro, dándole mayor importancia que al director del teatro de ópera de una ciudad. “*Cuando este falla, -dice- se lo despide y el resultado antes de que el respectivo reemplazo llegue es la ausencia de espectáculos operísticos, relativamente no tan grave, sin embargo si falla el profesor de un pueblo, frustra y priva a muchas generaciones de niños y adultos de disfrutar verdaderamente de la música*”.

En toda investigación de la música local y regional, el estudio del folclor es fundamental por cuanto la mayoría de las manifestaciones musicales de una comarca son empíricas y/o autodidactas; ellas encuentran fundamento, en las costumbres, la idiosincrasia y la riqueza cultural local, sus propias caracterizaciones. Aun cuando el repertorio es académico, es difícil borrar la impronta que - aunque leve en algunas ocasiones-, le otorga el estilo regional y local.

La esencia que permite impregnar tanto los procesos educativos como el repertorio compositivo e interpretativo de ciertas características cargadas con elementos propios de la región, la localidad y la cotidianidad, tiene su fundamento en el folclor.

⁵⁵ BARTÓK, Béla. Escritos sobre Música Popular. Naucalpan de Juárez - México: Siglo Veintiuno Editores, 1981. p: 66.

⁵⁶ ZAMACOIS, Joaquín. Cursos de Formas Musicales. España: Editorial Labor, 1979. p. 10-21.

⁵⁷ KODÁLY, Zoltán. La educación musical en Hungría a través del método Kodály. Budapest: Imprenta Franklin, 1976. p. 29-37.

5.7. DE LA HERMENÉUTICA

Los enfoques de investigación proceden de paradigmas o de modelos de pensamiento a partir de los cuales se elaboran los procedimientos metodológicos que van a permitir la construcción del conocimiento. Para que dicho conocimiento tenga validez, los procedimientos deben ser sumamente rigurosos, especialmente en trabajos inscritos en el paradigma cualitativo.

Según María Luisa Palencia Avendaño (2013) el concepto de enfoque incluye la manera de plantear determinadas tendencias, líneas de investigación y formas de trabajo, la forma en que pueden descubrirse o comprenderse los puntos esenciales de un problema, para tratarlo acertadamente. Entonces al hablar de enfoque pueden identificarse dos nociones: perspectiva y orientación. La de perspectiva presenta el enfoque como punto de vista desde el cual un objeto de estudio es observado, la postura desde la que el investigador hace las aproximaciones requeridas. Aunque alude también al sentido de orientación o la ruta que ha de seguir una investigación, tal disposición es guiada por un cierto fundamento teórico o disciplinar. La hermenéutica es el sustento teórico para el caso de las investigaciones cualitativas.

La investigación cualitativa tiene como propósito principal la comprensión del objeto de estudio en su complejidad, más allá de determinar sus relaciones causales. Según Ardila N. (1996) básicamente en este tipo de investigación se busca explicar y analizar un evento histórico, usando tanto fuentes primarias (testigos presenciales o participantes del hecho histórico) como secundarias (testigos no directos, documentos y relatos de otros autores) que examina cuidadosamente con el fin de determinar su confiabilidad por medio de una crítica interna y externa. En el primer caso verifica la autenticidad de un documento o vestigio y en el segundo, determina el significado y la validez de los datos que contiene el documento que se considera auténtico.

La investigación histórica lleva un riguroso análisis y confrontación de toda la información recopilada. Tiene una actitud reflexiva ante los hechos o problemas sociales pasados. Reconstruye el pasado en forma objetiva con base en fuentes documentales y testimoniales confiables.

Respecto a la hermenéutica que complementa el enfoque histórico del presente trabajo, se ha realizado una consiente revisión bibliográfica y de ella se han extractado algunos apartes de los autores que más se ajustan a los fines del mismo.

La hermenéutica introducida en los diálogos de Platón para interpretar textos misteriosos o proféticos fue utilizada hasta hace poco en la comprensión de textos no científicos, básicamente como posibilidad de dar explicación desde el lector a

los planteamientos que en muchos textos ofrecen ambigüedad. En este sentido, la “perhirmeneasis aristotélica” que se ocupaba de la significación de las palabras, del verbo y, en general, del discurso, es la que otorga los fundamentos genéricos en la búsqueda de sentido de un texto. *“Los sonidos emitidos por la voz -dice Aristóteles- son símbolos del estado del alma, y las palabras escritas son símbolos de los sonidos de los sonidos emitidos por la voz”* (Rubio 1994, p. 30).

Una de las primeras aproximaciones a la actual hermenéutica la hizo Dilthey al considerarla como la ciencia del espíritu, en contraposición a las ciencias de la naturaleza; para el autor, todo valor, toda finalidad de vida sólo existe en la conciencia, en ese mundo espiritual que actúa sobre el sujeto de modo autónomo y que le permite actuar de acuerdo a ello. Desde esta perspectiva, Dilthey consideró que en la hermenéutica los estudios se dirigen hacia las objetivaciones de la vida, o sea, hacia las obras y valores histórico-culturales que pueden ser captados por la vivencia, en torno a los cuales se puede ejercer el poder de comprensión.

Un aporte importante para este enfoque, fue el realizado por Gadamer, al considerar que la hermenéutica es un modo de comprensión de las ciencias del espíritu y de la historia, a partir de las interpretaciones de la tradición y la realización de un análisis de las condiciones en que dicha comprensión se produjo; de ahí que lo más importante para el autor es el acontecer lingüístico de la tradición y la historia, pues desde la ubicación del sujeto en ese acontecer, se logra la comprensión del fenómeno.

Por lo anterior, para Gadamer la comprensión no está en el ser individual, sino en el ser histórico; esto, por cuanto el interés de la hermenéutica no se centra en entender al otro, sino en entender con el otro en un texto determinado; bien sea una obra de arte, un valor, una acción, un acontecer histórico; lo importante es reconocer que ese conocimiento está mediado por la historia.

6. DISEÑO METODOLÓGICO

6.1. TIPO DE INVESTIGACIÓN

Teniendo en cuenta que esta investigación no pretende generalizar de manera probabilística los resultados a otros objetos de estudio ni la derivación de universales y que el conocimiento histórico se construirá por medio de la búsqueda de la comprensión de los fenómenos sociales pasados utilizando procedimientos hermenéuticos, el presente trabajo se inscribe en el paradigma cualitativo. La investigación cualitativa tiene como propósito principal la comprensión del objeto de estudio en su complejidad, más allá de determinar sus relaciones causales.

6.2. ENFOQUE DE INVESTIGACIÓN

El enfoque del presente trabajo es de tipo histórico-hermenéutico. A pesar de que recurrirá a algunos elementos propios de la etnología, dado que buena parte de la información requerida para la comprensión del campo problémico por lo que se trabajará con entrevistas, se inscribe en el campo de la investigación histórica desde los planteamientos de la Escuela de los Annales conocida como la Historia Nueva.

6.3. PROCEDIMIENTOS METODOLÓGICOS

Se cubrirán, tentativamente, las siguientes etapas:

- Revisión bibliográfica y clasificación de la misma con el fin de encontrar la pertinencia teórica, conceptual, metodológica y temática para el proyecto de investigación.
- Relación y revisión archivística de documentos con el objeto de establecer su pertinencia y relevancia.
- Organización, catalogación y selección de partituras, fotografías y materiales fonográficos.
- Registro de testimonios orales. El instrumento para la recolección de información será la entrevista semiestructurada y no estructurada. Se

procederá a levantar registros magnetofónicos de los testimonios los cuales tendrán un proceso de interpretación según se describe más adelante.

Nota: La información derivada de estos tres últimos puntos constituirá el corpus de datos.

- Recolección y pre análisis de la información para la configuración del plan de categorías de análisis.
- Ordenación, clasificación y sistematización de la información.
- Análisis de la información.
- Triangulación. Este mecanismo de verificación y validación.
- Revisión interna (investigador y asesor).
- Primer borrador. Revisión del asesor, afinado y corrección.
- Segundo borrador. Revisión final del asesor, afinado, corrección de estilo y texto final.

6.4. FUENTES

Primarias. Se tendrán en cuenta fuentes de archivo y periódicos fundamentalmente.

Secundarias. En estas fuentes se tendrán en cuenta las investigaciones relativas al objeto de estudio, aquellas que han abordado el estudio de la música en el Municipio de El Tambo y de la zona andina de Nariño.

7. RESULTADOS DE LA INVESTIGACIÓN

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo muestra los resultados de la investigación relativa a la identificación de los procesos mediante los cuales los músicos del municipio nariñense de El Tambo adquirieron sus conocimientos y como ellos los aplicaron para la ejecución instrumental, la composición y la misma docencia en el periodo comprendido entre 1950 y 2014. Primero se hizo necesario identificar las modalidades de educación musical que se dieron en dicho municipio y a partir de allí establecer las incidencias que estas tuvieron en formación de intérpretes, compositores y también de educadores. Se parte para la identificación de las modalidades en mención de lo conceptuado por la Ley General de Educación, la Ley 115, conceptos que permitieron determinar la presencia de proceso educativos musicales en las modalidades no formal y la informal, quedando descartada la formal puesto que no se encontró instituciones de formación musical cuya finalidad fuera formar profesionalmente y de titular a sus estudiantes.

Dentro de la educación no formal se han estudiado los procesos de formación musical relacionados con tres centros: Colegio Integrado Sagrado Corazón de Jesús, Instituto Jesús Nazareno y la Fundación Musical Batuta. En la modalidad informal se detallan los procesos relacionados con las agrupaciones musicales que lograron cierta trascendencia como son el grupo Los Unidos y la Banda Municipal. Finalmente se presenta, considerando la trascendencia de su trabajo, la reseña de Isaías Melo como caso tipo. Este educador es el más claro ejemplo de trabajo musical en favor de la juventud tambeña que se presentó en la segunda mitad del siglo pasado.

La importancia que esta investigación reviste, radica en que se llena un vacío histórico en cuanto a educación musical se refiere y en especial a los intérpretes y compositores. Por otra parte es evidente el fortalecimiento de la cultura local para la consolidación de la cultura regional, mediante la identificación de diversos elementos tanto teóricos como prácticos y su interacción sociocultural, dentro de los procesos educativos musicales que aporten, significativamente, a la construcción de la historia educativa de Nariño y del país.

La muestra poblacional para el proceso de recolección de información fue extraída y seleccionada de los habitantes de dicho municipio, por una parte, músicos que tuvieron contacto directa o indirectamente con las instituciones, los docentes, intérpretes y compositores sobre los cuales trata este trabajo; por otra parte,

ciudadanos longevos con un alto conocimiento de los aspectos históricos y culturales locales, adquiridos por experiencias vividas y por tradición oral.

7.1. EDUCACIÓN MUSICAL NO FORMAL, PROCESOS E INSTITUCIONES

La Ley General de Educación, la Ley 115, establece tres modalidades de la educación general -formal, no formal e informal-, que para los fines de este trabajo serán consideradas en su concepción básica. En el Artículo 10 define la modalidad de educación formal como *“...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”*. Teniendo en cuenta esta consideración se puede afirmar que en el Municipio de El Tambo, la modalidad en mención no se ha existido puesto que hasta la fecha ninguna institución ha tenido las condiciones para ofrecer formación académica musical conducente a títulos.

En el artículo 36 la Ley, establece que *“...la educación no formal es la que se ofrece con el objeto de complementar, actualizar, suplir conocimientos y formar en aspectos académicos o laborales sin sujeción al sistema de niveles y grados establecidos en el artículo 11 de esta Ley.”* En el Municipio de El Tambo, esta modalidad ha estado representada por las instituciones educativas oficiales de básica primaria, la media del bachillerato y por la Escuela de Música Batuta ya que sus fines y propósitos van en concordancia con lo expuesto. Para el caso de las instituciones educativas, la asignatura de música, como materia optativa, ha sido el complemento de los currículos oficiales establecidos para obtener el título de bachiller académico. Para el caso de Batuta, como se ampliará más adelante, los conocimientos musicales en ella impartidos son por una parte el complemento a la escolaridad oficial y por otra, el medio de cualificación a los saberes y habilidades musicales de jóvenes y niños de la comarca.

En adición a lo anteriormente expuesto, el artículo 37 de la misma Ley, refiriéndose a la finalidad de la educación no formal, manifiesta que *“...la educación no formal se rige por los principios y fines generales de la educación establecidos en la presente Ley. Promueve el perfeccionamiento de la persona humana, el conocimiento y la reafirmación de los valores nacionales, la capacitación para el desempeño artesanal, artístico, recreacional, ocupacional y técnico, la protección y aprovechamiento de los recursos naturales y la participación ciudadana y comunitaria”*.

En cuanto a la modalidad informal la norma establece que esta se relaciona con *“...todo conocimiento libre y espontáneamente adquirido, proveniente de personas, entidades, medios masivos de comunicación, medios impresos, tradiciones, costumbres, comportamientos sociales y otros no estructurados”*. Esta

modalidad ha sido la predominante en el Municipio de El Tambo, como lo ha sido en otros lugares del país y del mundo occidental. La razón de esta situación es posible atribuirla a la facilidad para acceder a ella, ya que no necesita tener vínculos con instituciones educativas o centros de enseñanza especializada como las escuelas de música, conservatorios o programas universitarios. Basta con observar, imitar, escuchar y practicar al ritmo que cada interesado se autoimponga. La educación musical informal es la encargada de la formación de generalidad de los músicos de dicho municipio, prueba de ello es la gran cantidad de instrumentistas y agrupaciones musical que de ella se han derivado; además, su aporte a la tranquilidad, equilibrio emocional, felicidad, esparcimiento e integración familiar y social e ha sido significativo.



Grupo de niñas de iniciación en cuerdas. Batuta. Agosto 2012.

- **La educación musical en el Colegio Integrado Sagrado Corazón de Jesús**

En esta institución regentada por la comunidad de hermanas Bethlemitas desde 1923, se desarrolló en varios momentos de sus 91 años de existencia la actividad musical; ya fuera como asignatura optativa dentro del currículo escolar o desde la conformación de grupos musicales en diferentes formatos instrumentales y/o vocales.

La más antigua referencia con que se cuenta, data de 1938 y tiene como fuente primaria el testimonio de la señora Rosita Rodríguez, ex alumna integrante del coro del colegio y posteriormente guitarrista de la Orquesta Lira Roja. En entrevista concedida el 12 de junio de 2012, cuando hace referencia al coro del colegio, manifiesta lo siguiente: *“un día fue que en el Colegio, nos pusieron a*

cantar una barcarola..., yo era con la Carmelita Benavides, María Teresa Zamora, éramos las cantoras,...yo era niña, en los quince años he de ver estado y en el colegio a mí me escogían para los cantos”.

Lo anterior permite levantar ciertos velos de la historia regional oculta y aporta valiosas informaciones. En el colegio de las madres Bethlemitas se dio un ambiente musical evidenciado por la existencia de un coro y por la utilización de un repertorio universal como *La barcarola*, mencionada por la señora Rosita. Esta actividad ha permanecido relativamente constante y liderada por la religiosa que, para cada época, tuviera más conocimiento del arte musical en la comunidad.

Posteriormente ya para el año de 1973, desempeñándose como rectora la madre superiora Soledad Chacón, el colegio contrató como profesor de música José Vicente Enríquez Guerrero⁵⁸, con el propósito principal de que asumiera con las niñas y los niños⁵⁹, la preparación de los cantos litúrgicos y los villancicos en temporada navideña. El maestro Vicente era intérprete del Acordeón y el armonio lo que le posibilitaba el acompañamiento de los cantos de los infantes. La estancia de Enríquez Guerrero en el colegio de las Bethlemitas fue relativamente corta, un año seis meses aproximadamente, según testimonio de la Sra. Sixta Narváez, esposa del fallecido profesor Enríquez. Sin embargo, después del retiro de este docente, la actividad musical continuó de manera esporádica para preparar los cantos litúrgicos, con la asesoría de la comunidad de hermanas Bethlemitas.

Las actividades musicales del colegio fueron dinamizadas por la vinculación de un foráneo de origen putumayense, Gilberto Ojeda. Arriba al municipio con el objeto de terminar el bachillerato en el único colegio existente en aquel entonces en El Tambo. Ojeda traía una carga de talento y saberes musicales que de inmediato puso al servicio de la institución, enseñó la interpretación de la guitarra a Carlos Villareal y Omar Rojas, entre otros, quienes integraron grupos de música tradicional, el primero en El Tambo y el segundo en Cali. Preparó cantantes para concursos departamentales de la canción como lo hizo con Amparo Díaz, Idalí Salas, Cristina Enríquez y Patricia Díaz; participó en los cantos litúrgicos solemnizando las eucaristías dominicales; además, los grupos que conformó aumentaron las serenatas y la alegría del pueblo mejoró. Gilberto Ojeda fue toda una revolución musical que hoy gratamente se recuerda⁶⁰. Cuando se graduó las hermanas Bethlemitas lo vincularon como profesor del colegio, cargo que ocupó por una temporada cercana a los 12 meses, al término de la cual, no se conoce

⁵⁸ El Maestro Vicente Enríquez, era el “cantor” de la parroquia y alumno particular del maestro Noé Rosero Zamora.

⁵⁹ Desde el año 1968 el colegio es mixto, integrado por niñas y niños. Fuente, documentos aportados por la secretaría de colegio. Acta de grado de la primera promoción en 1974, situación que permite deducir que la integración comenzó con el grado primero de bachillerato seis años atrás.

⁶⁰ Los datos referentes a Gilberto Ojeda son tomados de una fuente testimonial, entrevista al señor Carlos Villareal Quintana, (22 de febrero de 2013) músico tradicional de El Tambo, alumno, compañero y amigo de Gilberto Ojeda.

porque razón, volvió a su natal Putumayo en donde permaneció hasta su fallecimiento en el año 2011; esto, según versión de Amparo Díaz, una ciudadana tambeña que cantó con el profesor y con quién mantenía contacto frecuente.

En el año 1976, hizo su arribo al colegio, con nombramiento de la Secretaría de Educación Departamental, el profesor y reconocido artista de la plástica nariñense, Luis Felipe Benavides Rosero, quién asumió el área de educación estética, tanto en artes plásticas como en música. En la parte musical, las clases del profesor Benavides eran de carácter teórico, donde se abordaba elementos de gramática musical básica y en las tardes de manera extracurricular asumía la enseñanza de la interpretación de instrumentos andinos, algo novedoso en el municipio. Como resultado de esta práctica nació la primera agrupación de música andina de El Tambo, el grupo Nukapatury que significa “hermanos míos” y con ellos se da inicio a un nuevo imaginario estudiantil que incluye aspectos sobre la unidad latinoamericana y las desigualdades sociales. Hay que recordar que esta música en las décadas de los años setenta y ochenta estuvo impregnada de una fuerte dosis de política izquierdista.

Paralelo a esto se vivía en varios países de Latinoamérica procesos de emancipación del pueblo, toma de conciencia antiimperialista y agudización de la lucha de clases; estos temas fueron incluidos en el repertorio de grupos como Intillimany y Altiplano de Chile, Ñandamañachi de Ecuador y Ana y Jaime, Génesis y América Libre de Colombia, entre muchos otros. Esta situación en El Tambo se ve reflejada en el repertorio de Nukapatury. Este grupo tuvo una vigencia aproximada de 15 años, según versión de Jairo Rojas, ex integrante del grupo y ex alcalde de El Tambo. Rojas manifiesta que este movimiento cultural en torno a la música social latinoamericana, influyó significativamente en las ideas que lo acompañaron en sus campañas como concejal y alcalde en dos ocasiones⁶¹.

Los miembros del grupo Nucapatury, por su propia cuenta continuaron con sus actividades artísticas después de la partida de Luis Felipe Benavides en el año 1978; Jaime Burbano, quien lo reemplazó, no asumió la dirección del grupo, sino que se dedicó a las clases de música en el colegio, llenando el vacío dejado por el profesor Benavides Rosero.

Jaime Burbano implementó la enseñanza de la interpretación de la guitarra. El programa de esta asignatura comprendía el aprendizaje de las posiciones de los acordes básicos, que el común de la gente les llama “términos”, y el ritmo de vals. Fue en esta ocasión cuando el autor del presente trabajo entró por primera vez en el mundo de la música, recordando el aprendizaje del acorde de re menor de manos de Sigifredo Córdoba. Córdoba fue profesor auxiliar voluntario de Burbano en la materia de música, tenía la titularidad en artes plásticas, pero más tarde

⁶¹ Entrevista realizada a Jairo Rojas. Fecha: 12 de agosto de 2012.

asumió también horas de música, iniciando con él una nueva faceta en el proceso educativo: la historia de la música. Gracias a esto, el estudiantado conoció las creaciones de los grandes compositores, lo que influyó en el fortalecimiento del bagaje musical de algunos estudiantes que más tarde tomarían la música como parte fundamental de sus proyectos de vida. El profesor Córdoba continuó dictando historia de la música hasta el año 2002, momento en que se beneficia por una comisión de estudios. Burbano, por su parte, sólo desempeñó la asignatura de música por espacio de un año porque se dedicó a las artes plásticas.

La presencia musical como asignatura práctica dentro del currículo institucional, vuelve a hacer presencia en el año 1989, cuando mediante orden de servicios No. 24 del mismo año, emanada de la alcaldía municipal, el alcalde Norberto Ortega Vargas, nombró a Gerardo Salas Moncayo como profesor de música del colegio. El nuevo docente compartió responsabilidades en la enseñanza musical con la hermana Trinidad Hernández, ya que por asumir también la signatura de biología, la disponibilidad de tiempo no era suficiente, razón por la cual la hermana Trinidad asumía, además de sus clases de religión, las de música.

La actividad musical de la religiosa se enfocó a la parte vocal, complementando sus prácticas con la recopilación escrita de repertorio tradicional colombiano, compendiado en cancioneros con llamativos diseños que los mismos estudiantes elaboraban y presentaban como examen final. Salas Moncayo se dedicó a la enseñanza de la flauta dulce para lo cual elaboró un programa que básicamente contemplaba la escala de do mayor y el repertorio en esa tonalidad, con algunas excepciones en la menor y sol mayor.

Una síntesis de la didáctica de aula, en las primeras clases del año era la siguiente: entrega la guía correspondiente, indicaciones sobre la postura de la flauta, ejercicios respiratorios y de manejo de la comuna de aire y, debido a la escasa intensidad horaria de tan sólo una hora, se acudía a estrategias como comenzar con la posición del do grave, que implicaba todos los orificios tapados. La finalidad de esta práctica era la de ganar tiempo ya que siendo do la nota más difícil de lograr en la flauta, su correcta ubicación permitiría que las restantes notas de la escala se lograran emitir con mayor facilidad, lo cual resulto un tremendo error. También por la limitante de tiempo, esto se complementaba con prácticas en horas de la tarde, había atención personalizada y la mayoría de exámenes eran individuales.

Los estudiantes más aventajados participaban en las izadas de bandera y al final del año se realizaba un concurso de intérpretes de la flauta dulce, los ganadores recibían un diploma de parte de la institución. Uno de los ganadores de este

concurso fue Germán *El Cano* Burbano, quién después formó parte del grupo “Olin”⁶².

Con el lamentable retiro de la hermana Trinidad Hernández, quien permaneció en el colegio tan sólo por espacio de un año, el profesor Salas Moncayo, asumió también la parte vocal, seleccionó los grados superiores para esta práctica y los grados inferiores continúan con el estudio de la flauta dulce. Clasificó las voces según el formato universal en sopranos, contraltos, tenores y bajos. Las prácticas de aula se desarrollaron con la estrategia de asignar voces de baja dificultad, de estructura muy sencilla para contraltos, tenores y bajos, para que estos asuman un papel de *ripieno*⁶³ y las sopranos se encarguen de la voz melódica principal. Los estudiantes más aventajados complementaban sus prácticas en horas de la tarde y conformaron el coro representativo del colegio; fueron 60 los estudiantes que actuaron a nivel interno institucional y en el santuario de Jesús Nazareno.

Durante su permanencia al servicio de la educación musical en el Colegio Integrado Sagrado Corazón de Jesús, que fue hasta 1995, Gerardo Salas Moncayo organizó dos agrupaciones musicales como trabajo extracurricular: El Trio “Amistad” y la estudiantina “Amanecer Colombiano”; el primero de ellos un trio de voces y guitarras conformado por Daniel Cabrera, primera voz y guitarra marcante; Eugenio Zamora, segunda voz y guitarra marcante, y Oscar Arenas, tercera voz y requinto. Este último fue el único que continuó con el arte musical, llegando a ser profesor de música en la Casa de la Cultura de El Peñol⁶⁴ y actualmente se desempeña como integrante del grupo de música popular Los Ídolos del Sur, quienes son el marco musical del cantante Fernando Burbano, artista de fama nacional.

La estudiantina Amanecer Colombiano, que está referenciada en el libro *Perfiles de El Tambo*⁶⁵, tuvo como objetivo dar a conocer y difundir el repertorio tradicional colombiano y con ello, como lo diría después la Ley 115, “promover el conocimiento y la reafirmación de los valores nacionales”⁶⁶. Los miembros de la estudiantina recolectaron fondos y adquirieron sus propios instrumentos, de los cuales hoy, envejecidos por los años, reposan en la fotocopidora del colegio un tiple, una bandola y una guitarra. El formato instrumental era el siguiente: siete

⁶² Olin significa movimiento, según explicación del profesor Elmer Pérez Díaz, ex - integrante del grupo, quién además manifiesta que el grupo tuvo vigencia en la década de los años 90, en este tiempo realizó una presentación en el programa “Estampas Juveniles” de la cadena 1 de Inravisión y Germán el “Cano” Burbano, quenista de la agrupación fue invitado al programa “ver para aprender” del Gordo Benjumea, para que explique el funcionamiento de la quena y la zampoña.

⁶³ Ripieno, palabra técnica que en música hace referencia a relleno o acompañamiento.

⁶⁴ El Peñol, en ese entonces corregimiento de El Tambo y elevado a la categoría de municipio en el año de 1999. Dista a 30 minutos de El Tambo N.

⁶⁵ Libro escrito por Jairo Rojas S, Rigoberto Rosero y Javier Gómez, publicado en 1990, es una monografía del municipio de El Tambo.

⁶⁶ Ley General de la educación, artículo 37.

flautas dulces, una soprano, cuatro sopranos y dos contraltos, cinco guitarras⁶⁷, un tiple, dos bandolas y un contrabajo.⁶⁸ Algunos de sus integrantes que continuaron de la mano con el arte musical son: Oscar Arenas, como ya se mencionó anteriormente, ahora es integrante del grupo Los Ídolos del Sur; Napoleón Salas Moncayo, integrante de la Banda Sinfónica del Departamento de Nariño; Marcos Ángel Salas Salazar, funcionario de la Oficina Cultural Departamental, ex integrante de la banda departamental y autor del libro *Banda Departamental de Músicos de Nariño*; John Servio Solarte, actual director de la banda departamental y Carlos Zamora Andrade (q.e.p.d.) quién llegó a ser un notable instrumentista de la bandola, evidencia de ello es la grabación de la marcha *Cero Cero* del compositor nariñense Luis E. Nieto, realizada en los estudios discográficos de Guillermo Aguirre Oliva en Pasto, en el año 2004 y de la cual el autor de la presente investigación conserva una copia.

El componente teórico, se hacía en los primeros periodos con gramática musical básica y en el cuarto período una breve reseña histórica de la música, para concluir con nociones de música contemporánea, sobre lo cual los estudiantes en grupo componían una obra y la entregaban en un *cassette* como examen final del periodo. Se recuerda los títulos de algunas obras: Ruidos de la calle, un día en el mercado, ruidos y tinieblas y talleres tambeños. Se conserva evidencias magnetofónicas de este hecho. Esto resultó, por demás, novedoso y motivante para el estudiantado.

El colegio de las hermanas Bethlemitas, desde los procesos de la enseñanza de la música incidió positivamente tanto en los individuos como en la comunidad en general. Teniendo en cuenta que, a diferencia de la significación de la palabra influencia, una incidencia es un efecto emergente, no determinado ni esperado como consecuencia predecible desde los propósitos y finalidades de un hecho, es posible hablar entonces tanto de influencia como efecto directo como también de incidencias de los procesos educativos, termino este que incluye al primero.

En tal sentido se considera que ha sido evidente la influencia y la incidencia de la educación musical desde este colegio hacia la comunidad, primeramente en el cultivo de la sensibilidad de las niñas integrantes del coro. Una de estas niñas fue la señora Rosita Rodríguez quién ha sido importante fuente de información para esta investigación; a sus 80 años recuerda un vasto listado de eventos musicales, tanto personales como a nivel de la Orquesta Lira Roja. A finales de la década de 1930, el colegio creó el espacio para que las niñas de entonces como la señoras Rosita, descubran, cultiven y expresen su potencial y sensibilidad musical. En este ambiente la descubrió el maestro Isaías Melo y la incorporó a la mencionada

⁶⁷ Las guitarras, cuando en la obra desempeñaban roles melódicos, se distribuían en primera, segunda, tercera voz, melodía en octava baja y una quinta guitarra de acompañamiento.

⁶⁸ Este contrabajo fue el que hizo parte de la Orquesta Lira Roja del maestro Isaías Melo y actualmente forma parte de la colección personal de la familia Salas Moncayo.

orquesta. En su núcleo familiar, Rosita generó un ambiente musical para que algunos de sus hijos y nietos reciban esa influencia musical y ellos a su vez también la irradian en un futuro a un mayor número de personas. Con fundamento en las líneas anteriores, se podría resumir en tres palabras la incidencia del proceso educativo del Colegio Bethlemitas en esta primera época: cultivo, proyección y trascendencia. En una o en otra medida estos tres vocablos también cobran vida en otros procesos que hacen parte de esta investigación histórico musical.

La incidencia del proceso educativo adelantado por el profesor Gilberto Ojeda, se ampliará más adelante porque tiene que ver concretamente con intérpretes, basta decir por ahora que un número considerable de quienes fueron sus alumnos tienen en la actualidad grupos musicales que están al servicio de la comunidad y fortalecen la cultura regional. Similar situación representan los docentes hermana Trinidad Hernández, Vicente Enríquez, Jaime Burbano, Gerardo Salas Moncayo, y Luis Felipe Benavides, destacando en este último la presencia del grupo Nukapatury de gran impacto en la comunidad.

En el trabajo musical llevado a cabo por el profesor Sigifredo Córdoba, la importancia radica en que fortaleció el saber histórico musical en los estudiantes, muy útil para quienes en el futuro sean intérpretes y compositores. Ya que los elementos históricos son fundamentos de gran importancia para el intérprete, por cuanto el mayor conocimiento de la obra le permite usar de mejor manera el lenguaje musical y transmitir el mensaje inmerso en el discurso de la obra con mayor claridad. De similar forma para los compositores, estos tendrán mayores presupuestos teóricos y conceptuales para estructurar sus creaciones.



Grupo de estudiantes y padres de familia del Colegio Sagrado Corazón de Jesús, participan en carnavales junto a la carroza que representa al maestro Noé Rosero. 1998.

- **La Educación musical en el Instituto Jesús Nazareno**

El Presbítero Jesús Villareal O., quién llegó a El Tambo en 1938 y ejerció su apostolado hasta 1956, además de sus funciones parroquiales, aportó al desarrollo de la comarca impulsando la construcción de obras de infraestructura que mejoraron la imagen pública de la localidad. Entre ellas se destacan el cementerio, la restauración del templo, la gruta de nuestra señora de Lourdes, la estatua de Policarpa Salavarrieta que adorna la plaza principal y, por su puesto, su obra insigne el Instituto Jesús Nazareno, institución en la que se desempeñó como su director.

Al igual que el caso anterior, la primera referencia data de 1938, según los testimonios aportados por la señora Rosita Rodríguez, ex alumna del maestro Isaías Melo como ya se mencionó, quién manifiesta que Melo *“...era profesor del Instituto, lo llamó el padre Villareal, le dio el puesto, fue un gran profesor, profesor de Servio como que era. Enseñaba también otras materias, escritura, en primaria. Yo fui alumna en la música”*.

El anterior testimonio coincide con los de los señores Servio Solarte Burbano y Enrique Ordóñez, quienes afirman haber sido alumnos del Maestro Isaías Melo en el Instituto Jesús Nazareno, en las clases de música y el coro. Situación que evidencia la presencia de un proceso educativo musical. Al respecto el señor Enrique Salas Hurtado, en entrevista realizada el jueves 28 de junio del año 2012, manifiesta lo siguiente:

“También fui discípulo en la música con el trío, de ahí sale el trío Enríquez, porque íbamos a ensayar con el coro y la Orquesta Lira Roja, el coro cantaba a 4 voces, del Seminario vinieron y dijeron que ellos no habían oído nunca, era tan hermoso que el contraste de las voces se oía como una abejonera, se cantaba misas, mujeres y hombres, el profesor Isaías Melo, tenía un oído tremendo. En el grupo captaba las voces que fallaban, cucarroncitos, y así fue dejando voces selectas como los hermanos Pantoja, Gilberto Narváez “cache” quién luego fue profesor de capilla en Popayán, Marcial Pupiales y otros. Entre las mujeres estaban las hermanas Bastidas, Isabel Rosero “la queso” y otras, él iba acotejando las voces de mujeres y hombres. Se quedaba una hora más, prolongaba hasta las 5 y por la noche daba clases de música. Rafael Pupiales era su acompañante con el violín y con la trompeta”.

Lo anterior permite entre ver la calidad musical generada alrededor del proceso liderado por el profesor Melo. La existencia de un coro a cuatro voces, formato poco frecuente en las corales municipales, es un logro cuando la formación musical de los integrantes no es academizada. La aprobación de la comisión del Seminario que los visitó y oyó, da muestras de que el trabajo realizado por Melo era un trabajo de calidad.

Por otra parte es posible deducir que el proceso musical del Instituto Jesús Nazareno tuvo incidencia más allá de los muros escolares y trascendió a la vida cotidiana de la población, por cuanto el testimonio del señor Enrique Salas Hurtado devela la existencia de un coro de voces mixtas, esto demuestra que sucedió de manera externa a las dos instituciones, por cuanto el Instituto Jesús Nazareno era una institución sólo para varones y el colegio de las Bethlemitas únicamente para mujeres. La presencia del invidente Rafael Pupiales⁶⁹ es otra señal de que el proceso traspasó los límites escolares y acogió la música tradicional como complementariedad para la actividad musical.

Es digno de resaltar una incidencia muy particular de este proceso, dos importantes tríos: el primero, El Trio Enríquez, formado por los estudiantes Enrique Salas Hurtado, primera voz y percusión; Enrique Ordóñez, segunda voz y guitarra y Jorge Arturo Enríquez, tercera voz y requinto. El concepto de la comunidad acerca de este trío era de alta referencia; solían compararlos con Johnny Albino y su trío San Juan de Puerto Rico⁷⁰, su repertorio preferido eran los bambucos como *Las mirlas*, letra de Jesús María Trespacios y música de Clímaco Vergara; *Arroyito campesino* de Rafael Mejía y boleros como *Por dos caminos* de Álvaro Lambertini. El segundo el Trio fue La Macarena; estuvo integrado por los hermanos Pantoja, también de alta aceptación. Según testimonio del señor Servio Solarte⁷¹, cuando los Pantoja ofrecían serenatas en la ciudad de Pasto, los balcones permitían que curiosas miradas los confundieran con los tríos mexicanos, esta duda se presentaba porque los dos tríos conocidos en Pasto por aquella época eran El Trío Martino y Los Cóndores del Sur, al romper el trío tambeño el silencio de la noche con sus notas musicales, el vecindario escuchaba timbres diferentes a los dos tríos mencionados por lo que algunas personas creían haber sido visitados por algún trío mexicano de los que estaban en apogeo en aquel momento.

Las especificaciones metodológicas del profesor Isaías Melo, que por los anteriores testimonios se evidencian en el proceso del Instituto Jesús Nazareno, se detallarán más adelante.

Con la partida del maestro, la clase de música permaneció en los planes de estudio pero se limitó a la práctica de canciones montadas de oído; el profesor cantaba una canción, por lo general del repertorio colombiano y los estudiantes por imitación la repetían, la cantaban con él y memorizaban las letras. Este es el caso, a manera de ejemplo, de la profesora, en uso de buen retiro, Conchita Solarte, para quien una de las canciones predilectas era el bambuco *Allá en la montaña*⁷². En ocasiones la materia de música cambió su denominación y

⁶⁹ Retrospectiva Autoreferencial.

⁷⁰ Testimonio del señor Enrique Ordóñez, 14 de junio del año 2012.

⁷¹ Entrevista realizada el 14 de junio del año 2012.

⁷² Letra de Roberto Iglesias y música de Efraín Orozco.

simplemente aparecía en los horarios como canto. Esta fue un directriz nacional, debido al bajísimo costo que este tenía al utilizar sólo el recurso natural de la voz.

El anterior proceso, se enriquece un poco con la presencia eventual del profesor Gilberto Ojeda, a quién aprovechando su vinculación con el colegio de las hermanas Bethlemitas era invitado algunas veces a enseñar los cantos⁷³. Pero el instituto no tenía un profesor de música de planta y menos aún con el retorno de Ojeda a la intendencia del Putumayo de donde era oriundo.

Fue hasta el año 1993, cuando el acalde Jairo Efraín Rojas Solarte, nombra a la clarinetista de la Banda Municipal -única dama en la agrupación-, Margoth Magaly Salas Moncayo como profesora de música del Instituto, quién comenzó labores el 6 de septiembre del año 1993 por un periodo de 7 años hasta el mes de noviembre del año 2000, época en que es trasladada a la vereda de la Ovejera⁷⁴.

Durante los años de permanencia en el Instituto, el proceso musical liderado por la profesora Margoth se caracterizó por la enseñanza de gramática musical básica y la técnica elemental de la flauta dulce soprano. Enseñó piezas infantiles, villancicos y pequeñas canciones colombianas. En esta temporada se fortaleció el proceso de la Banda Municipal y de la Orquesta Sinfónica Batuta, porque muchos niños del Instituto, se motivaron por el aprendizaje de un instrumento musical y las bases adquiridas en el entorno escolar les permitieron avances significativos en tiempo relativamente corto⁷⁵.

Finalmente, en el Instituto Jesús Nazareno se dio un cambio radical en la enseñanza de la música porque esta fue asumida por Batuta. Los detalles de este acontecimiento se relatan en el siguiente acápite, dedicado a este proceso musical. La presencia de Batuta en el Instituto Agropecuario Jesús Nazareno se mantuvo hasta 2011, momento en que, por mal estado de las instalaciones que le fueron asignadas, culminaron sus actividades para prevenir un accidente que pudiera ocasionar daños en la integridad de los niños y jóvenes que diariamente asistían al centro orquestal.

- **La educación musical en el Centro Orquestal BATUTA. Un nuevo camino hacia el norte musical.**

Una parte integral de este capítulo sobre la historia de la educación musical en El Tambo, es el Centro Orquestal Batuta, como espacio de formación musical no formal que complementa la educación oficial. Este proceso cobra significación y

⁷³ Retrospectiva autoreferencial.

⁷⁴ Testimonio de la docente Margoth Magaly Salas Moncayo, actual docente en ejercicio de la vereda La Ovejera.

⁷⁵ Fuente archivos de inscripción de estudiantes de la Escuela de Música.

sentido, toda vez que en las instituciones educativas del municipio, la asignatura de música ha pasado a ser parte de su historia.

En el presente acápite, primeramente se habla de Batuta en el contexto nacional. La fundación de la Escuela de Música y su posterior inscripción en el Sistema de Orquestas Sinfónicas Juveniles e Infantiles de Colombia, Batuta. En segundo lugar se hace alusión a los aspectos más relevantes de su modelo educativo, su adaptación a las necesidades locales y algunos de los resultados obtenidos. También se hace un recorrido por el evento que recoge y proyecta su quehacer musical, el Festival de Música de Cámara Isaías Melo enfatizando un poco, por razones que más adelante se expresan, en la quinta versión realizada en 2008. Finalmente se presenta una semblanza de Isaías Melo por considerar que este docente tipifica de manera ejemplar la función del docente inscrito en la modalidad no formal de la educación musical.



Grupo de Cámara de Batuta. Febrero 2009.

- **Batuta en el contexto nacional**

La Alcaldía Mayor de Bogotá otorgó la personería jurídica No. 902 el 12 de diciembre de 1991 a la entidad sin ánimo de lucro denominada Sistema Nacional de Orquestas Sinfónicas Juveniles e Infantiles Batuta, entidad que posteriormente pasó a llamarse Fundación Nacional de Orquestas Sinfónicas Juveniles e Infantiles Batuta y finalmente, mediante acta 018 del 13 de noviembre de 2003, emanada del Concejo de Fundadores, toma hasta la actualidad el nombre de Fundación Batuta o Fundación Nacional Batuta⁷⁶. Hasta este momento la música sinfónica que había sido exclusividad de algunas ciudades capitales en el país,

⁷⁶ Datos tomados del certificado de existencia y representación legal de la fundación No. R030964410 expedido por la Cámara de Comercio de Bogotá.

comienza a descentralizarse. Mario Vallejo, gerente general hasta marzo del año 2013, se refiere a esta descentralización en las siguientes palabras: *“...empezamos la tarea con más convicción que herramientas, ahora no me explico como lo hicimos, pero el primer año trabajamos sin celular, sin internet, sólo un listado de municipios y un mapa de Colombia para pintarlo de amarillo y negro”*⁷⁷.

- **Historia Fundación Nacional Batuta**⁷⁸

Periodo 1990 - 2000

La Fundación Nacional Batuta fue creada en 1991 por iniciativa del Gobierno Nacional, según el modelo del Sistema Nacional de Orquestas Sinfónicas Juveniles e Infantiles de Venezuela para cumplir fines de interés público y social, fortalecer e incrementar el disfrute, la práctica y la enseñanza de la música en el país y garantizar su positiva incidencia en el mejoramiento de la calidad de vida de los colombianos.

El 22 de septiembre de 1991 con un concierto en la Plaza de Bolívar de Bogotá que contó con la participación de una orquesta conformada por 354 niños, niñas y jóvenes de 10 departamentos del país, se dio a conocer este proyecto.

A tan solo unos meses de funcionamiento, en 1992, Batuta ya tenía presencia en las ciudades de San Andrés, Bucaramanga, Medellín, Pereira, Manizales, Bogotá y Leticia, donde se conformaron 10 orquestas y cerca de 90 pre orquestas.

En 1998, la cobertura se amplió a 16 departamentos: Amazonas, Antioquia, Atlántico, Bolívar, Caldas, Guajira, Huila, Magdalena, Meta, Norte de Santander, Quindío, Risaralda, San Andrés y Providencia, Santander, Tolima y Vichada, además de Bogotá y Bugalagrande donde la Fundación atendía cerca de 7.000 alumnos quienes integraban 169 pre orquestas, 22 orquestas en transición y 15 orquestas juveniles.

Periodo 2000 - 2010

A partir del año 2001 la Fundación inició el convenio con la Red de Solidaridad Social, hoy Agencia Presidencial para la Acción Social y la Cooperación Internacional en las ciudades de Quibdó, Florencia y en la localidad de Usme en Bogotá con 500 estudiantes. En el año 2009, tras nueve años de ejecución de este convenio denominado “Déjate tocar por la música”, todo el territorio nacional cuenta con la presencia de Batuta a través de 191 centros orquestales en las

⁷⁷ Tomado de “Epilogo” una publicación realizada por Mario Vallejo el 30 de marzo del año 2013 y enviada a los correos electrónicos de todos los funcionarios de la fundación Batuta.

⁷⁸ Tomado de www.fundacionbatuta.org

ciudades capitales de departamento y municipios donde se benefician 28.870 estudiantes de población vulnerable con prioridad en desplazamiento inscritos en el Programa de Iniciación Musical Pre orquestal, 600 niños, niñas y adolescentes con algún tipo de discapacidad y en situación de desplazamiento inscritos en el Proyecto Piloto de Discapacidad, y 240 estudiantes en el Programa Básico de Formación Orquestal Sinfónica.

En 2009, en el marco del convenio con la Agencia Presidencial para la Acción Social y la Cooperación Internacional - Acción Social y en cumplimiento al Auto 006 de la Corte Constitucional que establece medidas protectoras para los niños y jóvenes que además de vivir en condición de discapacidad han sufrido los rigores del desplazamiento como consecuencia del conflicto armado interno, se dio inicio con gran éxito al componente especial de sensibilización musical, destinado a atender a los niños en condición de desplazamiento que sufren algún tipo de limitación física, cognitiva, mental, sensorial o múltiple, inicialmente en las ciudades de Bogotá, Bucaramanga, Buenaventura, Florencia, Medellín, Pasto, Puerto Asís y Sincelejo, ofreciendo un total de 600 cupos. Entre los logros más significativos se destacan la generación de espacios de inclusión social desde el ámbito cultural derivado del arduo trabajo de caracterización de la población y la implementación de un enfoque diferencial y especializado para el trabajo con este tipo de población. Así, se implementaron actividades no sólo a nivel musical sino también de acompañamiento psicosocial y de terapia ocupacional que evidenciaron avances en la activación motora, sensorial, emocional y cognitiva de los participantes.

Periodo 2010 - 2014

En 2011, con motivo de la celebración de los 20 años de la Fundación, la Orquesta Sinfónica Juvenil Batuta participó en el Young Euro Classic de Berlín y la gira de la Orquesta por Italia en la que se realizaron 16 conciertos en 14 ciudades. En 2012, se dio apertura al programa de formación coral como parte del proceso de iniciación musical cuyos principales resultados se observan en algunos coros representativos, dos de ellos en la ciudad de Bogotá: el Coro Infantil Batuta de Bogotá, bajo la dirección de la maestra Eunice Prada y el Coro Juvenil Batuta de Bogotá bajo la dirección del maestro Eric Gault, quien también asumió los coros representativos del Centro Binacional de Rumichaca en Ipiales y el Coro Batuta Santa Marta. De este trabajo se destaca la presencia del Coro Binacional en la cumbre realizada en Tulcán, con la presencia de los presidentes de Ecuador y Colombia.

En 2013, se observa la implementación del programa de Coros de Adultos, el cual constituye una apuesta innovadora e importante para la Fundación debido al reto que plantea la atención y formación de adultos. Este programa tiene por objeto hacer que los jóvenes y adultos adquieran redes sociales, fortalezcan su identidad

cultural y tengan la oportunidad de participar de un espacio lúdico (principalmente los adultos mayores).

El Sistema Nacional de Orquestas Sinfónicas Juveniles e Infantiles Batuta ha permitido implementar proyectos de formación orquestal y desarrollar de manera importante su presencia en el país con la cooperación de las corporaciones y fundaciones regionales Batuta: Corporación Batuta Risaralda, Fundación Batuta Caldas, Corporación Batuta Huila, Corporación Batuta Amazonas, y Corporación Batuta Meta.

La cobertura nacional se ha ampliado a través del apoyo decidido de instituciones como el Departamento para la Prosperidad Social, Ecopetrol, Ministerio de Cultura, Ministerio de Relaciones Exteriores, Fundación Metropolitana de la Música, Fundación Panamericana para el Desarrollo (FUPAD), el Fondo para la Acción Ambiental y la Niñez, (ACESCO), Plan Internacional (INC), Fundación Saldarriaga Concha, Corporación Andina de Fomento (CAF), las alcaldías locales del Distrito Capital y de varios municipios del país, así como algunas gobernaciones, entre otras.

La Fundación Batuta contribuye significativamente al mejoramiento de la educación musical en Colombia no solamente a través de su proyecto educativo; también desarrolla talleres de capacitación para profesores, directores y luthiers de todos los proyectos sinfónicos del país, en alianza con instituciones públicas y privadas como el Ministerio de Cultura, el SENA y Fundación Salvi, permitiendo a la vez, el crecimiento y sostenibilidad de la actividad orquestal del Sistema.

El Proyecto Educativo Batuta está presente en todo el país a través de 168 Centros Musicales en 90 municipios y ciudades capitales de departamento en donde más de 23.000 estudiantes conforman 664 agrupaciones de ensamble de iniciación musical y 40 orquestas sinfónicas.

La Fundación ha sido objeto de tres procesos de evaluación externa: el primero corresponde a la Evaluación Cualitativa de Resultados realizada en el año 2008 por parte del CRECE; otra en 2010, liderada por el Departamento Nacional de Planeación (DNP), en la que se adelantó la evaluación de impacto realizada por la unión temporal Economía Urbana - SEI S.A y en 2013, la medición del efecto del programa Batuta en el nivel del logro educativo: pruebas Saber 11 de lenguaje y matemática, adelantado por la Fundación Luker en Caldas.

Dichas evaluaciones han mostrado cómo el trabajo de Batuta es un factor que favorece la resiliencia y se convierte en un vehículo eficaz para superar los conflictos y los problemas asociados a la vivencia del desplazamiento, por la vía de favorecer su integración e inclusión en un grupo musical. También, cómo los estudiantes que presentaron el ICFES y pertenecen al programa Batuta registran mejores resultados en las áreas de lenguaje y matemática, que los que no

pertenecen al programa. Los resultados de estos estudios sustentan la necesidad de dar continuidad a la ejecución de los programas.

La Fundación presta los servicios de Biblioteca a través de la Biblioteca Musical Batuta y arreglo de instrumentos de cuerda frotada a través del taller de luthería en Bogotá para cuerdas frotadas y placas Orff.

- **La semilla, el terreno abonado y los frutos**

El alcalde Hellman Narváez López, en sus propias palabras relata cuando el 3 de noviembre del año 1998, se presentó en el despacho de María Errazuriz Cox gerente general de la Fundación Batuta, en Bogotá para gestionar la donación de un *set* de pre orquesta para el Municipio de El Tambo y, por consiguiente, la autorización para usar el modelo educativo de la Fundación de autoría del maestro Gustavo Parra, director musical nacional en aquel entonces.

Hablando -dice el ex alcalde- con las directivas de la fundación acerca de la tradición musical de El Tambo y contando con la voluntad política de la administración para apoyar la cultura y en particular la música, se logró que la fundación batuta hiciera presencia en El Tambo⁷⁹. De inmediato se presenta el proyecto de Acuerdo al Concejo para crear el cargo de director musical de la Banda Municipal, que no existía en la planta de personal del municipio para que este mismo funcionario se encargue de la dirección musical del Centro Orquestal Batuta.

Mediante Decreto No. 047 del 18 de noviembre del año 1998, el honorable Concejo Municipal de El Tambo, bajo la presidencia del economista Saulo Ernesto Pupiales Gómez, se crea el cargo de director de la banda municipal y en la asignación de funciones dentro del mismo acto administrativo se menciona, dirigir el Centro Orquestal Batuta⁸⁰. Con este acto administrativo queda incluida la Banda Municipal “Noé Rosero” dentro de la Escuela de Música Batuta.

Hellman Narváez López, cita a las directivas de los dos colegios existentes en el municipio y les plantea la situación, al tiempo que invita a que una de las dos instituciones sea la sede del Centro Orquestal Batuta⁸¹. Las directivas del Colegio Integrado Sagrado Corazón de Jesús, no se hicieron presentes, como consecuencia lógica el alcalde Narváez, determinó como sede para la Escuela de Música al Instituto Jesús Nazareno.

⁷⁹ Entrevista realizada a Hellman Narváez López. Fecha: 12 de agosto de 2013.

⁸⁰ Tomado de Archivo del honorable concejo municipal de El Tambo Nariño.

⁸¹ Datos tomados de la entrevista al profesor Luis Alfonso Audelo Erazo Chávez. Coordinador del Instituto agropecuario Jesús Nazareno. Realizada el 14 de enero del año 2013.

- **El programa educativo de la Fundación Batuta**

Para alcanzar su objeto y finalidades, la Fundación Nacional Batuta se basa en la construcción, desarrollo y aplicación de un modelo de intervención denominado “orquesta - escuela”: una aproximación pedagógica centrada en el hacer musical colectivo, cuyo permanente desarrollo determina el enfoque de todas las actividades inherentes a la formación musical y al desarrollo social. Este modelo se implementa en un ambiente de excelencia y se apoya en procesos definidos y documentados que contribuyen a su aseguramiento a través del tiempo y está comprometido con el ejercicio de valores tales como el respeto, la honestidad, la equidad, la tolerancia, la armonía y la solidaridad.

El Plan de Formación Musical comprende todas las acciones encaminadas a fortalecer el impacto del modelo “orquesta - escuela” en la democratización del acceso de la niñez y juventud colombiana al disfrute, conocimiento y práctica de la música sinfónica, y en su capacidad de contribuir a la salvaguarda de los derechos de los niños, niñas, adolescentes y jóvenes.

Todos los programas que integran el Plan de Formación se apoyan en la educación musical en grupo, tienen que ver con un modelo de enseñanza en el cual la participación activa del estudiante en la práctica musical colectiva, es lo que le permite desarrollar y al mismo tiempo poner a prueba sus destrezas y habilidades y poner en ejercicio permanente los conocimientos y experiencias propios del hacer musical. Así mismo propicia la puesta en práctica y la reflexión permanente sobre el respeto, la disciplina, la equidad, la tolerancia, la honestidad y la solidaridad. La práctica musical colectiva se constituye en modelo de sociedad y en consecuencia en terreno propicio para el ejercicio de estos valores.

El Plan de Formación Musical es flexible, permitiendo que los niños, niñas y jóvenes puedan tomar simultáneamente dos o tres programas si lo desean, por ejemplo el Programa Iniciación y Programa Formación Coral o Programa de Formación Coral y Programa de Formación Sinfónica.

- **Algunas adaptaciones al programa educativo para el caso de El Tambo**

En Escuela Musical Batuta de El Tambo, además de seguir las directrices de la fundación nacional en cuanto a programas académicos se refiere, están presentes los valores humanos. Al respecto manifiesta el estudiante Cristian Hurtado, concertino de la Orquesta Sinfónica Batuta: *“Aquí aprendemos que ninguno de nosotros es mejor que el otro, está prohibido decirle al compañero: “yo sé más que vos, o yo toco mejor que tú”, por el contrario el que está más adelantado, le ayuda al compañero que está iniciando”*⁸².

⁸² Entrevista realizada a Cristian Hurtado, el día 29 de septiembre del año 2014, concertino de la Orquesta Sinfónica Batuta de El Tambo.

En esta entrevista no estructurada en profundidad⁸³, realizada a Cristian Hurtado se identifica diversos aspectos desde la óptica del músico integrante del centro y de la orquesta. *“Las monitorias -dice- son un espacio de encuentro que permiten aportar para que un compañero avance y al monitor le permite practicar sus habilidades docentes y experimentar la satisfacción de servir. Los métodos son muy funcionales -continúa-, hasta que no haya superado el estudiante la técnica en el manejo de las cuerdas al aire no puede incursionar en el siguiente paso, donde se ve involucrado el dedo 1”.*

“Para abordar el uso del dedo 1, se hace mucho trabajo auditivo para que el estudiante primeramente escuche con atención el tono existente entre Mi y Fa#; cante el intervalo de segunda mayor; identifique las notas involucradas en ese cambio y finalmente pueda ejecutar muy bien en su instrumento el cambio de notas. En este momento -continúa su relato el músico Hurtado- podemos tocar las canciones: “Don Carmelín” y “La canción del cazador”. Cuando se usan dos dedos se maneja tres notas: Mi, Fa# y Sol#. Con este conocimiento se puede acceder a melodías como: “Canción de cuna”, “Al claro de la luna”, y “A mi mono”. Ya cuando se usa tres dedos y cuatro notas ya hay un repertorio más amplio, unas 7 pequeñas obras, entre otras la piña madura y los pollos de mi cazuela. Siempre teniendo en cuenta que la discriminación de alturas correspondiente debe estar superada e interiorizada, antes de abordar el uso del dedo determinado”⁸⁴.

“Esto es para la primera cuerda, de manera similar se hace tanto para la segunda que presenta un grado mayor de dificultad como para los demás instrumentos de cuerda. Los métodos también tienen ejercicios rítmicos y de lectura. Respecto a lo manifestado en los párrafos anteriores se puede decir que los métodos son progresivos y aseguran un desarrollo auditivo coherente con el proceso de interpretación de las obras. Son treinta obras que comienzan con un diálogo de la primera cuerda al aire y finalizan con la “Musseta” en re mayor de Bach”⁸⁵.

Con el objeto de dar una visión más amplia de los procesos desarrollados en esta institución se presentan otros documentos de importante valor. Los siguientes tres ejemplos son fragmentos de actas de reuniones ordinarias realizadas por el equipo de trabajo de Batuta, que amplían la información respecto de la

⁸³ Al respecto de este instrumento recolector de información, Taylor y Bogdam se refieren a las entrevistas a profundidad, como esos reiterados encuentros cara a cara entre el investigador y los informantes, encuentros dirigidos hacia la comprensión de las perspectivas que tienen los informantes respecto a sus vidas, experiencias o situaciones expresadas en sus propias palabras. La entrevista en profundidad sigue el modelo de conversación entre iguales, es un intercambio informal de preguntas y respuestas. En realidad la entrevista en profundidad es un diálogo abierto y personal, cuyo objetivo es “conocer la perspectiva y el marco de referencia a partir del cual las personas organizan su entorno y organizan su comportamiento” (Bonilla y Rodríguez 1997, p 93) En tal sentido, es una conversación con cada sujeto informante fundamentada en lo que él asume como realidad en una situación determinada

⁸⁴ Entrevista realizada a Cristian Hurtado, Ídem.

⁸⁵ Ídem.

metodología utilizada y sobre algunos elementos extra musicales que fortalecen el proceso de formación humana y musical⁸⁶. El primer ejemplo corresponde a la reunión de planeación semestral celebrada el 10 de junio de 2014, la nota citada se refiere al establecimiento de contenidos para el II semestre de 2014 y los principios de convivencia que rigen la Escuela de Música.

“CONTENIDOS:

1. *Estudio del instrumento*
2. *Cultura musical. Local y universal. Cine Arte; historia musical local, nacional y universal.*
3. *Gramática básica*
4. *Urbanidad, civismo*

PRINCIPIOS: De igualdad y humildad que nos permiten ver a través de los ojos del otro para valorar y respetar al compañero y así practicar con fundamentos volitivos el aprendizaje colaborativo, es decir, el que está en nivel avanzado asume el rol de monitor a quién se le asigna los temas a desarrollar con la supervisión permanente del director musical. Nunca a nadie se le permite actitudes de la más mínima arrogancia por estar en niveles más avanzados que los demás.”

El siguiente ejemplo corresponde a la reunión ordinaria realizada el 12 de octubre de 2014 y en uno de sus apartes hace referencia a la planeación de un evento específico con la Banda Municipal y se hace unas proyecciones con Orquesta Sinfónica.

Tabla 1. BANDA

EVENTO	ACCIONES	RESPONSABLE	OBSERVACIONES
Ciclos de Conciertos. Domingos 11 a.m.	Seleccionar repertorio de acuerdo al nivel banda Noé Rosero. Factibilidad de montarse en 15 días.	Asistente Administrativo	Innovar repertorio, buscar y sugerir estas opciones.
	Revisión de repertorio	Director	
	Registrar papeles faltantes de cada una de las obras del repertorio seleccionado	Asistente Administrativo	
	Alistar archivos virtuales	Napoleón Salas M	
	Imprimir	Gerardo Salas M	
	Definir fechas	Todos	Se buscará incluir villancicos diferentes a los que se han tocado en años anteriores.

⁸⁶ Los mencionados documentos reposan en el archivo de la escuela de música.

ORQUESTA

Se montarán obras de Haydn y otros compositores cuya música sea de estilo semejante al mencionado compositor, de acuerdo al nivel de la orquesta y se invitarán los vientos necesarios para cada obra, de acuerdo al formato original en que hayan sido compuestas. El profesor de clarinete Napoleón Salas es el responsable de buscar una propuesta de repertorio.”

Y el tercer ejemplo corresponde a la reunión ordinaria realizada el 20 de enero del año 2013, y expone algunas directrices de carácter general.

EJES FUNDAMENTALES DE LA FORMACION MUSICAL:

- *Crear y favorecer verdaderos ambientes musicales*
- *Seguimiento individual detallado del proceso pedagógico musical*
- *Formación humana – musical, resultado de un profundo análisis*

ASPECTOS GENERALES A TENER EN CUENTA

1. *Una obra musical se puede ver mejorada apoyándose en elementos como su coreografía respectiva o su entorno geográfico, etc.*
2. *Una cuidadosa selección y ordenamiento de las audiciones. Algunas audiciones serán repetidas las veces que sea necesario.*
3. *Buenos mecanismos de comunicación con los estudiantes.*
4. *Terminantemente prohibido ponerse la camiseta justo antes del concierto y quitársela inmediatamente el concierto haya pasado.*
5. *Los directivos y profesores deberán hacer lecturas detalladas del desempeño, comportamiento y otras actitudes de los estudiantes, con el apoyo que en su medida puedan brindar los monitores y otras fuentes.*

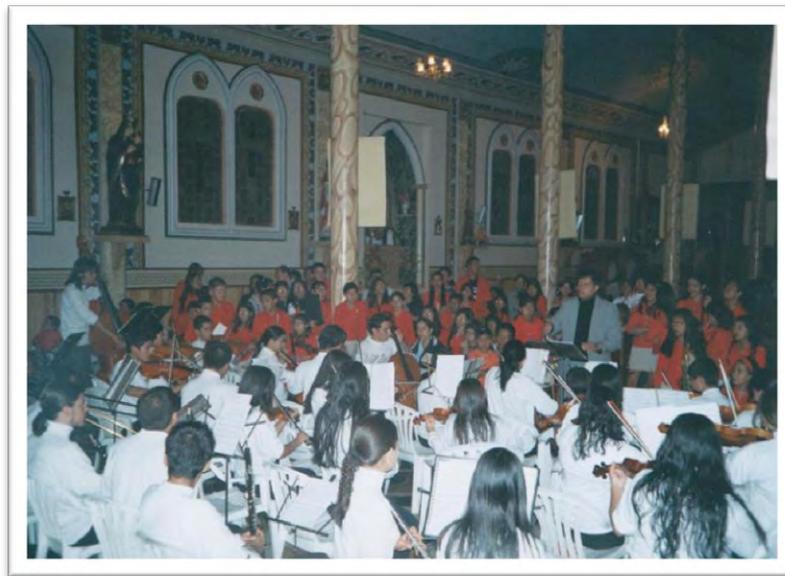
Las anteriores anotaciones dan claridad sobre que, en el Centro Orquestal Batuta de El Tambo, se adiciona lo relacionado con la parte volitiva, que apunta a la formación integral. A este respecto es oportuno traer a referencia al ex alumno y abogado Juan Guillermo Garzón Martínez, quién comentó en la edición del noticiero Noti 5 de Telepacífico del día 19 de octubre de 2014, “...*que en Batuta de El Tambo la formación en valores es muy significativa y que complementa la formación musical”*.”

Por otra parte, como refuerzo a los anteriores aseveraciones, el profesor de clarinete Napoleón Salas Moncayo manifiesta: “...*un componente de gran peso académico y pedagógico que se ha adicionado en El Tambo a la propuesta de Batuta Nacional, son las temáticas extra musicales como la cultura musical general y local, así mismo la lúdica como encuentros, caminatas y el cine arte. Estos son elementos que obviamente amplían el horizonte cognitivo y emotivo del estudiante y proporcionan mayores herramientas para un mayor entendimiento y*

acercamiento vivencial de la obra y su contexto. Muy útil referente a la hora de la interpretación musical”⁸⁷.

El anterior testimonio amplía la idea aportada por las demás fuentes en el sentido que en Batuta de El Tambo, el componente musical se complementa tanto con la fundamentación en otras ramas del saber artístico como con la formación en valores humanos, esto posibilita clasificar el quehacer educativo de la escuela de música en mención dentro del marco del modelo pedagógico holístico, que más adelante se mirará con más detenimiento.

La metodología aplicada en el aula de clase incluye entre otras estrategias: desarrollo auditivo, manejo rítmico, se escucha la obra, se escoge un buen modelo y se van uniendo los demás instrumentos al momento del montaje, búsqueda de un amplio manejo cultural y de valores humanos, existencia de referentes, en video y en persona como en el caso de los festivales de música de cámara y monitorias.



Orquesta Sinfónica Batuta. Presentación en el municipio de Sotomayor. Septiembre de 2008

- **El Festival de Música de Cámara “Isaías Melo”, referente y deleite musical**

Como complemento al proceso educativo de la Escuela de Música Batuta, se funda en 2003 el Festival de Música de Cámara “Isaías Melo”⁸⁸, espacio donde se

⁸⁷ Entrevista realizada a Napoleón Salas Moncayo el 28 de marzo de 2013. El mencionado profesor es integrante de la Banda Departamental de Nariño.

⁸⁸ Sobre este acontecimiento no hay evidencia documental, pero es del dominio público de la comunidad.

posibilita la visibilización del trabajo de los solistas y los grupos de cámara formados al interior de la escuela, así como también de banda y orquesta. Al respecto del valor de las presentaciones públicas en la formación musical, el maestro Gustavo Parra Arévalo, se expresa en las siguientes palabras:

“Los conciertos y presentaciones públicas tienen dos grandes ventajas que redundan en beneficio de la formación del músico, la confrontación interna y externa. La confrontación externa se da cuando el estudiante mira referentes de mayor nivel, esto es un significativo estímulo, genera en él metas, objetivos, anhelos para superarse y lograr aproximaciones considerables al modelo que sirve de referente. Muchos músicos hemos tomado este camino, inicialmente motivados por emular a alguien, en mi caso a Sandro. El referente interno por su parte, -los conciertos y las presentaciones, donde el estudiante es protagonista- tienen que ver con la necesidad de mostrar su trabajo, confrontarlo, es un medidor de su progreso. El estudiante recibe el estímulo del público, más allá del estímulo primario del aplauso, mira cristalizado el fruto de su trabajo frente a quienes lo escuchan y lo valoran. Esto obliga a mejorar su proceso musical, porque es un compromiso ante el otro, además le da sentido a su práctica musical, nadie ensaya para encerrarse en sí mismo y aislarse del mundo. El concierto es un acto generoso donde el músico entrega al público lo mejor de sí y de su práctica musical”⁸⁹.

El festival de música de cámara en mención es un espacio donde se posibilitan los dos aspectos a los que se refiere el maestro Parra. En primer lugar como referente externo, muy importante para que el estudiante se trace una ruta concreta hacia un objetivo también concreto; además, es un lugar de interacción porque en el evento se encuentran los solistas e invitados especiales no pertenecientes al centro orquestal. En segundo lugar, en lo que concierne a referentes internos, estos se visibilizan en los solistas y grupos de cámara que pertenecen al Centro Orquestal. Estos estudiantes miden su progreso a nivel interno con ellos mismos y con sus compañeros, lo que se configura en un proceso de autoevaluación y de coevaluación. Es oportuno mencionar que ganar el derecho a actuar en el festival es ya un punto de referencia del nivel competitivo que presentan los estudiantes y un estímulo para los estudiantes. Los profesores de Batuta exhortan constantemente a sus pupilos a un riguroso estudio en aras de ser seleccionados para actuar en el festival.

Se citan algunos casos relevantes que los archivos históricos de la escuela de música registran en sus programas de concierto:

⁸⁹ Entrevista realizada al maestro Gustavo Parra Arévalo el 30 de octubre de 2014. Parra es profesor de composición de la Universidad Nacional de Colombia. Ganador del Concurso Nacional de Composición del Ministerio de Cultura de Colombia años 1993, 1997 y 1999.

I Festival 2003, solista invitado el maestro Juan Benavides, ex oboísta de la Orquesta Sinfónica del Valle (Anexo 1). La incidencia de este solista invitado en la formación de oboístas se comprueba con los anexos 2 y 3, los cuales respectivamente indican la nómina de la Banda en el tiempo de la administración de Jairo Rojas Solarte⁹⁰, sin oboe. Y en el anexo 3 la nómina de la Orquesta ya figurando como oboísta el músico Robinson Arleth Sosapanta Salas, año 2004, época en que Robinson fue invitado como segundo oboe a la orquesta de música de cámara de la Universidad del Cauca, por el maestro Miguel Ángel Caballero Velazco⁹¹.

En el movimiento bandístico de aquel momento en el departamento de Nariño, los oboístas eran muy escasos; es de público conocimiento en el medio, que aún lo son. Prueba de lo anterior y que también refleja la incidencia mencionada es que la profesora Nathaly Acosta Figueroa, ex alumna de Batuta de El Tambo, se desempeña actualmente como profesora de oboe de la Red de Escuelas de Formación Musical de la Alcaldía de Pasto. Vale destacar que los referentes externos, como los presentados en los festivales de música de cámara, no eran los únicos motivadores en la formación de oboístas, también cuenta entre otras cosas el repertorio interpretado (como se analizará más adelante) y la cultura general y musical impartida en la escuela de música y referida en líneas anteriores.

Similares casos se han presentado en otros festivales, cuyos solistas y grupos de cámara invitados han incidido positivamente como referentes en el proceso educativo, algunos ejemplos son los siguientes: el III Festival, año 2005, en el que se presentaron Diana Gallegos Allauca, clarinetista del Conservatorio Simón Bolívar de Venezuela; la V versión del festival, año 2007 en la que tocó Geiler Carabalí, profesor de guitarra del Programa de Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño y el pianista Felipe Gil, profesor de la misma universidad, que tocó en los festivales de los años 2005, 2006, 2009, 2010, 2013 y 2014⁹².

A nivel interno se han formado grupos en diferentes formatos, sobresaliendo el cuarteto de cuerda clásico, que han sido referentes de suma utilidad para fortalecer los procesos adelantados con los alumnos nuevos.

⁹⁰ La administración municipal de Jairo Rojas tuvo lugar entre los años 1999 y 2002.

⁹¹ Dato suministrado el día 1 de septiembre del año 2013, por Robinson Sosapanta Salas, ingeniero electricista radicado en Medellín y funcionario de ISA.

⁹² Archivo de la Escuela de Música Batuta.



Cuartero de cuerda de la Escuela de Música Batuta de El Tambo, Nariño.

Independiente de los grupos que actúen, el festival en sí, es también una evidencia del proceso educativo, porque la dinámica de los conciertos proviene de los ensayos y estos del quehacer pedagógico realizado en el aula.

Otra repercusión de suma importancia del proceso se presenta cuando algunos instrumentistas que han tenido sus inicios en la escuela, se cualifican en las universidades y tienen exitosos desempeños. En algunas ocasiones estos regresan a su terruño a mostrar su trabajo en los festivales. Ejemplo de estos casos es Valencia López, trompetista de la Universidad del Cauca; Jairo Cabrera, clarinetista de la misma universidad; Jairo E. Ordóñez, profesor de clarinete de la Escuela Mayor Alejo de Samaniego; Luis Benavides, saxofonista; Lic. Nathaly Acosta, profesora de oboe de la Red de Escuelas de Formación Musical de Pasto; Licenciado Francis Alirio López, director de la Banda de Policarpa, Eliana Solarte López, fagotista Universidad del Cauca, invitada al Festival de Música de Cartagena año 2011; Cristian Zamora y su cuarteto de Saxos de la universidad de Nariño, entre otros⁹³.

En el tema de incidencias de los procesos educativos en la interpretación musical, además de los ex alumnos citados en el párrafo anterior, es oportuno traer a referencia la emisión del domingo 19 de octubre del presente año del noticiero de Telepacífico, “Noti 5”, cuyos testimonios allí registrados son una evidencia debidamente fundamentada de la incidencia de Batuta en la mayoría de los grupos musicales existentes en El Tambo⁹⁴.

⁹³ Testimonio verbal de los implicados.

⁹⁴ Tomado de

<https://www.facebook.com/video.php?v=868315416520172&set=vb.100000251657566&type=2&theater>

Presentador, periodista Humberto Pupiales: *“En El Tambo hay un despliegue de varios géneros musicales...hay un proceso musical, Batuta, que no llegó de la noche a la mañana, un proceso que lleva 15 años, que germinó como el grano de mostaza”*.

Juan Guillermo Garzón, entrevistado: *“Esto se da, gracias a la Escuela de Música llegada a El Tambo en 1999 gracias a la gestión de Gerardo Salas Moncayo”*.

Milton Benavides, entrevistado: *“Todos somos Batuta, ahí comienza todas las ganas de ir más allá”*.

Presentador: *“Batuta los conecta con eso que ellos no habrían descubierto por si solos, los intérpretes de los grupos de El Tambo le deben mucho a su paso por Batuta”*

En esta nota el periodista Humberto Pupiales, hace alusión a grupos de música popular y tradicional como el Conjunto Villareal, intérpretes de música colombiana; Grupo Tauro, cantautores de baladas; Grupo Los Años Maravillosos, intérpretes de baladas y boleros; La Banda Municipal y el Centro Orquestal Batuta como la cantera de estos intérpretes y compositores.

En virtud de lo anterior se puede desprender un balance positivo en cuanto a la incidencia de los procesos educativos de El Tambo, sobre la generación de intérpretes y compositores, evidenciando una tendencia mayor en el Centro Orquestal Batuta.



VII Festival de Música de Cámara “Isaías Melo” Abril 2009

- **Isaías Melo: semilla musical en El Tambo**

El presente acápite reivindica la figura del profesor Isaías Melo, quién se destacó por sus condiciones pedagógicas y didácticas para desarrollar procesos de enseñanza de la música en el municipio de El Tambo. Para el logro de este cometido se indaga de manera heurística sobre algunos aspectos de su quehacer pedagógico musical, recurriendo a testimonios de familiares y discípulos del profesor; además se averigua sobre su vida y obra en los archivos municipal y eclesiástico de El Tambo N. Entre los resultados de esta indagación se puede señalar que el profesor Isaías Melo fundamentado en su autodidactismo y liderazgo, desarrolló un método educativo-musical pertinente a las necesidades comunitarias y al momento histórico. Se centró en el afecto, la comunicación y el amor a su patria chica, donde la mujer tuvo un notorio y valiosos protagonismo. Se devela también la imagen de un hombre virtuoso, generoso con sus enseñanzas y polifacético en su perfil ocupacional.

Su simiente musical ha sido prolífica y el variado rizoma que de ella germinó, continúa fructificando en la actualidad como inagotable fuente que nos trae el recuerdo de este hombre visionario. El festival de música de cámara “Isaías Melo” que anualmente se celebra en el municipio de El Tambo es una muestra de gratitud que la posteridad le brinda, haciendo justicia al invaluable aporte del maestro.

Se inicia con un valioso aporte de su hija, de 84 años de edad, la profesora Práxedes Melo en el que se ha respetado toda la construcción gramatical y el vocabulario por ella empleado. Se incluye un micro contexto que nos ubica en el panorama donde se desenvuelven las vivencias del profesor Isaías Melo, cuyos aspectos más relevantes son plasmados en el presente trabajo.

Los demás temas contenidos en los siguientes acápites, coadyuvan el propósito principal de reivindicar la figura del profesor en mención. Se habla de su personalidad de apóstol y renacentista, se trata como eje central su método educativo, sus didácticas, su carácter visionario y el protagonismo por él otorgado a la mujer, finalmente se ilustra sobre el Festival de música de cámara que lleva su nombre, evento que anualmente el Centro Orquestal BATUTA organiza para resaltar la labor de este personaje histórico, ejemplo de las nuevas generaciones.

Semblanza del profesor Isaías Melo. Un caso particular de la educación no formal.

Isaías Melo, nació el 1 de diciembre de 1904, en la vereda de Chuza, municipio de El Tambo; su madre, que fue una gran matrona⁹⁵ de nombre Dolores Mata, se

⁹⁵ Nombre que se asignaba a una gran dama, hogareña, de buena conducta, muy trabajadora y de buena posición económica y social.

dedicaba al trabajo de campo como una campesina de la época, al igual que su padre de nombre José Melo Guerra. Isaías Melo desde su niñez demostró una inteligencia clara, ambicioso de investigar todo lo que captaba con sus sentidos, listo con sus ojos de niño para otear la naturaleza, aguzaba sus oídos que le fueron muy útiles para la música.

Sus estudios primarios los realizó en El Tambo, Nariño, con los hermanos Maristas, ellos le brindaron sus bases musicales, el maestro recordaba a los hermanos: Ignacio, Elías y Genaro. Contó con el apoyo de una hermana suya, llamada Camila Botina, apoyo que recibió hasta el quinto año de bachillerato en la ciudad de Pasto. Durante la primaria obtuvo las mejores notas, en todas las materias no bajaba de 5. Sus estudios se afectaron por uno de los infortunios de la vida, la muerte de su hermana que le aportaba para su alimentación, vestido y pensión.

Isaías Melo, de inteligencia basta y universal, no se dejó avasallar, sino que por sus propias tareas de investigación aprendió fotografía, por medio de la cual encontraba el sustento para sus necesidades diarias. Por otra parte siguió estudiando música y matemáticas. Tenía un alto conocimiento de español y literatura, poseía también conocimientos en electricidad, materias estas sobre las que continuó profundizando durante toda su vida. Estudió además astronomía, adquiriendo un alto nivel en el conocimiento del sistema solar y los planetas.

Fue autodidacta, siempre seguía adelante en lo que se proponía, apoyado en sus conocimientos musicales fundó la orquesta femenina “Lira Roja”. Se desempeñó como profesor en El Peñol Nariño, durante un año; fue además técnico administrador y maquinista de la planta de energía de El Tambo, simultáneamente era profesor de la escuela urbana y del Instituto Jesús Nazareno de la misma población, donde fue llevado por el señor rector, Pbro. Jesús Villareal O.

A su salida de El Tambo en 1954, fue profesor en Sandoná en el Colegio de Artes y Letras, durante un año; se desempeñó también como profesor en Cajibío, municipio del Cauca durante tres años, en la ciudad de Popayán en el colegio Escuela Apostólica y en el Seminario Menor, finalmente fundó el colegio de primaria de su propiedad llamado Colegio Privado San José de Popayán, vigente hasta los presentes días.

El maestro murió el 29 de diciembre de 1983⁹⁶.

⁹⁶ Biografía firmada por Práxedes de Jesús Melo España, el 21 de marzo de 2013.

Su personalidad con características de apóstol y renacentista.

Isaías Melo (1904-1983), ejemplo de autodidactismo, altruista y benemérito, dueño de una academia musical donde impartía sin costo alguno sus enseñanzas, llevó como elementos civilizatorios a la comunidad tambeña, tanto la música académica y tradicional colombiana como sus enseñanzas en materia de urbanidad y su ejemplo de vida. En estos procesos civilizatorios, según Norbert Elías, la acción individual llega a cumplir su función social en la transformación del aparato psíquico mediante la inculcación en las personas desde pequeñas de la regulación cada vez más estable y diferenciada del comportamiento⁹⁷.

Los relatos de personas que compartieron con el maestro permiten reconstruir imágenes y momentos que ilustran la realidad contextual y el espíritu de la época.

La academia: “La casa era de dos pisos, en el primer piso vivía y ahí tenía una cocina una pieza para dormir y el salón de ensayos. Íbamos todos los días a las 4 p.m. hasta las 6 o 7 p.m.”⁹⁸.

Se evidencia con lo anterior como su espíritu generoso sale a flote, cuando desinteresadamente dispone de su casa⁹⁹ como academia musical al servicio de la comunidad, de igual manera es dadivoso con el tiempo que dedica diariamente para las respectivas clases y ensayos. Además se nota como la música y la interacción comunitaria hacen parte de sus vivencias y se entrelazan con la sutil y sencilla intimidad de su alcoba y su cocina.

Por la versatilidad de sus saberes, oficios y desempeños, (músico, profesor de matemáticas, castellano, entendido en astronomía, el único electricista y fotógrafo de aquel entonces en la localidad), guardando las proporciones, se asemeja a los hombres renacentistas porque su perfil incluía varias disciplinas. Además porque su concepción del mundo como en el renacimiento, se extendía también a la música, ya que mediante su enseñanza y difusión pretendía el bien individual y comunitario.

En el renacimiento la visión antropocéntrica del mundo, se manifiesta también en la música y requiere una educación musical acorde con el espíritu de la época, que persigue la finalidad ético-política de la concepción griega, es decir la educación musical como un bien individual y colectivo. Las palabras de Carlos IX y

⁹⁷ ELIAS, Norberto. El Proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas. México: Fondo de Cultura Económica, 1997. p. 498. Citada por María Teresa Álvarez Hoyos. Universidad de Nariño, En: Historia de la Educación Colombiana. N° 6 - 7. 2004. p. 124.

⁹⁸ Entrevista realizada el jueves 28 de junio del año 2012 a la Sra. Lidia Bastidas, ex alumna del maestro Isaías Melo. Ex integrante de la Orquesta Lira Roja. Tiplista.

⁹⁹ La casa de habitación de Isaías Melo está ubicada en la Cra. 12 N° 3 - 80 del barrio Las Delicias de El Tambo. Nariño.

de Ronsard, referenciadas por Carbajo en su tesis doctoral, aclara esta concepción:

“Carlos IX, declara que la música refleja la situación social de un país. Ronsard gran poeta de la época: ...en una sociedad si la música es tosca y desorganizada, las costumbres serían depravadas, mientras que una música bien ordenada habría de crear la posibilidad de unas vidas sanas y equilibradas. En otras palabras la música era concebida como una poderosa arma social. Por este efecto social, tuvo el reconocimiento oficial”¹⁰⁰.

En el Renacimiento, la mentalidad antropocéntrica desplazó la música de la iglesia a la corte y esta adquiere una nueva justificación, debido a que adquiere doble función social, por una parte de distracción y de actividad social y por otra permanece en los actos litúrgicos. Por lo anterior, el perfil del maestro Isaías concuerda con aquel ideario humanista ya que además del coro parroquial, el maestro funda la Orquesta Lira Roja y de esta manera la música sale de la parroquia a la sociedad.

La educación musical, es altamente valorada además porque el perfil ideal del hombre renacentista es de una persona culta, entendida en varios campos del saber, entre los cuales se encontraba prioritariamente la música.

“...Habéis de saber, señores, que este nuestro cortesano, hará al caso que sea músico: y además de entender el arte y cantar bien por el libro, ha de ser diestro en tañer diversos instrumentos...no hay ningún descanso ni remedio hay mayor ni más honesto para las fatigas del cuerpo y pasiones del alma que la música. En especial en las cortes de los príncipes, adonde no solamente es buena para desenfadar, más aún para que con ella sirváis y deis placer a las damas, las cuales de tiernas y de blandas fácilmente se deleitan y enternecen con ella. Por eso no es maravilla que ellas en los tiempos pasados y en estos de agora hayan sido comúnmente inclinadas a hombres músicos y holgado extrañamente con oír tañer y cantar bien”¹⁰¹.

Como se puede ver, hasta para lograr el amor de bellas damas los cortesanos de aquel tiempo debían prestarle gran atención a su educación musical. El maestro Isaías Melo guarda gran similitud con este prototipo de individuo. Su perfil polifacético lo reafirman las palabras de uno de sus ex alumnos:

“Sabía hartísimo, era un sabio, sabía de todo, música y como profesor era un gran maestro. En las matemáticas era profundo, enseñó urbanidad como ningún

¹⁰⁰ CARBAJO MARTÍNEZ, Concha. El perfil profesional del docente de música de educación primaria: auto percepción de competencias profesionales y la práctica de aula. De Tesis Doctoral Universidad de Murcia. 2009.

¹⁰¹ *Ibíd.*

profesor nos ha enseñado, como barrer, como sentarse a la mesa, como proceder en casa ajena. Muy respetuoso con los alumnos, estuve un año con él¹⁰².”



Fotografía de la cédula del Maestro Isaías Melo.

Fuente: Franco Samuel Salas Hurtado. *“Historia gráfica del Municipio de El Tambo 1930 - 2012”*, texto inédito.

Su método educativo musical.

Algunos apartes de las entrevistas realizadas dibujan la estructura pedagógica y metodológica que el maestro aplicó en sus enseñanzas musicales.

“Nos llamaba una por una y nos enseñaba nota, llegamos a tocar clásico, ya leíamos música y todo, y nos prestó el mismo los instrumentos, porque nosotros no teníamos nada. Nos llamaba un día a una, otro día a otra, las reunió a las Bastidas, ellas eran 4: Judith, Elisa, Bertha y la comadre Lidia. Primero nos llamó a las Bastidas, a mí y a María del Carmen Figueroa. Después llamó, a la comadre Rosa a Martha y a las demás. Cuando ya leíamos nos pasaba el papel y tocábamos, él llevaba la batuta, ya que aprendimos nota tocamos, antes no; después ya nos escogió, usted me dijo como sabe cantar, toque la guitarra; había dos violinistas, Elisa y María del Carmen”¹⁰³.

Otros apartes complementan la reconstrucción de su método educativo musical.

“Las tres que entramos al último nos guiábamos por las guitarras, éramos de acompañamiento, a las primeras les enseñó una por una y a las otras ya nos escribía y a tocar guiadas por las demás. Me hacía llevar la batuta y él se salía

¹⁰² Entrevista realizada al señor Enrique Salas Hurtado, el 28 de junio de 2012, ex alumno del maestro. Ex integrante del Coro parroquial dirigido por el maestro.

¹⁰³ Entrevista realizada a la Sra. Rosita Rodríguez, el 28 de junio de 2012, ex alumna del maestro Isaías Melo. Ex integrante de la Orquesta Lira Roja. Guitarrista.

para ver cómo se oía. Cantábamos la canción de linyera, nos la enseñó lo que se llama bien. Él le había dicho a mi mamita Clotilde Burbano y a mi papacito Rafael Bastidas, que me manden, yo no quería ir, estaba en la escuela tenía 10 o 12 años y mi mamita me dijo: tienes que ir y entonces fui”¹⁰⁴.

Con los anteriores saberes, provenientes de las fuentes primigenias, es posible describir algunas generalidades del método que el maestro Isaías Melo desarrolló y aplicó en su actividad educativa musical:

Primeramente se puede vislumbrar que la enseñanza individualizada formaba parte de la metodología que el maestro aplicaba como una estrategia eficiente para garantizar procesos confiables y a la vez la combinaba con las prácticas grupales, logrando así extraer de cada uno de estos recursos de ensayo los elementos necesarios para fortalecer el propósito de una excelsa interpretación de las obras musicales propuestas, tal como lo exigen los cánones del repertorio académico. El componente teórico en cuanto a gramática formó parte integral de sus enseñanzas porque la lectura musical fue una competencia que desarrollaron sus alumnas. La propiedad de los instrumentos musicales era otra forma de buscar garantía en los resultados deseados.

Se puede inferir un elemento muy importante que no es nada común en los métodos tradicionales de enseñanza musical de su época, se podría llamar “ritmo de aprendizaje parcial” cuando el maestro prepara primero una parte del grupo y posteriormente llama a otras aspirantes para que tomen como referencia el primer grupo y mediante la constante comunicación e interacción en el seno de la agrupación, se fortalezcan los procesos formativos en aras de los objetivos propuestos. Aún en la actualidad no se conoce de un método que posea una estrategia didáctica de esta naturaleza.

En concordancia con grandes directores¹⁰⁵ cuya opinión coincide en trazar como una de las principales características del perfil de un director sus múltiples saberes, el maestro es poseedor de una vasta cultura general. Esto permite buscar analogías entre elementos del lenguaje musical y otros de diferentes ramas del saber, estrategia muy útil en el desarrollo de una clase o ensayo.

Es posible colegir también, que la búsqueda de altos estándares de calidad eran parte integral de su metodología, lo que complementaba con la ética de un director que respetaba al público a cuya consideración no ponía su trabajo hasta mientras no satisfacía su exigente juicio.

¹⁰⁴ Entrevista realizada a la Sra. Lidia Bastidas, el 28 de junio de 2012, ex alumna del maestro Isaías Melo. Ex integrante de la Orquesta Lira Roja. Tiplista.

¹⁰⁵ Directores Colombianos: Leonardo Saavedra - Universidad Nacional, Juan Felipe Molano - Fundación BATUTA y Gustavo Yepes - EAFIT Medellín.

Es loable resaltar también el criterio selectivo del maestro, tanto para escoger las alumnas y posteriormente candidatas a su agrupación como para elegir los y las mejores intérpretes vocales e instrumentales, con afecto y un permanente diálogo con sus familias y la comunidad. Apoyado en un espíritu de indagación e investigación, cuando observa, analiza los eventos de la cultura local para seleccionar el personal.

El repertorio: *“Tocábamos, La cumparsita, Adiós al Tambo, El Vals de Carmen, Viejo dolor, Reír llorando, que casi nadie lo tocó aquí, que yo hacía los bajos, nadie lo ha podido tocar ese pasillo. El maestro tocaba todos los instrumentos. Violín tocaba bellissimo, no supimos como aprendió”*¹⁰⁶.

El anterior párrafo nos ilustra sobre el nivel del repertorio que interpretaban y por consiguiente del nivel interpretativo de sus ejecutantes, resalta compositores regionales como Luís E. Nieto en el fox-trot *Viejo dolor*, locales como Noé Rosero en el pasillo *Adiós al Tambo* (Himno regional de este municipio) y compositores de la música universal como Bizet en el vals de la ópera Carmen.

La otredad, las mujeres protagonistas de la cultura local: La orquesta “Lira Roja”.

En 1941 año en que el maestro Isaías Melo, consolida la agrupación fruto de su quehacer musical para deleite estético del oyente y satisfacción de las necesidades culturales de la comunidad, en el país estaba manifiesta aún la discriminación política y social a las mujeres que la constitución de 1843 definió como ciudadanos colombianos, exclusivamente a los “varones”¹⁰⁷ esta situación se mantiene hasta 1957 cuando se da un cambio radical por medio de un plebiscito, propuesto en 1954¹⁰⁸.

Es muy meritoria la visión del maestro Isaías al contradecir en cierta forma este paradigma político nacional en un pueblo de tradición conservadora y convocar señoritas para conformar el que fuera el grupo más representativo de su quehacer musical: “La Orquesta Lira Roja” que equilibra y complementa su trabajo con el coro del Instituto Jesús Nazareno de voces masculinas. La Orquesta “Lira Roja” reúne la parte vocal y la instrumental, proyecta y difunde la cultura local hacia otras latitudes, a la vez que suple las necesidades que las tradiciones religiosas y

¹⁰⁶ Entrevista realizada a la Sra. Rosita Rodríguez, el 28 de junio de 2012, ex alumna del maestro Isaías Melo. Ex integrante de la Orquesta Lira Roja. Guitarrista.

¹⁰⁷ Constitución política de la República de la Nueva Granada, 1843. Título II de los ciudadanos, Artículo 9º “Son ciudadanos, los neogranadinos varones que reúnan las cualidades siguientes...”.

¹⁰⁸ Reformas a la constitución política de Colombia 1986, decreto legislativo N° 0247, 4 de octubre de 1957, artículo 1º “Las mujeres tendrán los mismos derechos políticos que los varones”. Hernández Vega, Gabriela. “Entre la moral y la utilidad Práctica: Educación de las niñas pobres de Pasto, 1904 - 1930”. En: Revista de la Educación Colombiana, 2010. p. 13, 119 - 124.

culturales de la localidad exigen, como misas, actos culturales, eventos sociales, quincenario de las fiestas patronales, entre otros.

El maestro Isaías había convertido a un grupo de bellas señoritas tambeñas que eran los “ángeles del hogar” dedicadas de tiempo completo a las labores domésticas, ajenas al mundo de la realidad, en damas protagonistas de la cultura local, con una intensa actividad social y cultural, pasaron a ser artífices y constructoras de un nuevo imaginario social.

La Orquesta Lira Roja, fue conformada con una planeación minuciosa y una clara metodología, llamó primero a 4 de ellas, las formó y maduró musicalmente, para luego llamar al resto de integrantes y completar el formato instrumental deseado. Primero enseñó el solfeo cantado, luego asignó instrumentos, con criterios definidos dice la Sra. Rosita Rodríguez ex integrante de la Lira Roja: *“el maestro me dijo, usted como sabe cantar, toque la guitarra”*. Es decir analizó las potencialidades de cada una, antes de entregarles el instrumento. Hasta no tener garantía de la capacidad lectora de sus alumnas no realizó ensamble instrumental alguno.

Orquesta “Lira Roja”



Orquesta “Lira Roja” 1941. De pié, de izquierda a derecha: Bertha Bastidas, Delia Rosero, Rosita Rodríguez, Judith Bastidas, Elisa Bastidas y María del Carmen Figueroa. Sentadas, de izquierda a derecha: Isaura García (hija de don Israel García, trombonista de la Banda Municipal “Guerrero”) Lidia Bastidas, Lidia Castro, Martha Quintana y Rosita Martínez.
Fuente: Franco Samuel Salas Hurtado, *“Historia Gráfica del Municipio de El Tambo 1930 - 2012”*, texto inédito.

Con los siguientes apartes de las entrevistas ya referenciadas, se ratifica la entrega y el espíritu de servicio del maestro, a la vez que ilustra sobre la interacción cultural y social que se generó con las presentaciones de la Orquesta Lira Roja fuera del municipio y con la difusión de su repertorio por la prestigiosa -y tan acogida en aquella época- emisora Ecos de Pasto.

También permite levantar los velos de la historia regional oculta y aporta valiosas informaciones. En el colegio de las madres Betlemitas se da un ambiente culto, evidenciado por la existencia de un coro y por incursión en un repertorio universal como La Barcarola mencionada por la señora Rosita. Se devela también la gentileza, señorío y buenos modales del maestro, así como la metodología para la selección objetiva de las integrantes de la Orquesta Lira Roja, teniendo en cuenta el respeto por la autoridad paterna y materna en los hogares de aquel entonces, quienes otorgaron el respectivo permiso para asistir a las clases de música.

“El maestro cuando tenía la orquesta, debió tener unos 30 años. Sólo con la voluntad de él nos hizo músicas, no ganaba nada, sólo el gusto de él de tener su Orquesta y salimos a varias partes, fuimos a Pasto, a Sandoná, a la emisora Ecos de Pasto fuimos varias veces”.

El maestro valoró y aportó a la emancipación de pensamiento de las mujeres de aquel tiempo en El Tambo, mediante la conformación, el trabajo y la difusión de la inolvidable “Lira Roja” de quienes aún viven Rosita Rodríguez, Lidia Bastidas y Lidia Castro.

Pertinencia curricular al momento histórico.

La educación ha cumplido a través de la historia con propósitos específicos, antes de la aparición de las actuales dinámicas económicas que en los últimos años han gobernado los currículos oficiales, los intereses educativos exigían currículos emergentes de las necesidades socio culturales de la comunidad. En tal sentido, la educación que se realizaba alrededor de los oficios y preparaba al individuo para el trabajo pero también para conducirse de manera adecuada en la sociedad. Dichos oficios fueron el motor que orientó la formación hacia una habilidad específica. El maestro por su lado, además de ser el poseedor y trasmisor de los saberes inherentes a los oficios, era un modelo de vida para sus alumnos que eran entonces llamados aprendices.

Muchos de estos procesos eran empíricos y autodidactas, basados en la tradición oral. La música, a pesar de ser considerada como un arte, se asemeja a un oficio en el sentido que permite la generación de ingresos económicos y su enseñanza entonces era una necesidad comunitaria. No es desconocido que por muchos años la música se enseñaba al lado de la zapatería, la talabartería, la carpintería, entre otros en las llamadas Escuelas de Artes y Oficios.

La música como oficio remonta sus orígenes a la edad media, junto a otros oficios que de España llegaron a América, se establecieron y desarrollaron según las necesidades del medio y del momento histórico, jerarquizados de acuerdo al grupo humano que los practicaba y a la naturaleza del mismo. En la historia de la educación no se puede prescindir de estos procesos donde sus protagonistas eran el aprendiz, el oficial y el maestro. Para el caso de la música, el aprendiz era el músico mayor, que además de su rol protagónico en el grupo cumplía funciones de ayudante del director, quien era el líder del proceso y cuyos servicios eran contratados por el municipio. Formato similar tenían otros grupos musicales con la diferencia de que quienes contrataban sus servicios eran particulares o simplemente servían ad honorem por amistad, familiaridad o cariño.

Muy parecido el anterior ejemplo al caso del maestro Isaías Melo, con la diferencia de que ya la música era considerada como arte y elemento socio cultural además de un oficio al servicio de la comunidad.

De España algunos oficiales emprendían el viaje a América para desempeñarse como maestros, contactando en el nuevo mundo sus propios oficiales y aprendices, otros maestros en cambio traían consigo sus ayudantes desde el viejo mundo como es el caso de Andrés de Ascona, que acompañó como aprendiz al Nuevo Reino al maestro pintor Miguel de Barreda en 1559. (Jesús Paniagua Pérez, 2005).

Igualmente se sabe que el indio Pedro de Henao, cacique de la provincia de los Pastos, que se hallaba en España, obtuvo en 1583 permiso para llevar consigo un maestro de azulejos, además de un organista. (Jesús Paniagua Pérez, 2005).

Para aquellos tiempos y espacios el currículo ya existía, pero sin la denominación que hoy conocemos. En Colombia las primeras alusiones se hacen en la ley 115 de 1994 que en su artículo 77 plantea una relación entre la autonomía y la pertinencia social que implica las características y necesidades regionales. (Mireya Uscategui, Isabel Goyes, 2011).

Ya en los años 2002 - 2005, las políticas oficiales enfocan la pertinencia hacia lo laboral apareciendo muy ligado el término competencia y los lineamientos curriculares se focalizan en la educación técnica y tecnológica para desembocar en una pertinencia para el trabajo. Lo que claramente muestra la subordinación de la educación a las dinámicas y exigencias económicas actuales.

Al visionario maestro Melo, lo motivaron intereses totalmente alejados de estos condicionamientos; lo motivó el amor y empatía a su patria chica, a la música, a la equidad de género porque valoraba a la mujer como sujeto histórico y social, cuyas cualidades concretó y proyectó con el trampolín estético del arte musical.

Se puede hablar de que su quehacer musical se movió en un escenario presente donde dinamizó la actividad cultural del momento histórico, con una visión de futuro que construyó escenarios cuya complejidad aún va en aumento y su torrente de crecimiento seguirá incontenible a través de los años. Prueba de lo anterior es que la descendencia musical de las integrantes de la orquesta “Lira Roja” es muy significativa en el ámbito de la cultura regional.¹⁰⁹

Es digno de realizar una analogía con Benigno Orbegozo, forjador de toda una generación de intelectuales en el sur de Colombia, quién por los años 30 también fue semilla prolífica en el campo de la literatura y el periodismo. (María Teresa Álvarez, 2004).

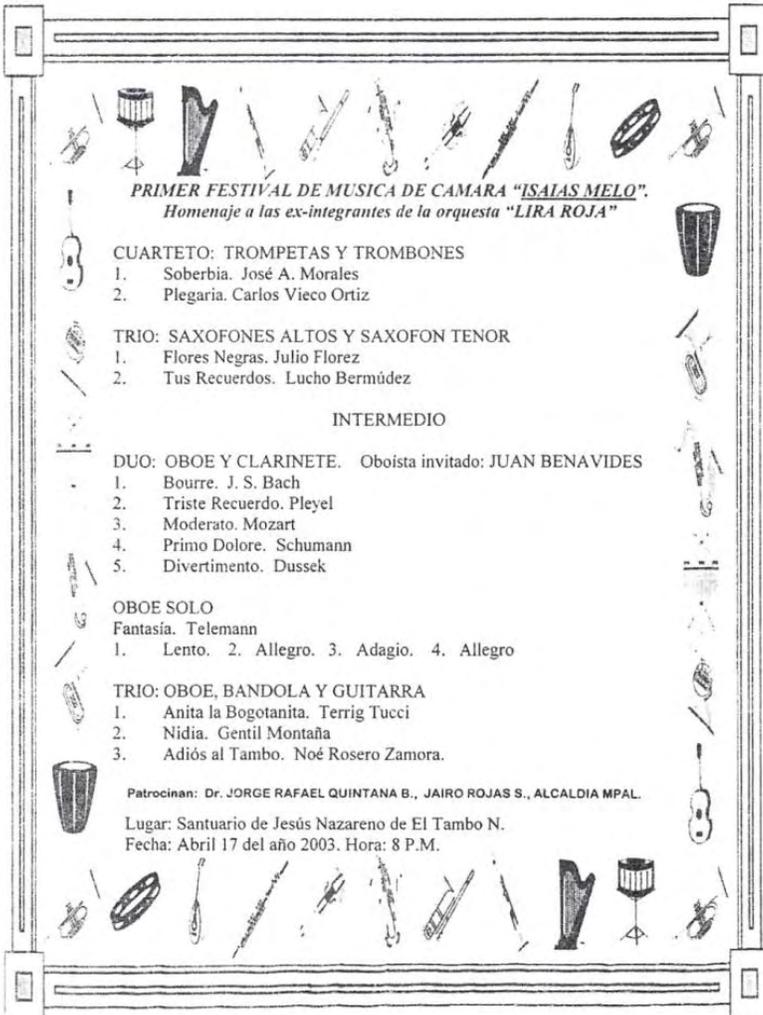
Un festival en su honor.

En el año 2003 la escuela de música BATUTA del municipio de El Tambo Nariño, reconoce la labor del maestro Isaías Melo y decide resaltar mediante un festival de música de cámara que llevará su nombre y que se realizará anualmente en el municipio de El Tambo N, en cada Semana Santa. Se crea la condecoración “Lira Roja” para homenajear en el marco del festival a grupos y personas que han aportado a la cultura regional.

Este festival se ha realizado ininterrumpidamente hasta el presente año (XI versión), el año anterior (2012) celebró sus “Bodas de Estaño” al haber llegado a la versión número 10. En el transcurso de estos 10 años han desfilado solistas invitados como Juan Benavides, oboísta de la Orquesta Sinfónica del Valle; Diana Gallegos Amauta de la Orquesta Sinfónica Juvenil del Ecuador; Felipe Gil, pianista universidad de Nariño, etc. Y se ha entregado la condecoración “Lira Roja” a notables personajes de la cultura regional como Javier Fajardo, Luís Felipe Benavides, Ernesto Zamora; a grupos e instituciones como grupo Nucapatury, la Iglesia Católica, etc.

¹⁰⁹ La señora Rosita Rodríguez (ex integrante de la Orquesta Lira Roja) es madre de un trombonista, un cantante, una flautista. Abuela del actual director de la Banda Sinfónica del Departamento de Nariño, de una soprano profesional y de una fagotista de renombre nacional. Además de manera indirecta han influenciado positivamente no sólo a su familia sino también al entorno social.

Programas de concierto del Festival de Música de Cámara “Isaías Melo”



PRIMER FESTIVAL DE MUSICA DE CAMARA "ISAIAS MELO".
Homenaje a las ex-integrantes de la orquesta "LIRA ROJA"

CUARTETO: TROMPETAS Y TROMBONES
1. Soberbia. José A. Morales
2. Plegaria. Carlos Vieco Ortiz

TRIO: SAXOFONES ALTOS Y SAXOFON TENOR
1. Flores Negras. Julio Florez
2. Tus Recuerdos. Lucho Bermúdez

INTERMEDIO

DUO: OBOE Y CLARINETE. Oboísta invitado: JUAN BENAVIDES
1. Bourre. J. S. Bach
2. Triste Recuerdo. Pleyel
3. Moderato. Mozart
4. Primo Dolore. Schumann
5. Divertimento. Dussek

OBOE SOLO
Fantasía. Telemann
1. Lento. 2. Allegro. 3. Adagio. 4. Allegro

TRIO: OBOE, BANDOLA Y GUITARRA
1. Anita la Bogotanita. Terrig Tucci
2. Nidia. Gentil Montaña
3. Adiós al Tambo. Noé Rosero Zamora.

Patrocinan: Dr. JORGE RAFAEL QUINTANA B., JAIRO ROJAS S., ALCALDIA MPAL.
Lugar: Santuario de Jesús Nazareno de El Tambo N.
Fecha: Abril 17 del año 2003. Hora: 8 P.M.

Programa de clausura del primer festival de música de cámara “Isaías Melo”.
Fuente: Archivo Centro Orquestal BATUTA – El Tambo Nariño.

El festival se realiza en tres fechas, el Jueves Santo se da la apertura del evento, por lo general ofrece un concierto de gala la Banda Municipal y actúan grupos de cámara locales. La segunda fecha es el Viernes Santo, donde actúan grupos de cámara invitados y el cierre del festival se hace el Sábado Santo donde ofrece un concierto de gala como organizadores y anfitriones la Orquesta Sinfónica Juvenil e Infantil BATUTA y actúan los solistas locales e invitados.

SÁBADO SANTO 26 DE MARZO

Música Colombiana

DORA GARCÍA

- *Dime Patria- Miguiret Alarcón
- *Las Alpargatas - Fabio Ramírez

ASTRID ALVARES Y ANDRÉS JURADO

- *Cuatro Preguntas - Bambuco - Morales Pino.
- *Soy un Velero Seco - Pasillo - Astrid Alvares.
- *La Llamita - Bambuco - Gustavo Adolfo Rengifo
- *Si Vuelves ya - Danza - Astrid Alvares
- *Oh mi País - Bambuco - Luis Calderón

ORQUESTA SINFÓNICA Batuta

- *Canon de Pachelbel
- *Camino a la Ciudad - Guabina - Harold Orozco
- *Concierto en RE Mayor - Antonio Vivaldi. Solista: Gerardo Salas M.
- INTERMEDIO**
- *Concierto de Clarinete en LA Mayor - Wolfgang Amadeus Mozart. Solista: Diana Gallegos A.
- *Guabina Huilense - Guabina - Carlos E. Cortéz.
- *Adiós al Tambo - Pasillo - Noé Rosero Zamora

TERCER FESTIVAL DE MÚSICA DE CÁMARA

"ISAÍAS MELO"

EL TAMBO - NARIÑO

Batuta®

Sistema Nacional de Orquestas Sinfónicas Juveniles e Infantiles de Colombia

Homenaje a

Luis Felipe Benavides

Música Colombiana

Orquesta Sinfónica Batuta



Fundación Orquesta Sinfónica JUVENIL del Ecuador

Lugar:

Santuario de Jesús Nazareno

Fecha: 26 de Marzo 2005

Hora: 4:30 p.m.

Programa de Concierto del cierre del III festival de música de cámara "Isaías Melo".
Fuente: Archivo Centro Orquestal BATUTA - El Tambo Nariño.



Sistema Nacional de Orquestas Sinfónicas Juveniles e Infantiles de Colombia
El Tambo Nariño

XI Festival de Música de Cámara “ISAIAS MELO”

CONCIERTO DE SABADO SANTO

PROGRAMA

Violín: *Angélica Salas Muñoz*

1. La muñeca no se quiere dormir
2. Noches de Hungría. Bert Rose

Clarinete: *Jairo Enrique Ordóñez*

1. Petite Fleur. Irving Berlin
2. Putting on the Ritz. Irving Berlin

Oboe: *Javier Narváez*

1. Oblivion. Astor Piazzola

Tuba: *Breidin Andrés Burbano*

1. Negrita. Danza. Luis Dueñas

Saxofón alto: *Cristian Zamora*

1. Czardas. V. Monti

Voz: *Silvana Solarte Solarte*

1. Como la primera vez. Bolero. Rolando Chamorro

Cuarteto de Clarinetes

1. Movimiento perpetuo. Johann Strauss II
2. Allegro del cuarteto dreissigstes. W. A. Mozart
3. Portales de madrugada. Arturo Márquez
4. El Cucarrón. Pasillo. Luis Uribe Bueno.
5. Hacia el Calvario. Pasillo. Carlos Vieco

ORQUESTA SINFONICA DE CAMARA

1. Oración en el huerto de los olivos. Francisco. Navarro. Arr. Milthon Benavides
2. Vals del gato. Leroy Andersson
3. Pompa y circunstancia. Edward Elgar
4. Despedida al Señor de El Tambo. Vals. José Vicente Enríquez

Lugar: SANTUARIO DE JESUS NAZARENO. EL TAMBO NARIÑO
Fecha: SABADO 30 DE MARZO DEL AÑO 2013. Hora: 1:30 P.M.

Programa de Concierto XI festival de música de cámara “Isaías Melo”. Año 2013.
Fuente: Archivo Centro Orquestal BATUTA – El Tambo Nariño.



El Centro Orquestal BATUTA del municipio de El Tambo, se complace en culminar con éxito la décima primera versión del FESTIVAL DE MUSICA DE CAMARA “ISAÍAS MELO” y agradece la asistencia y apoyo del público que nos acompaña en este y otros eventos.

BATUTA, mediante su proyecto pedagógico, busca formar mejores seres humanos apoyado en la prácticas musicales orquestales, donde se visibilizan valores como el respeto a los demás y a las normas que la música exige, la sensibilidad necesaria para el manejo del lenguaje musical, la solidaridad y el trabajo en equipo. También tenemos como gran ejemplo de convivencia LA ORQUESTA SINFONICA que representa un conglomerado humano y social donde cada integrante se esmera en dar lo mejor de si en la búsqueda del mismo objetivo: La Obra musical.

Nuestro propósito es que esos buenos hábitos se reflejen en sus proyectos de vida y que la música se convierta en una forma de felicidad que les permita ser líderes en sus entornos familiares y sociales para que sean, como dijo nuestro padre San Francisco: INSTRUMENTOS DE PAZ.

AGRADECIMIENTOS ESPECIALES

*Administración Municipal, Honorable Concejo Municipal, Servicentro Rojas
Dr. Edgar Burbano — Gerente Hospital San Luis, Agropecuario de Nariño
CLINIZAD: Dra. Graciela Zamudio, Sra. Josefina David, Dr. Jorge R. Quintana
Dr. Jorge Rafael Quintana, Servicentro El Tambo — Jairo Benavides N.
Radio Hospedaje del Sol y Tambo Visión.*

BATUTA CREE EN EL PODER TRANSFORMADOR DE LA MUSICA
La música engrandece el espíritu y alienta las almas

Programa de Concierto XI Festival de Música de Cámara “Isaías Melo”. Año 2013.
Fuente: Archivo Centro Orquestal BATUTA – El Tambo Nariño.

El maestro Isaías Melo al consolidar el grupo femenino Orquesta “Lira Roja” fundó la música de cámara en El Tambo, aunque tal vez ese no haya sido su propósito, y ha sido y será un referente de gran significación en la historia musical de El Tambo y un ejemplo a las nuevas generaciones.

Su método pedagógico musical es digno de un trabajo más exhaustivo de indagación e investigación para develar entre otras cosas, la relación entre academia, empirismo, autodidactismo y lenguaje musical. El currículo inmerso en

la labor pedagógica del maestro es pertinente al momento histórico, porque valora y emancipa a las mujeres tambeñas, mediante el modelo de arte y de vida de las integrantes de la orquesta “Lira Roja”; es pertinente también a las necesidades locales porque cubre vacíos culturales de la época, resalta el valor de la mujer, participa en la vida social y cultural de la región y finalmente proyecta y da continuidad en el futuro a los sueños de un hombre cuyo deseo fue fortalecer la cultura musical local y brindarnos lo mejor de sí para que hoy nos deleitemos con la cosecha que no termina de dar frutos cada día mejores y de mayor calidad en concordancia con el momento actual.

7.2. LA EDUCACIÓN MUSICAL INFORMAL

Las agrupaciones musicales son el eje principal de la educación musical informal en este municipio. Para el análisis de los procesos formativos se han elegido dos grupos representativos, la Banda Municipal y el grupo Los Unidos de El Tambo. Comenzando por estos últimos, la siguiente es una reseña histórica de este grupo, que permitirá obtener varios elementos, relacionados con la educación musical informal, inmersos en el día a día de esta agrupación, mientras tuvieron vigencia en la vida cultural de la región.

- **Los Unidos del Tambo. Precursores de la grabación musical en El Tambo**



Grupo Los Unidos del Tambo, 1968.

Iniciaba el año de 1968. Roberto Erazo buscaba a su hermano mayor, Gerardo, con la intención de indicarle la guitarra que su padre le había comprado. Y como

su hermano ya tenía amplia experiencia musical, quería aprovechar para pedirle que le enseñara las artes de aquel instrumento que hacía tiempo lo cautivaba. Desde un principio, Gerardo encontró un talento innato en su hermano menor. Le bailaban los dedos. A tal punto que días después, y para su asombro, lo encontró *punteando* la guitarra sin que nadie se lo hubiese enseñado. A las pocas semanas, y con el pasar de los ensayos, además de acoplar magistralmente sus instrumentos, sumaron sus voces. Roberto haciendo la primera voz y Gerardo la segunda. La idea de organizar un grupo musical se iba fraguando. Posteriormente, llamaron a su hermano Eduardo para que los acompañe con la carrasca y después se vinculó José María con las maracas. Un poco más tarde completó el grupo el señor Pablo Insuasty (q.e.p.d), también hermano, quien los acompañó con los bajos: cinco tambeños, hermanos de sangre y apasionados por la música emprendían los primeros trinos de una historia musical que 45 años después recordamos.

“Hasta meses después no teníamos nombre” nos cuenta ahora Gerardo, “meses en los que nos ganábamos un espacio musical, dando presentaciones en eventos familiares”. No tenían nombre, hasta la noche en que se encontraban dando una serenata en la carrera 12, cerca de la casa de Pablo Insuasty, y se vio bajar al señor Carlos Córdoba¹¹⁰, culebreando por esa bajada con botella en mano y gritando al cielo sus tristezas. Tristezas que se disolvieron al oír los trinos alegres de las guitarras y el rondar de las canciones amorosas en voz de los hermanos Erazo. De pronto, el amigo Carlos Córdoba, cercado en una insospechada alegría gritó: ¡Viva el Conjunto Los Unidos!, nombre que los hermanos Erazo adoptarían y que los acompañaría en los seis años que perduró el grupo unido y que los ha acompañado través del tiempo hasta nuestro presente.

Con el pasar de los años el Conjunto Los Unidos alegró decenas de fiestas e hicieron un sinfín de presentaciones públicas. Además, participaron en varias emisoras de la capital nariñense. Algunas de ellas en la emisora Ecos de Pasto, dentro del programa “Fiesta Dominical” que dirigía el reconocido director Pacho Muñoz. Como Gerardo y José María estaban vinculados a la banda municipal de El Tambo, de la que el maestro Noé Rosero era director, en una ocasión fueron al municipio de Policarpa a participar de su fundación como municipio. Los hermanos Erazo, hicieron parte de la programación, presentándose en la plaza pública para el programa radial “Semblanza municipal” que hacía Gentil Bedoya, transmitido por la emisora Ondas del Mayo.

Con una amplia trayectoria del Conjunto Los Unidos y dada su respetable calidad musical, el maestro Noé Rosero, gran baluarte de nuestra historia e impulsor del quehacer musical en nuestro terruño, encontró en ellos las aptitudes necesarias para emprender la primera grabación musical de un grupo tambeño en formato de discos de acetato de 75 r.p.m. “El maestro Noé fue quien hizo todos los trámites,

¹¹⁰ Carlos Córdoba es un ciudadano tambeño jubilado de la Caja Agraria y actualmente radicado en Pasto.

un trabajo de varias semanas que gracias a Dios tuvo un final feliz”, recuerda José María, con un poco de nostalgia, con mucho de agradecimiento.

Los ensayos se intensificaron en los primeros cuatro meses de 1973. Hasta que en el mes de mayo les informó el maestro Noé Rosero que la grabación de los discos era una realidad y que sólo queda esperar el día señalado por la disquera. “Fue un jueves del mes de mayo, el día exacto no recuerdo, pero era a mediados del mes”, recuerda ahora Eduardo Erazo, el mayor de los hermanos. Llegaron en la tarde a la capital después de un viaje en un carro escalera de mediados de siglo. Una vez en Pasto se dirigieron a la casa de don Noé Rosero, a esperar la hora pactada con la disquera. Llegaron puntuales a “La Tienda”, la disquera del señor Antonio Alvarado, con quien había el maestro hecho el contrato. La sesión de grabación empezó cerca a las ocho de la noche en una sala pequeña y sellada para evitar los ruidos externos. “Para grabar en ese tiempo no es como ahora; hasta las cinco de la mañana del otro día debimos repetir y repetir cada una de las canciones hasta que quedaron perfectas en su totalidad” cuenta Eduardo... “pero - se adelanta a decir Gerardo- la traspasada fue más llevadera a punta de café con empanadas” y ríen maliciosamente los dos hermanos.

Fueron tres los discos, que en comparación con los CD actuales, eran mucho más grandes, de 25 centímetros de diámetro, color negro, y con una reseña en su centro de papel que indica entre otros datos, el nombre de la disquera, el nombre de la canción y su autor, y por supuesto, el nombre del grupo musical. Cada uno de los lados (A y B) del disco, únicamente contenía una canción. Así, los tres discos recopilaban seis canciones en total: El primero, en el lado A, *Adiós al Tambo* y en el lado B, *La fe perdida*. El segundo, en el lado A, *El Indio de Nariño* y en el lado B, *Mi último adiós*. Y el tercero, en el lado A, *Policarpa* y en el lado B, *Puerto Rico*. La letra y música de los seis temas musicales eran de autoría del maestro Noé Rosero, quien acompañó en las grabaciones ejecutando la flauta travesa.

Pasados tres meses llegaron los discos con el sello *Bailarín*, para su distribución y venta. El más solicitado por los tambeños fue el que incluía el tema insigne de nuestro pueblo, *Adiós al Tambo*, canción de la que se conocía su versión musical pero que en esa ocasión presentaba la novedad de la letra, que se incluía por vez primera. Con este gran logro, el conjunto “Los Unidos”, en dirección del maestro Noé Rosero, llegaba a la cima de su trayectoria musical, logro que, desafortunadamente, también representaría el principio del final.

Roberto, el más joven de los hermanos, quien había liderado con su voz y motivado al grupo con su entusiasmo, a mediados del año 1974, empezó su carrera militar y muy a su pesar debió abandonar el grupo. A la ausencia de uno de sus integrantes, los demás hermanos incorporaron al señor Jaime Mena, reconocido músico de la región, para suplir el espacio dejado por Roberto. Sin embargo, el destino se empeñaba en dar punto final a uno de los grupos

musicales más importantes de nuestra historia. El señor Jaime Mena, también por razones laborales, al poco tiempo se ve en la obligación de trasladarse al municipio de Policarpa, dejando un lugar que por distintas razones los hermanos Erazo no pudieron suplir.

Lo que empezó en los primeros respiros del año 1968, terminaba ahora en las mediaciones del año 1974, con la despedida del hermano menor que seis años antes recibió una guitarra como regalo. Años de parrandas, ilusiones compartidas, proyectos cumplidos, anécdotas que ahora recuerdan con añoranza. Seis años del Conjunto Los Unidos, una aventura musical que queda escrita junto a los más importantes acontecimientos de la historia tambéña.

De los cinco hermanos Erazo, dos aún están vigentes en el ámbito musical: Gerardo, en un trío y Roberto, vinculado a la música religiosa. José María y Eduardo viven tranquilamente, ambos pensionados. Pablo (q.e.p.d), es el único ya fallecido¹¹¹.

La anterior reseña relata acontecimientos ubicados en el año 1968, época en que los artistas preferidos en el mundo de la farándula eran, entre otros, Los Panchos, Los Trovadores de Cuyo, el trío Los Tres Reyes, Trío Martino, Los Cóndores del Sur, Silva y Villalba, Los Tres Diamantes, Los Tres Ases y Los Embajadores. Las emisoras locales se convertían en difusoras de la música de los intérpretes anteriormente mencionados y a la vez en factores de sensibilización del público.

Existe la posibilidad de que el impacto de la música que las emisoras difundían, surta mayor efecto en personas que hayan crecido en contextos musicales¹¹², este es el caso de Roberto Erazo en cuyo contexto familiar se encontraba su hermano que ya era guitarrista; Roberto se motivó entonces a emular a los artistas del momento y buscó a su hermano Gerardo para que le de las primeras clases y luego continuar su aprendizaje autodidácticamente. En el resto del texto, se puede observar que este aprendizaje autónomo continúa y se proyecta a otras necesidades del grupo, como el manejo de las voces, aumentar el repertorio y ensayar para el compromiso con Discos La Tienda. La grabación se puede relacionar con una presentación pública, sólo que con mayor responsabilidad, porque es un concierto para la historia y es además el culmen del proceso educativo, donde se muestra al público el resultado del aprendizaje y se afianzan los saberes adquiridos.

¹¹¹ Tomado de *Huellas del Guambuyaco*, periódico regional. Noviembre de 2013 - Enero 2014. Página 12.

¹¹² Se entiende por contexto musical, el hecho que haya músicos en la familia o que en el vecindario haya locales públicos que difundan la música o grupos de músicos que ensayen con frecuencia.



Acetato de Adiós Al Tambo, grabado en Discos la tienda. Mayo 1973.

A continuación, algunos apartes de la entrevista realizada a Roberto Erazo: *“Si, mi hermano me dio las primeras indicaciones y luego con lo que él me explicó seguí practicando solo, escuchaba música y sacaba los punteados¹¹³”*. Las ideas manifestadas por Roberto, coinciden con las entrevistas realizadas a otros cuatro músicos tradicionales tambeños, que se dan a conocer en las siguientes líneas y que fueron realizadas en el proceso de triangulación.

Omar Rojas, profesor de filosofía de profesión y guitarrista aficionado comenta sobre la manera como aprendió a tocar la guitarra:

“Las primeras clases me las dio mi papá, es decir los primeros acordes y luego el profesor Gilberto Ojeda, ellos me enseñaron algunos términos¹¹⁴ luego continúe siempre mirando músicos, porque desde antes me gustaba mirar a los músicos, vivir pegado a ellos, desde que era muy niño y escuchar en la radio y en grabadoras las melodías para tratar de imitarlas”.

El segundo músico entrevistado es el señor Carlos Villareal, quién manifiesta:

“Fue Gilberto Ojeda quién me enseñó las primeras nociones, después puro oído es decir imitar a los discos, me acuerdo de “Caminito serrano”, así lo pudimos tocar, oyendo y tocando tratando se tocar igual al disco, si no nos sonaba igual, volvíamos a intentarlo. Mucha práctica”.

El señor Juan Pablo Salas Salazar, por su parte al respecto opina que *“Mi aprendizaje musical se lo debo a tres pasos, el primero, observar a los guitarristas cuando estuve formando parte de la estudiantina del colegio integrado, miraba los acordes y la manera de rasgar; el segundo paso fue seis meses de clase con el*

¹¹³ Punteados se refiere a interpretar la melodía de una obra en contraposición.

¹¹⁴ Con esta palabra el común de la gente se refiere a lo que técnicamente se llama acorde.

profesor Mario Egas, de la Universidad de Nariño y el tercer paso, mucha práctica, mucho ensayo”.

Finaliza este grupo de entrevistados el señor Livio Burbano, su punto de vista sobre su auto aprendizaje es el siguiente:

“Mi aprendizaje musical, nace de una amistad, mi amigo Julio Salas, me enseñó los primeros cinco términos y los ritmos más sencillos, comenzando con el vals. Con esos 5 acordes nos aventuramos a dar serenatas, el resto del aprendizaje lo hice mirando y practicando, mirando a Enrique Ordóñez¹¹⁵ y Julio Salas y practicando con el Trio los Ruiseñores que fundamos con Servio Solarte y Julio Salas. Antes era maraquero del Conjunto Villareal y también aprendí mirando y practicando”.

De los anteriores casos podemos colegir, en primer lugar, que estos procesos de la educación informal concuerdan con la definición que expone la ley 115, en cuanto a que el conocimiento adquirido en ella “es un conocimiento espontáneamente aprendido”. Este saber se deriva de la tradición oral en el cual no media la escolarización sólo la práctica constante. En segundo lugar, se puede notar que hay un punto en común en los cinco entrevistados y es que este proceso educativo se lleva a cabo tanto por medio de aprendizaje visual como auditivo. Es decir dos estilos de aprendizaje.

A este respecto Dunn, (1978) expone: los estilos de aprendizaje resultan ser “...la manera en que los estímulos básicos afectan a la habilidad de una persona para absorber y retener la información”. Sergio Velasco (1996) establece que “...los estilos de aprendizaje como el conjunto de características biológicas, sociales, motivacionales y ambientales que un individuo desarrolla a partir de una información nueva o difícil; para percibirla, procesarla, retenerla y acumularla, construir conceptos, categorías y solucionar que, en conjunto, establecen sus preferencias de aprendizaje y definen su potencial cognitivo”. Keefe, propone asumir los estilos de aprendizaje como “...aquellos rasgos cognitivos, afectivos y fisiológicos, que sirven como indicadores relativamente estables, de cómo los aprendices perciben, interaccionan y responden a un ambiente de aprendizaje”.

Los anteriores estilos de aprendizaje están relacionados con los respectivos sistemas de representación. A continuación se especifican las características de cada uno de estos dos sistemas.

Sistema de representación visual:

Cuando pensamos en imágenes, por ejemplo, cuando 'vemos' en nuestra mente la página del libro de texto con la información que necesitamos, podemos traer a la mente mucha información a la vez. Por eso la gente que utiliza el sistema de

¹¹⁵ Ciudadano tambeño, jubilado de la rama judicial, guitarrista ex integrante del Trío Enríquez.

representación visual tiene más facilidad para absorber grandes cantidades de información con rapidez. Visualizar nos ayuda, además, a establecer relaciones entre distintas ideas y conceptos. La capacidad de abstracción y la capacidad de planificar están directamente relacionadas con la capacidad de visualizar.

En el caso del aprendizaje de ejecución de una guitarra, como se menciona en los músicos entrevistados, la representación visual corresponde a la imagen mental formada cuando se mira la disposición de los dedos en el diapasón del instrumento y el músico asimila el acorde correspondiente para aplicarlo en el contexto de diferentes obras musicales.

Sistema de representación auditivo:

Cuando recordamos utilizando el sistema de representación auditivo lo hacemos de manera secuencial y ordenada. Los alumnos auditivos aprenden mejor cuando reciben las explicaciones oralmente y cuando pueden hablar y explicar esa información a otra persona.

En un examen, por ejemplo, el alumno que vea mentalmente la página del libro podrá pasar de un punto a otro sin perder tiempo, porque está viendo toda la información a la vez. Sin embargo, el alumno auditivo necesita escuchar su grabación mental paso a paso. Los alumnos que memorizan de forma auditiva no pueden olvidarse ni una palabra. Es como cortar la cinta de un *cassette*. Por el contrario, un alumno visual que se olvida de una palabra no tiene mayores problemas, porque sigue viendo el resto del texto o de la información.

El sistema auditivo no permite relacionar conceptos o elaborar conceptos abstractos con la misma facilidad que el sistema visual y no es tan rápido. Es, sin embargo, fundamental en el aprendizaje de los idiomas y, naturalmente, de la música. Este sistema está relacionado con la imitación, el músico imita lo que escucha y lo aprende.



Grupo Los Unidos del Tambo, 2014.

- **La Banda Municipal**

Las primeras manifestaciones musicales de tipo bandístico no nacieron propiamente en la cabecera municipal, se tiene conocimiento de que fue en la vereda Potrerillo donde se integró la primera banda de músicos denominada “Hércules”, siendo don Porfirio Calvache, apodado “El Guayacán”, uno de sus primeros músicos.

Luego, ya en la cabecera municipal, se conformó una banda organizada por el capitán Ismael Solís y denominada Banda Municipal Guerrero en honor al padre Federico de J. Guerrero, cuyos integrantes eran: Peregrino Noguera, Alberto Pantoja, Constantino Zamora, Liborio Solarte, Virgilio Rodríguez, Juan Solarte, Manuel Solarte, Ricardo Guerrero, Alfonso Rodríguez, Gustavo Rodríguez y Dositeo Melo, entre otros.

Seguidamente la Banda Municipal tuvo una renovación de sus integrantes realizada por José Antonio Rincón. La nueva conformación quedó de la siguiente manera: Luis Rodríguez, Julio Apráez, Israel García, Dositeo Melo, Gonzalo Rodríguez, Manuel España (Curillo), Constantino Pupiales, Campo Elías Pupiales, José María Mena, Pedro Rosero, Teófilo Bastidas, José Félix Bastidas, Gonzalo Guzmán, Neftalí Rosero.

Se destacó como músico Noé Rosero, quien por muchos años dirigió la Banda del Municipio. Así mismo se destacó Primogénito López, nativo de la vereda Capulí, dotado de excepcionales cualidades musicales. Se distingue también Elías Santacruz, nativo del Municipio de la Florida. La Banda del Municipio en todos sus tiempos se ha distinguido a nivel Departamental como una de las mejores, su accionar artístico hacia los años 70 se torna accidentado, hasta su completa

extinción en 1974. A partir de allí, y durante los 14 años siguientes, El Tambo carece totalmente de banda.

En 1988, y gracias a la diligente gestión del Reverendo Padre Carlos Santander Villareal, se logra que el Banco de la Republica done unos instrumentos que hacen posible la conformación de una nueva y muy competente banda que funciona hasta 1999¹¹⁶. A partir de este año la Banda Municipal se funde con el Centro Orquestal Batuta y entra en la modalidad de educación no formal, sin querer decir con esto que los procesos internos de transmisión del conocimiento musical dado entre sus integrantes se suspenda, todo lo contrario, desde el momento en que la banda empezó su cualificación se los procesos informales también se cualificaron.

Antes de que esto suceda, la modalidad educativa predominante, sobra decirlo, era la informal. Las afirmaciones de Enrique Salas Hurtado, ex integrante de dicha banda, ratifica esa situación. Salas Comenta que *“...el maestro Noé primero enseñó a solfear entonado redondas, blancas, negras. La métrica tenía que ser exacta. Ensayaba uno por uno y luego en grupo, esa preparación duraba dos meses. Era muy exigente, bravo, todo el mundo era cumplido y ruegue y ruegue para que los metan. El primer día enseñaba la escala en redondas y blancas. Más adelante nos enseñaba ejercicios. Esto era a uno por uno y luego nos reunía en grupos más grandes. Luego de unos cuatro meses la primera pieza, Falsa moneda, que era una marcha para la calle. Y luego en el concierto tocaron los viejos. Cuando perdió la vista y ya no era director de la banda, enseñaba a los niños a tocar la flauta dulce al oído, las piezas de él, de memoria”*.

Los señores Enrique Ordóñez¹¹⁷ y Elías Agreda¹¹⁸, que son los más legendarios y longevos músicos con que cuenta el municipio, lastimosamente no recuerdan la metodología utilizada por el maestro Elías Santacruz, pero manifiestan que la metodología del maestro Primogénito López era similar a la del maestro Noé Rosero. *“Nos enseñaba al comienzo, la escala y nos regalaba una pieza y de ahí nos fuimos, les mirábamos a los viejos y nos guiábamos hasta aprender de memoria las piezas, los viejos nos enseñaban, en los descansos, al final del ensayo y hasta en la calle”*.

Los señores Ordóñez y Agreda, se refieren a que luego de aprender la escala y una pieza de repertorio, precedida con una serie de ejercicios de lectura sobre esa escala, el resto del aprendizaje lo hacía la práctica y la interacción con los compañeros de quienes aprendían visual, auditivamente y por imitación.

¹¹⁶ ROJAS, Jairo y otros. Op. Cit., p. 41.

¹¹⁷ Testimonio del señor Enrique Ordóñez, ex integrante de la banda municipal, era intérprete de clarinete requinto. Fecha: 14 de junio del año 2012.

¹¹⁸ Ex integrante de la Banda Municipal, intérprete del trombón. Con quién se realizó una entrevista el día 19 de julio del año 2013.

Haciendo referencia al marco teórico del presente trabajo y considerando los párrafos anteriores, de las tres tendencias pedagógicas expuestas por Victoriano Valencia, la banda de El Tambo antes de 1999 se circunscribe en la metodología tradicional, que es cuando el aprendizaje de la teoría antecede a la práctica. El Anexo 4. Muestra el diploma que se entregaba al finalizar una temporada de enseñanza teórica, es por tanto una evidencia del componente teórico que era requisito para acceder a la enseñanza práctica.

En cuanto a las otras dos tendencias, tanto la segunda de ellas (en la que el estudiante asume diferentes roles durante el proceso educativo, comenzando desde la percusión menor hasta llegar al instrumento sinfónico) como la tercera, que se circunscribe a la aplicación de métodos de formación colectivos, se comenzaron a aplicar desde 1999, año en que La Escuela Batuta acoge a la banda. Complementando las anteriores tendencias con la formación humana que ya se expuso en acápites anteriores.

La actividad de la banda posee dos beneficios para sus integrantes: económicos cuando hay remuneración por las presentaciones; cultural, cuando hay enriquecimiento de los procesos educativos y cognitivos con el conocimiento de nuevos repertorios y por intermedio de ellos hay un acercamiento a otras culturas y beneficio social, cuando hay interacción a nivel interno con el aprendizaje colaborativo entre sus integrantes y externo con el público en las diferentes presentaciones.



Banda Municipal El Tambo bajo la dirección del maestro Elías Santacruz - 1933

- **Resultados concretos del proceso educativo: el repertorio y las obras inéditas.**

“Teniendo en cuenta que el concierto -como lo dijo el Gustavo Parra- es el punto culmen del proceso educativo musical, es merecedor que a partir del análisis del repertorio interpretado se identifiquen ciertas tendencias inmersas en estos eventos”¹¹⁹.

En consideración de lo anterior se incluye un consolidado de las obras interpretadas por la Banda Municipal “Noé Rosero” en los conciertos más representativos desde 1999 hasta la fecha, que permitirá hacer valiosos análisis.

¹¹⁹ Entrevista realizada a Gustavo Parra.

Tabla 2. Repertorio

COLOMBIANAS	PASOS DOBLES	FIESTERAS	INTERNACIONALES	ACADÉMICAS	OTRAS
<ul style="list-style-type: none"> • Guabina chiquinquireña (7). 	<ul style="list-style-type: none"> • Paso de vencedores (3). 	<ul style="list-style-type: none"> • Colombia tierra querida (4). 	<ul style="list-style-type: none"> • Las Quiteñas (3). 	<ul style="list-style-type: none"> • Danza de las flautas de caña (3). 	
<ul style="list-style-type: none"> • Así es mi tierra. 	<ul style="list-style-type: none"> • Himno al departamento. 	<ul style="list-style-type: none"> • Cumbia triste. • Yo me llamo cumbia. 	<ul style="list-style-type: none"> • Gaviota traidora. 	<ul style="list-style-type: none"> • El Danubio azul (2). • Danza de los sables. 	
	<ul style="list-style-type: none"> • La virgen de la Macarena (2). 	<ul style="list-style-type: none"> • La saporrita (2). 	<ul style="list-style-type: none"> • Y volveré (2). 	<ul style="list-style-type: none"> • Danza húngara. 	<ul style="list-style-type: none"> • Madre mía (2).
<ul style="list-style-type: none"> • Mari - pasillo (2). 	<ul style="list-style-type: none"> • Himno al municipio. 	<ul style="list-style-type: none"> • Ligia (2). 	<ul style="list-style-type: none"> • Reloj plegaria (2). • Michelle and all love her (2). 		
<ul style="list-style-type: none"> • Tú eres Pedro (2). • Evocación bolero. 	<ul style="list-style-type: none"> • Himno al Colegio Integrado. 	<ul style="list-style-type: none"> • Sandoná. 	<ul style="list-style-type: none"> • Agona fly now. • Ojos negros. 		
					<ul style="list-style-type: none"> • Madre óyeme.
<ul style="list-style-type: none"> • Ríete Gabriel - Oriol Rangel. 	<ul style="list-style-type: none"> • Jalisco. • Francisco alegre. 	<ul style="list-style-type: none"> • La candelosa. • Cincuenta años. • La piragua (2). 	<ul style="list-style-type: none"> • Podría bailar contigo toda la noche. • Fiesta fox. • Señora bonita (2). 		
<ul style="list-style-type: none"> • Noches de Bocagrande. 		<ul style="list-style-type: none"> • EL africano. • La Guaneña. 	<ul style="list-style-type: none"> • Mosaico de boleros. • En tu pelo. • Sin un amor. • Muchas gracias corazón. • Piel Canela. 		
<ul style="list-style-type: none"> • Soberbia. - José A. Morales. 			<ul style="list-style-type: none"> • Recuerdos de Quito. • El Aguacate. 	<ul style="list-style-type: none"> • El cancán. 	
<ul style="list-style-type: none"> • Entre dos ríos. 	<ul style="list-style-type: none"> • Himno nacional. 		<ul style="list-style-type: none"> • Fiesta tropical (2). 	<ul style="list-style-type: none"> • Intermezzo - Gustav Holts. 	
<ul style="list-style-type: none"> • Ríete Gabriel. Oriol Rangel. Ensamble de Maderas 	<ul style="list-style-type: none"> • Cero Cero Marcha 	<ul style="list-style-type: none"> • Mi Nariño • Mecánico 	<ul style="list-style-type: none"> • Gavote • Desfile trompetas • Rigadon 		
<ul style="list-style-type: none"> • Tristezas del alma (3) • Mi último adiós 		<ul style="list-style-type: none"> • Dame tu mujer José 	<ul style="list-style-type: none"> • Jinge bells • Campanas sobre campanas • Gloria canta los querubes 	<ul style="list-style-type: none"> • Oh sole mío • Concierto para trombón primer movimiento. 	

			<ul style="list-style-type: none"> • Concierto navidad • El tamborilero (2) • Feliz navidad • Burrito de Belén 		
	<ul style="list-style-type: none"> • Herminul (2). 	<ul style="list-style-type: none"> • Juan Onofre. 			
<ul style="list-style-type: none"> • María Elena. 		<ul style="list-style-type: none"> • Amargo y dulce. 	<ul style="list-style-type: none"> • Mi viejo. 	<ul style="list-style-type: none"> • Gavota. • El brillo de la estrella. • Suite Héctor Villalobos. • Flauta real. 	
<ul style="list-style-type: none"> • San pedro en el espinal. • Ángel de luz (2). • Sanjuanero. 		<ul style="list-style-type: none"> • La puerca. • El pájaro amarillo. 			
					<ul style="list-style-type: none"> • Aquí voy. • En el circo. • La despensa. • Fray Jacobo. • El granjero.
				<ul style="list-style-type: none"> • El hermoso Danubio azul. • Coral uno y dos. • Amarilis. 	<ul style="list-style-type: none"> • El juez. • Se va el caimán. • La piña madura.
<ul style="list-style-type: none"> • Tus Recuerdos - Lucho B. 					<ul style="list-style-type: none"> • Ojos azules. • Tengo una muñeca. • Arroz con leche.
<ul style="list-style-type: none"> • Flores negras - Julio Flórez. • Anita la Bogotanita - Terrig Tucci. • Nidia. - Gentil Montaña. • Adiós al Tambo - Noé Rosero Zamora (4) • Los violines - José Félix Bastidas (2) 				<ul style="list-style-type: none"> • Bourrè - J. S. Bach. • Triste recuerdo - Pleyel. • Moderato - Mozart • Primo Dolore - Schumann. • Divertimento - Dussek. 	<ul style="list-style-type: none"> • Canción francesa. • María Moñito.
				<ul style="list-style-type: none"> • Coral - J. S. Bach. 	

				<ul style="list-style-type: none"> • Minué en Sol - J. S. Bach. • Minué del cuaderno de Ana - Magdalena Bach - J. S. Bach. • Himno a la Gran Bretaña - Coral - J. S. Bach. • Andante - G. F. Haendel. • Canta Sorrento - Ernesto de Curtis. • Danza Alemana - W. A. Mozart • AUFZUG - Georg Daniel Speer. Fanfarria de Trompetas. • MARCEAU SYMPHONIQUE - Alexander Guilmant. Trombón y Piano. • BREAK FORTH O BEAUTEONS HEAVENLY LIGHT - J. S. Bach. Coro de trombones. • BRING A TORCH JEANTLE ISABELLA - Anónimo. Coro de trombones. • POST CARDS - Anthony Plong. Trompeta Sola. • BIST DU BEI MIR - G. H. Stolz. Trombón y piano. • APRES UN REVE - G. Fauré. Trombón y piano. • ANDANTE Y SCHERZO - J. E. Barat. Trompeta y piano. • Moderato para cuarteto de trompetas. • HARLEM EXPRESS - Jack Gale. Cuarteto de trombones. • Moderato para cuarteto de trompetas - Anónimo 	
--	--	--	--	---	--



Banda Municipal El Tambo con Leonardo Jiménez y Noé Rosero. 20 de septiembre de 1988

De lo anterior se puede identificar que la mayor tendencia predominante es la de repertorio académico, por lo cual se nota que la influencia de corrientes musicales europeas ha tenido en El Tambo una acogida mayoritaria. Este repertorio es útil para el proceso formativo por cuanto fortalece el lenguaje musical con obras de relativa exigencia expresiva y técnica. Se debe aclarar también que este repertorio es de un nivel medio y bajo pero que sin embargo sus elementos estructurales y expresivos tienen validez musical, interpretativa y discursiva por lo que son muy útiles para fortalecer los procesos educativos de esta agrupación.

El segundo lugar lo ocupa la música colombiana de la zona andina, seguida de la música fiestera que también es colombiana en su totalidad, indicando que la escuela de música ha sido receptiva a las influencias de los concursos y encuentros departamentales y nacionales de bandas, en cuanto a música fiestera se refiere. El repertorio fiestero es muy interpretado en este tipo de eventos y ha permitido que la música de la zona andina colombiana sea desplazada porque, irónicamente, este repertorio es poco interpretado en encuentros y concursos¹²⁰.

¹²⁰ Lo referente a concursos y eventos es una auto referencia producto de la observación realizada en un número considerable de eventos de esta naturaleza.

La siguiente tendencia de la banda es a la interpretación de música internacional, seguida por la categoría correspondiente a himnos, marchas y pasodobles. Finalmente se encuentra la categoría otras obras, que dio como resultado exclusivamente música religiosa. Esto refleja que la necesidad de este tipo de repertorio se da en menor escala en el municipio de El Tambo.

Referente a la música inédita se encontró que tres de los directores de la banda tienen producción compositiva. De lo anterior es posible deducir que, en primer lugar, el repertorio enriqueció en su momento el proceso, ya que se devela de las obras, dos intencionalidades o fines: uno didáctico y otro para cubrir las necesidades de ampliación de repertorio para las presentaciones de la banda. Muy importante en los dos casos si se considera que, en aquel entonces la consecución de repertorio era bastante difícil, no existían las fotocopiadoras ni la Internet.

Esta situación es muy importante por cuanto guarda estrecha relación con el proceso educativo por cuanto la producción musical es una deriva del proceso en que los directores fueron formados, también informal como el que ellos reflejan en su momento a sus estudiantes. Los resultados son siguientes:¹²¹

Tabla 3. COMPOSITOR ELIAS SANTACRUZ

OBRA	RITMO
Aromas del Tambo	Danza
Florindita	Marcha

Tabla 4. MAESTRO PRIMOGENITO LOPEZ

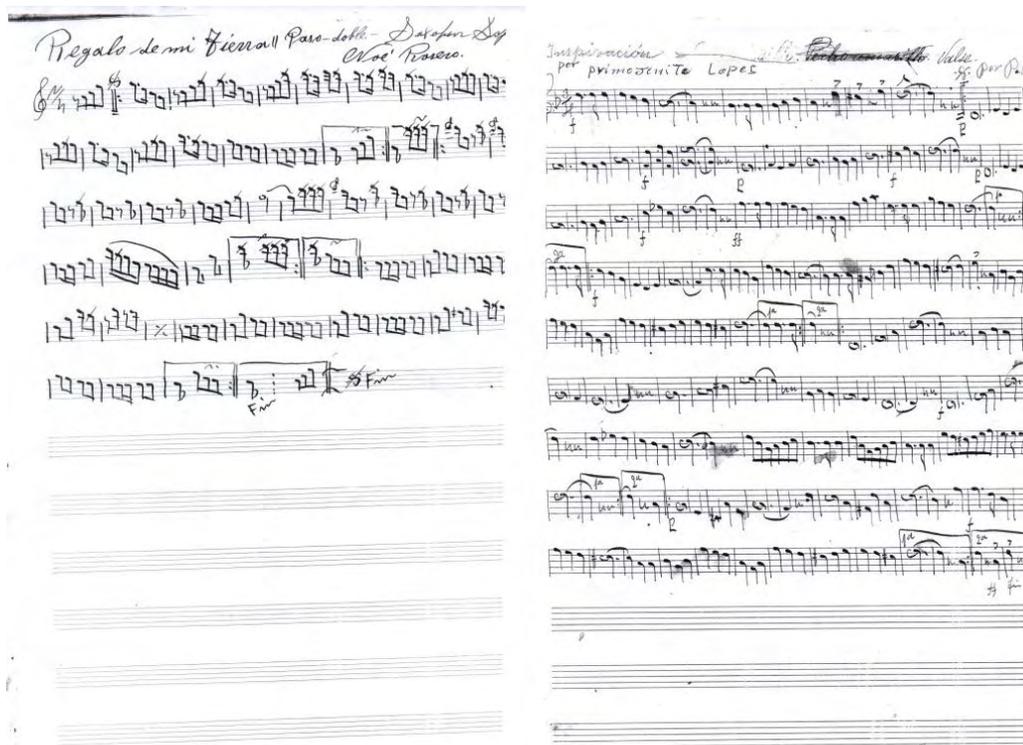
OBRA	RITMO
Inspiración	Vals
Chispaso	Pasillo
Noche Buena	Pasillo

Tabla 5. MAESTRO NOE ROSERO

OBRA	RITMO
Caramelo	Marcha
Ermisul	Marcha
Mayor Daste	Marcha
Carretera del Tambo	Marcha
Noches de Pasto	Fox – trot
Regalo de mi tierra	Pasodoble
Puerto Rico	Corrido

¹²¹ Esta información fue extraída de 25 cuadernillos manuscritos de la banda desde 1950 hasta 1970. Fueron rescatados de soberados y cuartos de san alejo de algunas residencias de tambeños y ahora de propiedad del señor Franco Salas Hurtado.

Frontera Colombiana	Pasacalle
Himno a El Tambo	Himno
Adiós a El Tambo	Pasillo
Bello Tambo	Pasillo
Tu eres Pedro	Pasillo
Mi último Adiós	Pasillo
Sombrerera Tambeña	Guabina
El gusto de una dama	San Juan



Manuscritos de obras inéditas de Noé Rosero y Primogénito López.

Se concluye que el más prolífico compositor de los directores de banda fue el Noé Rosero, sin demeritar las obras de los otros dos músicos. La tendencia compositiva se inclina a dos ritmos, con dos intencionalidades. Las marchas por una parte acompañados de un pasacalle, un pasodoble y un *fox-trot* compuestos con la intencionalidad de ser interpretados en la calle, en los desfiles; los pasillos, acompañados de un San Juan, sin duda utilizados para amenizar las fiestas patronales, ya que en aquel tiempo los pasillos eran el equivalente de los porros, cumbias y fandangos de la segunda mitad del siglo XX¹²².

Entre las obras que se utilizaban para ser interpretadas en conciertos de gala una guabina y dos danzas, representando la menor tendencia compositiva. Por lo que

¹²² Entrevista realizada a Enrique Ordóñez.

se puede concluir que los conciertos, llamados en aquel entonces “retretas”, no tenían la misma importancia de los desfiles y los eventos fiesteros.

En el análisis formal de las obras se ha encontrado las siguientes características: la rítmica se sujeta a las formas tradicionales populares y académicas, con una leve utilización del recurso de la síncopa y las figuraciones van desde redondas hasta semicorcheas. Referente a la estructura melódica puede decirse que sus líneas son coherentes, atractivas con saltos discretos, muy pocas veces de octava o quinta y se presenta equilibrio tanto en las frases ascendentes y descendentes como en el número de compases en cada parte. En lo relacionado con la armonía se puede notar la recurrencia a uso de círculos armónicos básicos que no pasan del I, IV y V grados, en la primera parte. La segunda por lo general modula al homónimo mayor y sigue similar estructura que la parte anterior.



Banda Municipal “Noé Rosero” 2007.

Como uno de los resultados de la eficacia de sus procesos educativos, ha ocupado el primer lugar en el Concurso Departamental de Bandas en Samaniego. Años 2002 y 2005

8. CONCLUSIONES

La educación musical en las modalidades no formal e informal en el periodo objeto ha sido la responsable de crear una dinámica cultural en el Municipio de El Tambo. Las derivas de sus procesos han sido sumamente benéficas en cuanto a la producción de intérpretes, compositores y también de educadores. En el trayecto histórico que se puede analizar se puede apreciar una curva ascendente en cuanto a la cualificación de los músicos de este municipio por la consolidación de la banda, los grupos de cámara, la orquesta sinfónica Batuta y el Festival de Música de Cámara Isaías Melo. Muestras de esto son también el gran número de instrumentistas y directores que laboran en importantes instituciones musicales del Departamento de Nariño y del país. Las dos modalidades han cumplido su papel de mantener viva la tradición musical del municipio; pero no sólo han desempeñado este rol sino que han contribuido a su fortalecimiento y proyección.

En cuanto a los procesos pedagógicos propiamente dichos, se puede decir que la escuela tradicional tiene, como estricto fundamento, la conservación del orden de las cosas para lo cual el maestro es el encargado de la reproducción de las relaciones de poder. El ejercicio de la autoridad manifiesto en los testimonios relativos a trabajo de Noé Rosero, da claras muestras de esta situación. Este modelo, exige disciplina y obediencia por lo tanto, en esta cosmovisión, el maestro debe reflejar una imagen patriarcal, impositiva y autoritaria.

Por otro lado, es posible deducir del método aplicado por la Escuela de Música Batuta se aproxima y se asemeja a un modelo holístico, con principios de integralidad y técnica que potencia el ser y por cuanto está caracterizado por aspectos que permiten el desarrollo humano al mismo tiempo que el musical.

El holismo pone el estudio del todo antes que el de las partes. No trata de dividir las organizaciones en partes para comprenderlas o intervenir en ellas. Concentra su atención más bien a nivel organizacional y en asegurar que las partes estén funcionando y estén relacionadas conjuntamente en forma apropiada para que sirvan a los propósitos del todo. Ser holístico también significa enfocar los problemas para emplear el lenguaje de sistemas. Por ejemplo, mirar las organizaciones, sus partes y sus entornos como sistemas, subsistemas y suprasistemas. Esto es lo que, en su fundamento más íntimo persigue la Escuela de Música Batuta.

Otra conclusión es que el método educativo musical aplicado por el maestro Isaías Melo, se aproxima y se asemeja al modelo personalizado del filósofo Emmanuel Mounier, guardando las proporciones, por cuanto es personalizado, afectivo y a la vez técnico por que incluía el aprendizaje por nota; tenía motivación, buscaba los

valores resaltar los valores humanos; utilizaba el moderno sistema de las monitorias permitiendo que los más adelantados enseñaban a los nuevos. El modelo personalizado -según Mounier- es toda una doctrina que privilegia a la persona por sobre las necesidades materiales y sobre los mecanismos colectivos que sustentan su desarrollo.

Finalmente, los grupos tradicionales como el caso focalizado correspondiente al conjunto “Los Unidos de El Tambo” aplican para su aprendizaje un modelo que se asemeja y se aproxima al modelo activo, naturalista de Rousseau, por cuanto se caracterizaba por poseer un aprendizaje por modelaje o imitación, autoformación, prevalencia del oído, usaba como recursos el disco y la radiodifusión.

En la teoría del naturalismo la educación es un proceso natural, es un desenvolvimiento que surge dentro del ser y no una imposición. Es una expansión de las fuerzas naturales que pretende el desarrollo personal y el desenvolvimiento de todas las capacidades del niño para conseguir una mayor perfección. Esta educación aspira también a formar al niño como ser social en función del bienestar de los demás. La formación humana pasa a ser una preocupación social. Se piensa en la creación de la escuela para el pueblo, en la educación de la edad infantil con materiales propios y en la importancia de la aplicación de métodos útiles¹²³.

¹²³ Teorías de la Educación ICE. En: <http://luceroice.blogspot.com/2009/04/teoria-del-naturalismo-de-jean-jacques.html>. consulta realizada el 23 de agosto del año 2014.

BIBLIOGRAFÍA

ALVAREZ HOYOS, María Teresa. Benigno Orbezo, forjador de una generación de intelectuales en el sur de Colombia. En: Revista de la Educación Colombiana, 6 - 7, 2004.

BARRIGA MONROY, Martha Lucía. Artículos: “La educación musical en Pamplona 1880-1920” (2005); “Vida y obra de Guillermo Carbó Ronderos” (2005); “Entre Tiples y pianos, la mujer y la educación musical en la sociedad Bogotana 1880 - 1920” (2006). Publicados en: El Artista, revista de investigaciones en música y artes plásticas. Universidad Distrital. Pamplona Colombia. http://201.234.78.173:8081/cvlac/visualizador/generarCurriculoCv.do?cod_rh=0000013420.

BASTIDAS ESPAÑA, José Menandro. Compositores nariñenses de la Zona Andina 1860-1917. Pasto, Colombia: Ed. Universidad de Nariño, 2011.

BEDOYA, Hernán. Programa de bandas de Caldas. Primera parte. En: Revista Bandas No 3. Bogotá: Scoremusical, 2007.

BOURDIEU, Pierre. El sentido práctico. Madrid: Taurus, 1991. En: <http://www.paginasprodigy.com/peimber/BOURDIEU.pdf>. Consulta realizada el 14 de marzo de 2012.

CARBAJO MARTINEZ, Concha. El perfil profesional del docente de música de educación primaria: auto percepción de competencias profesionales y la práctica de aula. Tesis Doctoral Universidad de Murcia, 2009.

CARDOZO, Ciro F.S. - BRIGNOLI H. Pérez. Los métodos de la historia. Introducción a los problemas, métodos y técnicas de la historia demográfica, Económica y Social. España: Editorial Crítica, S.L., 1999.

CARR, Edward H. ¿Qué es la historia? Barcelona: Planeta Agostini, 1985.

CUENCA, Carlos Andrés. Trabajo de grado Licenciado en Música. Universidad de Nariño. Facultad de Artes. Licenciatura en Música, 2009.

DIAZ G, Armando, AVILA Martínez Isolina. Artículo Enseñanza Individualizada. Universidad de Oriente. Consulta hecha en la Web en día 24 de septiembre del año 2012. <http://ojs.uo.edu.cu/index.php/tq/article/viewFile/1910/1463>

DONOSO FRITZ, Karen Esther. La batalla del folklore: Los conflictos por la representación de la cultura popular chilena en el siglo XX. Tesis doctoral. Universidad de Santiago de Chile, 2006.

DURKHEIM, Emilio. Educación y Sociología. Bogotá: Editorial Linotipo Ltda. 1979.

FEBVRE, Lucien. Combates por la Historia. Buenos Aires, Argentina: Editorial Planeta, 1993.

FUBINI, Enrico. La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX. Madrid, España: Editorial Alianza, 1988.

GALEANO, Alfredo. Estudios monográficos del municipio de El Tambo N. Pasto: Imprenta del departamento, 1950.

HERNANDEZ VEGA, Gabriela. Entre la moral y la utilidad práctica: Educación de las niñas pobres de Pasto, 1904 - 1930. En: Revista de la Educación Colombiana, 13, 119 - 124, 2010.

Ley General de la Educación. Bogotá. 8 de febrero de 1994.

LONGUEIRA MATOS, Silvana. Educación musical: Un problema emergente de intervención educativa. Indicadores pedagógicos para el desarrollo de competencias en educación, 2011.

LOPEZ J, Ocampo. Manual del folclor colombiano. Bogotá, Colombia: Plaza y Janés Editores, 2011.

LÓPEZ LEÓN, Ricardo Norberto. La educación musical escolar en (6-12 años) en Puerto Rico: Un estudio desde la perspectiva de los maestros de música.” Tesis doctoral Universidad de Granada, Melilla, Puerto Rico, 2010.

MARTÍNEZ, Luis Alberto, MUTIS Luis Hernando, VALLEJO Mariana. La dimensión humana de la educación. Pasto, Colombia: Impresores Ángel, 2002.

Ministerio de Cultura. Programa Nacional de Bandas. Manual para la gestión de bandas-escuela de música. Bogotá, 2005.

PANIAGUA PÉREZ, Jesús. La enseñanza profesional en el mundo colonial: La enseñanza y desarrollo de los oficios. Artículo de la revista: Historia de la Educación Colombiana. No 8. Pasto, Nariño, Colombia: Editorial universitaria. Universidad de Nariño, 2005.

RASCHELLA Roberto V. Traducción de Escritos sobre música popular de Béla Bartók. México: Siglo XXI Editores, 1981.

Revista Historia de la Educación Colombiana No. 12, 2009.

Revista Historia de la Educación Colombiana No. 15, 2012.

RICO SALAZAR, Jaime. La canción colombiana. Su historia, sus compositores, sus mejores intérpretes y sus canciones. Bogotá, Colombia: Ed. Norma, S.A., 2004.

RIVAS, Luz Dalila. Trabajo de grado Doctora en Pedagogía. Universidad Nacional Autónoma de México. Programa de Filosofía y Letras, 2011.

ROJAS, Jairo Efraín y otros. Perfiles del municipio de El Tambo Nariño. Pasto, Colombia: Editorial Departamental, 1990.

SZONYI Erzsébet. La educación musical en Hungría a través del método Kodaly. Budapest Hungría: Imprenta Franklin, 1976.

USCATEGUI, Mireya. GOYES, Isabel. La pertinencia curricular como aproximación a la realidad. En: Congreso Internacional de Educación: Currículum Tlaxcala - México, 2011.

WILLEMS, Edgar. El valor humano de la educación musical. Barcelona, España: Editorial Paidós., 1994.

ZAMACOIS, Joaquín. Cursos de formas musicales. España: Editorial Labor, 1979.

ANEXOS

Anexo A. Invitación al I Festival de Música de Cámara “Isaías Melo”, año 2003

Batuta[®]

Sistema Nacional de Orquestas Sinfónicas Juveniles e Infantiles de Colombia

EL TAMBO NARIÑO

I N V I T A

**PRIMER FESTIVAL DE MUSICA DE CAMARA
“ISAIAS MELO”**

CONCIERTOS DE GALA:

JUEVES SANTO

- 3:30 p.m. “Banda Noé Rosero”
- 8 p.m. Música de Cámara.
Como Apertura a la Hora Santa

VIERNES SANTO

- 6:30 p.m. Orquesta de cuerdas BATUTA

SABADO SANTO

- 4:30 p.m. Cierre del festival y homenaje a la Orquesta
“LIRA ROJA” Ex alumnas del maestro Isaías Melo.

Oboista Invitado: JUAN BENAVIDES
(Orquesta Sinfónica del Valle)

Santuario de JESUS NAZARENO

PATROCINAN:

- DR. JORGE RAFAEL QUINTANA B
- JAIRO ROJAS SOLARTE
- ALCALDIA MUNICIPAL

**ANEXO B. La Banda Municipal, perteneciente al Centro Orquestal Batuta en
cuya nómina aún no figura el oboe.**

Año 1999 administración de Jairo Rojas Solarte

INTEGRANTES:

Alcalde Mpal.:
Jairo Rojas Solarte

Director musical:
Gerardo Salas Moncayo

Flautín
David Sosapanta Salas

Flautas
Ana Gabriela Arteaga
Nathaly Mutis Sosapanta

Clarinetes
Jairo Cabrera
Robinson Sosapanta Salas
Cristian Otavo
Jairo Enrique Ordoñez
Napoleón Salas Moncayo

Saxofones Altos
Juan Pablo Ortiz
Juan Guillermo Garzón

Saxofone Tenor
Javier Narváez

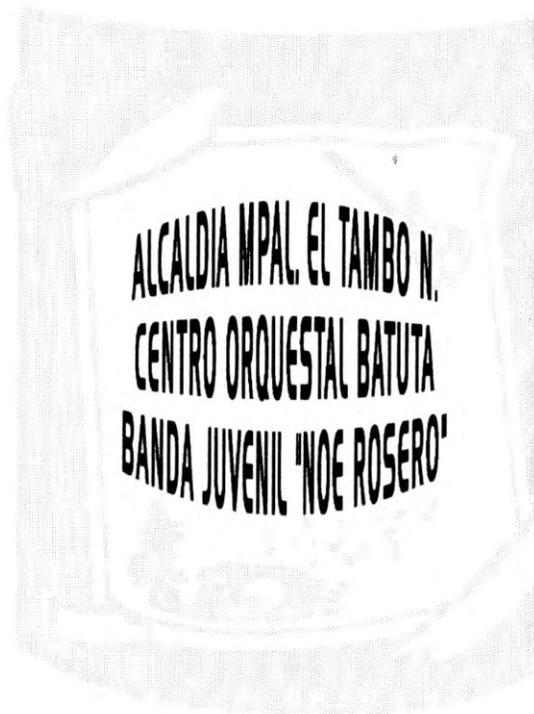
Trompetas
Milton Benavides
Camilo Sosapanta salas
Ronald Ricardo Ríos

Trombones
Iván Mena
Wilson Legarda
Francis Alirio López

Fliscorno Baritono
Luis Benavides

Tuba
Jhon Benavides

Percusión
Duván Chávez
Marcelo Jiménez
Anthony Mármol



ANEXO C. N6mina de la Orquesta Sinf6nica Batuta (2004) en la que figura como obo6sta el m6sico Robinson Sosapanta.

Aparece el exalcalde Jairo Rojas S, como integrante honorario, esto permite inferir que el programa pertenece a una 6poca posterior cercana al anterior programa, adem6s porque la mayor6a de sus integrantes se conservan.

INTEGRANTES	
Director Adm.: Pbro. Javier Rengifo Cruz. Directo Musical: Gerardo Salas Moncayo Integrantes honorarios: Jairo Rojas Solarte, Jorge Rafael Quintana	
Concertino Camilo Sosapanta Salas	Contabajos Javier Narv6ez Crisian Otavo
Violines primeros David Sosapanta Salas Eliana Solarte L6pez Angela Benavides Nathaly Mena Julie Mena Nathalie Acosta	Flautas Ana Gabriela Arteaga Nathaly Mutis
Violines Segundos Jairo Cabrera Francis L6pez Erika G6mez Yobana Acosta Ginna Zambrano Michel D6az	Oboe Robinson Sosapanta Salas
Violas Juan Guillermo Garz6n Ginna Acosta Jairo Enrique Ord6ñez Juan Pablo Ortiz Ronald R6os	Clarinetes Esteban Rivera Napole6n Salas Moncayo
Violoncellos Luis Benavides Silvana Solarte Milton Benavides	Trompeta Dorian Valencia
	Trombones Andr6s Betancourth Iv6n Mena
	Percusi6n Carlos Mario Burbano Marcelo Jim6nez Iv6n Navarrete Mart6n Jim6nez

ANEXO D. Certificado entregado al finalizar una temporada teórica

En este caso con una duración de 6 meses. Intensidad: Cuatro horas a la semana.

La Banda Municipal de El Tambo (N.)
Certifica

GERARDO SALAS MONCAYO

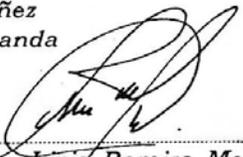
Que:

*Asistió al Primer Curso de Gramática Musical, que se realizó del 20 de Noviembre
de 1.987 al 7 de Abril del año en curso.*


Leonardo Jiménez Ordóñez
Profesor Director de la Banda




José Carlos Vallejo J.
Presidente


Livio Ramiro Melo C.
Secretario