

Introducción

El maestro de música de pre-escolar, primaria, secundaria y media superior que está presente en el salón de clase de gran parte de instituciones educativas del país, por lo general no suele recibir una formación musical o en el mejor de los casos, la que pudiera recibir es escasa. Esto genera cierta dificultad al intentar llevar a cabo la enseñanza de la música desde cualquier perspectiva.

Una de las inquietudes que se expuso en el Congreso Nacional de Música realizado en la ciudad de Bogotá en el mes de febrero del 2009, es que muchas de las escuelas de educación básica primaria, pre-escolar y secundaria no cuentan con profesores del área de música con estudios profesionales, teniendo en cuenta que en el país existen varias instituciones de educación superior que ofrecen licenciaturas en música y artes en general. En la mayoría de estas escuelas, los maestros que imparten el área de música son maestros con algún conocimiento de música, algunos otros saben ejecutar algún instrumento, y muchos otros casos, no. A pesar de ello, el Ministerio de Educación Nacional en los lineamientos curriculares para la educación artística y el Ministerio de Cultura, con el Plan Nacional de Música Para la Convivencia, han expuesto ciertos planteamientos que buscan mejorar la calidad de la enseñanza de la música en el país. De esta manera la música debe contribuir a la formación integral del sujeto; no sólo el estudio de la misma en sí misma, sino ésta como un elemento para reconstruir valores de identidad, respeto y tolerancia por el otro y la diversidad.

Así mismo estas reflexiones han sido planteadas en diversas reuniones de organismos internacionales encargados de proyectar las nuevas perspectivas de la educación artística a nivel mundial. Es así como la Unesco, reconoció el papel que ésta puede jugar en la creación de una cultura para la paz, el entendimiento internacional, la cohesión social y el desarrollo sostenible (Unesco, 2006). En dicha reunión la Asociación Internacional de Drama-Teatro y Educación (IDEA), la Sociedad Internacional para la Educación por las Artes (INSEA) y la Sociedad Internacional para la Educación Musical (ISME), organismos pertenecientes a la UNESCO, intentaron definir una estrategia integrada para responder a las necesidades actuales de la sociedades en el mundo. Esto es: fragmentación social, cultura global competitiva dominante, violencia urbana, y la marginalización de los lenguajes educativos y culturales esenciales para la transformación.

De igual manera se ha resaltado entre los múltiples ámbitos de la educación, la importancia del papel de la educación artística en los diferentes niveles de enseñanza. Por lo tanto este organismo, ha expresado la preocupación por fortalecer la formación de profesionales en esta área con el fin de contribuir al rescate y valoración de las expresiones culturales de cada país o región. Asimismo considera que las artes en general “logran desarrollar la sensibilidad y la capacidad de creación de los pueblos, orientada a la construcción de un futuro basado en la valoración y protección del patrimonio natural y cultural” (Unesco, 2005).

De acuerdo con ello la UNESCO ha determinado la necesidad de que sea, a través de la educación artística, la manera más eficaz para salvaguardar, proteger, rescatar y valorar las diversas manifestaciones culturales y musicales de cada contexto social y cultural. Aunado a esto, se confiere también a la educación artística la tarea de velar por el respeto a la diversidad cultural. Para ello se estableció en la conferencia antes mencionada, que en sociedades donde la multiplicidad de culturas necesita coexistir, donde las políticas para las expresiones culturales y el diálogo necesitan ser desarrolladas y adoptadas, las artes tienen especial importancia.

El proyecto que se presentó a la Convocatoria de Estímulos del Ministerio de Cultura 2012 en la categoría de Pasantías Nacionales: Formación de Saberes, titulado “Métodos y técnicas de investigación etnomusicológica”, y que fue realizado en el Centro de Estudios e Investigaciones -CEILAT- de la Universidad de Nariño, intentó aportar a la formación de los futuros docentes en música, áreas afines y otras áreas, elementos y estrategias que le permitan abordar el estudio de la música y su enseñanza con base en la investigación etnomusicológica. En el presente artículo trataré de comentar el proceso que se llevó a cabo, dificultades, fortalezas y conclusiones del mismo.

El docente de música y el quehacer musical.

A lo largo de mi actividad como músico, docente e investigadora en el área, he encontrado entre colegas y amigos que comparten este quehacer, múltiples preocupaciones, temores e insatisfacciones que se traducen en frustraciones, no sólo como músicos sino como docentes de esta disciplina. Van desde aquellas relacionadas con su formación como artistas y como personas creativas, pasando por el cuestionamiento de su desempeño y su actividad en el aula, en varias ocasiones sintiendo que no saben cómo comunicar y construir estrategias que conlleven al proceso de enseñanza y aprendizaje. Hay que agregar también que los docentes de música casi por norma somos intérpretes y/o instrumentistas, directores, gestores, arreglistas, compositores... Es sabido que en algún momento de nuestro quehacer docente “echamos mano” de lo que tenemos más próximo o de los que “nos suena conocido” para llevar a cabo nuestra labor de enseñanza.

Las músicas tradicionales, folklóricas, populares, urbanas y en general toda manifestación musical se convierten en elementos metodológicos de fácil acceso. A esto se suma la necesidad de cubrir los requisitos y obligaciones que demandan las exigencias expuestas por los órganos gubernamentales como el Ministerio de Educación Nacional (MEN) y el Ministerio de Cultura de considerar que cada cultura debe incluir sus prácticas musicales en la enseñanza, con el fin de ayudar a reconstruir valores y crear conciencia por el respeto de la identidad cultural propia y del otro. Sin embargo, no siempre somos conscientes de qué tipo de música estamos utilizando, qué calidad musical tiene, qué usamos de ella, cómo la usamos, para qué y por qué. Considero que estas razones obligan a pensar en buscar alternativas de formación para los docentes de música y áreas afines responsables de contribuir al fortalecimiento de los procesos identitarios. Si

usamos las manifestaciones musicales del país como elemento de enseñanza, éstas se deben conocer, estudiar y abordar desde una postura crítica, analítica y reflexiva. De ahí que plantear los recursos técnicos y metodológicos de la práctica etnomusicológica como punto de partida, en la formación de docentes puede despejar al menos algunas necesidades de dicha formación.

La enseñanza de la música y el docente en el contexto nariñense.

Desde hace varios años la participación dentro de las festividades regionales del Departamento de Nariño particularmente el carnaval de negros y blancos, se ha convertido en un motivo para que docentes de música y artes en general, realicen la tarea de educar en las manifestaciones musicales y culturales de la región. Muchos maestros comienzan a participar con los estudiantes de las instituciones educativas donde laboran, en los magnos desfiles con comparsas, murgas y carrozas en las cuales la música, la danza, las artes plásticas y el teatro son protagonistas. Es así como surgen escuelas de formación musical enfocadas en la enseñanza de instrumentos, música y expresiones de la tradición regional con el fin de participar en estas festividades.

Imagen 1

La necesidad de ampliar estos espacios ha llevado a que las instituciones educativas, se interesen por formar a los estudiantes desde estas perspectivas y de esta manera tener participación a nombre de la institución. El Liceo de la Universidad de Nariño es, por poner un ejemplo, una de ellas. Casos como éste resaltan que la enseñanza de la música basada en las manifestaciones tradicionales musicales se hace necesaria. Estos eventos culturales pueden convertirse en una excelente justificación de trabajo para lograr resultados maravillosos en los cuales no sólo los estudiantes, sino la sociedad en general, reconozca, valore y se identifique con la música tradicional, popular y folklórica de su región y país.

Al reflexionar sobre la enseñanza de la educación musical en Colombia y en este caso, en la región de Nariño, y sobre el trabajo del docente de música a partir de vivencias propias y de la práctica personal e institucional, se visualiza la forma cómo el docente intenta realizar una reconstrucción y preservación de las tradiciones a partir de la música. Inconsciente o no, lo intenta hacer, considerándola un recurso importante dentro de su labor docente. Sin embargo es palpable la empírica con la que se realiza dentro de la enseñanza de la música. El maestro se vale de sus propias experiencias como músico e intérprete.

De acuerdo a lo anterior y después de haber realizado una aproximación a la música y las tradiciones musicales y culturales, considero más que una necesidad, una responsabilidad por parte de las instituciones de educación superior formadoras de docentes en música, encontrar los mecanismos ideales para la enseñanza de la música con base en el estudio crítico, analítico y reflexivo de las músicas tradicionales, populares y demás.

Es necesario, y esta fue la propuesta fundamental de este proyecto: lograr en los estudiantes, no sólo de la licenciatura en música de la Universidad de Nariño, sino de áreas afines, un acercamiento en el conocimiento, estudio crítico y la investigación de estas músicas. Esto es viable en la labor del educador musical, siempre y cuando tenga una formación con base en la etnomusicología, disciplina que estudia, entre otros aspectos, la música y su relación con el contexto socio-cultural propio en el que se desarrolla el sujeto.

Es palpable el interés y la inquietud de los estudiantes por realizar su trabajos de grado y prácticas docentes en proyectos de investigación que tienen que ver con el estudio de músicas y expresiones musicales regionales no sólo como estrategias de enseñanza, sino también como elemento de composición, interpretación y ejecución musical. El resultado: tesis, composiciones, recitales y conciertos que con el tiempo han cambiado las prácticas musicales de la región. Por tal motivo, considero que incluir este proyecto como acercamiento al método de estudio e investigación de la música desde una perspectiva etnomusicológica puede ser la base de una nueva estrategia metodológica que contribuya a la reconstrucción, valoración y reivindicación de la cultura nariñense.

La etnomusicología y la educación musical

La inquietud de introducir la etnomusicología como aporte a la educación musical, ha sido manifestada por etnomusicólogos y especialistas en educación musical que a su vez están contenidas en un marco político establecido por organismos internacionales encargados de proyectar las nuevas perspectivas de la educación artística a nivel mundial (Lundquist, 1998). La International Society of Music Education (ISME), entidad miembro del Consejo Internacional de Música, principal asesor consultativo de música de la UNESCO, encargada de edificar y conservar el trabajo de la comunidad de educadores musicales del mundo, de promover y compartir las experiencias y el conocimiento de los educadores musicales de manera internacional e intercultural, así como de nutrir y recomendar la educación musical y la educación a través de la música en todas partes del mundo. Reconoce el papel que desempeña las músicas de las culturas del mundo. La ISME considera que el papel de las músicas de cada lugar pueden tener gran significado dentro del trabajo de la educación musical. Por ello, en otras observaciones, recomienda que: 1. Exista conocimiento por parte del docente de la elección y selección de la música que se incluirá en los planes de estudios y/o curriculares 2. Los docentes e investigadores de áreas afines al estudio de la cultura, se integren a enriquecer la labor del educador musical y 3. Las instituciones de educación musical nacional y regional de cada país, construyan acervos de material diverso para enriquecer y compartir investigaciones de todas las músicas y culturas del mundo. Lo anterior crea la necesidad y obliga a la educación superior en música formadora de docentes a incluir dentro de sus programas

profesionales, la etnomusicología como área de estudio o espacio académico (Rivas Caicedo, 2011).

Esta disciplina, con el paso de los años, ha pasado de estudiar la música no sólo desde sus procesos socioculturales, sino también a preguntarse cómo hace música el ser humano, qué significado tiene y cuáles son esos procesos en el individuo y por tanto en el contexto (Rivas Caicedo, 2006).

La etnomusicología y la formación docente

En la actualidad, se exige formar al maestro como investigador. Es decir, que el futuro maestro tenga la capacidad de realizar investigación dentro de su disciplina de conocimiento. A partir de ello construya su quehacer metodológico así como su propio trabajo dentro del aula, además de conocer la realidad social y cultural a las cuales se enfrenta. En este sentido, siguiendo a Stenhouse (1998) se debe pensar en que la educación que reciba el futuro docente debe buscar una enseñanza basada en la investigación. Esto ha de repercutir en: 1. Una nueva concepción del quehacer docente y 2. Buscar un nuevo enfoque para hacer investigación en la enseñanza de la música y por tanto aportar a la educación musical. El docente debe tener el dominio del área de conocimiento que enseña y aprende; así se construye se ve a sí mismo como un investigador de su propia disciplina y su enseñanza (Rivas Caicedo, 2011).

Lo anterior exige un cambio paradigmático en la formación del docente y por lo tanto en la educación superior en música y educación musical que se traduce, aludiendo a Mathew Lipmann (1997), en la búsqueda de formación de pensamiento complejo que es: educar en el saber pensar, en la expresión oral y el diálogo y la construcción de conocimiento. Se hace énfasis en que la formación del docente en educación musical debe considerar también una formación en la investigación musical: la que se propone aquí desde la etnomusicología. Se hace necesario, pensar la educación musical como una disciplina que favorezca la preservación de las manifestaciones culturales y musicales; siendo ésta, parte integral de la formación que tenemos como sujetos partícipes dentro de una sociedad. Para ello, es indispensable contar con un área de conocimiento especialista en este campo, como lo es la etnomusicología, que ha evolucionado en su concepto y definición para dar cabida a un amplio espectro de posibilidades de investigación de la música, teniendo en cuenta que ésta es un foco fundamental en la vida y construcción cultural de cualquier contexto social.

La educación musical puede convertirse en el puente comunicativo entre la etnomusicología y la sociedad, en el sentido de ser la ella quien se encargue de traducir y transmitir los resultados provenientes de la etnomusicología. Para llevar a cabo lo anterior, se necesita que quienes forman a los docentes en el área de la educación musical, tengan conocimiento de las diferentes manifestaciones musicales con base y criterio etnomusicológico. Esto es, no desconocer las músicas tradicionales y folklóricas, populares y contemporáneas que traen aprendidas los estudiantes cuando ingresan a la educación superior, las cuales se pueden potenciar de muchas maneras dentro de su desarrollo académico. Sino que, junto con el conocimiento que de estas músicas comparten docentes y estudiantes, se logre construir interesantes procesos musicales; de igual manera, se realicen trabajos de investigación etnomusicológica y metodológica de la educación musical. Esta posibilidad de ampliar el horizonte musical y cultural permitiría enriquecer la formación académica del estudiante en la investigación de las músicas y en su propia formación educativa (Rivas Caicedo, Op. Cit).

Objetivo del proyecto presentado a la Pasantía Formación de Saberes.

Pretende contribuir a la reflexión y aportación que puede ofrecer, no solo a los estudiantes de la Licenciatura en música de la Universidad de Nariño, sino a aquellos estudiantes de diversas carreras afines que estén en semestres avanzados de su carrera y/o estén realizando su trabajo de grado, en el que su ejercicio profesional requiera realizar un acercamiento más riguroso al estudio de las manifestaciones y expresiones musicales de la región. La etnomusicología repercute en la formación de docentes en esta área, con bases teóricas y metodológicas, que servirán para construir estrategias dentro de su labor como futuro docente de la enseñanza de la música. Con esta perspectiva etnomusicológica, la educación musical tiene el compromiso de contribuir a la preservación, conservación y reconstrucción de los valores culturales y musicales de la región del país.

El estudio y acercamiento a la práctica etnomusicológica es un valor agregado en la formación de los docentes de educación musical. Son ellos los ejecutores de los saberes obtenidos en su proceso de formación como maestros de música. En ellos está la capacidad de poner en común dichos saberes y la garantía del éxito que se pueda obtener como proyección social, valoración y respeto por la identidad cultural misma.

Desde la etnomusicología el docente puede fluir su versatilidad, característica –sino virtud- del perfil de todo maestro, más aún si interactúa en el contexto sociocultural nariñense (en este caso) donde la riqueza y variedad de manifestaciones y expresiones musicales y culturales son el común denominador.

Así, además de valores estrictamente académicos, un docente con formación etnomusicológica propicia otros espacios en su lugar de influencia, es actor crítico de un mundo real, presente y globalizado.

Formar en el método y técnica del trabajo etnomusicológico para lograr un acercamiento al estudio y conocimiento reflexivo de las manifestaciones y expresiones musicales puede repercutir en la formación de docentes.

Plan de trabajo del curso-taller *

Objetivo General:

Acercar al estudiante de Licenciatura en música de la Universidad de Nariño y áreas afines a la práctica etnomusicológica que puedan contribuir a la investigación y desarrollo de sus trabajos de grado y práctica docente.

Actividades	Período de Tiempo	Resultados
Revisión de documentos y lecturas sobre práctica etnomusicológica. Ejemplos de recolección trabajo de campo.	Cinco sesiones	Conocer los conceptos y definiciones de la práctica etnomusicológica.
Práctica y talleres en salidas de campo (entendido como el entorno donde se puede adquirir la experiencia de la práctica etnomusicológica).	Diez sesiones	Desarrollar habilidades para la práctica etnomusicológica: acercamiento a la cultura, recolección de datos musicales y culturales, sistematización y abordaje de los resultados. Contribuir al fortalecimiento de académico e investigativo de sus trabajos de grado y prácticas docentes.
Socialización	Una sesión	Se espera realizar un coloquio interno o encuentro en el que se logre compartir a la comunidad académica los trabajos realizados.

Tabla 1. Plan de trabajo

Desarrollo y descripción de actividades del curso-taller.

Áreas de estudio.

La dinámica del curso-taller se planteó a partir de la configuración de cuatro áreas que se consideran importantes para la práctica etnomusicológica: 1. La investigación documental, de archivo y/o revisión de gabinete. Esto es: toda la preparación, estudio e indagación teórica, referencial y conceptual que se hace referente al tema que va a ser explorado. 2. El trabajo de campo que se construye de observaciones, notas de campo, grabaciones de música, audio y vídeo, entrevistas y fotografías, entre otras. 3. Transcripción y análisis musical. 4. La organización, sistematización, interpretación y presentación de resultados. En esta última etapa el investigador es susceptible de cometer errores que se traduzcan en el éxito o fracaso de la investigación, ya que por lo general la formación del músico y me atrevo a decir que también del docente es escasa en la interpretación, comprensión y escritura de un documento cuyo propósito sea exponer y compartir dicha experiencia investigativa.

En el caso de este proyecto se realizó una socialización del proceso y los resultados del curso en un pequeño coloquio a manera de ponencias. Significó un ejercicio importante para los asistentes ya que es la primera ocasión en muchos años (lo digo sin temor a equivocarme), que en la región se realiza un hecho como éste: Concentrar en un espacio académico para que músicos, no músicos, docentes de música y áreas afines e interesados en las manifestaciones musicales dialogaran desde diferentes perspectivas sobre ellas.

Apoyo docente en las áreas de estudio.

Se contó con el apoyo docente de dos (2) especialistas en éstas. Para el área de investigación documental participó el *Magister of Arts in Museum Studies (museología)* de la *School of Arts and Science*, de la Universidad de Nueva York,

Giovanny Castro Caicedo. Historiador y escritor, dedicado al área de museos, la investigación social, cultural, patrimonio y educación. Sus áreas de énfasis son la museología, historia colonial, etnohistoria, etnobotánica, historia de la ciencia, Colombia siglos XIX y XX, metodología de la investigación, migración y desplazamiento. Así como también temas relacionados con la resolución de conflictos, pensamiento socio-político latinoamericano, investigación y práctica en historia oral.

El área de transcripción y análisis musical fue orientada por el Magister en Música Latinoamericana del siglo XX de la Universidad de Cuyo, Mendoza-Argentina y Especialista en Educación Musical John Granda Paz. Docente de la Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño. Sus áreas de énfasis son la composición, interpretación, arreglo y laudaría de instrumentos de cuerda y viento andinos latinoamericanos.

Y las áreas de trabajo de campo y organización y presentación de resultados estuvieron orientadas por la Doctora en Pedagogía y etnomusicóloga Luz Dalila Rivas Caicedo. Docente de la Licenciatura en Música de la Universidad Pedagógica Nacional. Sus áreas de énfasis son la educación superior en música, formación docente y etnomusicología.

Los contenidos mínimos de cada área fueron los siguientes:

INVESTIGACIÓN DOCUMENTAL Y/O GABINETE	<ul style="list-style-type: none"> - Tipos de fuente documental: Primaria y secundaria - Importancia del estado del arte - Fuentes bibliográficas en línea - Estructura de proyecto - Fundamentos de historia oral
TRABAJO DE CAMPO EN CAMPO.	<ul style="list-style-type: none"> - Cómo establecer contacto y acercamiento con la cultura. Permisos, autorizaciones, derechos y deberes del investigador e informadores. - La práctica de observar y hacer anotaciones. ¿Qué anotar? - Entrevistas - Dificultades del proceso de recolección de información - Grabaciones de audio, vídeo y fotografía.
TRANSCRIPCIÓN Y ANÁLISIS MUSICAL	<ul style="list-style-type: none"> - Forma y estructura musical - Esquemas y cuadratura - Discriminación auditiva - Análisis y diagramas.
ORGANIZACIÓN, SISTEMATIZACIÓN Y PRESENTACIÓN DE RESULTADOS	<ul style="list-style-type: none"> - Sistematizar los datos y organizar las ideas. - Construcción del argumento, contrastación y conceptualización de las ideas. Interpretación de la información. - Ejercicio de la escritura académica.

Tabla 2. Áreas de estudio

Sesiones y tópicos del taller.

Las sesiones se organizaron tratando de llevar una congruencia y articulación con las áreas propuestas. Los tópicos del curso giraron alrededor de la Música Campesina del municipio de Pasto como tema principal. Esto no fue casualidad, más bien respondió al hecho de que paralelo al desarrollo del taller, sucedían en la capital, las eliminatorias y final del festival de Música Campesina. Este suceso condujo a una serie de preguntas, inquietudes y discusiones que sirvieron como punto de partida y foco principal de estudio y aplicación de lo que ocurría en el taller.

Las sesiones fueron organizadas por "bloques" de acuerdo a los contenidos propuestos. Cada bloque fue integrado por 2 sesiones con una duración de dos (2) horas cada una de ellas. El formato del curso-taller fue semi-presencial. Es decir, se llevó a cabo durante el último fin de semana de cada mes desde el 18 de agosto hasta el 14 de diciembre del 2012. Con excepción de las 3 primeras y última sesión que fueron organizadas con una semana y quince días de periodicidad.

A pesar de esta organización, el acompañamiento a los estudiantes fue constante a través de diversos apoyos virtuales.

Estas sesiones fueron abordadas y organizadas de la siguiente manera:

Sesiones	Tema	Actividades
----------	------	-------------

Sábado 18 de agosto Sesión 1 Luz Dalila Rivas C. John Granda Paz. Dos (2) horas	<ul style="list-style-type: none"> • Presentación del programa entrega de programa y bibliografía. • Antecedentes: Popular, tribal, tradicional, folklórica, aborigen, primitiva. Definiciones según diversas corrientes. 	<ul style="list-style-type: none"> • Revisión de documentos y lectura. • Conocer y definir conceptos generales de la investigación y práctica etnomusicológica. • Definir tema de investigación y desarrollar descripción de contexto sociocultural, político, religioso, otros.
Sábado 18 de agosto Sesión 2 Luz Dalila Rivas C. John Granda Paz. Dos (2) horas	<ul style="list-style-type: none"> • Constitución de la disciplina: Musicología comparada y etnomusicología. Definiciones y revisión del objeto de estudio 	
Sábado 25 de agosto Sesión 3 John Granda Paz. Cuatro (4) horas	<ul style="list-style-type: none"> • Técnicas de transcripción y análisis musical 	<ul style="list-style-type: none"> • Definir pieza musical para realizar transcripción y análisis musical.
Viernes 28 de septiembre Sesión 4 Giovanny Castro Caicedo Dos (2) horas	<ul style="list-style-type: none"> • Instrumentos básicos de la práctica etnomusicológica: Investigación documental o de gabinete. 	<ul style="list-style-type: none"> • Fichas de recolección documental. Investigación de archivo. Búsqueda bibliográfica, exploración de gabinete.
Viernes 28 de septiembre Sesión 5 Giovanny Castro Dos (2) horas		<ul style="list-style-type: none"> • Ejemplos de investigación de gabinete o documental.
Sábado 29 de septiembre Sesión 6 Luz Dalila Rivas C. Dos (2) horas	<ul style="list-style-type: none"> • Instrumentos básicos de la práctica etnomusicológica: En el campo. <i>Rapport</i>, observación y observación participante, informadores en la comunidad, encuestas. 	<ul style="list-style-type: none"> • Ejemplos de investigación en campo. • Categorías para abordar estudios musicales: contexto sociocultural, político, económico, religioso, mitos y leyendas, educación musical, oralidad, lengua, entre otros.
Sábado 29 de septiembre Sesión 7 Luz Dalila Rivas C. Dos (2) horas	<ul style="list-style-type: none"> • Instrumentos básicos de la práctica etnomusicológica grabación, entrevistas, diario de campo, bitácora, fichas de campo, registro sonoro y audiovisual. 	<ul style="list-style-type: none"> • Fichas de recolección en campo: Audio, música, entrevistas, paisaje sonoro, fotografía, otras. • Ejemplos de entrevistas, diario de campo, fichas y bitácora, registro sonoro y audiovisual • Revisión de propuestas para realizar investigación.
Viernes 26 de octubre Sesión 8 Luz Dalila Rivas C. Dos (2) horas	<ul style="list-style-type: none"> • Sistematización de datos 	<ul style="list-style-type: none"> • Revisión y entrega de recolección de trabajo de campo: Fichas de campo de las propuestas de investigación para realizar.
Viernes 26 de octubre Sesión 9 Luz Dalila Rivas C. Dos (2) horas	<ul style="list-style-type: none"> • Sistematización de datos 	<ul style="list-style-type: none"> • Revisión y entrega de registro sonoro y audiovisual.
Sábado 27 de octubre Sesión 10 Luz Dalila Rivas C. John Granda Paz Dos (2) horas	<ul style="list-style-type: none"> • Transcripción musical 	<ul style="list-style-type: none"> • Revisión y entrega de sistematización de datos
Sábado 27 de octubre Sesión 11	<ul style="list-style-type: none"> • Análisis musical 	<ul style="list-style-type: none"> • Revisión y entrega de transcripción musical

John Granda Paz Dos (2) horas		
Viernes 30 de noviembre Sesión 12 Luz Dalila Rivas C. John Granda Paz Dos (2) horas		• Revisión y entrega de análisis musical
Viernes 30 de noviembre Sesión 13 Luz Dalila Rivas C. John Granda Paz Dos (2) horas	• Organización y presentación de resultados.	
Sábado 1 de diciembre Sesión 14 Luz Dalila Rivas C Cuatro (4) horas		• Revisión y entrega de presentación de resultados
Viernes 14 de diciembre Sesión 15 Luz Dalila Rivas C. John Granda Paz.		• Socialización de resultados realizados

Tabla 3. Cronograma de actividades

Estudiantes asistentes al curso-taller.

El curso-taller fue planteado y de la misma manera ofrecido a estudiantes de la licenciatura en música y áreas afines de último semestre y/o que estén realizando su proyecto de grado. Se logró dar validez con créditos académicos en su proceso de formación como asignatura electiva o curso de "formación humanística". Esto abrió el espectro de posibilidades de participación de estudiantes de: filosofía, lingüística, sociología, psicología y música. Los aportes de cada una de estas disciplinas fue muy importante a la hora de abordar la práctica etnomusicológica, ya que se logró converger desde diversos enfoques y perspectivas en el tema primordial: la música. Fue muy interesante conocer, discutir, pensar, reflexionar y analizar la música desde cada una de estas disciplinas.

Metodología del curso-taller.

Como lo mencioné en líneas anteriores, las sesiones se organizaron en bloques de acuerdo a los contenidos a trabajar. El trabajo en ellas fue teórico-práctico, es decir, hubo revisión de lectura y documentos relacionados con la recolección y el trabajo de campo etnomusicológico. Asimismo se establecieron salidas de campo en compañía de los docentes del curso.

El tema que sirvió como foco y punto de partida fue la Música Campesina del municipio de Pasto, ya que de manera paralela al curso, se llevaba a cabo el Festival de Música Campesina. Una de las políticas del actual gobierno de Pasto es retomar y redireccionar este festival que desde varios años atrás se realiza en la ciudad. Llamó la atención de los asistentes al curso, todo lo que sucedía alrededor del mismo. Esto generó muchas preguntas como: *¿qué es música campesina?, ¿qué significa?, ¿qué función tiene la música campesina? ¿quién hace música campesina?, ¿se puede evaluar la música campesina?, ¿cómo se definen los estándares y criterios de evaluación de la música campesina? ¿Se puede validar como música campesina aquella hecha para un concurso? ¿qué sucede en la actualidad con ella?, ¿cuál es el conjunto musical de la música campesina?, ¿qué sucede con la inclusión de instrumentos electrónicos? ¿y los instrumentos musicales "foráneos"?* En fin, fueron muchas las preguntas que enriquecieron el taller y que confluyeron en una participación activa, dinámica, propositiva, reflexiva y sobre todo crítica no sólo frente a la música campesina del municipio de Pasto sino a todo fenómeno de transculturación de las manifestaciones y expresiones musicales de los grupos culturales regionales y nacionales. Sus implicaciones en la conservación, evolución, transformación, dinamismo, globalización, educación y transmisión de las mismas.

Los estudiantes se organizaron por grupos cuyos integrantes debían contener un representante de cada disciplina y debían realizar al menos una salida de campo a alguno de los corregimientos donde se estaba llevando a cabo una de

las eliminatorias del festival de Música Campesina. Se debía registrar todos los hechos que sucedían en cada evento alrededor de éste y fuera de él con relación a la música, así como también de la música campesina fuera del concurso.

Imagen 2

Imagen 3

Una vez hecha la recolección en campo, que debía contener: grabaciones musicales, de paisaje sonoro, entrevistas, anotaciones en bitácora, fotografías, se procedía a sistematizar la información en la siguiente sesión. En dicha sesión se revisó todo lo sucedido en la experiencia de recolección.

Imagen 4

Desde la forma cómo se realizó el acercamiento al contexto a estudiar, hasta las dificultades en campo que fueron desde el desplazamiento al lugar, uso de ropa inapropiada, descarga de equipos, negación de entrevistas, “observación incompleta”, registros incompletos, entre otras.

Imagen 5

Del trabajo realizado por los estudiantes se logró realizar una reflexión en torno a la música campesina desde ésta como lenguaje, la cosmovisión del campesino y el significado de su música en su cotidianidad, formas musicales y sus variaciones y las nuevas tendencias en las manifestaciones musicales y escenarios urbanos.

La presentación de resultados en el ejercicio de la escritura.

A continuación adjunto algunos de los textos construidos por algunos de los estudiantes que tuvieron una participación activa del curso. Los textos fueron revisados por los docentes, sin embargo decidimos conservar y respetar la manera de abordar el tema, el estilo y construcción del texto presentado por los estudiantes, pues consideramos que uno de los propósitos primordiales de este curso-taller fue contribuir al desarrollo de la escritura, presentación y comunicación académica como parte fundamental del ejercicio musical, docente, investigativo y como competencia integral. Los escritos fueron presentados en un pequeño coloquio que sirvió de espacio para la socialización de los mismos. (Imagen 6 y 7)

Imagen 6

Imagen 7

Una aproximación a la música campesina

Mayerli Alejandra Deraso Andrade

Estudiante de Licenciatura en Filosofía y Letras. Universidad de Nariño.

Desde la concepción de la filosofía, la música hace parte del arte donde el ser humano da a conocer la razón de su existencia; la música como expresión sublime permite descubrir el razonamiento y la capacidad que la vida humana cómo la única creadora de esta expresión tiene frente al saber de la existencia, revela la cosmovisión de sí mismo y de su entorno; siendo así, la razón sensitiva la que demuestra explicar a través de la música, la idea del ser y de la vida del ser en el mundo.

De esta manera, la música permite conocer las raíces del ser que se origina en un conjunto social, que no es más que la cultura misma y las diferentes manifestaciones particulares que el ser en su conjunto desarrollan. Por lo tanto, la cultura es una muestra de la existencia del ser humano que lo identifica y lo diferencia de los demás grupos sociales y culturales existentes.

La música con respecto a la cultura es una esencia de ella; en la cultura se cultiva la forma de vida; en la música se reconoce y se revela esa forma de vida. Con esto se muestra que la música es una forma de identidad de cada ser, de cada pueblo, de cada cultura.

La identidad en el ser que desde la filosofía se trabaja como el reconocimiento en el otro, conlleva a resaltar que uno de los propósitos de la música en especial de la campesina es precisamente el reconocimiento de la cultura más que del individuo; considerando esta apreciación, la música campesina no es más que la existencia del ser dentro de su comunidad.

EL CAMPESINO Y SU MÚSICA EN LOS CONCURSOS.

Desde el concurso realizado en el departamento de Nariño con relación a la música campesina y en honor a esta; el concurso deja inquietudes al espectador de lo que verdaderamente implica esta clase de música en nuestra región.

La música campesina desde la estandarización del concurso se ha reducido sólo al sonsureño; pero no toda música campesina desde su contexto es un sonsureño, sino la muestra de una cultura en particular. La música que llamamos, reconocemos y frecuentamos escuchar como campesina, refleja para el oyente, la forma de vida que se arraiga mucho con los sentimientos y añoranzas que tienen los campesinos con su tierra. En el departamento de Nariño, cabe mencionar que existe gran diversidad de esta clase de música manifestada en las zonas rurales o corregimientos de dicho departamento; lo que determina que cada zona rural tiene su propio sello de música con respecto a su forma de vida e identificación, pero al final, todas se caracterizan por ser y provenir de la vida, recuerdos y sentimientos que tienen los campesinos hacia sus pertenencias.

Por otro parte, el concurso deja evidenciar que el intérprete de música campesina debe ajustarse a un comportamiento específico que sin duda alguna difiere del propio comportamiento que éstos tienen a la hora de hacer y cantar su música desde su contexto. El campesino, por lo tanto, debe acoplarse a los parámetros designados por el jurado calificador; este juicio se afirma por las diferentes observaciones que se presenciaron de los intérpretes campesinos en cuanto a sus movimientos, ubicación e indumentaria que reflejaron en la escena del concurso, los cuales se alejan de la cosmovisión que los campesinos tienen con respecto a la forma de cantar y de conservar un atuendo, como ruana, botas y sombrero, que hacen parte de la identidad y simbología campesina.

Concerniente a lo anterior, se considera que el campesino al acoplarse a los estándares impuestos deja de lado su identidad, ó más bien, el concurso al estipular ciertos arquetipos a los concursantes y en exclusivo a los hacedores de la música campesina, conlleva a éstos a desistir de la idea que tienen frente a su música; de esta manera, el concurso bajo sus cuantificaciones, es una forma de obstruir lo que verdaderamente involucra y significa hacer y cantar esta variedad de música; siendo así, el concurso más que una vía de dar a conocer y reconocer la música campesina, desconoce a la misma; además, desde los espectadores y apreciadores del concurso, se reconoce y se comprende que esta música acaece en la concepción de ser el resultado y la consecuencia que conlleva la praxis de la vida y subsistencia del campesino con su entorno.

REFLEXIÓN Y CRÍTICA DE LA MÚSICA CAMPESINA DESDE LOS ESCENARIOS DE CONCURSO.

Desde el contexto nariñense, cabe decir que la música campesina precisa cada una de las vivencias y cotidianidades que se mueve desde su cultura y, específicamente son los campesinos quienes hacen esta música y quienes develan es sus canciones cada una de las prácticas sociales que han desarrollado; prácticas, que reconocen el encuentro del campesino nariñense con su entorno y que a la vez se convierten en grandes imaginarios y simbología que desatan la cosmovisión que la cultura tiene frente a la forma y modo de vida.

La música campesina resulta de las composiciones e inspiraciones que los campesinos despiertan cuando presencia sus trabajos y quehaceres cotidianos, donde involucran el trabajo, la tierra, la familia, las fiestas, su forma de expresión verbal, entre otras. A demás de la composición, esta música se diferencia por la autenticidad que se ha originado en el ritmo, la esencia que denota una vez más la vida del campesino y la libertad que demuestra frente a su expresión y cosmovisión musical.

La libertad, reside en que cada cultura al ser única le permite a esta desarrollar libremente su música campesina, en donde declaran la autenticidad e identidad propia; por eso la homogenización cultural debe ser desechada porque al ser cada cultura una alma, un ser diferente, en la homogeneización, se perdería esa esencia por la que cada cultura se reconoce

y se da a conocer a través de su música, siendo ésta además, un medio que le permite al campesino desbordar sus creencias y sentimientos con relación a su mundo social.

Al ser libre la música campesina y conocida precisamente por la composición y afinación instrumental desde su significación o concepción empírica, se debe rescatar y dar valor a su invención, que no trasgrede ni viola las reglas universales de los cánones de la música universal; ya que la música campesina se crea en el contexto campesino y es conocida por la noción que el campesino tiene con referente a la idea de hacer música.

Con respecto al concurso de música campesina realizado en el departamento de Nariño, se puede decir, que es un espacio que Nariño brinda para que los campesinos den a conocer su música, su vida, su inspiración que los convierte en seres únicos y a la vez demuestra y reviven la idea de identidad que se manifiesta desde su cultura; pero a su vez, el concurso denigra la idea que se tiene con respecto a la música campesina, ya que impone ciertos parámetros calificativos, los cuales se ajustan a la afinación de instrumentos, entre otros; lo que hace pensar, que la idea de imposición y la exigencia de estándares en el concurso y en especial a este tipo de música, viola la libertad y la creación musical campesina desde el pensamiento que se tiene de ella y del juicio que verdaderamente ésta emana; convirtiéndola así, en una música técnica que todos podríamos aprender a hacerla y tocarla.

La imposición de normas que se diseñaron en el concurso como forma de evaluar, vulnera la concepción de lo que es verdaderamente la música campesina y, así mismo destruye la identidad y la caracterización que cada cultura tiene al darse a conocer a través de esta música. Como también, en el concurso se ve una forma de homogeneizar la cultura en cuanto a la expresión y creación que se ha dado a través de esta música, ya que obligan a ésta a inducir ritmos, instrumentos afinados, y comportamientos que no van al caso con el campesino; lo que da fundamento a igualar en esencia a toda la música de este género sometiéndola a juicios universales, lo que no permite identificar, ni apreciar lo fundamental de cada una de las canciones de la música campesinas y a lo que se debe verdaderamente su creación, su fundamentación y su existencia.

La música como un lenguaje de comunicación

Hecho por: Juli Carolina Chávez Muñoz
Lic. Lengua Castellana e Ingles

A lo largo de los años la música ha sido considerada, como un lenguaje de expresión universal al igual que la pintura. En la actualidad el concepto más apropiado y más utilizado es “fenómeno universal” ya que ésta forma parte de la cultura de cada pueblo. Es la expresión más transparente de la ideología de una cultura; de aquí que cada pueblo tiene una forma de ver y sentir el mundo. De esto cabe destacar que las diferencias que hay en la lengua y la forma de expresarnos también suceden dentro de la música, ya que si nos hemos dado cuenta, en Colombia se producen de región a región cambios significativos tanto en el habla como en la música. Cada región tiene en la lengua unas variaciones dialectales que solo ellos entienden y comprenden y cada región a su vez crea una forma de música muy propia hecha de las vivencias y experiencias de la gente del lugar.

Claro ejemplo de ello es la música campesina que narra las historias de aquel campesino que cada mañana se levanta al despuntar el alba y vive al son del viento, del canto de las montañas y del susurro de la quebrada. Sin embargo Humberto Eco crítico literario, semiólogo y escritor del siglo XX, pronunció al respecto: “la música no es un lenguaje por carecer de sentido semántico porque al no tener un significado, el oyente puede entender de distinta forma el mensaje”; no obstante no se puede decir que la música no sea un lenguaje, ya que la música es una comunicación que tiene sus códigos específicos. Continuando en esta línea para el campesino, la música que desborda de su guitarra es su misma vida, sus experiencias de alegrías, tristezas y de amor por su tierra, las cuales toman forma en la canción, en las melodías.

El campesino canta con tristeza aquellos triunfos y fracasos de allí que esto hace alusión a la famosa frase de Aldous Huxley “la música expresa lo inexplicable”. Generalmente la idea de

campesino que tenemos, es aquella persona callada, reservada pero que encuentra en la música la forma más pura de manifestar sus sensaciones, emociones, sentimientos o ideas nacidas de su forma de vida y en él se puede ver lo que dice Aristóteles, la música expresa los movimientos del alma. Y aquellos movimientos del alma del campesino, tan aferrados a su idiosincrasia, han hecho de la música campesina una tradición tan parecida entre los pueblos pero tan diferente, porque cada compositor por decirlo así le imprime a su obra aquel toque tan propio que la hace ser tan igual pero tan diferente.

De esta forma es innegable que la música campesina, -la música en general- y la palabra comparten algunas formas de organización y expresión. Estos dos medios de comunicación tienen en común el ritmo, la entonación, la dinámica y la agógica que se encuentra tanto en el discurso oral como en el discurso musical. Las dos necesitan de estos elementos para mantener el interés del oyente o receptor, que unen y matizan lo que se desea transmitir; al hablar nos podemos expresar de diferentes maneras dependiendo del contexto en el cual nos encontremos. De igual manera esto ocurre en la música, al igual que el lenguaje escrito necesita pausas, acentuaciones y podría decirse que puede compartir la forma. Un claro ejemplo de esto lo podemos encontrar tanto en las narraciones escritas como musicales. Las dos formas necesitan de una exposición- planteamiento, o lo más comúnmente llamado inicio, siguiendo un desarrollo-nudo y desenlace para recrear la historia que se quiere dar a conocer.

Otro punto importante a destacar, es que el campesino, esa persona que vive en la vereda ha potenciado en su música escenas que la imagen no ha sido capaz de expresar por sí sola, por lo tanto, como decía anteriormente, la música campesina es el medio de expresión y comunicación que el campesino utiliza para transmitir aquellos pensamientos tan íntimos, tan propios del medio en el que vive y se desarrolla.

Por último vale la pena destacar que vivimos dentro de un entorno musical donde la música, la tradición nos rodea por todos lados, donde es importante fomentar en la gente un conocimiento más profundo de nuestra música campesina en nuestro contexto cultural y proyectarla como un arte que desarrolla nuestra capacidad cognitiva, psicomotriz y afecto-social además la sensibilidad hacia lo estético en general y hacia el fenómeno sonoro en particular porque si bien cada día, estamos produciendo música cuando hablamos, cuando reímos y lloramos, somos campesinos que compartimos nuestra historia y nuestra tradición por medio de un lenguaje musical.

En busca del Son sureño perdido

Robertt Botina

Estudiante de Licenciatura en música

Universidad de Nariño

10 concurso municipal de Música Campesina

Genoy, 4 de noviembre del 2012

Investigador: Robert Botina

Hora de salida al corregimiento de Genoy desde Pasto: 2:00 pm aproximadamente.

Hora de llegada al corregimiento de Genoy 3:00 pm aproximadamente.

Medio de transporte: Autobús urbano, ruta: E4

Instrumentos de recolección de información: papel, lápiz, cámara.

En Genoy el frío es muy intenso, (al menos para mí) llevé conmigo una chaqueta, un gorro de lana, una bufanda e incluso guantes, además llevé dinero y algo de comer porque sabía que la tarde sería un tanto larga y llena de trabajo.

En Genoy se respira el aire de campo, propio de las veredas y corregimientos de Nariño, pero igual que en muchas localidades del departamento, la fuerte influencia de lo urbano ha entrado a formar parte en la vida cotidiana de las personas que habitan estos lugares, esto se ve reflejado mucho en los más jóvenes y se manifiesta en sus gustos personales, entre ellos la música, la mayoría de ellos estaban en la discoteca del pueblo sin prestarle la mayor atención al evento. No obstante la participación juvenil tanto musical como espectadora es suficiente para creer que la música campesina no desaparecerá.

Antes de entrar en detalle de lo observado en el X concurso de Música Campesina, voy a hacer una reflexión sobre el significado de esta música: para el campesino la música hace parte de su vida ya que de alguna forma está emparentado con ella, bien sea porque tiene algún familiar que toque algún instrumento musical, o porque el mismo hace parte de alguna agrupación musical, además de que las coplas o letras de las canciones nacen a partir de situaciones propias de la vida cotidiana del campesino. En este contexto la Música Campesina es la que el mismo campesino la considera como suya, la que nace dentro de su entorno social y que es transmitida por tradición oral.

Mencionado lo anterior pasaré a hablar de lo que se observó en el evento:

Participaron muchas agrupaciones musicales, entre ellas “Son de Canchala”, “Inspiración Campesina”, “Son de ayer” del corregimiento de Mapachico y la agrupación “Amistad” del corregimiento de Caldera, vereda Arrayan Bajo; esta última fue la que más me llamó la atención, no solo por sus canciones, sino también por el uso de instrumentos acústicos y no electrónicos, de ella logré obtener unas cuantas entrevistas, además de la interpretación de las canciones con las que participaron en el concurso. (Sobre una de las canciones hice un análisis morfológico y armónico del cual hablaré más adelante).

Hubo muchas agrupaciones que se quejaron de el sonido y la verdad tenían razón pues no se apreciaba muy bien las piezas que estaban interpretando, conjuntamente hubo muchos cortes del fluido eléctrico, por lo cual una vez terminada la participación de la agrupación “Amistad” de la Caldera, me dispuse a buscar la oportunidad de entrevistar a sus integrantes.

Integrantes de la agrupación “Amistad” de la Caldera

Alberto Vallejo: Guitarra-Requinto

Luis Isandará: Guitarra marcante 1

Luis Jairo Vallejo: Guitarra marcante 2

Alirio Tapia: Maracas

Orlando Vallejo: Güiro

Hablamos del concurso y me comentaron que el sonido les jugó una mala pasada, pues a decir verdad la puesta en escena no fue la mejor, se perdieron en el tempo lo que casi produjo la ruptura total de su actuación en el escenario, aún así terminaron con su presentación sin mayores expectativas.

Les invité a que tocasen las piezas con las que participaron en el concurso y afortunadamente ofrecieron un mini concierto para los que estábamos ahí presentes en el restaurante donde habían tomado el refrigerio. Tocarón sus canciones “Te equivocaste mujer” de Alberto Vallejo y “País Bello” de Alirio Tapia, (ambas están en ritmo de Son sureño).

Luego ya más en calma me enseñaron como tocaban el Son sureño en cada uno de los instrumentos, y conjuntamente me hablaron de una variación del Son sureño, el Merengue, en donde solo cambia el rasgado de la guitarra.

Al igual que muchos campesinos vinculados a la música sienten que se están quedando en olvido porque su música o más bien la Música Campesina está siendo reemplazada por las “grandes orquestas” como dice don Luis Jairo Vallejo en la entrevista realizada ese mismo día, sin embargo se muestra optimista frente a esta realidad, pues hay muchos jóvenes que se están interesando en preservar la Música Campesina a través de su aprendizaje y su ejecución.

Pasando a otro tema de esta investigación he escogido la canción “Te equivocaste mujer” de Alberto Vallejo, para hacer un análisis morfológico y armónico, basado en lo visto en el taller de Métodos de Investigación en Etnomusicología.

Antes de entrar en detalle es necesario tener en cuenta cierta simbología para que dicho análisis sea lo más comprensible:

Las manos se las representa con las letras D e I, mano derecha e izquierda respectivamente.

(Imagen 8)

Funciones: en música las notas y/o acordes cumplen una función específica dentro de una tonalidad, es decir una nota y/o acorde puede desempeñar las siguientes funciones: Tónica, Subdominante, Dominante, en el caso de los acordes en tonalidad mayor, se representan con números romanos así:

*I: C
ii: D
iii: E
IV: F
V: G
Vi: A
VIIº:B*

Y en tonalidad menor armónica se los utiliza así:

*i: Fm
iiº: Gº
III: Ab
iv: Bbm
V7: C7
VI: Db
VIIº:Eº (la tonalidad de la canción "Te equivocaste mujer" es Fm)*

Teniendo en cuenta lo anterior pasaré a hacer el respectivo análisis: la canción es un Son sureño, que es el ritmo típico de Nariño y he transcrito los patrones rítmicos de cada uno de los instrumentos, dando como resultado el siguiente esquema: (imagen 9)

Como vemos, todos los instrumentos hacen acentos en su ejecución, en tiempo fuerte como el güiro y las maracas y en tiempo débil como la guitarra y también las maracas (lo que le da ese color particular a estos ritmos campesinos), además la guitarra hace un apagado en su ejecución, que le agrega un brillo interesante al Son sureño.

La forma de la canción es Binaria simple y su estructura es esta:

*Intro Puente a Voz Puente a1 a1 Requinto Puente a Voz Puente a1
|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|*

La canción esta dentro del contexto tonal Fm, sus funciones armónicas son las siguientes: en a utiliza las funciones i, III, V7 i, en a1 utiliza el VI y luego el III, V7 para resolver en i, y en el puente utiliza las funciones i, V7, i, estructura armónica básica de la música campesina de Nariño y en muchos ritmos o danzas del Ecuador.

Su textura es homofónica, es decir que existe una línea melódica que está en la voz principal y el requinto con un acompañamiento armónico y rítmico en la guitarra el güiro y las maracas.

Con esto doy por terminado el primer paso en la búsqueda del Son sureño perdido, esperando poder seguir con esta investigación más afondo en un futuro no tan lejano, con la expectativa de seguir aportando a nuestra cultura nariñense, sobre todo a nuestra Música Campesina que necesita más investigadores que se interesen por ella.

Gracias.

Por una nueva interpretación de nuestra propia música.

*Yancy Carolina Ibarra Ortega
Licenciatura en Musica
X Semestre
Universidad de Nariño*

"No entiendo porqué la gente se asusta de las nuevas ideas, a mi me asustan las viejas."

John Cage

En el siguiente informe abordaré, algunos aspectos que han aportado a la construcción musical de "Acid Yésit", una agrupación experimental e independiente en el Programa de Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño; desde la perspectiva que constituye a la música urbana como parte del objeto de estudio en la etnomusicología.

Para ello considero necesario referirnos inicialmente al concepto de Música Urbana.

"La inclusión de este concepto ha hecho colapsar la lógica tradicional del campo que definía la etnomusicología en función de un producto musical determinado. Pues es justamente la indefinición de los contenidos musicales de lo urbano (la heterogeneidad y diversidad sociocultural, la convivencia de tradiciones dispares, la hibridación y el préstamo) frente a las imágenes igualmente construidas, pero más homogéneamente perfiladas, de lo "primitivo", lo "tribal", lo "oral", lo "ágrafo", lo "folklórico", lo que quiebra esa forma de operar." (Schramm 1982: 9.).

También es conveniente, respondernos a la pregunta: ¿Qué es la Apropiación?

La apropiación, de una manera u otra, siempre ha formado parte de la historia de la humanidad. La historia del arte y de la música tiene una larga tradición de los préstamos y el uso de estilos, géneros y formas ya existentes anteriormente. Los estudiantes de estas disciplinas siempre han aprendido de artistas ya establecidos y han progresado mediante la "copia". El arte y la música comenzaron con la apropiación, tomando imágenes, sonidos y conceptos del mundo e interpretándolos de una manera artística.

En tercer lugar, comentemos sobre una posible significación de lo Paratextual.

El término fue creado por Gérard Genette en 1987 en referencia a sus estudios sobre los mensajes y textos de los libros. Genette identifica diversos elementos que forman parte del libro pero que no son el "texto" propiamente dicho, sino mediaciones que existen en los bordes del texto. Estos elementos "median las relaciones entre el texto y el lector" (Macksey 1997: xi) y pueden ser en el libro títulos, signos de autoría, dedicatorias, epígrafes, prefacios, notas, subtítulos, epílogos...

Si en los libros el "texto" está claramente definido, y los paratextos también, en la música esta diferencia no es tan clara, principalmente porque la frontera de lo que llamamos "texto" se diluye entre el texto musical, los textos de los cuadernillos y las letras de las canciones cuando las hay. Definamos, entonces "texto musical" como la parte sonora de la grabación (incluyendo las letras, si existen, aunque éstas en ocasiones también forman parte de los cuadernillos), y la Paratextualidad como aquellos elementos frecuentes en las músicas como son el título, el nombre de las piezas musicales, del grupo o artista que las interpreta, el equipo que hace posible la producción y edición (ingenieros de sonidos, arreglistas, instrumentistas).

En este sentido "Acid Yésit" es principalmente una propuesta musical libre, una convergencia de géneros y estilos muy diversos. Una música que refleja las variadas influencias de cada uno de sus integrantes, quienes a lo largo de sus trayectorias se han dejado seducir por corrientes como el metal, el hardcore, el blues, el jazz, hasta la música tradicional nariñense y colombiana.

El resultado: una música que es sincretismo de armonías, ritmos, melodías y "ruidos" dentro de lo que hoy en día intentan denominarse sonido articulado, sin más pretensión que la de sentir el sonido mismo. Una música que invita y reta a la imaginación, una arquitectura sonora, un itinerario sónico, un paisaje de sensaciones auditivas.

Todo lo que imaginamos no solo es virtualmente posible, sino en ocasiones efectivamente realizable.

Evaluación del taller.

El objetivo general del curso-taller consistió en acercar al estudiante a la práctica etnomusicológica que puedan contribuir a la investigación y desarrollo de sus trabajos de grado y práctica docente. Esto va desde la formulación de preguntas de investigación, búsqueda bibliográfica, construcción del estado del arte a partir de la práctica. Es decir, no se puede realizar una investigación si no se ha indagado, cuestionado y reflexionado sobre una problemática en particular.

Desde esta perspectiva, el taller aportó en los estudiantes una alternativa de abordar la música como objeto de estudio con multiplicidad de posibilidades. Intentó propiciar la reflexión crítica de los hechos musicales como hechos sociales implícitos en las manifestaciones culturales que, desde este punto de vista son innumerables. Conocer la forma sobre cómo abordar una investigación musical y de educación depende del éxito de la misma, lo propositivo e innovador ella depende del conocimiento de los elementos metodológicos, teóricos conceptuales propios de la disciplina etnomusicológica.

Fortalezas: Como lo he mencionado con anterioridad. Al menos en el área de música y educación musical hace algún tiempo en Pasto y la Universidad de Nariño no se había realizado un ejercicio como este. Es común en los estudiantes de música pensar que la música o la práctica musical no van más allá de la ejecución, lectura e interpretación de una partitura, pieza musical y demás. No es común “pensar la música”, hacer reflexión sobre la misma y escribir sobre ella. Por lo tanto, este curso-taller abrió las puertas precisamente a mirar la música desde otra perspectiva, pero sobre todo a pensar, reflexionar y comprenderla como un hecho social, como una construcción colectiva, identitaria de un grupo socio-cultural. Por lo tanto, llena de significaciones, funciones, escenarios y contextos. Acercar al estudiante a este “otro ángulo” de hacer música es necesario en el quehacer docente y creativo.

Debilidades: En primera instancia, éstas se reflejaron en la deserción de los estudiantes. Durante la primera mitad del curso, la asistencia fue igual a la de un curso regular en un programa de estudios. Sin embargo, se evidenció la ausencia una vez comenzaron las salidas de campo y el trabajo de recolección, sistematización y análisis. También fue común escuchar entre los estudiantes que los temas impartidos “no les servía para su quehacer” o no hacía parte de sus intereses musicales. Esto confirma la visión que se tiene de que el músico sólo toca un instrumento y el docente sólo, más que otra cosa, debe tener dominio de grupo y conocer estrategias y actividades de enseñanza y aprendizaje.

Otra de las debilidades generalizadas en los estudiantes asistentes fue la dificultad de lectura y comprensión de un texto. Deconstruir, extraer elementos e ideas importantes, formular preguntas a partir de las lecturas hechas e inscribirlas en un contexto particular evidencian una escasa formación en la comprensión de lectura. Lo mismo sucede en la construcción de un escrito. Articular conceptos teóricos y metodológicos a la resolución de una problemática investigativa no permitió avanzar en la escritura y estructuración de un documento final de investigación.

Sin embargo, estas debilidades permiten establecer un mínimo diagnóstico sobre la propia formación de futuros docentes, no sólo de música sino también de áreas afines. El propósito se traduce en dar continuidad a este ejercicio para afianzar y fortalecer en los estudiantes la comprensión del quehacer musical. Propiciar empatía por la investigación en música y educación, realizar constante reflexión sobre su propia práctica. Conocer y entender los procesos de construcción musical, pero sobre todo reconocer, valorar y contribuir al estudio, respeto, conservación y tratamiento de los hechos y manifestaciones musicales que están en constante y permanente evolución y transformación.

Conclusiones.

- La generalidad de los programas académicos formadores de músicos y docentes en música en Colombia y en particular, para el caso que se presenta en este documento, el programa de Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño no logran responder de manera satisfactoria a las nuevas propuestas de visión de la Educación Artística y musical que plantean los diversos organismos internacionales, que manifiesta que ésta debe actualizarse de acuerdo a las tendencias sociológicas, epistemológicas, históricas, artísticas y culturales propias del siglo XX. Éstos deben contener los nuevos enfoques que conlleven a la construcción de valores sociales, convivencia pacífica, respeto por el otro y por la diversidad.
- Para ello, es necesario fomentar la investigación musical y educativa, y esto se logra formando profesionales con dicho perfil. En tal sentido, falta mucho por explorar en la educación musical en cuanto a formación, investigación, difusión. Sin embargo se ha dejado al descubierto la necesidad de darle más valor como área portadora de elementos sociales y culturales, resignificaciones y reconstrucciones identitarias individuales y colectivas en todas las esferas escolares y por lo tanto en la formación docente.
- Los planes de estudio de la Licenciatura en Música deben articularse con las exigencias que hace el Ministerio de Educación y Cultura, en cuanto a formar profesionales capaces de que a través de la enseñanza de la música se promulgue por la promoción, valoración y reconocimiento de las expresiones culturales y musicales de los diferentes grupos sociales que conforman el país y la región.
- Se propone y espera que la inclusión de la práctica etnomusicológica en la formación docente contribuya a formar futuros maestros y músicos comprometidos con el estudio crítico y reflexivo de la música y sus diferentes manifestaciones y expresiones. Que genere no solamente nuevas y diversas estrategias metodológicas para la

enseñanza de la música, sino también diferentes formas de abordar su enseñanza, las tradiciones musicales y la práctica docente.

- Se agradece y asimismo se espera que los Ministerios de Cultura y Educación fortalezcan y afiancen espacios y ámbitos académicos y de formación continuada que permita establecer diálogos conjuntos, intercambio y comunicación de experiencias que fundamenten y mejoren la calidad investigativa, de producción, difusión y formulación de diversas propuestas en el ámbito de la educación musical y su investigación.

Bibliografía

Lawrence, Stenhouse.. *Investigación y desarrollo del curriculum*. Madrid. Morata. 1998..

Lipmann, Matthew. *Pensamiento complejo y educación*. Trad. Virginia Ferrer Cerveró. Madrid. Ediciones La Torre. 2ª Ed. 1998.

Lundquist, Barbara *et al. Musics of the World's Cultures: A source Book for Music Educators*. ISME. University Western Australia. 1998.

Rivas Caicedo, Luz Dalila. *La etnomusicología en la formación del licenciado en educación musical. El caso de Colombia*. Tesis de Maestría en Pedagogía. Posgrado de Pedagogía. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional Autónoma de México. México. 2006.

Rivas Caicedo, Luz Dalila. *La etnomusicología en los planes de estudio de formación del licenciado en educación musical de la Licenciatura en música de la Universidad de Nariño en Colombia. Tesis doctoral en Pedagogía*. Posgrado de Pedagogía. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional Autónoma de México. México. 2011. 274 p.

UNESCO. (2006). *Conferencia Mundial de Educación Artística*. Lisboa.

UNESCO. (2005). *Declaración de Bogotá sobre Educación Artística*. Bogotá.

Lista de imágenes

Imagen 1: Niño integrante de murga. Desfile de colectivos culturales, Carnaval de Negros y Blancos. 3 de Enero del 2010. Autor: L. Rivas.

Imagen 2: Músicos antes de su participación en el Concurso de Música Campesina. Pasto 4 de noviembre 2012. Autor: L. Rivas. Autor: L. Rivas.

Imagen 3: Músicos antes de su participación en el Concurso de Música Campesina. Pasto 4 de noviembre 2012. Autor: L. Rivas. Autor: L. Rivas.

Imagen 4: Músicos antes de su participación en el Concurso de Música Campesina. Pasto 4 de noviembre 2012. Autor: L. Rivas.

Imagen 5: Estudiantes en trabajo de campo. Autor: L. Rivas.

Imagen 6: Estudiante en socialización, 14 de diciembre 2012. Autor: L. Rivas.

Imagen 7: Estudiante en socialización, 14 de diciembre 2012. Autor: L. Rivas.

* El diseño metodológico que construye el curso-taller y los contenidos se derivan de la propuesta desarrollada en la tesis doctoral *La etnomusicología en los planes de estudio de formación del licenciado en educación musical de la Licenciatura en música de la Universidad de Nariño en Colombia*, de la autora del presente artículo.