

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL  
FACULTAD DE BELLAS ARTES  
LICENCIATURA EN MÚSICA

ACTA DE APROBACIÓN DEL TRABAJO DE GRADO

Los profesores abajo firmantes, constituidos como Jurado Calificador para presenciar y evaluar la sustentación del Trabajo de Grado titulado:

Propuesta Metodológica para la improvisación con la guitarra eléctrica en el pasillo de la región Andina Colombiana

Presentado por el estudiante:

Cesar Julián Rico Buitago. cc # 1.012.357.330  
Código (2006275030)

Consideramos que dicho trabajo cumple con los requisitos y condiciones necesarios para su aprobación por las siguientes razones:

- 1.- la seriedad y profundidad en la elaboración de la propuesta dejó el espacio delimitado como campo de conocimiento.
2. Evidencia que las construcciones conceptuales y prácticas fueron asimiladas por el autor al punto consistente.

3.- la construcción de un discurso propio a partir de la indagación realizada.

	NOMBRE	FIRMA
Jurado 1-lector	Alfredo Ardila Villegas	[Firma]
Jurado 2-lector		
Jurado 3-asesor	Rogelio Albert Garcia	[Firma]
Jurado 4-asesor	Abelardo James Orjival	[Firma]

CALIFICACIÓN FINAL (4.8) cuatro. ocho

DISTINCIONES:

Dado en Bogotá, a los 6 días del mes de Septiembre de 2012

**PROPUESTA METODOLÓGICA PARA LA IMPROVISACIÓN CON LA GUITARRA ELÉCTRICA EN EL  
PASILLO DE LA REGIÓN ANDINA COLOMBIANA**

**CESAR JULIÁN RICO BUITRAGO**

**UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL  
FACULTAD DE BELLAS ARTES EL NOGAL  
DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN MUSICAL  
LICENCIATURA EN MÚSICA  
BOGOTÁ D.C. SEPTIEMBRE DE 2012**

**PROPUESTA METODOLÓGICA PARA LA IMPROVISACIÓN CON LA GUITARRA ELÉCTRICA EN EL  
PASILLO DE LA REGIÓN ANDINA COLOMBIANA**

**MONOGRAFÍA PRESENTADA COMO REQUISITO PARA OPTAR AL TÍTULO DE LICENCIADO EN  
MÚSICA**

**CESAR JULIÁN RICO BUITRAGO  
Código: 2006275030**

**ABELARDO JAIMES  
ASESOR METODOLÓGICO**

**ROGELIO ALBERTO GARCÍA  
ASESOR ESPECÍFICO**

**UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL  
FACULTAD DE BELLAS ARTES EL NOGAL  
DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN MUSICAL  
LICENCIATURA EN MÚSICA  
BOGOTÁ D.C. SEPTIEMBRE DE 2012**

## RESUMEN ANALÍTICO EDUCATIVO

<b>TITULO</b>
Propuesta metodológica para la improvisación con la guitarra eléctrica en el Pasillo académico de la Región Andina Colombiana.
<b>AUTOR</b>
Cesar Julián Rico Buitrago
<b>PUBLICACIÓN</b>
Biblioteca, Facultad de Bellas Artes, Universidad Pedagógica Nacional
<b>UNIDAD PATROCINANTE</b>
Universidad Pedagógica Nacional
<b>PALABRAS CLAVES</b>
Improvisación, Pasillo de la Región Andina Colombiana, Guitarra eléctrica, Nueva música colombiana, Propuesta metodológica, Aprendizaje autónomo, Aprendizaje significativo, Nasa, Yanacona
<b>DESCRIPCIÓN</b>
La monografía presentada como requisito para optar al título de Licenciado en música "Propuesta metodológica para la improvisación con la guitarra eléctrica en el Pasillo de la Región Andina Colombiana" presenta como producto de investigación una cartilla de ejercicios apoyada en un CD de audio, titulada "Otro camino hacia el Pasillo. Improvisación en el Pasillo de la Región Andina Colombiana" con la que busca participar desde una propuesta metodológica al desarrollo de una problemática actual, el acercamiento de guitarristas eléctricos en proceso de formación profesional a la interpretación e improvisación del Pasillo académico de la de la Región Andina Colombiana.
<b>FUENTES</b>
Berendt, J. 1994. <i>El Jazz. De Nueva Orleans al Jazz Rock</i> . Bogotá: Editorial Presencia Ltda. Borrows, T. 2001. <i>Método completo de guitarra</i> . 1ra edición. Editorial Parramón. Díaz, F. Hernández, G. <i>Estrategias docentes para un aprendizaje significativo. Una interpretación constructivista</i> . Mac Graw Hill. Duque, E. <i>Guillermo Uribe Holguín y sus 300 trozos en el sentimiento popular</i> . 1980. Bogotá: Patronato colombiano de artes y ciencias. Fontalvo, F. L. Pérez, J. A. 2006. <i>Aplicación de conceptos de improvisación en el Pasillo y el Bambuco de la Región Andina Colombiana</i> . Bogotá: Universidad el Bosque.

Fontalvo, F. L. Pérez, J. A. 2006. *Método de improvisación en el Pasillo de la región Andina Colombiana*. Bucaramanga: (Sic) Editorial Ltda. Proyecto cultural de sistemas y computadores.

Horsely, I. Collins, M. Badura-Sokoda, E. Lybby, D. Jairazbhoy, N. A. 1980. "Improvisation" Editado por Sadie, S. *The new grove dictionary of Music and Musicians*. Londres: Macmillan Publishers Limited; Hong Kong: Peninsula Published Limited.

León, G. 2001. *La percusión y sus bases rítmicas en la música popular*. Bogotá: Fundación Batuta

León, L. 2003. *La música instrumental Andina Colombiana. 1900 – 1950* Bucaramanga: (Sic) Editorial Ltda.

Martínez, F. 1991. *La música colombiana interpretada al piano*. Bogotá: Revista A contratiempo 8va edición.

McCombs, B. Whisler, J. 1997. *La clase y la escuela centrada en el aprendiz. Estrategias para aumentar la motivación y el rendimiento*. Ediciones Paidós.

Miñana, C. 1988. *Músicas y métodos pedagógicos. Algunas tesis y su génesis*. Bogotá: Revista A contratiempo 2da edición.

Miñana, C. 1991. *Escuelas y experiencias pedagógicas de música popular. Estado actual y perspectivas en Colombia*. Bogotá: Revista A contratiempo 8va edición.

Ochoa, A. 1997. *Tradición, género y nación en el Bambuco*. Bogotá: Revista A contratiempo 9na edición.

Santamaría, C. *La Nueva Música Colombiana: La redefinición de lo nacional bajo las lógicas de la world music*. 2006. Bogotá: Página web <http://www.hist.puc.cl/iaspm/lahabana/articulosPDF/CarolinaSantamaria.pdf>

Serra, J. 1989. *Improvisación para instrumentos melódicos. Escalas para acordes diatónicos*. Bogotá: Revista A contratiempo 5ta edición.

## CONTENIDOS

¿La improvisación en el Pasillo académico de la Región Andina Colombiana? Imposible. ¡El Pasillo académico no se improvisa! Lo venimos haciendo así por años ¿Por qué cambiar? Hay otras músicas en las que se puede improvisar con la guitarra eléctrica ¿Acaso alguien ha improvisado en el Pasillo académico de la Región Andina Colombiana? Estás solo en esto, a nadie se le ocurriría tratar de cambiar las cosas con una investigación. Estas son algunas de las cuestiones en torno a las cuales gira esta investigación, en la que confluyen conceptos como la propuesta de una forma de interpretación-creación grupal del Pasillo académico de la Región Andina Colombiana en la que se incluyan espacios de improvisación para un solista, la lucha argumental entre tradición – innovación en la interpretación de nuestras músicas, principios de aprendizaje autónomo y significativo y el ejemplo de los procesos de aprendizaje en los ensambles de flauta de los pueblos Nasa y Yanacona en las regiones del Cauca y sur del Huila. Buscando participar en el desarrollo de

la problemática estudiada, sobre la incursión de guitarristas eléctricos en formación profesional de acercarse a la interpretación e improvisación del Pasillo académico de la Región Andina Colombiana y a partir de los conceptos estudiados a lo largo de la investigación, se produjo una cartilla de ejercicios apoyada en un CD de audio titulada “Otro camino hacia el Pasillo. La improvisación en el Pasillo de la Región Andina Colombiana”.

#### **METODOLOGÍA**

Teniendo como campo de estudio la improvisación en el Pasillo académico de la Región Andina Colombiana, a partir de la indagación de documentos históricos y teóricos sobre el pasillo colombiano, teorías de aprendizaje, de técnicas instrumentales de la guitarra eléctrica y conceptos de improvisación, de audios y vídeos de improvisación en el pasillo y de comunicaciones personales con músicos de trayectoria en este campo, esta investigación condujo a la creación de una cartilla de ejercicios con un CD de audio que contiene un proceso de aprendizaje enfocado a la improvisación con la guitarra eléctrica en el pasillo de la Región Andina Colombiana para guitarristas eléctricos en proceso de formación profesional que estén interesados en incursionar en la improvisación de este género musical. Esta cartilla titulada organiza de manera progresiva ejercicios para el estudio del acompañamiento rítmico y armónico, desarrollo de técnicas instrumentales, de aprehensión del lenguaje musical y para el estudio de la improvisación.

#### **CONCLUSIONES**

Lo que más valoro de este proceso de investigación es que se haya cumplido el objetivo de poder plantear una forma de interpretación del Pasillo académico de la Región Andina Colombiana desde una estética de creación grupal. Lejos de estar atados a la imposición escrita de las ideas del arreglista o compositor, nos reunimos como iguales a hacer música, a crear, a comunicarnos, a escuchar y responder lo que el otro “me está diciendo” con su interpretación sonora, en donde la partitura solo es una guía que puede ser modificada según sean nuestras necesidades expresivas, en donde no existen límites aparte de los que nosotros mismos imponemos como creadores.

Conocer que guitarristas de gran renombre como Gabriel Rondón y Ben Monder han improvisado en esta música me deja ver que esta inquietud no es casual. Existe una constante lucha entre lo “tradicional” y lo “innovador” lucha que no es de la música sino de los partidarios de conceptos, ideas e imaginarios: nosotros. Por más argumentos que se puedan dar a la hora de debatir acerca de la música como acontecimiento social, de categorizar o ensillar la expresión genuina y sincera de los músicos, lo cierto es que se vienen produciendo propuestas de creación musical de este tipo, alejándose de lo acostumbrado en la academia de hacer música de la Región Andina Colombiana desde la reproducción exacta de las ideas de un autor o arreglista, pasando a propuestas de interpretación-creación grupal con constante improvisación y “dialogo musical” por parte de los intérpretes, además de incluir espacios de improvisación para solistas. La búsqueda sigue, seguramente muchos de los postulados acerca de esta investigación, en cuanto a la estética de interpretación-creación grupal de esta música desde la academia, serán cuestionados o refutados en algunos años, cuando lo que hoy es innovador sea tradicional y se busquen nuevas respuestas, y nazcan nuevas propuestas.



Encontrar los contenidos teóricos, pedagógicos, musicales y técnicos instrumentales útiles para crear una propuesta metodológica para la improvisación en el Pasillo académico de la Región Andina Colombiana no requiere de tanto esfuerzo como el de convertirlos en una cartilla de ejercicios apoyada en un CD de audio guiada por un proceso de estudio en donde el lector es el único responsable de su aprendizaje. Habrá cosas que mejorar seguramente. Esta propuesta metodológica está fundamentada en principios de aprendizaje autónomo y significativo, y está inspirada por la evidencia del proceso de aprendizaje de las músicas campesinas de base de los ensambles de flauta del Cauca y el sur del Huila, los pueblos Nasa y Yanacona. Es para mí de gran interés encontrar como estos procesos están ligados totalmente a las maneras en como los individuos se conciben a sí mismos en su ser y en su relación con el entorno social y natural.

La evidente presencia de la improvisación musical en la mayoría de culturas del mundo a través de los tiempos, probablemente no se pueda justificar de manera histórica, habrá entonces que mirar la manera en cómo nos desarrollamos como seres humanos, explorando, creando: Improvisando.

## TABLA DE CONTENIDO

	Página
INTRODUCCIÓN	9
CAPITULO I	11
Delimitación del tema	11
Problemática	11
Justificación	15
Pregunta de investigación	18
Objetivos	18
CAPITULO II – MARCO TEÓRICO	19
Estado del arte	19
Referentes conceptuales	34
CAPITULO III - DISEÑO METODOLÓGICO	68
Tipo de investigación	68
Fases de investigación	68
CONCLUSIONES	76
BIBLIOGRAFÍA	77

## INTRODUCCIÓN

¿La improvisación en el Pasillo académico de la Región Andina Colombiana? Imposible. ¡El Pasillo académico no se improvisa!

Bien, entonces, ¡improvisemelo! Claro, es tradición en la academia acercarse a la interpretación del Pasillo de la Región Andina Colombiana desde la partitura escrita por el compositor o arreglista de la obra, partitura en la que indica lo que debe sonar al ser interpretada por sus lectores. Al parecer esta manera de concebir su interpretación está presente desde el origen del Pasillo académico en el Siglo XIX en Colombia, por la influencia de Pedro Morales Pino, inspirada por la tradición europea de ese siglo, la de la interpretación musical desde la partitura inmodificable, tradición musical que además parece ser (como veremos más adelante) la única que en general no incluía la improvisación dentro de su estructura. ¿Por qué no hacerlo distinto hoy?

Lo venimos haciendo así por años ¿Por qué cambiar? Hay otras músicas en las que se puede improvisar con la guitarra eléctrica

Esta propuesta metodológica no es un capricho, busca dar solución a un problema específico: la ausencia de material de estudio para la improvisación del Pasillo académico de la Región Andina Colombiana, de un público específico: guitarristas eléctricos en proceso de formación profesional que han incursionado (o quieren hacerlo) en la interpretación e improvisación del pasillo, movidos por diferentes causas resumidas en: la búsqueda de maneras de ser, de identidades, de imaginarios de mundo. ¿Por qué no construir a partir de esa intensidad?

¿Acaso alguien ha improvisado en el Pasillo académico de la Región Andina Colombiana?

Sí. Según se cuenta (como lo veremos más adelante) Guillermo Uribe Holguín, músico colombiano de gran producción musical en el Siglo XX usaba la improvisación como acercamiento a la composición de pasillos. No es algo nuevo, la improvisación es intuitiva y natural ¿Por qué seguimos bajos los estándares de la tradición?

Dentro de las propuestas más recientes a finales de Siglo XX y a lo largo del Siglo XXI, se encuentran las de músicos en su mayoría colombianos que abordan el Pasillo académico de la Región Andina Colombiana de otras maneras, tal vez, se puedan relacionar más con la manera de hacer *Jazz*. Dentro de ellos sobresalen los guitarristas Gabriel Rondón, Ben Monder (Guitarrista del ensamble de Antonio Arnedo) Javier Pérez (Guitarrista del ensamble Carrera Quinta), Alejandro Flórez, Jorge Currea y Juan Carlos Castillo, además músicos de otros instrumentos como los pianistas Héctor Martignon, Ricardo Gallo y Francly Lizeth Montalvo, el saxofonista Antonio Arnedo, el bajista Chepe Ariza, el contrabajista Juan Manuel Toro y el arpista Edmar Castañeda. No son los únicos, pero sí a mi criterio los más relevantes.

Estás solo en esto, a nadie se le ocurriría tratar de cambiar las cosas con una investigación.

Se han producido documentos con fines pedagógicos para la improvisación en las músicas de la Región Andina Colombiana, el más sobresaliente producido en 2006 por Javier Alcides Pérez y Francy Lizeth Montalvo titulado “Método de improvisación en el Pasillo de la Región Andina Colombiana”, producto de la investigación “Aplicación de conceptos de improvisación en el Pasillo y el Bambuco de la Región Andina Colombiana”, ganadora de la Beca Nacional de Investigación en Música del Ministerio de Cultura – 2006. Existen más, pero este es el más relevante.

Es una búsqueda constante de respuestas, la presente investigación es una búsqueda más.

## CAPITULO I

### **Delimitación el tema**

Teniendo como campo de estudio la improvisación en el Pasillo académico de la Región Andina Colombiana, a partir de la indagación de documentos históricos y teóricos sobre el pasillo colombiano, teorías de aprendizaje, de técnicas instrumentales de la guitarra eléctrica y conceptos de improvisación, de audios y vídeos de improvisación en el pasillo y de comunicaciones personales con músicos de trayectoria en este campo, esta investigación condujo a la creación de una cartilla de ejercicios con un CD de audio que contiene un proceso de aprendizaje enfocado a la improvisación con la guitarra eléctrica en el pasillo de la Región Andina Colombiana para guitarristas eléctricos en proceso de formación profesional que estén interesados en incursionar en la improvisación de este género musical. Esta cartilla organiza de manera progresiva ejercicios para el desarrollo de técnicas instrumentales, de aprehensión del lenguaje musical del pasillo y para el estudio de la improvisación.

### **Problemática**

Existen grupos musicales colombianos, como Mojarrá eléctrica, Carrera Quinta y Hotel Mama, ensambles que en su propuesta sonora mezclan elementos de diversas músicas de tradición colombiana y estadounidense en donde la guitarra eléctrica es incluida en sus formatos, también, músicos colombianos que en sus propuestas solistas “re-interpretan” las músicas colombianas desde el Jazz. Este tipo de propuestas sonoras es creciente y está en desarrollo, por lo cual, la incursión del guitarrista eléctrico en formación en la interpretación de este tipo de músicas se ha hecho mayor. La guitarra eléctrica allí participa como instrumento armónico acompañante, en pasajes melódicos y también en la improvisación, entendida como: La creación de un trabajo musical, o la forma final de un trabajo musical, mientras es interpretado. Puede involucrar la composición inmediata del trabajo por sus intérpretes, o la elaboración o ajuste de un marco existente, o todo lo que se encuentra en medio. (Horsely, y otros. 1980: Página 31).

Este tipo de creaciones han tenido gran producción a lo largo del Siglo XXI, se les ha clasificado dentro de la Nueva Música Colombiana, término que se refiere a: Una marcada tendencia entre los músicos jóvenes por recuperar y reinterpretar las músicas locales. (Santamaría. 2006: Página 2). Según Juan Sebastián Monsalve, interprete de esta tendencia musical: Las exploraciones, que desde hace algunos años han llevado a cabo grupos y músicos de manera individual, se han empezado a concretar en un movimiento artístico que ha tenido como epicentro los grandes centros urbanos: Bogotá, Medellín y Cali. (Santamaría. 2006: Página 2).

En el campo de la interpretación del Pasillo son varios los productos audiovisuales de músicos colombianos que han incursionado en la interpretación de músicas de la Región Andina

Colombiana desde el *Jazz* con una estética de interpretación-creación grupal con espacios de improvisación para un solista. Para Arnedo, la Nueva Música Colombiana es: toda aquella música que en su contenido propone, o busca redefinir, o profundizar en los lenguajes de las músicas locales en Colombia. (Santamaría. 2006: Página 5)

Algunos guitarristas sobresalientes en estas tendencias son: Alejandro Flórez, Jorge Currea, Juan Carlos Castillo, Gabriel Rondón, todos estos cabezas líderes en proyectos instrumentales de distintos formatos, por otro lado están Javier Alcides Pérez de la agrupación Carrera Quinta y Ben Monder del conjunto de Antonio Arnedo, entre otros.

Otros músicos no guitarristas que han incursionado en la interpretación de pasillos son: el saxofonista Antonio Arnedo, el bajista Chepe Ariza y los pianistas Héctor Martignon, Francy Lizeth Montalvo y Ricardo Gallo, entre otros.

Se han producido documentos con fines pedagógicos para la improvisación en las músicas de la Región Andina Colombiana, el más sobresaliente producido en 2006, Javier Alcides Pérez y Francy Lizeth Montalvo presentaron el “Método de improvisación en el Pasillo de la Región Andina Colombiana”, producto de la investigación “Aplicación de conceptos de improvisación en el Pasillo y el Bambuco de la Región Andina Colombiana”, ganadora de la Beca Nacional de Investigación en Música del Ministerio de Cultura – 2006.

El material escrito existente no está enfocado a que un guitarrista eléctrico, interesado en el estudio de la improvisación del Pasillo de la Región Andina Colombiana pueda encontrar un documento que incluya el estudio de: técnicas instrumentales de la guitarra eléctrica y las características principales del lenguaje musical de este género, además, que dé la posibilidad de apropiar elementos musicales útiles para la improvisación, y que esté construido bajo la lógica de un proceso de aprendizaje autónomo, secuencial y progresivo, buscando colaborar en la formación musical integral del lector.

Ante esto, es pertinente la creación de una propuesta metodológica para el estudio de la improvisación en el Pasillo académico de la región andina colombiana, con base en técnicas instrumentales de la guitarra eléctrica, y a partir de una estética de improvisación. Esta propuesta se basa en un proceso de estudio de la improvisación para el pasillo, según técnicas instrumentales de la guitarra eléctrica.

Desde su nacimiento en la década de 1930 en los Estados Unidos, la guitarra eléctrica se ha transformado en su composición física y técnica, debido a estos cambios y al crecimiento de las técnicas de interpretación, la guitarra eléctrica incursionó como instrumento de improvisación.

El desarrollo de la guitarra eléctrica como producto de la creación industrial ha sido impulsado por la necesidad de solucionar problemas técnicos de la estructura del instrumento que evidencian los músicos en la interpretación musical, así mismo, los distintos cambios que ha sufrido la guitarra eléctrica han contribuido al nacimiento de formas de interpretación en los músicos que han creado técnicas interpretativas, además, han influido en el desarrollo particular del lenguaje de distintos géneros musicales como el *Blues*, *Rock* y *Jazz*, entre otros.

A lo largo de los años, algunas características físicas, y algunos diseños de la guitarra eléctrica se han estandarizado, sin embargo, su técnica instrumental, su lenguaje de improvisación, y sus

transformaciones físicas siguen en desarrollo, por lo cual una propuesta metodológica de improvisación para guitarristas eléctricos en formación, que busque el adecuado desarrollo de las técnicas instrumentales del estudiante, y de su lenguaje de improvisación, debe estar construida teniendo en cuenta las características físicas y las posibilidades técnicas y sonoras de este instrumento.

La guitarra eléctrica ha participado en la transformación de varios géneros urbanos alrededor del mundo. En Colombia, han surgido gran cantidad de grupos en el campo de la Nueva Música Colombiana, que mezclan tradiciones musicales colombianas y estadounidenses en una misma propuesta sonora, Mojarra eléctrica, Carrera quinta, y Hotel Mama, incluyen a la guitarra eléctrica en sus formatos, allí participa como instrumento de improvisación. Es importante para un guitarrista interesado en incursionar en la improvisación de las músicas colombianas, el estudio de las características del lenguaje musical del género, para que cada elemento musical encontrado, pueda ser usado de manera consciente.

La Nueva Música Colombiana se convierte en un campo excelente para la práctica de la improvisación en la guitarra eléctrica, porque da la posibilidad de integrar elementos de los géneros bases para el desarrollo de las técnicas interpretativas estandarizadas de este instrumento, géneros como el *Blues*, el *Funk*, el *Rock* y el *Jazz*, sin embargo, el material escrito existente no está enfocado a que un guitarrista eléctrico interesado en la improvisación de la Nueva Música Colombiana, pueda encontrar un proceso de estudio de la improvisación que tenga en cuenta el desarrollo de técnicas instrumentales para la interpretación de la guitarra eléctrica.

El pasillo de la Nueva Música Colombiana se acerca más a la forma de sentir la música de los jóvenes intérpretes que participan de la interpretación de géneros urbanos como el *Rock*, el *Blues*, el *Funk*, y el *Jazz*, En los que la guitarra eléctrica históricamente tiene gran participación. La guitarra es, sin duda, el instrumento clave en la mayoría de la música popular del siglo XX, desde la tradicional y country hasta el rock y pop. (Borrows.2001: Página 14)

Por otro lado, existe la evidencia del proceso de aprendizaje de las músicas campesinas de distintas regiones colombianas, como el Cauca, Huila, Llano, y las Costas, en los que generalmente el proceso de práctica musical neta se inicia con instrumentos rítmicos de menor dificultad a mayor, pasando luego por instrumentos armónicos ó melódicos con función de acompañamiento, hasta llegar a los instrumentos melódicos principales. Miñana explicando el proceso de aprendizaje de las músicas de conjuntos de flautas en el Cauca y sur del Huila:

El proceso comienza desde que se está en el vientre materno, cuando la madre asiste a los eventos socioreligiosos donde resuenan las flautas: alumbranzas, fiestas patronales, velorios, bodas... Luego los niños “ponen el oído sentados entre las piernas de los mayores”. Les dan una maraca o una carrasca. Estos son instrumentos de “amarre”, dan una base rítmica estable, sin variaciones. Los niños aprenden el pulso rítmico no señalando artificial y mecánicamente con una palmada sino con una célula rítmica que se articula coherentemente con la estructura y que cumple esa función de pulso estable. Luego el redoblante, también estable, pero implica un desarrollo mayor de la lateralidad...

La tambora es el nivel mayor de responsabilidad dentro de la percusión. Ahí toca improvisar, desplazar acentos, jugar con las intensidades, con los apagados en el parche, combinar la tímbrica del palo sobre el aro con la del mazo sobre el cuero. Para entonces, el joven lleva varios años oyendo las melodías de los mayores, interiorizándolas, captando cada vez más detalles. A los niños los adultos les regalan flauticas de juguete “para que saquen el sonido”. Los niños juegan, imitan a los mayores. Los jóvenes, cuando regresan del trabajo, ensayan sus flautas, buscan digitaciones, tratan de sacar alguna frase o motivo de las que han oído tantas veces, exploran, improvisan. Cuando se sienten seguros dejan los tambores, se consiguen una flauta “de verdad” y se unen a los mayores tratando de integrarse al conjunto de flautas. Al comienzo los segunderos realizan sencillos bordones de 2 o 3 notas, refuerzan los finales las frases con notas pedales, pero poco a poco se van soltando y se aventuran a realizar una imitación, un adorno... Van subiendo su registro acercándose cada vez más a la primera. El segundero, preocupado inicialmente por integrarse globalmente a la sonoridad total del conjunto, poco a poco va tomando un papel de solista segundero, de dialogo personal con la primera flauta. La imitación cada vez se vuelve más paralela y más contrapuntística, menos tipo bordón o pedal. Cuando muera el músico mayor habrá ya varios segunderos que se sabrán su repertorio. Los nuevos flautistas primeros formarán otros grupos e imprimirán a las melodías su sello y estilo personal.

Concluye diciendo que: No es fortuito el hecho de que casi todas las músicas campesinas –e incluso algunas urbanas- en todo el país y en todo el mundo sigan procesos metodológicos semejantes. (Miñana.1988: Páginas 79, 80)

Y define el fin de este proceso de aprendizaje de las músicas campesinas de base así: El músico campesino conoce a la perfección su sistema, lo maneja en forma práctica y lo tiene interiorizado. Desde su sistema aborda los demás en la medida en que encuentra puntos en común. (Miñana.1988: Pagina 81)

Aunque existen excepciones de músicos que inician el recorrido pero no lo culminan, como de otros que omiten pasos, en general lo que deja ver este proceso de aprendizaje es una formación integral, en la que el músico principal conoce como funciona cada elemento del conjunto musical, y cuya capacidad ha sido desarrollada a tal punto de poder “reinterpretar” las músicas de su región con autoridad y fidelidad, basándose en su recorrido, además de abordar otras músicas desde los puntos en común que encuentre.

El resultado de estos procesos pedagógicos a nivel popular está a la vista: músicos integrales que manejan todo el sistema musical. (Miñana.1988: Pagina 81)

La incursión de guitarristas eléctricos en la interpretación del Pasillo académico de la Región Andina Colombiana desde una forma no tradicional de interpretación-creación grupal, en la que se incluyen espacios de improvisación para un solista, crea la necesidad de materiales de estudio que propongan procesos de aprendizaje para la improvisación con la guitarra eléctrica en esta música, procesos que incluyan el estudio del acompañamiento rítmico y armónico del pasillo, de los elementos del lenguaje musical del mismo, de técnicas instrumentales de la guitarra eléctrica, y de la improvisación con parámetros de relación escala/acorde.

## **Justificación**

A partir de esta evidencia se creó una cartilla de ejercicios apoyada de un CD de audio que plantea un proceso de estudio para la improvisación con la guitarra eléctrica en el Pasillo académico de la Región Andina Colombiana.

Esta propuesta metodológica está enfocada a un grupo específico de lectores, dándole solución a la problemática en la que se encuentran, guitarristas eléctricos en proceso de formación que quieren improvisar en el pasillo, por lo cual existe cierta delimitación en cuanto al público, entre ellas, que haya desarrollado habilidades de corte académico gramatical como la lectura en el pentagrama, y el manejo de ciertos conceptos teóricos musicales, con el ánimo de que los contenidos de la cartilla cumplan con los objetivos. Sin embargo, lejos de querer excluir, si el lector desea iniciar el estudio, pero no cumple con esos requisitos, se sugieren textos que puede estudiar para iniciar el proceso de aprendizaje de la cartilla.

Tomando como evidencia el proceso de aprendizaje de músicas campesinas que muestra Miñana, que a grandes rasgos se trata de un acercamiento inicial a la música como acontecimiento sonoro, una fase de acercamiento intuitivo a un instrumento rítmico base, después a las flautas, más relacionado con el juego o con un pasatiempo iniciando con “Flautas de juguete”, luego pasa a ser más vocacional, donde el individuo se acerca al conjunto musical primero con instrumentos de percusión de menor a mayor dificultad o responsabilidad dentro del ensamble, luego, pasa a tomar el instrumento melódico de acompañamiento y por último el instrumento melódico principal, el que tiene la mayor importancia dentro del conjunto.

Proceso cuyo fin es descrito por Miñana como la formación integral de un músico que conoce el repertorio de su tierra, le hace versiones, crea otro nuevo, y le añade melodías de otras músicas. Hay que tener en cuenta que aquel que cumpla este proceso entendió todo el sistema musical de su ensamble, ya que paso por cada sección de instrumentos, rítmico, acompañamiento con función armónica y el melódico.

El proceso de estudio planteado en la cartilla, busca que el lector de manera previa a la improvisación tenga un acercamiento al pasillo, desde la apreciación auditiva de pasillos específicos, y desde el estudio de su base rítmica y acompañamiento armónico, para finalmente ser introducido en el estudio de la improvisación, primero rítmica y luego melódica, usando como herramientas las técnicas instrumentales y los elementos musicales estudiados, pero guiado por el oído, de una forma más intuitiva.

Esta propuesta metodológica busca que el lector inicie el estudio teniendo en cuenta su conocimiento teórico musical, sus experiencias interpretativas y de improvisación (lo que el lector es como intérprete), además, busca guiar al lector a enfocar el estudio de la cartilla para cumplir sus objetivos de aprendizaje (lo que el lector quiere ser como intérprete).

El aprendizaje es un proceso natural de consecución personal de metas significativas, y es activo, voluntario e internamente mediado; es un proceso de descubrimiento y construcción significativa a partir de la información y la experiencia, filtradas a través de las percepciones, los pensamientos y los sentimientos particulares del que aprende. (McCombs y Whisler. 1997: Página 20)

El aprendiz relaciona la información nueva con la ya existente y se orienta hacia futuros conocimientos de tal manera que le confiere un significado único y personal. (McCombs y Whisler. 1997: Página 20)

La cartilla de ejercicios está basada en estos principios de aprendizaje autónomo y significativo. En su estudio se informa al lector del por qué y para qué de los contenidos, así que él de cierta manera puede escoger cómo abordarlos, si abordarlos o no hacerlo, y las consecuencias que puede traer para el cumplimiento de sus objetivos, también se anima al lector a seguir unos pasos de estudio, los cuales impulsan constantemente a la observación, análisis, relación, proposición y aplicación de los contenidos, además, se busca que los contenidos sean aprovechados por el lector según sea su necesidad.

La cartilla está dividida en cuatro secciones: Estudio del acompañamiento rítmico y armónico del pasillo, estudio del lenguaje del pasillo, de ejercicios de interpretación, y de ejercicios de improvisación.

En la sección de estudio del acompañamiento rítmico y armónico del pasillo, se propone el estudio de bases rítmicas y formas de acompañamiento armónico para ser practicadas y aplicadas con la ayuda de *tracks* de audio en un CD.

En el estudio del lenguaje del pasillo analiza el aspecto de estructura/forma, armónico, rítmico y melódico.

La sección de técnicas instrumentales brinda al lector una serie de ejercicios para el perfeccionamiento de la interpretación en los aspectos de técnicas instrumentales y de conocimiento del diapason, cuyos aportes se pueden ver reflejados como herramientas expresivas para la improvisación.

Finalmente la sección de ejercicios de improvisación, brinda la oportunidad al lector de participar del estudio de la improvisación, con ejercicios de pregunta-respuesta rítmicos y melódicos, en donde interviene su intuición y los conceptos previos estudiados, de técnicas instrumentales y de elementos del lenguaje musical.

El proceso de estudio de esta sección inicia desde la apreciación auditiva, aconsejando al lector la audición de pasillos específicos y de distintas improvisaciones de interpretes en el pasillos para que tenga una referencia auditiva y un criterio de selección sobre qué elementos usar y cómo hacerlo, continua con un aspecto conceptual, explicándole los parámetros para la improvisación de Relación Escala/Acorde, aconsejándole cómo abordar la improvisación en el pasillo y dándole el espacio de prueba para que practique la improvisación en dos pasillos, Gata Golosa y Coqueteos de Fulgencio García, donde se espera que aborde la improvisación usando las herramientas técnicas y conceptos musicales trabajados, aplicando los elementos musicales del pasillo y abordando la improvisación de manera intuitiva, desde su necesidad expresiva, usando las técnicas instrumentales, los elementos musicales y los conceptos de improvisación como herramientas de expresión.

La improvisación es el punto final del proceso de aprendizaje, ya que se trata de la propuesta inmediata del intérprete de crear ideas melódicas coherentes con el lenguaje musical, partiendo de su expresión propia, ayudado de las herramientas técnicas interpretativas, pero bajo

parámetros determinados que dé el lenguaje del pasillo, en su aspecto rítmico, melódico y armónico.

De manera más específica esta cartilla:

Propone al lector el estudio de la base rítmica del pasillo, basada en lo mostrado por Gabriel León en su libro de bases rítmicas. Además, da una guía de acompañamiento con la guitarra eléctrica del pasillo.

Da a conocer una síntesis de los elementos claves del lenguaje musical del Pasillo de la Región Andina Colombiana, en sus componentes de forma estructural, armonía, ritmo y melodía, tomados de la unidad de Análisis de elementos musicales del “Método de improvisación en el Pasillo de la Región Andina Colombiana” escrito por Francly Lizeth Montalvo Pérez y Javier Alcides Pérez Sandoval.

Organiza ejercicios para el desarrollo de las técnicas instrumentales de la guitarra eléctrica: *Alternate picking*, *String skipping*, *Legatos* y *Slides*, y para la apropiación de elementos musicales útiles en la improvisación, como las escalas: mayor natural, menor natural, menor armónica, menor melódica con sus modos, y los arpeggios: triadas y tétradas que nacen de estas escalas. Estos ejercicios buscan lograr el manejo consciente de los elementos técnicos y musicales, que han sido incluidos en los métodos de improvisación y de técnica instrumental para la guitarra eléctrica, de guitarristas de renombre, como Joe Satriani, Jhon Petrucci, Joe Pass y Gabriel Rondón. Algunos de estos ejercicios incluyen frases rítmicas basadas en el lenguaje musical del pasillo, así que también se puede considerar el estudio de esta sección como un aporte a la aprehensión del lenguaje musical del pasillo en su aspecto rítmico-melódico.

Antes de iniciar la sección de ejercicios de improvisación, el lector tiene acceso a una lista de audiciones recomendadas de compositores de pasillo pertenecientes al Pasillo virtuoso o Pasillo rápido, periodo musical de los pasillos tomamos como ejemplo para culminar el proceso de aprendizaje de improvisación (Gata Golosa y Coqueteos), y sobre los cuales están contruidos los ejercicios de improvisación. También se incluyen en esta lista de audiciones solos de guitarristas eléctricos en pasillos. Esta invitación a la audición se hace buscando influir en el lenguaje del lector antes de que inicie la improvisación, confiando en su capacidad de apreciación auditiva, de análisis y de extracción de la “música viva”, buscando que la improvisación en el pasillo antes que nada sea intuitiva, pero también que tenga un criterio al decidir qué elementos musicales usar y como usarlos.

Propone ejercicios de improvisación con la guitarra eléctrica, bajo una estética de improvisación de parámetros establecidos basados en la Relación Escala/Acorde, usando las técnicas instrumentales trabajadas, y partiendo del análisis del lenguaje musical de este género por parte del lector antes de abordar la improvisación.

Da la posibilidad al lector, por medio de *tracks* de acompañamiento contenidos en un CD de audio, de poner a prueba su avance en el proceso de aprendizaje en la improvisación de los pasillos Gata Golosa y Coqueteos compuestos por Fulgencio García, que según Montalvo y Pérez pertenecen al periodo del Pasillo virtuoso de gran producción en las décadas de 1920 y 1930.

### **Pregunta de investigación**

¿Qué elementos técnicos instrumentales y de lenguaje musical estructuran una propuesta de estudio de la improvisación, en el Pasillo académico de la Región Andina Colombiana, para guitarristas eléctricos en formación profesional?

### **Objetivos**

#### **Objetivo general**

Diseñar una propuesta metodológica para la improvisación de la guitarra eléctrica en el Pasillo académico de la Región Andina Colombiana, enfocada a guitarristas eléctricos en formación.

#### **Objetivos específicos**

1. Describir el lenguaje musical del Pasillo académico de Región Andina Colombiana, en sus componentes de ritmo, melodía, armonía, y forma estructural.
2. Proponer un proceso de estudio de la improvisación para la guitarra eléctrica en el Pasillo de la Región Andina Colombiana.
3. Proponer una forma de interpretación del Pasillo académico de la Región Andina Colombiana en la que se incluyan espacios de improvisación para un solista.
4. Realizar un proceso de corrección y consejería del material didáctico con expertos en el tema de investigación.

## CAPITULO II - MARCO TEÓRICO

### ESTADO DEL ARTE

#### **Fundamento pedagógico de la propuesta metodológica. Principios de aprendizaje autónomo y significativo.**

El libro titulado “La clase y la escuela centrada en el aprendiz, estrategias para aumentar la motivación y el rendimiento”, escrito por Barbara L. McCombs y Jo Sue Whisler, publicado en 1997 muestra según evidencias científicas cómo funciona el proceso de aprendizaje en el individuo, y propone estrategias para favorecer al mismo en los espacios académicos formales.

La sección de principios psicológicos de la enseñanza centrada en el aprendiz, muestra doce principios divididos en cinco factores que afectan al aprendiz para la construcción de conocimiento, son: Factores metacognitivos y cognitivos, factores afectivos, factores evolutivos, factores personales y sociales y diferencias individuales.

Esta información me da luz sobre el proceso de aprendizaje del sujeto, entendiéndolo como un proceso personal, no secuencial, único, mediado por la voluntad, autónomo. Conceptos que son estudiados a profundidad en el libro titulado “Estrategias docentes para un aprendizaje significativo. Una interpretación constructivista.” escrito por Frida Díaz Barriga Acero y Gerardo Hernández Rojas.

En el capítulo dos, titulado “Constructivismo y aprendizaje significativo” los autores dan a conocer un panorama de lo que es el constructivismo y el aprendizaje significativo según la visión de varios autores de diferentes tendencias del constructivismo, la de Piaget y la de Vigotsky, algunos de los escritores más citados y en este capítulo son César Coll y David Ausubel, entre otros, de aquellas citas los autores sacan conclusiones y puntualizan pensamientos que son útiles para el fundamento pedagógico de mi investigación, acerca de la relación entre maestro-alumno-comunidad en relación con la construcción de conocimiento. Estos principios serán detallados más adelante en la sección de referentes conceptuales.

#### **Procesos de aprendizaje de músicas campesinas de base en Colombia.**

En la 2da edición de la revista “A contratiempo”, publicada en Bogotá en 1988, en la sección Experiencias y propuestas, se encuentra el artículo titulado “Músicas y métodos pedagógicos. Algunas tesis y su génesis”, escrito por Carlos Miñana Blasco. Allí el autor habla sobre su experiencia musical y pedagógica con ensambles de flautas del Cauca y del Huila, probablemente de las poblaciones Nasa y Yanacona, manifestando su sorpresa al encontrar un sistema de aprendizaje en donde el músico principal del conjunto generalmente ha pasado por un proceso que va desde la audición de la música como acontecimiento social y como forma de esparcimiento, la interpretación de instrumentos de acompañamiento rítmicos y melódicos con función armónica, hasta el instrumento melódico primordial, pasando por niveles de dificultad e importancia dentro del conjunto, sistema, que según él, va en contra de la lógica del sistema académico, en donde generalmente el músico desde su proceso de formación se prepara para un solo instrumento desarrollando habilidades específicas, ya sean del aspecto rítmico, melódico o

armónico, dejando a un lado la formación integral que le permitan entender el funcionamiento de los conjuntos musicales, sino que se dedica a cumplir en su rol específico sin entender lo que sucede en los demás aspectos que conforman la música específica.

Miñana relaciona este sistema pedagógico-musical con más procesos de aprendizaje similares en otras regiones del país, como la costa atlántica, la costa pacífica y los llanos orientales, reconociéndolos como sistemas campesinos.

La reflexión que plantea este investigador se centra en los diferentes sistemas musicales que existen en el mundo y que han existido a través de la historia, sistemas que subsisten y se desarrollan culturalmente dando paso a distintas músicas y técnicas interpretativas, que pueden tener cosas en común y se pueden enriquecer unas a otras como ha sucedido, creando recursos técnicos que están al servicio de los sistemas musicales específicos. El autor entonces, pone a las técnicas interpretativas al servicio de las distintas músicas, de los distintos sistemas musicales.

Esta evidencia me es útil, ya que, el proceso de estudio planteado en la propuesta metodológica busca brindar la posibilidad al lector de entrar en un proceso de estudio de la base de acompañamiento rítmico y armónico del pasillo para fortalecer el entendimiento del lenguaje musical, además, se plantea el desarrollo y perfeccionamiento de técnicas interpretativas a partir de los ejercicios propuestos, para que sirvan como herramientas expresivas articuladas en su lenguaje interpretativo y puestas en práctica en la improvisación en el pasillo.

Al final del texto el autor formula dos preguntas haciendo un llamando a la reflexión a los músicos y pedagogos musicales formados en academia sobre la tendencia general de formación en un sistema musical específico, en este caso el occidental, dejando de lado otros sistemas musicales, otras músicas.

A partir de esas reflexiones Miñana plantea tres tesis con el ánimo de generar un debate constructivo:

- La primera acerca de los sistemas musicales diferenciados por su forma de hacer música y de vivir la música, así que concluye diciendo que no existe “la” música, sino músicas concretas.
- La segunda diciendo que no existe el método para enseñar “la” música, las formas de aprendizaje que se generan en los distintos sistemas musicales son resultado de un conjunto de factores socio-culturales de los cuales las músicas específicas resultan, si lo que se quiere es crear métodos de enseñanza, entonces la música específica debe convertirse en el centro de estudio, para lograr la comprensión su lógica de funcionamiento interno y así poder crear procesos de aprendizaje efectivos.
- En la tercera plantea como las formas de enseñanza y aprendizaje de la música propia que practican los campesinos colombianos están ligada a la concepción de mundo del individuo, a su desarrollo psicológico y al propio sentir de la música como parte integral de las actividades sociales de la comunidad, y valora esto como un proceso pedagógico empírico efectivo, cuyos principios de relación comunidad-música-individuo valen la pena

de ser analizados con el ánimo de mejorar la calidad de los métodos de enseñanza de los distintos sistemas musicales abordados por el pedagogo musical.

Estas conclusiones presentadas me son útiles porque mi propuesta plantea el estudio de una música específica, el Pasillo académico nacido desde la intervención de Pedro Morales Pino a la estandarización de músicas de la Región Andina Colombiana (entre ellas el Pasillo, la Guabina y el Bambuco, entre otras) en sus aspectos de formato instrumental y de forma estructural principalmente, aunque también en los aspectos de fraseo melódico y de uso armónico. Morales Pino también contribuyó a la escritura de estas músicas populares, creando varias obras y formando conjuntos instrumentales como la “Lira colombiana”, que serviría como modelo a demás conjuntos instrumentales llamados estudiantinas.

La trascendencia de la intervención de Pedro Morales Pino seguramente se fortaleció porque ese proceso siguió con algunos de sus alumnos, músicos compositores variados que continuaron el proceso de consolidación del Pasillo académico como música con características específicas, con un lenguaje musical único, una música concreta específica. Siendo así, para que esta música sea enseñada y aprendida puede utilizar algunos principios de los procesos de aprendizaje como el citado anteriormente, el de los conjuntos de flautas de pueblos habitantes del Cauca y el sur del Huila, Nasa y Yanacona, entre otros.

#### **Análisis de experiencias pedagógicas de músicas colombianas en Colombia.**

El artículo titulado “Escuelas y experiencias pedagógicas de música popular. Estado actual y perspectivas en Colombia” escrito por Carlos Miñana Blasco que se encuentra en la sección Experiencias y propuestas de la 8va edición de la revista “A contratiempo”, publicada en Bogotá en 1991, cuenta que en Febrero de 1991 se realizó un encuentro convocado por aquella revista, realizado en Funza, titulado “Encuentro nacional de escuela y experiencias pedagógicas de música popular”. Allí, se dieron cita 18 representantes de varias escuelas de música popular representativas del país, participando como ponentes de sus experiencias pedagógicas, de las cuales se analizarían problemas académicos, conceptuales y metodológicos. En este artículo el autor describe el encuentro y señala algunas conclusiones colectivas dadas por los participantes de aquel encuentro.

Secciona el documento en 5 partes, los 4 aspectos que fueron objeto de discusión:

- Música y músicas populares
- La investigación
- Proyectos curriculares
- Didáctica y metodología
- Conclusiones

En el aspecto de música popular, cita el autor que las escuelas de música popular de las ciudades grandes, como Medellín, Cali y Bogotá se centran en el trabajo de estudiantinas con músicas de la región andina, incluyen algo de otras músicas regionales (sobre todo en el estudio del aspecto rítmico) y algo de músicas eruditas. En las ciudades pequeñas, o en municipios, se enfatiza el trabajo en las músicas de la región por la falta de profesorado que conozca y enseñe otras músicas y por un cierto regionalismo. Miñana habla también acerca del crecimiento y proliferación de

academias con un enfoque más técnico, hacia el acompañamiento instrumental con guitarra, tiples o teclados, que no profundizan en la totalidad de los aspectos que conforman la estética de las músicas populares.

Según dice el autor, Bogotá, por ser la capital y contar con varios habitantes de otras regiones del país, es multicultural (donde las culturas se reconocen, pero no dialogan entre sí de igual a igual). En esta ciudad es común la existencia de escuelas de músicas regionales fundadas en la ciudad, existe la posibilidad de estudiar varias músicas, pero en el ambiente académico, existe un divorcio, o desinterés generalizado por parte del profesorado hacia el estudio de las músicas populares que mas alimentan al público por los medios masivos, y no se articulan dentro del estudio de músicas en la escuela, lo que causa problemas para definir identidades musicales en los habitantes de las grandes ciudades, expuestas a este fenómeno. Generalmente en los niveles de estudio profesional, a causa de la responsabilidad laboral, los estudiantes de música resultan haciendo músicas que el público reclama, dejando a un lado las músicas regionales.

Por algunos años se estudió la música popular colombiana desde un enfoque académico, en los formatos de estudiantina, en la década de los setentas hubo un redescubrimiento desde las ciudades, de las músicas campesinas de base, al mismo tiempo que nace el movimiento latinoamericano de la nueva canción, algunos géneros de base que se redescubren, son la Guabina, el Merengue, el Torbellino, y músicas llaneras. Este fenómeno da paso a la creación de grupos como “Nueva cultura” que a partir de un proyecto pedagógico influyeron en la instauración de “El Plan Piloto” en Bogotá. El autor menciona que a partir de la proliferación de estas manifestaciones musicales, y de sus propuestas pedagógicas, se dio paso en la siguiente década a un gran número de encuentros regionales y nacionales entre 1981 y 1991, centrados en la pedagogía de las músicas populares.

Por último, Miñana plantea la inquietud en los participantes del encuentro por encontrar, a partir de discusiones constructivas, relaciones entre la música popular y la erudita, la campesina y la urbana, la tradicional y la contemporánea, buscando nexos y no elementos separativos.

En el aspecto de las investigaciones, el autor afirma que la mayoría de propuestas pedagógicas de músicas populares basadas en investigaciones de experiencias pedagógicas no logran un proceso a fondo y a largo plazo, sino se basan en la inmediatez de actividades musicales específicas, de clase a clase, no integral y articulada.

En los setentas se llevaron a cabo investigaciones más enfocadas al contexto de las músicas populares, por motivos políticos, y en los ochentas enfocadas al campo sonoro, manifiesta que en esos años hubo un gran avance en ese aspecto, mientras que menciona problemas en lo investigativo y pedagógico, diciendo que apenas estaba en nacimiento, y que carecía de apoyo para ser publicado, además, cuenta de problemas con el respeto a los derechos de autor, que causó un cierto recelo profesional, que incluso evitó que publicaran muchos avances. Por otra parte, cuenta que se creaban muchos materiales didácticos para solucionar problemas específicos de las músicas colombianas populares, pero que esos materiales no tenían tanta difusión.

Acerca de los proyectos curriculares dice que se concluyó que los proyectos pedagógicos de músicas populares tienen un modelo academicista basado en las asignaturas tomadas del conservatorio, refiriéndose a proyectos de músicas populares con enfoque menos académicos y

más músicas campesinas de base, dice que están más centrados en las músicas y en los individuos, pero que tienen falencias teóricas, lo que puede causar que esos proyectos pedagógicos no trasciendan. Se veía entonces la necesidad de sistematizar y estructurar las músicas populares, para una transmisión y trascendencia mayor que la local.

Por el lado de las didácticas y metodologías, cuenta que por falta de material didáctico para la enseñanza de las músicas populares colombianas, hubo muchos acercamientos didácticos para resolver problemas específicos, de corte técnico instrumental o teórico.

Miñana afirma que las escuelas de música popular manejan dos formas de abordar el proceso de enseñanza-aprendizaje, una deductiva, desde lo teórico a lo práctico, y otra inductiva, partiendo del entorno auditivo, desde lo práctico a lo teórico, resalta que las experiencias pedagógicas y las escuelas de música popular están buscando el abordaje intuitivo de estas músicas, y el autor resalta la improvisación dentro de este aspecto.

El investigador concluye diciendo que las experiencias académicas se están abriendo actualmente a recuperar la formación intuitiva, el papel de la improvisación, etc., sin olvidar la formación para la lectura y para el análisis. Existe una intención cada vez más clara hacia una formación más integral. Se puede ver como clasifica la improvisación en las músicas populares, como una cuestión intuitiva, que debe ser complementada con la formación para la lectura y el análisis, esto con el fin de lograr una formación integral. En este sentido, esta propuesta metodológica busca que esa intención improvisadora intuitiva que está presente en los lectores a través de su recorrido musical y fortalecida por el papel de la guitarra eléctrica como instrumento improvisador, esté guiada por el proceso de estudio planteado.

#### **Pedro Morales Pino, inicia una historia.**

En la Biblioteca Luis Ángel Arango se encuentra la biografía de Pedro Morales Pino escrita por William Atehortúa que hace parte de la sección de biografías de la Gran enciclopedia de Colombia del círculo de lectores, en la cual el autor relata la vida y obra del compositor colombiano Pedro Morales Pino.

Este artículo brinda información significativa sobre la influencia de la obra de Pino en el desarrollo del Pasillo académico de la Región Andina Colombiana, en cuanto a la escritura específica del ritmo, su estructura formal, su instrumentación y su estética de interpretación, además de la instauración de un formato de interpretación de estas músicas llamado “La Lira Colombiana”, y la creación de arreglos musicales específicos para este formato que daría paso a la estandarización del formato de estudiantina en el territorio nacional, dándome a entender la manera en como está concebido el Pasillo académico desde su génesis, para así poder entender cómo abordarlo para plantear una manera de interpretación que incluya espacios de improvisación, también organizar una propuesta metodológica para el estudio de la improvisación con la guitarra eléctrica en el pasillo académico de la Región Andina Colombiana.

#### **Recuento de las agrupaciones instrumentales de mayor importancia en la primera mitad del siglo XX.**

El libro “La música instrumental andina colombiana. 1900 - 1950” escrito por Luis Fernando León Rengifo en 2003 relata la historia de los conjuntos instrumentales o estudiantinas más

representativas en la interpretación de las músicas instrumentales de la Región Andina Colombiana, desde su conformación y desarrollo, sus aportes y su repertorio más común, además, presenta algunos de estos temas en arreglos en partitura. Estos aportes son importantes para la investigación porque especifica el desarrollo de estos conjuntos en relación a su formato instrumental y al repertorio que usaban.

### **Guillermo Uribe Holguín y su acercamiento al pasillo con la improvisación.**

Parece ser que la improvisación en el pasillo era una de las maneras que Guillermo Uribe usaba para componer. En la biblioteca Luis Ángel Arango se encuentra el libro “Guillermo Uribe Holguín y sus 300 trozos en el sentimiento popular”, escrito por Eliana Duque publicado en 1980.

Este documento muestra una recopilación de trescientos trozos compuestos por Uribe Holguín basados en músicas populares como el bambuco, el pasillo y el joropo, además, muestra una pequeña introducción al autor, y un análisis de los elementos usados en estas composiciones, en los aspectos de melodía, armonía, forma y ritmo.

Aquí se encuentra una evidencia para justificar el acercamiento a la improvisación en el pasillo como algo natural, dice el autor que:

Según nos hace saber el mismo compositor en su autobiografía, sus primeros pasos como compositor se dieron al teclado, en la improvisación de pasillos. (Duque. 1980)

Aunque es probable que esta improvisación no esté concebida como un espacio dentro de la forma del tema, deja ver el acercamiento a la improvisación en el pasillo como herramienta de creación musical.

### **Entre tradición e innovación.**

En la revista “A contratiempo” edición número nueve de 1997, se encuentra el artículo “Tradición, género y nación en el Bambuco” escrito por Ana María Ochoa. En este artículo Ochoa muestra la relación del Bambuco y el Tiple dentro de la construcción del concepto de lo nacional y lo tradicional, valiéndose de varias evidencias históricas en textos, además, en principio pone en evidencia discusiones que se realizan en festivales de músicas colombianas acerca de las nuevas propuestas de interpretación que unos rechazan y otros defienden. Explica la posible causa de estas discusiones definiendo lo que es el género musical y cómo este influye en la construcción de ser social de las persona, a su vez dice que la discusión en los festivales se da porque hay divergencias en nuestro imaginario musical andino que está ligado a lo que conocemos como género y nación, y cómo el hecho musical en sí y la tradición está ligada a los sentimientos de las personas.

Esta se convierte en una opinión experta útil para sustentar algunos postulados de mi propuesta metodológica, en lo que tiene que ver con la lucha entre tradición e innovación en las maneras de interpretar el Pasillo académico, este tema será tratado a profundidad en la sección de referentes conceptuales.

## La Nueva Música Colombiana

Otro documento que pone sobre la mesa el tema de las formas de acercamiento e interpretación a las músicas nacionales haciendo un versus entre el “pasado” y el “presente” es el documento titulado “La “Nueva Música Colombiana”: La redefinición de lo nacional bajo las lógicas de la *world music*”, escrito por Carolina Santamaría en 2006, que se encuentra en la página <http://www.hist.puc.cl/iaspm/lahabana/articulosPDF/CarolinaSantamaria.pdf>.

En este documento se realiza un análisis del desarrollo del movimiento artístico conocido como Nueva Música colombiana, que deja ver como los discursos sobre multiculturalidad y globalización influyen en la rearticulación de la idea de lo nacional en la música.

El punto central del escrito es la comparación del festival/concurso de la Fundación BAT, que busca promover a los grupos que pertenecen al movimiento, con un concurso sobre música nacional llevado a cabo en la década de 1940, comparación que permite ver los cambios en el sonido y la significación de lo que se ha rotulado como “música colombiana”. Se parte de la hipótesis de que la principal diferencia entre ambos concursos radica en la transformación que ha sufrido el paradigma de nación, que abandonó el imaginario decimonónico de la nación mestiza homogénea para acoger el nuevo discurso de la diversidad étnica y cultural.

Dice Santamaría que: Las implicaciones de este cambio no se limitan solo a una cuestión de representación a nivel político, sino que a la vez tienen importantes repercusiones en el mercado. La presente discusión pretende mostrar que la “Nueva Música Colombiana” es también una etiqueta de mercado que busca promocionar la música de estos grupos dentro del circuito comercial de la *world music*.

Este documento es de vital importancia ya que habla acerca de la Nueva Música Colombiana, siendo uno de los primeros documentos que la define y que la acota como un término, refiriéndose a una tendencia artística en nacimiento, que busca “re-interpretar” las músicas locales, definición que además, está construida a partir de testimonios de músicos influyentes en esta tendencia acerca de su visión de lo que en ellos representa la Nueva Música Colombiana.

Contribuye a poner en evidencia el movimiento artístico de “re-interpretar” las músicas colombianas desde perspectivas distintas, que obedecen a factores económicos, políticos y sociales en la década de 1990, que cambiaron el concepto de país mestizo homogéneo por el de multicultural y multiétnico.

Según Santamaría la Nueva Música Colombiana, es una etiqueta que busca encajar a las músicas colombianas dentro de la *world music*, relacionada con el fenómeno de la globalización y con un alto intereses comercial, de mercado, que además favorece a la resignificación, de lo latino y lo colombiano como músicas bailables a músicas de corte más académico, erudito y exclusivo.

Su conclusión final es un gran aporte para mi investigación, siendo un posible marco de ubicación para mi propuesta, ya que concluye que:

El análisis de este caso sugiere que la multiculturalidad y la globalización permiten la fragmentación de los géneros musicales locales sin desdibujar los límites de la identidad nacional. Más bien permiten una reconfiguración de elementos que se ajusta a ciertas normas de

representación de lo nacional que concuerdan con la manera como se ha construido la nación musicalmente desde el siglo XIX. (Santamaría. 2006: Página 8).

### **Una propuesta pedagógica para abordar la enseñanza de las músicas colombianas desde otra perspectiva**

Bajo este aspecto de las relaciones tradición-innovación en la interpretación de nuestras músicas, y la búsqueda por parte de investigadores y profesorado por encontrar maneras de acercar las músicas regionales a la academia, aparece este documento, como una evidencia real, que confirma esta lucha entre lo "antiguo" y lo "actual" y la búsqueda de maneras de estudiar las músicas nacionales desde la academia favoreciendo su desarrollo. En la 8va edición de la revista "A contratiempo", publicada en Bogotá en 1991, en la sección Para sonar mejor, se encuentra el artículo titulado "La música colombiana interpretada al piano", escrito por Fabio Ernesto Martínez Navas.

En este artículo puedo ver a un músico profesional joven, que ejerce su profesión como docente en Educación básica y Superior en la ciudad de Bogotá, inquietado por buscar el "avance" de las músicas tradicionales colombianas, da a conocer un material pedagógico desarrollado por él, que busca integrar músicas populares y folclóricas colombianas al repertorio de estudio de los pianistas del país, además, muestra las posibles causas del fenómeno de rechazo a estas músicas dentro de los procesos de desarrollo técnico, así como también presenta posibles formas de abordarlas logrando el enriquecimiento musical y desarrollo técnico del intérprete.

En su propuesta pedagógica presenta un pasillo dividido en tres partes, diferenciadas por el acompañamiento, la primera con un acompañamiento contrapuntístico imitativo género en el género de invención, pasillo tradicional y el pasillo adornado con acordes con agregaciones y disonantes.

Martínez manifiesta su inconformismo por la mediocridad en la escritura de muchas obras colombianas tradicionales al piano, que contienen errores de escritura rítmica y melódica, como también un pobre contenido armónico, aunque hace mención de obras bien trabajadas como las de Carlos Vieco Ortiz, Adolfo Mejía y Luis A. Calvo, reconoce esta falencia como una de las causas por las que algunos pianistas profesionales, consideran la música colombiana como carente de riqueza técnica. Por lo cual menciona que en su trabajo, una propuesta pedagógica, existen distintos niveles de dificultad técnica en la interpretación de los estudios, obras y arreglos allí planteados organizados en 4 categorías que se diferencian por su acompañamiento, pero con la misma melodía. Con esto el autor plantea un proceso de aprendizaje que varía según la dificultad de las técnicas interpretativas usadas en el acompañamiento de una misma melodía.

Este hecho me permite ver que no estoy solo al pensar que las técnicas interpretativas (en el caso de esta propuesta metodológica, de la guitarra eléctrica) pueden ser trabajadas desde las músicas tradicionales locales, si se logra plantear un proceso de aprendizaje organizado por categorías de dificultad.

Algo que me parece importante es como Martínez manifiesta que: Las bellas melodías escritas por Fulgencio García, Emilio Murillo, El ciego Escamilla, Pedro Morales Pino... por solo nombrar algunos, claman a gritos nuevas versiones que contengan un buen manejo armónico,

contracantos, adornos melódicos y una sonoridad que agrade primero que todo al intérprete y luego, por supuesto, al auditorio. (Martinez.1991: Página 40)

Entre estos compositores nombra a Fulgencio García, sus obras, Gata golosa y Coqueteos han sido escogidas en esta investigación como el repertorio base para organizar el estudio de la cartilla. Además en el CD de audio adjunto a la cartilla se encuentran versiones propias de cada uno de estos temas. ¡Espero le gusten maestro Fabio!

El autor afirma la existencia de un atraso en el desarrollo de nuestras músicas populares, causado por el excesivo tradicionalismo en los aspectos de formatos instrumentales, rítmicos y sobretodo armónicos, donde reconoce un atraso con países vecinos como Brasil y Venezuela. Esto concuerda con la intención de cambio en mi propuesta en el aspecto armónico, implementando armonizaciones con acordes tétradas y agregados, y usando intercambios modales en un formato no tradicional.

De manera acertada a mi parecer, presenta la opinión de algunos pianistas profesionales dedicados a la enseñanza que consideran que la improvisación es difícil para que el estudiante la aborde. Se menciona la improvisación en un artículo de músicas colombianas interpretadas al piano, lo cual me hace pensar en la posible inquietud que existía ya por el acercamiento a la improvisación en los géneros tradicionales, entre ellos el Pasillo académico de la Región Andina Colombiana, tema base de este trabajo de investigación.

Por último justifica la riqueza de su propuesta por el análisis armónico detallado de las piezas musicales que incluye, análisis que espera que el lector realice y conciba, para que a partir de este pueda poner en práctica los conocimientos adquiridos en otras melodías. Esta forma de guiar el proceso de estudio es una constante dentro de la cartilla de ejercicios de esta propuesta metodológica, en donde se guía al lector a analizar los ejercicios extrayendo los principios fundamentales, para que sean implementados en su lenguaje interpretativo particular, para que aquellas técnicas instrumentales o elementos musicales trabajados se acoplen al lenguaje interpretativo del lector. Los ejercicios entonces, se convierten en fuentes de herramientas que pueden ser usadas a consciencia en la interpretación o en la improvisación.

### **La guitarra eléctrica como un detonante de nuevas músicas. Su desarrollo en los Estados Unidos.**

El libro titulado “Método completo de guitarra eléctrica” escrito por Terry Burrows en 2001 muestra de manera clara y específica el desarrollo de la guitarra eléctrica en los Estados Unidos, su país de nacimiento, y permite ver como este desarrollo físico y técnico que por un lado se debe a necesidades interpretativas y expresivas que evidencian los guitarristas, y por el otro abre la puerta a nuevas posibilidades interpretativas que revolucionaron géneros como el *Blues*, *Rock*, y *Jazz*, entre otros.

En el componente de historia de la guitarra en los Estados Unidos el autor describe el desarrollo de la guitarra en ese país desde finales del siglo XIX y principios del siglo XX, referenciando dos fabricantes principales, C. F Martin y Orville Gibson, Martin con sus diseños de guitarras *flap-top* (de tapa plana) y Gibson con los *arch-top* (de tapa abombada). Ocurrieron distintas innovaciones en la fabricación de guitarras que llevaron a cabo estas dos empresas de reconocimiento mundial, entre otras, se puede referenciar como importante para el nacimiento de la guitarra eléctrica, el hecho de que la empresa Gibson implemento en 1935 una pastilla en la ES-150, a partir de

experimentos que en la década de los 20 había realizado el ingeniero Lloyd Loar con micrófonos electrónicos, respondiendo a la necesidad de mayor proyección del sonido, además, *Gibson* modificó algunos de sus modelos más populares como la L-5 y la Super-400, haciéndolos más pequeños, de mejor acceso a sus 17 o 18 trastes para responder al uso que se le estaba dando a la guitarra como instrumento para solos en la década de 1930. Esto nos habla de cómo la necesidad en la práctica musical neta, influyó en el desarrollo de la forma de la guitarra, e impulsó avances tecnológicos para una mejor interpretación musical.

El autor describe cómo varias empresas en las décadas de 1920 y 1930 se preocuparon por dar solución al problema de volumen en las guitarras, poco en comparación a la capacidad de otros instrumentos de mayor intensidad. La empresa *Vivitone*, fundada por el ingeniero de Gibson, Lloyd Loar, que había realizado experimentos con pastillas magnéticas en 1924, se dedicó a la creación de pastillas sensoras, a su vez, la *Electro string company* fundada en 1931 en la asociación de Adolph Rickenbacker con Paul Barth y George Beauchamp, estos últimos, empleados de la Compañía Nacional de California, empresa que también había estado creando pastillas, fue la primera empresa en comercializar instrumentos musicales electrónicos, además desarrollaron guitarras de acero y aluminio fundido, conocidas como “sartenes” por su forma.

Las primeras guitarras eléctricas auténticas fueron el modelo de guitarra Rickenbacker “*Electro spanish*” y a la Gibson ES-150. El modelo “*Electro spanish*” en 1932, uno de los modelos Rickenbacker más importantes, por ser el primer intento de dar solución al problema de la intensidad de la guitarra, fue una guitarra de tapa abombada con la pastilla sensora de las guitarras “sartén”, finalmente, Gibson presentó como una solución efectiva a este problema, el modelo de guitarra Gibson ES-150 en 1935, que se basó en la forma de la L-5 con la implementación de una pastilla magnética para la amplificación del sonido, este modelo fue usado por el guitarrista Charlie Christian, quien le dio un uso serio, pasando de ser un experimento, a un instrumento útil en la práctica musical.

Borrows describe el desarrollo de la guitarra eléctrica compacta, como un resultado de la necesidad de solucionar el problema del *feedback* o sobrealimentación, una distorsión del sonido que se presentaba cuando el volumen del amplificador era muy alto causando la vibración de la caja de resonancia de las guitarras eléctricas como la Gibson L-5, la solución a este problema era crear guitarras con cuerpo compacto. Por lo cual, en la década de 1940, varios fabricantes y músicos crearon sus modelos en principio de forma experimental de pocos ejemplares, Les Paul, guitarrista de *country-jazz*, creó su propio modelo de guitarra eléctrica compacta, llamada “Log” compuesta de un mástil Gibson adherido a un bloque de madera de piano, modelo que presentó a Gibson esperando su producción en masa, o que fuera tomada su idea, lo cual no sucedió, otros de los pioneros fue Paul Bigsby que junto con el guitarrista Merle Travis creó un modelo de guitarra que produjo doce ejemplares, convirtiéndose en la primera serie de guitarras eléctricas compactas.

El autor reconoce como gran impulsor del desarrollo de la guitarra eléctrica compacta a Leo Fender, fundador en 1946 de la *Electrical Instrument Company* presentó en 1950 su primer modelo de guitarra eléctrica compacta llamado “*Fender Broadcaster*” resultado del trabajo conjunto con su empleado George Fullerton, posteriormente el modelo fue llamado “*Fender Telecaster*” debido a que la empresa Gretsch fabricaba los tambores “*Broadcaster*”. Gibson, alarmado por el éxito de Fender, contactó a Les Paul, un viejo conocido, para que participara en la creación de un modelo de guitarra eléctrica compacta, en 1952 la empresa presentó la Gibson “*Les*

*Paul Standard*”, a la cual Fender respondió con la “*Fender Stratocaster*” en 1954. Estos tres modelos de guitarra, han gozado de gran éxito a lo largo de los años desde su creación, se convierten en los modelos clásicos de las guitarras eléctricas compactas. Otras empresas de fabricación de guitarras eléctricas compactas estadounidenses que participaron de este proceso fueron, Gretsch, Rickenbacker, Epiphone y Kramer en la década de 1970, y en la siguiente, Jackson y Paul Reed Smith, algunas empresas europeas tuvieron relevancia como Selmer, Vox, Hofner y Burns.

En la década de 1980 fabricantes japoneses producían replicas de los modelos clásicos de las guitarras eléctricas Fender y Gibson, de muy baja calidad y costo, situación que si bien molestaba, no creaba peligro en el mercado para las empresas estadounidenses, cosa que cambió cuando fabricas como Tokai comenzaron a crear imitaciones de mayor calidad, entonces, Fender y Gibson comenzaron a fabricar versiones originales de sus modelos de guitarras eléctricas en países como Corea y México, de buena calidad, pero más económicas que las versiones fabricadas en los Estados Unidos, de mayor. Al mismo tiempo surgieron empresas japonesas que fabricaron guitarras de gran calidad, como Ibanez, que junto con Steve Vai crearon los modelos “*Jem*” y “*Universal*”, la calidad de las guitarras Ibanez, hoy en día está a la altura de las guitarras producidas por las grandes compañías estadounidenses.

#### La guitarra en la era del *Jazz*

Debido a las posibilidades de volumen limitadas de la guitarra, en comparación a los instrumentos solistas tradicionales de la década de 1920 en el *Jazz*, el papel de la guitarra eléctrica se limitó al de acompañante, cosa que el guitarrista Eddie Lang intentó cambiar, en su dueto con el violinista Joe Venuti sin el éxito esperado debido a las condiciones técnicas de la guitarra, el siguiente en intentarlo fue el guitarrista Django Reinhardt, que en la década de 1930 usando una guitarra *Selmer Maccaferri*, que por sus características técnicas tenía más volumen que las guitarras tradicionales.

Charlie Christian fue quien con la ayuda de la Gibson ES-150 que incluía una pastilla magnética para la amplificación del sonido, pudo incursionar con la guitarra eléctrica como instrumento solista, ya habiendo superado el problema de la insuficiencia de volumen, Charlie Christian desarrolló nuevas técnicas interpretativas en la guitarra, además, influyó en el desarrollo del lenguaje del “*Bebop*” en la década de 1940.

Finalmente después de 20 años del auge de Charlie Christian, aparece Wes Montgomery como otro de los grandes intérpretes de la guitarra eléctrica jazz.

#### Guitarra en el *Blues* y *Rock*

Los músicos de *Country* fueron los pioneros en el uso y desarrollo de las guitarras eléctricas compactas, pero fue el *Blues* y el *Rock* de la década de 1950, los que ayudaron a establecer el papel de este instrumento en la música moderna con guitarristas como Muddy Waters, B.B King y Howlin’ Wolf que influyeron en el sonido de los guitarristas de la década siguiente, sobresaliendo los integrantes de la banda británica “*Yardbirds*”, Eric Clapton, Jeff Beck y Jimmy Page.

Jimmy Hendrix fue la primera gran estrella de la guitarra eléctrica, explotó muchas posibilidades sonoras del instrumento, se puede comparar su aporte para las técnicas instrumentales de la

guitarra eléctrica y para el *Rock*, a los aportes de Charlie Christian para las técnicas instrumentales de la guitarra eléctrica y para el *Jazz*.

Eddie Van Halen, Steve Vai y Joe Satriani, han sido los guitarristas más relevantes en las últimas décadas, Steve Ray Vaughan en general es considerado como el mejor intérprete después de Hendrix.

A manera de conclusión, puedo notar que el desarrollo de la guitarra eléctrica como producto de la creación industrial, ha sido impulsado por la necesidad de solucionar problemas técnicos de la estructura del instrumento que evidencian los músicos en la interpretación musical, así mismo, los distintos cambios que ha sufrido la guitarra eléctrica en su desarrollo, han contribuido al nacimiento de formas de interpretar la guitarra en los músicos que han creado técnicas interpretativas y han influido en el desarrollo particular del lenguaje de distintos géneros musicales, además, esta relación reciproca sigue en constante desarrollo.

### **La improvisación. Desde la estética del *Jazz* en paralelo a la lógica de creación musical según la tradición Europea del siglo XIX**

Acerca de las distintas músicas y los distintos sistemas musicales, el libro titulado “El Jazz. De Nueva Orleans al Jazz Rock” escrito por Joachim E. Berendt, publicado en 1994 da unos referentes sobre cómo ver el nacimiento del Pasillo académico desde la influencia europea del siglo XIX en donde prácticamente no existen espacios de improvisación, en relación a distintas músicas del mundo que se basan en la improvisación, especialmente el *Jazz*.

En este libro el autor cuenta la historia del *Jazz* pasando por diferentes secciones, los estilos, los músicos, los elementos, los instrumentos, los y las cantantes, las *Big bands*, los combos de *Jazz*, y una definición de esta música. Además agrega una discografía. Aborda la improvisación como un elemento del *Jazz*, pero allí hace un recuento de cómo se ha visto la improvisación desde el *Jazz* en siglo XX, comparado a otras músicas de épocas anteriores y de culturas distintas, pero enfocada a músicas del sistema tonal, haciendo hincapié en la ausencia general de improvisación en las músicas del siglo XIX en Europa.

También trata el tema de los arreglos musicales, haciendo un recuento similar al que hace con la improvisación, cuyos arreglos si bien son escritos, están pensados por y para la improvisación, el arreglista que conoce el *Jazz* no puede dejar de lado los espacios de improvisación para solista, así mismo, los arreglos están basados en frases características del lenguaje musical, frases que a su vez son características al ser usadas y repetidas por los músicos, sobretodo en las improvisaciones.

Es importante para la investigación el concepto del autor sobre lo que ha sido la improvisación en distintas culturas vista desde la estética improvisatoria del *Jazz* y comparándola con la estética de la música europea occidental del siglo XIX en donde generalmente carente de improvisación, da a entender la estética sobre la que nació el Pasillo académico como nueva música en Latinoamérica derivada del *Vals*, pero enriquecida por el sentir de los habitantes de la nación. El Pasillo académico de la Región Andina Colombiana se desarrolló a partir de la difusión de los vals europeos y nacionales en Santafé de Bogotá.

La transformación del vals en pasillo se comienza a dar cuando se empiezan a tocar ciertas partes del vals más rápido... La primera mención del pasillo se encuentra en la Historia de la música en

Colombia, donde se citan algunas composiciones de Enrique Price fundador de la Academia Nacional de Musical, en el año 1843. Estas composiciones eran reseñadas como vals al estilo del país, nombrado así por el mismo Enrique Price. (Montalvo. Pérez. 2006: Página 15)

El Pasillo académico se organizó como un genero carente de improvisación, basado en la composición y arreglo instrumental del autor.

### **La improvisación en músicas Colombianas. Posible causa de interés.**

A pesar del modo de organización que desde la academia se le dio al pasillo y a otros géneros de la Región Andina Colombiana como la Guabina y el Bambuco como géneros no improvisados, ha habido aires de cambio. El artículo titulado “Improvisación para instrumentos melódicos. Escalas para acordes diatónicos”, escrito por Joan Albert Serra, que se encuentra en la sección Para sonar mejor, de la 5ta edición de la revista “A contratiempo”, publicada en Bogotá en 1989 es una evidencia del interesas de los realizadores de la revista más importante en cuanto a investigaciones y propuestas pedagógicas de lo que tiene que ver con la música nacional por contribuir al estudio de la improvisación por parte de sus lectores.

Allí el autor presenta una forma de acercarse a la improvisación a partir de la relación escala-acorde, mostrando las características con relación al acorde de las notas de las escalas pertenecientes a cada grado diatónico en tonalidad mayor, recomendando el uso de algunas, y el tratamiento cuidadoso con otras ya que crean consonancias o disonancias.

Por último da unas conclusiones acerca de la importancia de la expresividad por encima de la cantidad de contenidos teóricos o técnicos adquiridos por el improvisador, concluyendo en la importancia del oído como juez en la improvisación musical.

Este artículo sobre improvisación fue tomado de la edición No 33 de la revista “Músicos”, publicada en Madrid en 1985, lo interesante es verlo ubicado en la sección Para sonar mejor de la revista “A contratiempo”, una sección donde generalmente se publican artículos relacionados con el estudio de instrumentos típicos colombianos o sobre la interpretación de géneros tradicionales, sección que hace parte de una revista que se ha encargado de compilar artículos sobre la cultura, las artes, la pedagogía, y la sociedad colombiana.

Este hecho se puede interpretar como resultado de la necesidad de los editores de alimentar el apetito musical de los lectores de la revista en cuanto al componente de la improvisación, también se pudiera inferir que nace de la intención de los editores de incentivar a los lectores a la exploración de la improvisación musical.

Existen muchas posibles razones, pero prefiero partir de la certeza de ver que en la 5ta edición de la revista más importante de cultura, artes y sociedad de Colombia, se publico un artículo sobre improvisación en la sección de mayor contenido técnico-musical. La improvisación estaba tomando lugar dentro de los ítems de estudio de los músicos locales.

### **“Método de improvisación en el Pasillo de la Región Andina Colombiana”.**

Si hablamos de propuestas pedagógicas para el estudio de la improvisación en las músicas de la Región Andina Colombiana, que proponen maneras de interpretación del Pasillo académico con

espacios de improvisación, tendremos que mencionar el libro titulado “Método de improvisación en el Pasillo de la Región Andina Colombiana” publicado en 2006, este documento es el primero en su especie y de gran valor por el arduo análisis de los elementos musicales del Pasillo académico de esta región, es producto de la investigación titulada “Aplicación de conceptos de improvisación en el Pasillo y el Bambuco de la Región Andina Colombiana” realizada por Francy Lizeth Montalvo López y Javier Alcides Pérez Sandoval, ganadora de la Beca nacional de investigación en música del Ministerio de Cultura en 2006.

Se puede dividir el método en tres secciones:

- La primera en la que se relata la historia del pasillo colombiano.
- La segunda en la que se muestra una síntesis de los elementos musicales del lenguaje del pasillo de la Región Andina Colombiana.
- La tercera una propuesta de acercamiento a la improvisación en el Pasillo por medio del desarrollo motivico, esta sección contiene una serie de ejemplos de solos en partitura grabados en un CD de audio.

Una diferencia que quiero anotar entre el “Método de improvisación en el Pasillo de la Región Andina Colombiana” y mi propuesta metodológica es el hecho de que mi propuesta está planteada específicamente para guitarristas eléctricos, contiene secciones de estudio para la interpretación de bases de acompañamiento rítmico y armónico, y para el desarrollo de técnicas instrumentales que servirán como herramientas expresivas para la improvisación.

Mi propuesta metodológica toma este documento como referente principal, un antecedente de gran categoría debido a su gran trabajo investigativo en el campo del lenguaje musical del pasillo, síntesis que realizaron después de analizar más de setenta partituras de veinticuatro compositores en los aspectos de melodía, ritmo, armonía, forma estructural y formatos de interpretación, tomadas del libro de manuscritos de Jaime Llano, de las partituras editadas por el Patronato de Artes y Ciencias de Colombia, y del libro “La música instrumental Andina Colombiana” de Fernando León. Esta es la lista de compositores analizados, (los primeros en aparecer son los compositores con más temas analizados dentro de este grupo de más de setenta partituras): Oriol Rangel, Emilio Murillo, Fulgencio García, Francisco Cristancho, Carlos Viecco, Bonifacio Bautista, Luis A. Calvo, Pedro Morales Pino, Terig Tucci, Antonio Silva Gómez, Víctor Guerrero, Germán Darío Pérez, Rubén Darío Gómez, Cipriano Guerrero, Ricardo Acevedo, Jerónimo Velasco, Carlos A. Rozo Manrique, Rafael Lemone, E. M. Soto, A. Acosta Ortega, E. Orozco, Plinio Herrera, Felipe Henao, Jorge Camargo, Jorge Mendoza, Ignacio Tovar, Emilio Sierra, Juan B. Abarca, León Cardona, Luis Uribe Bueno.

En la cartilla de ejercicios se incluye un resumen de lo mostrado por los autores en los aspectos rítmicos, melódicos, armónicos y de forma estructural, debido a la gran certeza de su investigación acerca del lenguaje musical del pasillo.

### **La improvisación en el pasillo. Tema de evidente interés.**

Una vez más la improvisación en Pasillo académico se muestra como tema de interés, esta vez desde la Biblioteca Central de la Universidad INCCA de Colombia con sede en Bogotá, donde se

encuentra el trabajo de grado titulado “Improvisación en el Pasillo usando elementos del Jazz” de Jesús Villota Erazo, publicado en 2009.

En esta investigación el autor habla sobre la historia del pasillo, referenciando a Pedro Morales Pino como un sujeto importante en el desarrollo del pasillo como género, así como la existencia e importancia de festivales de músicas de la Región Andina como el Mono Núñez, y las propuestas más comunes de acercamientos a la nueva interpretación del pasillo colombiano.

El autor describe el lenguaje del pasillo desde lo estructural, haciendo comparaciones entre el pasillo y las músicas afroamericanas, en el aspecto armónico, las progresiones usadas en algunas partes de los pasillos con el *rhythm changes* y la forma *Blues*, y en el aspecto melódico, compara el uso común de los cromatismos en el pasillo con el del *Mainstream Jazz*. Por último, describe el lenguaje del pasillo desde sus características melódicas, dando pautas de estudio.

Esta investigación se constituye en un antecedente para mi proyecto de investigación, porque deja ver que la improvisación en el pasillo colombiano ha sido un tema de investigación recurrente en el Siglo XXI. Propuestas de este tipo vienen surgiendo como una tendencia que busca dar respuesta a las inquietudes de cómo abordar la improvisación en el pasillo, debido a las nuevas maneras de interpretarlo.

## REFERENTES CONCEPTUALES

### PROPUESTA METODOLÓGICA PARA LA IMPROVISACIÓN CON LA GUITARRA ELÉCTRICA EN EL PASILLO DE LA REGIÓN ANDINA COLOMBIANA.

El resultado de esta investigación se constituye en una cartilla de ejercicios apoyada en un CD de audio. En esta cartilla se integran todos los conceptos desarrollados en la investigación a partir de la propuesta metodológica que se explica a continuación.

#### Fundamento conceptual de la propuesta metodológica.

El proceso de estudio planteado en esta propuesta metodológica busca que el lector inicie el estudio a partir de su ser (sus experiencias, conocimientos, objetivos, capacidades, habilidades, destrezas, deseos), valiéndose de las relaciones mentales y emocionales que la información brindada pueda generar en él para construir conocimiento. Esto a partir de algunas tesis evidentes en el trabajo de Díaz y Martínez, "Estrategias docentes para un aprendizaje significativo. Una interpretación constructivista." Presentados a continuación:

- Existe la convicción de que los seres humanos son productos de su capacidad para adquirir conocimientos y para reflexionar sobre sí mismos, lo que les ha permitido anticipar, explicar y controlar propositivamente la naturaleza y construir la cultura. (Díaz y Hernández: Página 3)
- El conocimiento se constituye activamente por sujetos cognoscentes, no se recibe pasivamente del ambiente. (Díaz y Hernández: Página 3)
- El aprendizaje escolar como un proceso de construcción del conocimiento a partir de los conocimientos y de las experiencias previas, y la enseñanza como una ayuda a este proceso de construcción. (Díaz y Hernández: Página 10)

Este proceso está sustentado por los principios psicológicos de la enseñanza centrada en el aprendiz tomados del libro "La clase y la escuela centrada en el aprendiz. Estrategias para aumentar la motivación y el rendimiento", escrito por McCombs y Whisler.

Los principios son:

- La naturaleza del proceso de aprendizaje: El aprendizaje es un proceso natural de consecución personal de metas significativas, y es activo, voluntario e internamente mediado; es un proceso de descubrimiento y construcción significativa a partir de la información y la experiencia, filtradas a través de las percepciones, los pensamientos y los sentimientos particulares del que aprende. (McCombs y Whisler. 1997: Página 20)
- Metas del proceso de aprendizaje: El aprendiz busca crear representaciones congruentes y significativas de conocimiento independientemente de la calidad o cantidad de los datos que disponga. (McCombs y Whisler. 1997: Página 20)

- La construcción del conocimiento: El aprendiz relaciona la información nueva con la ya existente y se orienta hacia futuros conocimientos de tal manera que le confiere un significado único y personal. (McCombs y Whisler. 1997: Página 20)
- Influencias motivacionales en el aprendizaje: La profundidad y la amplitud de la información procesada, así como el qué y el cuanto se aprende y recuerda, son influidos por:
  - a) La autoconsciencia y las creencias que cada uno mantiene acerca del control, la competencia y la capacidad de uno mismo.
  - b) La claridad y relevancia de los valores, intereses y metas personales.
  - c) Las expectativas individuales de éxito o fracaso.
  - d) El afecto, la emoción y los estados de ánimo en general.
  - e) La motivación resultante para aprender.

(McCombs y Whisler. 1997: Página 20)

- Aceptación social, autoestima y aprendizaje: El aprendizaje y la autoestima aumentan cuando los individuos mantienen relaciones respetuosas y amables entre sí, aprecian su potencial, la singularidad de sus dotes y se aceptan como individuos. (McCombs y Whisler. 1997: Página 21)
- Diferencias individuales: Aun cuando los principios básicos del aprendizaje, la motivación y la instrucción afectiva se aplican a todos los aprendices (sin importar la etnia, raza, género, capacidad física, religión o nivel socioeconómico), los aprendices presentan diferentes habilidades y preferencias sobre los modos y estrategias de aprendizaje. Estas diferencias se hallan en función del ambiente (aquello que se aprende y transmite en diferentes culturas u otros grupos sociales) y la herencia (aquello que se desarrolla de modo natural en función de los genes). (McCombs y Whisler. 1997: Página 21)

## **UNA PROPUESTA METODOLÓGICA BASADA EN PRINCIPIOS DE APRENDIZAJE AUTÓNOMO Y SIGNIFICATIVO.**

### **La experiencia previa como la base del aprendizaje:**

El proceso inicia con un cuestionario en donde se anima al lector a responder algunas preguntas sobre su actualidad y sus objetivos como músico intérprete e improvisador. La idea es que el lector sea consciente de lo que es antes de iniciar el proceso de aprendizaje de la cartilla, y que se plantee que objetivos quiere cumplir en estas áreas. Probablemente el acercamiento del lector a la cartilla se trate de querer improvisar en el Pasillo académico de la Región Andina Colombiana, pero en el lector pueden existir o ser descubiertos muchos más intereses.

Al final de este cuestionario, se le anima a que inicie el proceso de estudio con miras en las conclusiones obtenidas del cuestionario para que a partir de ellas pueda usar los contenidos de la cartilla según sea su actualidad y su interés futuro.

Desde el principio de la cartilla se anima al alumno a seguir el proceso de estudio, se demarcan los objetivos en cada sección de ejercicios o en grupos de ejercicios, además, se muestran pautas

explicando el por qué y el para qué, y el proceso de estudio, explicando cómo abordar los ejercicios y para qué sirven. Con esto se busca que el lector entienda por qué es importante seguir los consejos dados, con el fin de cumplir los objetivos de la cartilla, el general y los específicos.

Las secciones de la cartilla están construidas de manera progresiva y el paso de una sección a otra lo determina el lector de forma autónoma, según sean las respuestas de la Bitácora de estudio, un pequeño cuestionario al final de cada sección de ejercicios que sirve como espacio de autoevaluación y de conclusiones.

A lo largo de la cartilla, se busca la proposición del lector dejando espacio para que haga variaciones de los ejercicios inventadas por él, acomodando los ejercicios a su lenguaje interpretativo único.

### **EL PROCESO DE ESTUDIO PLANTEADO EN ESTA PROPUESTA.**

Es el proceso que se le propone al lector seguir al abordar el estudio de la cartilla. Está sustentado por los principios de aprendizaje presentados anteriormente.

Se trata de un continuo proceso que inicia desde la presentación del ejercicio, pasando por su ejecución repetida y consciente, hasta la conclusión del mismo, según hayan sido cumplidos los resultados buscados. Este proceso mental pasa por lo que denomino “pasos de estudio” (La relación de estos pasos puede ser multidireccional)

- Observar
- Analizar
- Interpretar
- Relacionar
- Proponer
- Aplicar.

A continuación presento los principios y los parámetros del proceso de estudio, pautas que el lector puede tener en cuenta al abordar el estudio de la cartilla. Estos pasos son solo una propuesta para estudiar la cartilla de ejercicios, no una muralla irrompible. En el estudio personal del individuo es probable encontrar estos elementos, pero puede ser que intervengan de maneras no secuenciales, además, pueden incluirse otros procesos o excluirse algunos de estos. Solo son una sugerencia.

#### **Principios del proceso de estudio:**

- **Observar:** En la presentación de los ejercicios el lector puede observar en la descripción textual las indicaciones del ejercicio o de las secciones de ejercicios, debe “observar” todos los contenidos presentes en la información grafica, textual y/o auditiva presente.
- **Analizar:** Se trata de examinar cada uno de los contenidos presentes en la información textual, grafica y audiovisual, para comprenderlo.
- **Relacionar:** A partir del análisis de los contenidos presentes previamente observados, el lector (ya sea consciente o inconscientemente) puede crear relación mental, entre ellos

primeramente, o puede relacionarlos con el largo acumulado de sus experiencias, conocimientos, y con expresiones propias del lector como individuo.

- **Proponer:** A partir de la relación que el lector realiza entre los contenidos presentes en el ejercicio y el acumulado de sus experiencias, conocimientos, y expresiones, que conllevan al aprendizaje, la comprensión efectiva del ejercicio puede llevar a la modificación del mismo por parte del lector, ya sea por necesidad expresiva o por articularlo a su lenguaje interpretativo, pero sin descuidar el propósito de apropiación técnica instrumental o del elemento musical propuesto en el ejercicio.
- **Aplicar:** Es el último paso, se trata de que el lector tenga la capacidad de utilizar los elementos técnicos instrumentales o musicales estudiados en la cartilla, en otros contextos, contextos que no tienen que ver exclusivamente con la ejecución instrumental de la guitarra eléctrica, porque pueden estar presentes en la interpretación de otro instrumento, en la composición, o en cualquiera sea el campo de desarrollo vital del lector ya sea en el ámbito musical o no.

#### **Parámetros del proceso de estudio.**

- **Nominación de notas:** Se trata de la pronunciación del nombre de la nota que el lector toca, con el ánimo de fortalecer la relación mental (consciente o inconsciente) que el lector hace con el nombre de la nota, su ubicación en el diapasón y su sonido. Esto contribuye a comprender la lógica del funcionamiento del diapasón, desarrolla y/o fortalece habilidades como por ejemplo:
  - Tocar entre cuerdas teniendo en cuenta la relación interválica entre ellas para lograr la ubicación de las notas.
  - Aprovechar la riqueza tímbrica de este instrumento en lo que tiene que ver con las notas que son exactamente iguales en altura pero distintas en ubicación apareciendo en diferentes cuerdas, en diferentes posiciones, siempre con variaciones de timbre.

Una posible restricción a este parámetro es la velocidad del ejercicio interpretado, si es muy alta es probable que se presenten dificultades en la pronunciación de las notas tocadas. En este caso el parámetro se puede omitir, pero siempre debe estar presente como una fase de acercamiento inicial al ejercicio.

- **Repetición consciente:** Se trata de comprender la repetición como una herramienta para la mejora de la interpretación desde lo expresivo y desde lo técnico. La repetición consciente parte de la ejecución instrumental consciente, en donde todos los sentidos están activados para observar y detectar errores o falencias de cualquier tipo presentes en la ejecución para ser corregidos paulatinamente por medio de la repetición.
- **Expresividad musical:** Consiste en abordar los ejercicios desde la intención de hacer música, partiendo del contenido musical que estos presenten y utilizando el propio sentir al llevar a cabo la ejecución. Se puede convertir un ejercicio para el desarrollo técnico

instrumental en una ejecución musical, en donde no solo intervienen elementos sonoros de ritmo, altura, duración, timbre o intensidad, sino la intensidad emocional del intérprete. Esta intensidad emocional del intérprete en la ejecución de alguno de los ejercicios puede llegar a alterar los elementos sonoros presentes a razón del sentir del intérprete, pero se recomienda no “perder el norte”, en este caso no se debería causar traumatismo a la técnica instrumental o al elemento musical por desarrollar, esto si el objetivo del lector es cumplir el objetivo del ejercicio.

Estos tres parámetros deben estar presentes en cada actividad realizada a lo largo del proceso de aprendizaje, funcionando en yunta con los principios del proceso de estudio.

#### **Procesos de interacción entre la cartilla y el lector.**

- **Proceso deductivo:** Presente en pequeños espacios que buscan una deducción por parte del lector, de manera que a partir de una explicación sobre un caso específico pueda deducir como sería la solución para un siguiente caso.
- **Proceso inductivo:** Cuando el lector partiendo de lo que es, de su lenguaje musical y de sus experiencias vividas encuentra relaciones con los contenidos planteados en la cartilla.

#### **Herramientas de interacción en el proceso de estudio**

- Herramientas textuales: Descripciones textuales en las que se explica la composición del ejercicio, el aspecto técnico al momento de la ejecución de ambas manos, el contenido musical y las técnicas de interpretación que se van a utilizar, así como la objetivo del ejercicio, el aporte.
- Herramientas graficas: Tablas, gráficas, ilustraciones, ejemplos y partituras en imágenes, que muestran contenidos específicos como complemento a las herramientas textuales.
- Herramientas de audio: *Tracks* de audio que sirven de complemento a las herramientas textuales y graficas. Incluidos en un CD.

#### **Los procesos de aprendizaje de músicas campesinas de los conjuntos de flauta del Cauca y sur del Huila, poblaciones Nasa y Yanacona. Influencia para esta propuesta.**

El investigador Carlos Miñana explica el proceso de aprendizaje de las músicas campesinas de base en los conjuntos de flauta del Cauca y sur del Huila, probablemente las comunidades Nasa y Yanacona, entre otras. Se puede decir que este proceso está construido según la tradición cultural y se ha conservado, es la forma básica en cómo nacieron esas músicas y se desarrollaron, además, el resultado es algo que difícilmente se logra según la forma de llevar procesos de aprendizaje en la academia de tradición occidental.

El resultado de estos procesos pedagógicos a nivel popular está a la vista: músicos integrales que manejan todo el sistema musical. (Miñana.1988: Pagina 81). Más adelante ahondaremos en el análisis de este.

Este proceso se puede comparar con propuestas pedagógicas nacidas en Europa, tienen puntos en común.

- Estos métodos desde la academia, buscan la formación integral del ser humano, se basan de la vivencia y la exploración de la música viva en un proceso que preferiblemente deba iniciarse en la niñez, y que busca desarrollar las capacidades rítmicas, auditivas, vocales e instrumentales, así como la expresividad y la relación de conjunto, incluyendo la improvisación. La mayoría de los procesos están abordados desde el juego, de una forma lúdica, actividades que tienen un objetivo real, que no buscan solamente la diversión.
- Los procesos metodológicos occidentales van incluyendo conceptos teóricos de la gramática musical del sistema tonal, según su tradición, están basados principalmente en y para sus músicas, esto es otra cosa en común, los procesos de aprendizaje de músicas de base campesinas, están basados principalmente en y para nuestras músicas.
- Además parten de lo que es el ser humano desde la experiencia vivida y se considera el individuo aprendiz como lleno de capacidades por desarrollar.

Una posible diferencia es que en los procesos de aprendizaje de las músicas campesinas, la música es un fenómeno sonoro directamente atado a las dinámicas sociales de ritos y celebraciones, no como un añadido cultural, según se ha convertido en la tradición occidental.

Estas cosas que tienen en común, sirven como ejemplo de lo esencial en un proceso de aprendizaje, buscar la formación integral del individuo, partiendo de lo que es y guiándole a desarrollar sus propias metas, superando sus falencias y cumpliendo sus objetivos.

Esta propuesta metodológica busca contribuir al desarrollo integral del lector, proporcionándole una herramienta de estudio de la improvisación con la guitarra eléctrica en el Pasillo de la Región Andina Colombiana.

El proceso de estudio planteado en esta propuesta metodológica busca responder a una situación específica, la necesidad de estudiar la improvisación con la guitarra eléctrica en el Pasillo académico de la Región Andina Colombiana por parte de guitarristas eléctricos en formación profesional, para esto se vale de una cartilla de ejercicios apoyada en un CD con *tracks* de audio, y está sustentado en principios de aprendizaje autónomo y significativo, tomando como ejemplo los principios evidenciados en el proceso de aprendizaje de las músicas campesinas de base mostrados por Miñana, así como los puntos en común y las diferencias entre el proceso mencionado y las propuestas metodológicas musicales de origen europeo del Siglo XX.

### **La improvisación en músicas campesinas de base.**

Según lo que describe Miñana en los procesos de aprendizaje de las músicas campesinas de estos pueblos, la improvisación está presente siempre, en principio como exploración natural, un acercamiento inicial a la interpretación, también, como una herramienta de creación musical, de composición, además, como un elemento vital en el lenguaje de estas músicas. Sin embargo, a pesar de que la improvisación está presente desde el inicio del proceso, es la improvisación bajo

parámetros establecidos (en este caso establecidos por “el odio”) el pináculo más alto del proceso de aprendizaje, ya que este tipo de improvisación habla de un dominio del lenguaje.

### **La enseñanza del pasillo hoy en la academia**

Existe en la academia una tendencia a abordar el pasillo en la guitarra desde la partitura, directamente para obras solistas. Además los conjuntos que abordan la interpretación del pasillo, en su mayoría son estudiantinas, conjuntos derivados del formato clásico de interpretación instituido por Pedro Morales Pino. El más sobresaliente de estos formatos, del cual se derivan otros fue “La Lira Colombiana.”

El concepto en general sigue siendo el de basarse en el arreglo que hay que seguir por partitura, las ideas del arreglista o compositor que hay que respetar, simulando una orquesta de corte occidental, incluso, algunas propuestas incluyen un director. Este tipo de ensambles proliferan como ensambles institucionales en entidades de educación superior, existen por seguro otros acercamientos al pasillo con distintos formatos menos convencionales, pero son informales más que institucionalizados.

Se mantiene cierta tradición en las instituciones de mantener el formato de estudiantina como ensamble oficial para abordar las músicas de la Región Andina Colombiana. Se puede considerar que como respuesta a esto es el surgimiento de nuevas propuestas sonoras que interpretan estas músicas desde otras estéticas, o que buscan incluir elementos musicales de otros géneros, aunque algunos de ellos siguen manteniendo el uso constante de la lectura en partitura, de respetar absolutamente todo lo que el compositor o arreglista escribió. Existen otros acercamientos que a diferencia de los anteriores, buscan la interpretación a partir de una base escrita en partitura con la estructura, melodía y armonía, desde la que pueden construir versiones distintas, desde una estética de interpretación-creación grupal o individual.

Parece ser que en general los procesos de estudio del pasillo en la guitarra que se llevan a cabo en las instituciones de educación de Bogotá y sus zonas aledañas, de educación superior o de educación formal, inician al acercamiento al pasillo desde la partitura, o desde diagramas, para la guitarra solista y acompañante, sobretodo para la guitarra solista. En las academias o escuelas de educación no formal, se acercan más desde la imitación-repetición, pero desde el acompañamiento armónico para lo vocal o para lo instrumental.

Aclaro que esta es mi posición, debido a la experiencia que he tenido como estudiante de universidad bogotana, como docente de instituciones de educación no formal, y cómo músico activo que ha tenido comunicaciones personales de manera informal, con músicos, docentes, estudiantes de centros de formación superior, acerca de su experiencia en la interpretación del pasillo. Además es general, ya que pueden existir excepciones a la regla.

### **Propuesta de acercamiento a la improvisación en el pasillo.**

Esta propuesta se basa en una cartilla con descripción textual, ayudas graficas y con *tracks* de audio en un CD, se debe valer por sí misma ante el lector, el cumplimiento de los objetivos depende de la autonomía del lector para decidir si seguir o no el proceso planteado o recomendado, por eso se le explica cual es el objetivo de cada pauta y proceso de estudio.

Por razón de la decisión que el lector debe tomar en relación al cumplimiento del proceso de estudio, la cartilla propone un cuestionario para que el lector organice ciertos aspectos de su actualidad y sus objetivos futuros como músico, quien es como músico, que quiere aprender, y que espera aprender con esta cartilla, son algunos de los temas tratados en el cuestionario, además, la cartilla aclara al lector que podría serle útil si aborda la cartilla.

Teniendo en cuenta que las secciones de ejercicios son progresivas y secuenciales, también el lector es quien decide de forma autoevaluativa si continua o no a la siguiente sección, este proceso lo determina el resultado de las preguntas planteadas al final de cada sección de ejercicios llamada Bitácora de estudio, en donde el lector se interroga acerca de su aprendizaje de los contenidos de la sección, y saca conclusiones, si los resultados son positivos el lector puede iniciar la siguiente sección.

Además, el proceso de formación musical también delimita los conocimientos previos que debe tener el lector antes de iniciar el proceso se aconseja la constante escucha de pasillos con el ánimo de adquirir el lenguaje, así como también se recomienda la interpretación grupal de pasillos con otros músicos, actividad que fortalece el aprendizaje del lector.

El proceso de aprendizaje pasa por varios momentos, una experiencia de acompañamiento rítmico de la base del pasillo, y del acompañamiento armónico con la guitarra, hasta el estudio de los elementos musicales y técnicas instrumentales útiles para la improvisación, improvisación rítmica desde un trabajo más intuitivo con ejercicios de pregunta y respuesta, en donde la respuesta debe ser coherente con la pregunta, la improvisación melódica en la que se aplican las técnicas y los elementos musicales trabajados, que mezcla tanto el trabajo conceptual y gramatical de conceptos como lo intuitivo, así como consejos para abordar la improvisación desde lo expresivo. Se guía al lector a abordar cada uno de estos momentos teniendo en cuenta los pasos y parámetros del proceso de aprendizaje, según sea la necesidad. La improvisación en este proceso de aprendizaje se considera el punto más alto del desarrollo, la finalidad.

### **UNA VISIÓN DE LA IMPROVISACIÓN.**

La improvisación es definida como: La creación de un trabajo musical, o la forma final de un trabajo musical, mientras es interpretado. Puede involucrar la composición inmediata del trabajo por sus intérpretes, o la elaboración o ajuste de un marco existente, o todo lo que se encuentra en medio. (Horsely, y otros. 1980: Página 31).

El siguiente es un apartado del texto de Berendt Joachim en donde habla de la improvisación, haciendo un paralelo entre la estética de improvisación en el *Jazz* y la estética de creación musical en la Europa del Siglo XIX, en donde también habla de las tradiciones musicales del resto del mundo que incluyen la improvisación.

Ya específicamente en música según tradiciones las distintas músicas han tenido características como músicas de improvisación o no. Tampoco sería justo afirmar que la concepción musical parecida que se encuentra en el fondo de todo esto es una concepción de la música antigua. Es la concepción común a *todas* las culturas musicales, en las que "es más importante hacer uno mismo música que escuchar la música de otros", en las que la ingenuidad de la relación musical no deja aflorar cuestiones de interpretación y de

opinión, en las que la música no se mide por lo que significa sino por lo que es. Y tales culturas y estilos musicales existen tanto en África como en Europa, en América como en Asia, y hasta puede decirse que casi todas las culturas musicales que han llegado a cuajar en el mundo poseen esta concepción fundamental común, con excepción de la música que floreció en Europa en el siglo XIX y que determina todavía en la actualidad el sentimiento musical del mundo blanco. (Joachim. 1994: Página 234)

Se han establecido características en la forma de improvisación de distintos lenguajes musicales, según los periodos de tiempo y de los lugares en los que estos se desarrollan. Dichas características son sopesadas según la trascendencia de las mismas en el transcurrir del tiempo. Entendiendo la cultura como el conjunto de imaginarios de mundo, saberes y actos de los individuos, generalmente comunes en una población, se requiere de estas características en la improvisación para que se considere que el intérprete logra un adecuado uso del lenguaje musical determinado. Esta validez parece ser una validez cultural, según la trascendencia de cada género o lenguaje musical, se puede decir que cualquier oído entrenado en la apreciación musical, sea experto o simple aficionado, puede distinguir las características de un género con facilidad.

Si lo que el intérprete busca con su improvisación es tener la validez del buen uso del lenguaje de cierto género musical, entonces debe conocer los elementos musicales que lo conforman, así como sus técnicas interpretativas más usuales, debe interiorizarlos para llevar a cabo una improvisación dentro de un género, como una expresión espontánea y al instante, en la que el intérprete crea ideas musicales propias a partir de parámetros establecidos.

Para el caso de esta propuesta metodológica, vamos a ver la improvisación como un espacio dentro de la obra para un solista, en donde este desarrolla un discurso musical que tiene elementos preestablecidos, una improvisación basada en la relación escala/acorde, que es producto de su expresión, en la que intervienen cuestiones intuitivas y conceptuales.

### **¿Qué puede aprovechar a un intérprete el dominio del lenguaje de un género musical?**

Si es un lenguaje musical de trascendencia que se ha mantenido a través del tiempo, debe tener un público, por lo tanto es un referente cultural vivo, lo que crea la necesidad de intérpretes que conozcan la sonoridad especial de dicho género. Estos intérpretes a su vez son consecuencia de la trascendencia y vida del mismo.

Los géneros musicales no mueren, se desarrollan o se transforman, se aprenden y se comunican por el oír, se teorizan desde el hacer, y lo acoge la cultura. Es por esto que para un intérprete que esté interesado en la improvisación del Pasillo académico de la Región Andina Colombiana, género establecido como referente cultural, le es necesario conocer su lenguaje musical para que a partir de este pueda “re-interpretarlo” y así mismo contribuir a su desarrollo.

### **Improvisación. Evaluadora natural del músico.**

Según muestra la evidencia presentada por Miñana de los procesos de aprendizaje de las músicas campesinas de los pueblos Nasa y Yanacona, entre otros, si se cumple el proceso al final del mismo, el músico domina completamente su sistema musical, sistema en el que la improvisación es una de sus características principales, llegando a ser un músico integral.

La improvisación puede ser vista como un espacio de creación en la que el intérprete pone “sobre la mesa” todos los elementos musicales que “lo componen”, los conceptos teóricos musicales que domina, las herramientas técnicas interpretativas, su expresión artística, así como su lenguaje musical, para “construir” una obra musical inédita y realmente propia, ya que nadie podría haberla “creado” como él.

Personalmente considero que esta es la característica más llamativa de la improvisación, que cada nueva improvisación trae consigo una obra única que solo su creador pudo haber creado. De allí la importancia de que un músico improvise, ya que es la herramienta más natural y fidedigna de creación musical.

## **LA IMPROVISACIÓN EN EL PASILLO**

### **Antecedentes de improvisación en el pasillo.**

La estructuración y consolidación del pasillo se da a finales del siglo XIX gracias al aporte de Pedro Morales Pino (1863-1926)... le dio forma al pasillo, al bambuco, a la danza y a la guabina... Su aporte fue decisivo en la constitución de la música Andina tanto en su estructura como en su formato. (Montalvo. Pérez. 2006: Página 15)

Luis Fernando León afirma que: El pensamiento de Morales Pino era “academicista”, con la natural influencia europea, originada en sus estudios en la Academia Nacional, y en su aprendizaje y trabajo con músicos de formación académica como Julio Quevedo y Augusto Azzali. (León. 2003: Página 17)

Según la estética en la que se organizó el Pasillo académico de la Región Andina Colombiana a mediados de Siglo XIX en manos de Pedro Morales Pino, se planteo el pasillo desde una estética académica, en la que el compositor escribía la información necesaria para la interpretación de la obra en partitura. Según Berendt una de las características de la creación musical dada en Europa en aquel siglo era precisamente la ausencia de “la concepción fundamental común” de la improvisación como fuente de creación musical.

Los siguientes son los aportes más representativos de Pedro Morales Pino al desarrollo de las músicas de la región andina colombiana.

- Definir una estructura tres secciones.
- Reestructurar la bandola, en su forma, modificando el número de órdenes y su importancia en el formato.
- Establecer un formato específico, Tiple, Bandola y Guitarra, y comenzar a escribir arreglos o composiciones para este.
- Creación de la Lira colombiana

Según cuentan Montalvo y Pérez: Los aportes de Pedro Morales Pino son importantes ya que a finales del siglo XIX la música nacional tenía gran cantidad de problemas como la ausencia de carácter profesional y predominio de un ambiente muy bohemio. (Montalvo. Pérez. 2006: Página 15)

La Lira Colombiana, conjunto instrumental en donde llevó a cabo la materialización de sus proyectos de innovación tuvo gran influencia en el desarrollo de los conjuntos instrumentales del país. A raíz de los éxitos obtenidos por la “Lira Colombiana” de Pedro Morales Pino en Medellín en 1899, Pacifico Carvalho dio los primeros pasos para conformar un grupo semejante en Antioquia. (León. 2003: Página 18)

Así que, se estandarizó la manera de abordar la interpretación de esta música, en la academia, desde la lectura e interpretación de las partituras escritas por el arreglista o compositor, dejando a un lado, aquella estética de creación, de interpretación-creación grupal, más natural, presente en músicas campesinas de base. Es evidente en los festivales más representativos de las músicas de la Región Andina Colombiana que, en general, aun prevalece esta visión del pasillo pre-concebido por el compositor o arreglista, sin espacios de creación instantánea.

Existen “maestros” enemigos de la música colombiana, la música folklórica y la música popular y su opinión, “muy respetable” es que esa música daña la técnica interpretativa de la música culta o clásica... Prohíben rotundamente que se toque de oído porque la técnica se daña a un más... También opinan que la improvisación es muy complicada y difícil para que un estudiante pueda acercarse a ella. (Martínez.1991: Página 40)

Como lo evidencia Martínez, existe cierto recelo por parte de músicos docentes de entidades de educación superior que rechazan el acercamiento a estas músicas por su carácter de interpretación-creación, y no acercan a los alumnos al toque de oído y a la improvisación, negando el impulso natural del músico, con el fin de preservar la técnica instrumental, en este caso de la tradición occidental. Una lucha entre tradición-innovación, movida por cuestiones que van más allá de simples posiciones conceptuales como veremos más adelante.

Por otro lado, existen evidencias de compositores colombianos que abordaban la improvisación del pasillo, aquí Duque se refiere a Guillermo Uribe Holguín, reconocido músico colombiano del Siglo XX, que usaba la improvisación como herramienta de composición.

Según nos hace saber el mismo compositor en su autobiografía, sus primeros pasos como compositor se dieron al teclado, en la improvisación de pasillos. (Duque. 1980)

## **MÚSICOS QUE HAN ABORDADO LA IMPROVISACIÓN EN EL PASILLO**

Existen músicos colombianos que desde otras estéticas musicales, como la del *Jazz*, se acercan a la interpretación del Pasillo académico o de otras músicas de la Región Andina Colombiana, algunos de ellos desde sus conjuntos instrumentales como cabezas y líderes, otros que pertenecen a grupos instrumentales. Sobresalen guitarristas, pianistas, bajistas y saxofonistas.

Algunos de estos guitarristas eléctricos en sus composiciones buscan respetar la forma estructural, las regiones armónicas y el fraseo melódico-rítmico básico del Pasillo tradicional, pero con un tratamiento en el acompañamiento “más libre”, usando acordes y orquestaciones vistas más desde el *Jazz*. Además incluyen espacios de improvisación para un solista, abordan la improvisación buscando ser coherentes con el lenguaje melódico-rítmico del pasillo, en su mayoría desde la lógica de la relación escala/acorde, imprimiendo momentos expresivos, en los que los

ritmos irregulares y las disonancias tienen gran papel, así como las distintas tímbricas que ofrece la guitarra.

A continuación una descripción de algunos de ellos:

### **Guitarristas**

- Leonardo Guzmán
- Juan Carlos Castillo
- Alejandro Flórez
- Jorge Currea
- Gabriel Rondón
- Javier Pérez Sandoval
- Ben Monder

### **Otros músicos**

- Héctor Martignon (Pianista)
- Ricardo Gallo (Pianista)
- Antonio Arnedo (Saxofonista)
- Chepe Ariza (Bajista)
- Juan Manuel Toro (Bajista)
- Edmar Castañeda (Arpista)

### **Descripción del lenguaje improvisatorio en el pasillo de algunos de estos guitarristas eléctricos**

#### **Leonardo Guzmán**

Guitarrista eléctrico Bogotano, nacido en 1986, se desempeña como guitarrista de sesión, arreglista y profesor de música. Realizó sus estudios profesionales de música en la Universidad El Bosque en Bogotá.

Es un guitarrista de gran proyección, destacado por sus participaciones en concursos internacionales de guitarra *on-line* en portales como [www.youtube.com](http://www.youtube.com), en muchas de ellas ocupando primeros lugares, debido a esto ha recibido conceptos de grandes guitarristas eléctricos que elogian su interpretación, guitarristas como Jason Becker, Rob Chappers, Danielle Gottardo y Guthrie Govan.

Su lenguaje interpretativo podría encajar dentro del *fusión* y el *shred*, se destaca en la improvisación, en donde incluye gran variedad de técnicas de interpretación de manera virtuosa, usando elementos melódicos y armónicos del *Jazz*, con un fraseo especial de un alto grado de creatividad, además, sobresale el hecho de que el uso de las herramientas técnicas y de los elementos musicales que maneja dependen de su necesidad expresiva.

Guzmán realiza un proceso de enseñanza virtual llamado “Guitarrosis” en el portal [www.vockle.com](http://www.vockle.com), en una de estas sesiones el día Martes 1 de Febrero de 2012, respondió a la pregunta ¿Cómo improvisaría en un Pasillo colombiano fusión? manifestando que no es su fuerte, ni es su mayor interés abordar la improvisación en estas músicas, usó dos ejemplos de

improvisación a partir de una progresión armónica con el ritmo de acompañamiento del pasillo, con funciones de Tónica y Dominante en tonalidad de Do menor (Im – V7), de dos compases cada acorde.

- En el primer ejemplo manifestó usar elementos “más folklóricos”, refiriéndose a la improvisación sobre las notas del acorde, usando la escala menor armónica, y algunas bordaduras en el quinto grado de la escala, así como algunos cromatismos para llegar a notas del acorde, en cuanto al ritmo, uso frases cortas de máximo dos compases, con predominio de las corcheas.
- En el segundo ejemplo conservó la base rítmica y la armonía pero abordó la improvisación con un lenguaje más fusión, un fraseo melódico más ajustado a músicas afroamericanas, usando elementos musicales de relación escala/acorde del *Jazz*, y usando varias técnicas interpretativas, entre ellas, algunas heredadas de la tradición de la guitarra eléctrica en el *Blues* y *Rock*.

### **Juan Carlos Castillo.**

Guitarrista eléctrico de trayectoria en el *Jazz* y en músicas experimentales, que según comunicaciones personales, ha manifestado su interés en el tema de la improvisación en el pasillo, como campo para la creación musical y la investigación. Dice que está próximo a lanzar un disco en el que incluirá tres pasillos con espacios de improvisación, además, que está trabajando en un proyecto de la Universidad Distrital con una temática similar a la de esta investigación, la improvisación en el pasillo.

El testimonio de Castillo dado en Junio de 2012, pone en evidencia la inquietud de otros guitarristas eléctricos por ahondarse en el tema de la improvisación en el pasillo.

### **Alejandro Flórez**

Guitarrista colombiano radicado en *New York*, de trayectoria en la interpretación del *Jazz*, de notable desempeño en la interpretación de músicas de la Región Andina Colombiana, su propuesta puede ser etiquetada como parte de la Nueva Música Colombiana y del *Jazz* colombiano.

Actualmente tiene tres producciones, dos de ellas con el conjunto Tibaguí, titulados “Maladanza” y “Retrato” y una en conjunto con el pianista Ricardo Gallo titulada “Meleyólamente”. Esta última presenta varias obras en las que se acercan a músicas de la Región Andina Colombiana desde una estética de interpretación-creación grupal, allí Flórez interpreta el Tiple y la Bandola.

En comunicación personal en Junio de 2012, manifiesta tener varias composiciones basadas en pasillos, o en ritmos emparentados en  $\frac{3}{4}$ , en la mayoría interpreta Guitarra acústica o Eléctrica, y en otros Tiple. El mismo selecciona estos temas como los más representativos:

Álbum Meleyólamente:

- Artificio (Pasillo de Ricardo Gallo)

- Don Contuberino (Pasillo)
- Cerros testigos (Guabina de Ricardo Gallo)

Álbum Malandanza:

- El gran guayabo de los hogares Colombianos

Temas inéditos:

- Pasillo (trío de guitarra eléctrica, bajo y batería)
- Pasillo (Cuarteto con clarinete, guitarra acústica, bajo y percusión)

Flórez cuenta que está trabajando en un proyecto llamado “El profesor” con un formato de Guitarra acústica, Tiple y Bandola en el que interpretan músicas de la Región Andina Colombiana principalmente. En estas interpretaciones intervienen según dice, varios factores, como la interpretación-creación grupal, así como la influencia de elementos musicales heredados de la interpretación de distintas músicas del mundo. El manifiesta que de seguido incluyen espacios de improvisación.

Lo interesante de “El profesor” es que usando el formato típico de la música de la Región Andina Colombiana interpretan estas músicas desde una estética no tradicional. Además, cuenta Flórez que ellos usan como guía para sus interpretaciones una partitura básica con la melodía y la armonía lo que él ve como “un marco” que tiene elementos que siendo respetados están sujetos a cambios.

En cuanto a su acercamiento al pasillo, manifiesta haber tenido una etapa intuitiva, ya que en su niñez su familia interpretaba músicas de la Región Andina Colombiana, además, fue complementada con su proceso de formación profesional, donde se acercó al pasillo desde la academia, “desde la partitura” como el mismo lo define.

Manifiesta su interés por esta investigación, contando que ha iniciado con anterioridad el estudio de músicas de la Región Andina Colombiana y que tiene experiencia en la interpretación de esta música, incluso ha transcrito melodías, sobre las cuales intenta aprehender el lenguaje melódico del pasillo de una forma más “natural” según lo define en sus declaraciones, aunque no ha sistematizado esta manera de acercamiento, cosa que parece ser de su intereses futuro.

Los espacios de improvisación de este guitarrista dependen de las intensiones expresivas, tanto suyas como de sus acompañantes. Es posible escuchar un gran despliegue de improvisación sobre la relación escala/acorde, pero partiendo del fraseo de la melodía del tema, cosa que según se pudo entrever en las comunicaciones personales le es muy importante, partir de la melodía del tema como motivo de desarrollo a lo largo de la improvisación.

Por otro lado algunas de sus improvisaciones resultan rayando los límites del *Free Jazz*, lo que muestra su gran versatilidad en la improvisación y su dependencia de la necesidad expresiva, según manifiesta, el concepto desde el que aborda la improvisación depende del momento musical en el que lleven la obra él y sus acompañantes.

## **Gabriel Rondón**

El profesor barranquillero Enrique Muñoz en su libro “Jazz en Colombia desde los alegres 20 hasta nuestros días” escribió en 2007 sobre Rondón:

Guitarrista barranquillero de una larga trayectoria musical en el desarrollo de un concepto del Jazz colombiano. A él se debe una permanente labor divulgativa de la música de Jazz en nuestro país, a través de sus composiciones, sus interpretaciones, sus distintos grupos y sus participaciones en históricos momentos del Jazz en Barranquilla y en Colombia, lo que ha constituido la pasión de toda su vida. El Jazz colombiano le es deudor de su auge, él ha sido un valor en la popularización del Jazz y lleva un alma de aficionado a pesar de más de 40 años en el ejercicio musical como compositor y arreglista. (Grijalba. 2001: SP)

Como veremos más adelante, es evidente el acercamiento a la interpretación e improvisación del pasillo por parte de Rondón, y de su influjo a abordar este tipo de procesos con sus alumnos.

En su discografía incluye el tema “Plebiscito” composición cuya estructura formal y armónica, así como su melodía evocan un Pasillo académico tradicional pero con un color especial debido a las atmosferas creadas por el acompañamiento armónico del piano y la bella melodía, además allí se incluyen espacios de improvisación en donde se puede escuchar un Rondón inspirado en el lenguaje melódico del pasillo y basado en la relación escala/acorde aprovechando su capacidad expresiva para crear melodías contrastantes en la improvisación.

## **Héctor Martignon**

Pianista colombiano nacido en Bogotá, considerado uno de los músicos colombianos de mayor trayectoria en el campo de la interpretación de las músicas del mundo, radicado en *New York* desde hace más de 20 años, ha compartido tarima con grandes de la música *Jazz* y de la industria musical.

Manifestó en comunicación personal en Junio de 2012 su interés en esta investigación, hablando sobre las obras en las que ha abordado la improvisación en músicas de la Región Andina Colombiana.

Selecciona su Bambuco “Mi Candelaria” de su álbum “Portrait in white and black” de 1996 y las versiones del pasillo “Coqueteos” de Fulgencio García como las más relevantes de su producción en este campo, además, manifiesta la reciente culminación de la grabación de una obra compuesta para Arpa, *Big Band* y cuarteto de cuerdas, dedicada (e interpretada por) Edmar Castañeda, arpista colombiano de gran reconocimiento por su acercamiento al *Jazz* desde este instrumento.

La primer versión de “Coqueteos” pertenece a su álbum “Portrait in white and black” de 1996. Allí presenta una obra en la que respeta la forma estructural del tema original, sus regiones armónicas, pero incluye un espacio de improvisación para solista, en la que sobresalen elementos del *Jazz*, determinados por la relación escala/acorde, en los que intervienen fraseos que van desde el *Jazz*, músicas caribeñas, *Blues* y pasillo.

La segunda versión del álbum “Second chance” es prácticamente igual, aunque incluye el Arpa interpretada por Edmar Castañeda, esta tiene influencia en el desarrollo de la obra, ya que en su espacio de improvisación se pasa por ritmos que evocan las músicas de la región del llano colombiano como el Joropo, entre otros.

### **Chepe Ariza**

Bajista colombiano, nacido en Santander, de gran trayectoria en la Nueva Música Colombiana.

En su álbum “Arizando el aire” presenta una versión del pasillo “Vinotinto” de Fulgencio García, en esta versión el bajo tiene participación como instrumento melódico en un plano, y en otro como instrumento acompañante. Respeta la forma tradicional de la obra, sus regiones armónicas en la progresión usada, y la base rítmica del pasillo, pero incluye un espacio de improvisación para solista, basado en la relación escala/acorde, con frases que dejan ver el interés por preservar el fraseo típico del Pasillo académico.

### **Antonio Arnedo**

Debido a su trascendencia en el desarrollo de la Nueva Música Colombiana, vale la pena mostrar esta biografía suya

Comprendiendo que Colombia es mezcla, la música de Antonio Arnedo ha explorado múltiples ritmos folklóricos nacionales sobre un amplio concepto de jazz, reuniendo elementos tan variados como nuestra propia realidad. Ritmos de las costas pacífica y atlántica, del interior andino y de comunidades indígenas, mezclados en un plano de indeterminación como el del jazz hacen de sus producciones intensos gestos de libertad, como una pintura abstracta de los afectos colombianos. Su música no es otra muestra más de fusión, es el resultado de años de esfuerzos junto al saxofón, su instrumento vital. Pero el camino fue largo para llegar a él. Su padre, el célebre saxofonista de la década de 1960 y 1970, Julio Arnedo, le ayudó a entender que la música, para no perder su magia, no podía convertirse en una profesión. A los once años Antonio comienza a rasgar una guitarra de oído. Poco después toma las clases básicas para aprender a tocar flauta dulce leyendo el pentagrama. Pero como él mismo lo ve ahora, se sentía un desastre, por lo que decide cambiar de camino.

A los diecinueve años, estudiando geología en la Universidad Nacional de Bogotá, consigue a un precio increíble un saxofón por parte de un amigo de su padre, para después venderlo a un mejor precio. Sin embargo, termina por conservarlo, aún sin saber cómo tocar ni leer bien partituras. El instrumento, por eso, apenas ocupaba instantes fugaces en aquellos años de su vida. Pero la música cada vez más ganaba terreno. Las noches bohémias de algunos de los bares del sector de la calle 93 de Bogotá logran sacarlo de la rutina de los libros, además de dejarle algunos pesos. En una de esas veladas con músicos de renombre, entre ellos Francisco Zumaqué, se da cuenta por fin que necesitaba dedicarse de lleno a la música para poder sonar como realmente quería. Cuando sólo le hacían falta los exámenes para obtener el grado de geólogo, decide entrar en el conservatorio de música de la Universidad Nacional y luego al Departamento de música de

la Universidad Javeriana. Estudia saxofón luego con Joseph Viola, William Pierce, George Garzón y Jerry Bergonzi.

Solo una dedicación en cuerpo y alma le permite a Arnedo superar las dificultades de su tardío inicio en la música. Ensayando sin pausa, llegando a pesar cuarenta y siete kilos, Antonio se convierte en el inspirado y talentoso músico que conocemos hoy en día, llegando incluso a ser seleccionado para el concurso mundial de saxofón del Thelonious Monk Institute en 1991 y el Smithsonian Institute de Washington, en donde gana una beca para perfeccionar su formación en Boston. De regreso al país compone la música de varios documentales y también la música previa de la cinta La estrategia del Caracol. Ha participado desde entonces en una producciones entre las que se destacan Macumbia de Francisco Zumaqué, su primera gran oportunidad de grabar, y Clásicos de la Provincia de Carlos Vives, con el que da a conocer su nombre en distintos círculos artísticos. Como compositor ha grabado cuatro discos, Travesía, Orígenes, Encuentros y Colombia, explorando su patria desde una visión universal como la que busca el jazz.

Antonio Arnedo, el mismo virtuoso del jazz becado por el Berklee College of Music, ha encontrado el material de sus improvisaciones en las bandas de música popular colombiana, las papayeras, en la cumbia, en el pasillo, en el porro, en los ritmos étnicos, y en muchas otras sonoridades de diversas regiones del país. Además de la docencia en la Pontificia Universidad Javeriana, Arnedo se ha dedicado al impulso de la música de jóvenes en la que se investiga el folklor nacional a través de sonidos modernos. Lidera actualmente el Colectivo Colombia, que reúne diversos proyectos unidos por la pasión por la música colombiana y las posibilidades de exploración que ofrece en su mezcla con instrumentos de jazz y de rock, e incluso de sonidos electrónicos. Pocas cosas logran perturbar, a pesar de sus oficios, su rutina de ocho a diez horas frente a las partituras, más que por trabajo, por la búsqueda de soplos de vida por medio del saxofón.

### **Discografía**

- Colombia (2000)
- Orígenes (1998)
- Encuentros (1997)
- Travesía (1996)

(Biblioteca Virtual del Banco de la Republica. Consultada el 3 de Junio de 2012: SP)

En el álbum “Colombia”, tema “Pasillo Tonto”, muestra al parecer un pasillo instrumental de velocidad lenta, en la que no se reconoce la base rítmica tradicional del pasillo, las regiones armónicas y el fraseo no están basados en las comúnmente usadas en el pasillo tradicional. Hay espacios de improvisación para solista sobre la progresión armónica del tema, abordada totalmente desde un fraseo del *Jazz*. Hay un solo de guitarra del guitarrista norteamericano Ben Monder, y un solo de saxofón de Antonio Arnedo.

En el álbum “Travesía” se encuentra el tema “Andanzas”, pasillo instrumental rápido, en el cual hace notar el fraseo melódico y las regiones armónicas usadas comúnmente en el Pasillo

académico, con un acompañamiento ritmo-armónico abordado desde una estética más jazzística. Tiene espacios de improvisación para solista sobre la progresión armónica del tema, en donde el fraseo rítmico evoca al Pasillo tradicional, los elementos melódicos que usan son de tradición jazzística. Hay un solo de guitarra eléctrica y uno de Saxofón, por parte de Ben Monder y Antonio Arnedo respectivamente.

### **Ricardo Gallo**

Pianista y compositor colombiano, nacido en Bogotá en 1978, de gran trayectoria en el *Jazz*, y en la interpretación de músicas de la Región Andina Colombiana, su propuesta puede ser etiquetada dentro de la Nueva Música Colombiana y el *Jazz* colombiano.

Trabajó en conjunto con el Guitarrista Alejandro Flórez en el álbum “Meleyólamente”. En el Álbum “Jazz Colombia” presenta el tema “Artificio”, pasillo. En este tema el fraseo melódico no está basado en el del Pasillo académico tradicional, ni la forma estructural, pero las regiones armónicas usadas sí. Incluye un espacio de improvisación sobre la misma progresión armónica del tema desde la estética del *Jazz*, improvisan el piano y el contrabajo.

### **PROPONIENDO UNA ESTÉTICA DE IMPROVISACIÓN EN EL PASILLO.**

Aunque no es su objetivo principal, esta propuesta metodológica plantea una forma de interpretación del Pasillo académico de la Región Andina Colombiana desde una estética de interpretación-creación grupal o individual incluyendo espacios de improvisación para solista, partiendo de una base escrita en pentagrama, pero que puede ser modificada según sea la necesidad expresiva, o de formato, etc....

No es la primera propuesta, ya que, existen bandas y músicos que ya practican este tipo de interpretación. Estas propuestas se pueden clasificar dentro de la Nueva Música Colombiana, tendencia musical que según Jorge Sepúlveda, músico representativo de la misma, es: Una marcada tendencia entre los músicos jóvenes por recuperar y reinterpretar las músicas locales. (Santamaría. 2006: Página 2).

Esta propuesta metodológica, aporta a guitarristas eléctricos en proceso de formación profesional siendo una guía de cómo abordar el Pasillo académico de la Región Andina Colombiana desde otra estética de interpretación, puede servir como una herramienta pedagógica para aquellos que se están acercando a este tipo de interpretación del pasillo desde la guitarra eléctrica.

Se puede decir que la manera de interpretación del pasillo planteada en esta propuesta está basada en la forma de sentir la música en lo urbano, presente en tradiciones musicales de alta influencia para guitarristas eléctricos como la tradición musical norteamericana o de la tradición musical de las costas del país en donde los espacios de improvisación son comunes, músicas que corresponden a la llamada “concepción fundamental común” según Joachim Berendt:

"es más importante hacer uno mismo música que escuchar la música de otros". (Berendt. 1994: Página 234)

A nivel mundial hoy día el desarrollo de las músicas tradicionales, en general, está enfocado a incluir elementos de músicas urbanas que dan cierto color a las músicas de los distintos lugares del

mundo, dando lugar a la tendencia de la *world music* en la que la Nueva Música Colombiana comienza a tener lugar, como lo explica Santamaría: La Nueva Música Colombiana se convierte así en un rótulo de mercado que cabría dentro de la *world music*. En este sentido, esta nueva música nacional se quiere alejar de la mirada occidental europea que tiende a esencializar lo latino y lo colombiano como identidades exóticas asociadas a cuerpos bailables y racializados –que es como se venden en el exterior Shakira y Carlos Vives-. (Santamaría. 2006: Página 8).

Es posible que propuestas interpretativas que nacen en la academia de las músicas de la Región Andina Colombiana, que rompen con paradigmas de la tradición, pero que están basadas en su lenguaje musical añadiéndole la estética de interpretación-creación e improvisación, como lo define Berendt “la concepción fundamental común”, puedan continuar el avance y desarrollo de nuestras músicas. Otro, igual de valioso será el avance de nuestras músicas desde nuestras poblaciones campesinas.

Para efectos de esta propuesta la improvisación se puede ver como el desarrollo de un discurso musical instantáneo coherente con el lenguaje musical interpretado. La forma de improvisación en el pasillo propuesta se podría situar junto con otras músicas tonales que tienen una estética de improvisación de parámetros preestablecidos basados en la relación escala/acorde.

#### **Parámetros de improvisación. Relación Escala/Acorde**

Vamos a entender la relación escala/acorde como la relación sonora de consonancias o disonancias que se generan en la improvisación melódica sobre una progresión armónica.

Existe una manera estándar de analizar esta relación entre las escalas y los acordes, se trata de mirar cada nota en relación con el acorde específico, para denominarla como consonancia o disonancia, dividiéndolas en: Notas del acorde, Notas tensión y Notas de aproximación. Estos conceptos serán explicados a profundidad en la cartilla de ejercicios, Sección 4: Ejercicios de improvisación, Ejercicios melódicos de Relación Escala/Acorde.

Cabe mencionar que en la improvisación la consonancia o disonancia de una nota en relación con el acorde de turno, debe ser determinada por el intérprete y esta determinación depende de su nivel de apreciación auditiva, de su lenguaje musical, o de su intención expresiva.

#### **Un acercamiento a la improvisación partiendo de la experiencia auditiva.**

La cartilla de ejercicios producto de esta propuesta metodológica, está dividida en cuatro secciones, estudio del acompañamiento rítmico y armónico del pasillo, estudio del lenguaje del pasillo, ejercicios de interpretación y ejercicios de improvisación.

La improvisación en este contexto sería el punto final del proceso de aprendizaje, ya que se trata de la propuesta inmediata del intérprete al crear ideas melódicas coherentes con el lenguaje musical, partiendo de su expresión propia, ayudado de las herramientas técnicas interpretativas que tiene, pero bajo parámetros determinados que dé el lenguaje del pasillo, rítmicos, melódicos, armónicos y estructurales. Lo ideal sería que por intuición el intérprete pudiera improvisar desde su expresión dentro de los parámetros del lenguaje del pasillo, usando las herramientas técnicas interpretativas desarrolladas, pero fundamentada por su necesidad expresiva y su lenguaje interpretativo.

Una evidencia de un proceso de aprendizaje fundamentado en el acercamiento a la música como acontecimiento físico y producto de dinámicas sociales y no como ciencia, es el enunciado por Miñana, de los campesinos del Cauca y del sur del Huila, pueblos Nasa y Yanacona, descrito a continuación.

El proceso comienza desde que se está en el vientre materno, cuando la madre asiste a los eventos socioreligiosos donde resuenan las flautas: alumbranzas, fiestas patronales, velorios, bodas... Luego los niños “ponen el oído sentados entre las piernas de los mayores”. Les dan una maraca o una carrasca. Estos son instrumentos de “amarre”, dan una base rítmica estable, sin variaciones. Los niños aprenden el pulso rítmico no señalando artificial y mecánicamente con una palmada sino con una célula rítmica que se articula coherentemente con la estructura y que cumple esa función de pulso estable. Luego el redoblante, también estable, pero implica un desarrollo mayor de la lateralidad...

La tambora es el nivel mayor de responsabilidad dentro de la percusión. Ahí toca improvisar, desplazar acentos, jugar con las intensidades, con los apagados en el parche, combinar la tímbrica del palo sobre el aro con la del mazo sobre el cuero. Para entonces, el joven lleva varios años oyendo las melodías de los mayores, interiorizándolas, captando cada vez más detalles. A los niños los adultos les regalan flauticas de juguete “para que saquen el sonido”. Los niños juegan, imitan a los mayores. Los jóvenes, cuando regresan del trabajo, ensayan sus flautas, buscan digitaciones, tratan de sacar alguna frase o motivo de las que han oído tantas veces, exploran, improvisan. Cuando se sienten seguros dejan los tambores, se consiguen una flauta “de verdad” y se unen a los mayores tratando de integrarse al conjunto de flautas. Al comienzo los segunderos realizan sencillos bordones de 2 o 3 notas, refuerzan los finales las frases con notas pedales, pero poco a poco se van soltando y se aventuran a realizar una imitación, un adorno... Van subiendo su registro acercándose cada vez más a la primera. El segundero, preocupado inicialmente por integrarse globalmente a la sonoridad total del conjunto, poco a poco va tomando un papel de solista segundero, de dialogo personal con la primera flauta. La imitación cada vez se vuelve más paralela y más contrapuntística, menos tipo bordón o pedal. Cuando muera el músico mayor habrá ya varios segunderos que se sabrán su repertorio. Los nuevos flautistas primeros formarán otros grupos e imprimirán a las melodías su sello y estilo personal.

No es fortuito el hecho de que casi todas las músicas campesinas –e incluso algunas urbanas- en todo el país y en todo el mundo sigan procesos metodológicos semejantes. (Miñana.1988: Páginas 79, 80)

Podemos ver que el proceso que demarca Miñana a grandes rasgos se trata de:

- Acercamiento intuitivo general.
- Acercamiento al acompañamiento rítmico.
- Acercamiento al acompañamiento armónico.
- Acercamiento al papel melódico.

El fin de este proceso Miñana lo describe como la formación integral de un músico que conoce el repertorio de su tierra, le hace versiones, crea otro nuevo, y añade melodías de otras músicas...

El resultado de estos procesos pedagógicos a nivel popular está a la vista: músicos integrales que manejan todo el sistema musical. El músico campesino conoce a la perfección su sistema, lo maneja en forma práctica y lo tiene interiorizado. Desde su sistema aborda los demás en la medida en que encuentra puntos en común. (Miñana.1988: Pagina 81)

Guardando las proporciones y entendiendo esta propuesta metodológica como una forma de dar solución a un problema específico: La improvisación con la guitarra eléctrica en el pasillo, para una población específica: guitarristas eléctricos en formación profesional, con unas características específicas: lectores que requieren formación académica para abordar la cartilla, este proceso de estudio toma como ejemplo los puntos primordiales del “esqueleto” del proceso de aprendizaje que evidencia Miñana, el descrito anteriormente.

En el proceso de estudio de la improvisación con la guitarra eléctrica en el pasillo planteado, se busca que el lector tenga una experiencia auditiva constante con el pasillo, por medio de recomendaciones auditivas de Pasillos académicos tradicionales o de la Nueva Música Colombiana.

Después del estudio del acompañamiento rítmico y armónico del pasillo, del estudio de su lenguaje musical por medio del análisis activo y de la sección de ejercicios de técnicas instrumentales vistas como herramientas para la improvisación, antes de abordar la sección de improvisación, finalmente se le introduce a la improvisación, primero rítmica y luego melódica, a partir de los elementos musicales del pasillo mostrados, pero guiado por el oído, de una forma más intuitiva, con ejercicios de pregunta y respuesta, también presenta algunos conceptos para el desarrollo de la improvisación.

### **Conceptos musicales útiles para abordar la improvisación en el pasillo.**

Teniendo en cuenta que esta propuesta existe cómo una posible solución a la necesidad de guitarristas eléctricos en formación profesional de tener una guía para acercarse a la improvisación en el Pasillo académico de la Región Andina Colombiana, se debe partir de algunos conceptos teóricos desde la academia, que de cierta forma, delimitan y dan cuerpo a los elementos musicales a usar.

Las escalas y los arpeggios están presentes en muchos documentos para la improvisación y para el desarrollo de técnicas instrumentales escritos por grandes guitarristas, tales como Joe Satriani, Jhon Petrucci, Joe Pass, y en Colombia Gabriel Rondón.

En esta propuesta se usan los arpeggios y las escalas modales que nacen de las escalas mayores naturales, menores naturales, armónicas y melódicas, vistos desde la relación escala/acorde, y trabajados desde los ejercicios de técnicas instrumentales de la sección 3, buscando que el lector domine estos elementos de cada una de las cuatro escala en las 12 tonalidades en todo el diapason de la guitarra eléctrica, lo que aseguraría un dominio del mayor campo de producción de notas de la guitarra eléctrica. Esta sección apunta al perfeccionamiento de las habilidades técnicas interpretativas y de dominio de la lógica de funcionamiento del diapason por parte del lector.

Este dominio de los elementos está sumado, al uso constante de técnicas de interpretación, *legatos*, *slides*, *alternate picking* y *string skipping*, técnicas que se pueden acomodar fácil al

lenguaje rítmico y melódico del pasillo, y que se constituyen herramientas expresivas para abordar la improvisación, aunque existen más, en esta propuesta se proponen esas, esperando que el interprete desarrolle las suyas propias, las nuevas aprendidas, o que incluya las que ya contiene en su lenguaje.

La propuesta hace uso de la partitura y de elementos de la gramática musical como el cifrado inglés, se debe a que la población a la que me dirijo maneja este idioma y a que el lenguaje mismo de esta forma de interpretación del Pasillo académico con espacios de improvisación basados en la relación escala/acorde implica este tipo de contenidos gramaticales. Sin embargo se plantea un proceso de estudio que puede contribuir a la formación integral del lector, en donde es guiado a la escucha del pasillo, a la interpretación de su base rítmica y su acompañamiento armónico, a la interpretación de un repertorio, al análisis activo de los elementos de su lenguaje musical, y por último al estudio de la improvisación.

### **LA GUITARRA ELÉCTRICA COMO INNOVADORA DE NUESTRAS MÚSICAS.**

Ha sido evidente el desarrollo que causa la inclusión de la guitarra eléctrica a la interpretación de nuestras músicas por las posibilidades interpretativas que genera, en propuestas musicales como las de la “Mojarra eléctrica”, “Hotel Mama”, “Carrera Quinta”, Teto Ocampo, Gabriel Rondón, entre otros. La proliferación de estos instrumentos ha sido mucha, actualmente se puede decir que es uno de los instrumentos más populares en Colombia, de los más escogidos para iniciar el estudio de la música de forma aficionada o profesional.

La guitarra eléctrica tiene gran uso en las músicas afroamericanas como el *Blues*, *Rock*, *Funk* y *Jazz* músicas que se han estandarizado como populares, así que este instrumento ha tenido gran participación en medios de comunicación llegando a influir en la cultura musical de varios países.

En Colombia, existen grupos que mezclan las músicas de tradición colombiana con otras músicas, estos incluyen muchas veces a la guitarra eléctrica en sus propuestas, además, existen guitarristas de gran renombre como Gabriel Rondón quien ha participado en la interpretación de la guitarra eléctrica en varios grupos colombianos, probablemente el guitarrista de más relevancia, por trayectoria a nivel nacional e internacional, por producción musical y legado pedagógico.

### **Acerca de Gabriel Rondón y su acercamiento a las músicas colombianas.**

Rondón se destacó como docente de guitarra eléctrica en la Universidad El Bosque. Según el testimonio de Leonardo Guzmán en comunicación personal en Marzo de 2012, guitarrista emergente, sobresaliente en el género *Shred* y *Fusion*, alumno del Maestro Rondón a lo largo de su carrera, el maestro Rondón incluía en el proceso de enseñanza la interpretación grupal de pasillos y bambucos, ritmos de la Región Andina Colombiana, dejando espacios de improvisación para solistas.

Pedía a sus alumnos utilizar en la improvisación elementos musicales usados en el *Jazz*, según la relación escala/acorde, según cuenta Guzmán, abordaban la improvisación de varias músicas, incluían también músicas de otras zonas de Colombia, usando los mismos elementos de relación escala/acorde usados en el *Jazz*, pero con diferencias, sobretodo en el aspecto rítmico.

Este uso de elementos melódicos y armónicos desarrollados principalmente por el *Jazz* para los espacios de improvisación en músicas colombianas, se puede considerar un aporte importante que desde la guitarra eléctrica de la academia se le da al desarrollo de las músicas colombianas.

La guitarra eléctrica ha contribuido al desarrollo de estas músicas, a partir de la evidencia de guitarristas de gran importancia como Gabriel Rondón que han participado en la interpretación y enseñanza de ellas, aplicando elementos de otras músicas, y de guitarristas que participan en proyectos musicales que abordan las músicas colombianas dándole un papel importante a la guitarra eléctrica más allá del de instrumento armónico acompañante.

### **EL DIAPASÓN. CAMPO DE EXPLORACIÓN EN EL PROCESO DE ESTUDIO.**

El diapasón es el campo de estudio sobre el cual están contruidos los ejercicios de la cartilla en los que se usa la guitarra eléctrica. El conocimiento y dominio de este, su nominación en notas, en cuanto a su forma vertical y horizontal, la relación entre cuerdas y entre trastes, permite que el guitarrista conozca su campo de acción principal, el lugar donde se originan la mayor cantidad de notas posibles de tocar en una guitarra eléctrica.

Los aspectos del dominio del diapasón descritos anteriormente están insinuados en la cartilla, se guía al lector para que analice y saque deducciones a partir de los ejercicios que realice y así vaya conociendo el diapasón a su manera.

### **Técnicas interpretativas. Herramientas de expresión para la improvisación.**

Son formas de interpretación del instrumento. Tienen que ver con los distintos movimientos sobre el instrumento que realiza el intérprete en la ejecución, que generan distintas posibilidades sonoras de timbre, duración, intensidad, altura y volumen, entre otras.

Las técnicas de interpretación para el caso de la improvisación pueden ser vistas como herramientas expresivas. Joan Serra lo describe así: Recordemos en todo momento que la técnica debe ser un vehículo para una mejor expresión artística y que lo importante de un solo no son las escalas utilizadas sino la expresividad conseguida a través de su contenido melódico-ritmico, cuyo juez debe ser siempre el oído. (Serra.1989: Pagina 49)

En esta misma línea, Miñana reconoce varias técnicas interpretativas, pero las denomina “recursos expresivos” al servicio de una música.

Es obvio que habrá puntos en común entre todas estas técnicas y que de hecho estas técnicas instrumentales se han nutrido unas de otras y que de la interacción entre ellas surgen nuevos recursos expresivos. Pero sin embargo, esos recursos expresivos están en función de una música concreta, de un sistema musical... Las técnicas al servicio de las músicas. (Miñana.1988: Pagina 82)

Esta propuesta metodológica propone al lector el estudio del *legato*, *vibrato*, *slide*, *alternate picking* y *string skipping*, técnicas interpretativas para la guitarra eléctrica que se pueden articular al lenguaje rítmico y melódico del pasillo, convirtiéndose en herramientas expresivas para abordar la improvisación.

## **PASILLO ACADÉMICO DE LA REGIÓN ANDINA COLOMBIANA**

Este apartado está basado en lo mostrado por Francy Montalvo y Javier Pérez en su libro “Método de improvisación en el Pasillo de la Región Andina Colombiana”

### **Nacimiento.**

Según cuentan Montalvo y Pérez: El Pasillo Colombiano tiene su origen las músicas de salón de los siglos XVIII y XIX, en el campo cultural y artístico las primeras décadas del siglo XIX se caracterizaron por la influencia de movimientos culturales originados de Europa, llegaban danzas e instrumentos musicales de los países más desarrollados.

Hacia el año 1800, tomaron gran importancia los bailes de salón, en los que predominaban los ritmos como la contradanza, el *paspié*, el *minué* y la valenciana. Con el tiempo algunos de estos ritmos empezaron a ser desplazados por el *vals*, el cual llega a Colombia hacia 1823. Posterior a este auge y contemporáneo a estos vales, aparece el *vals* colombiano el cual se deriva de la contradanza y de los vales que se escuchaban en la época. Se caracterizaban por ser tocados en tempo lentos en un formato muy variable.

Hacia 1843 llegaron los vales de Strauss a Colombia, convirtiéndose en parte importante de la vida musical y social de la época. Con la difusión de esta música aparecen grandes compositores de vales colombianos los cuales organizan sus obras con una estructura bastante similar al *vals* europeo.

El Pasillo Colombiano de la región andina se desarrolló a partir de la difusión de los vales europeos y nacionales en Santafé de Bogotá. (Montalvo. Pérez. 2006: Página 15)

La transformación del vals en pasillo se comienza a dar cuando se empiezan a tocar ciertas partes del vals más rápido... La primera mención del pasillo se encuentra en la Historia de la música en Colombia, donde se citan algunas composiciones de Enrique Price fundador de la Academia Nacional de Musical, en el año 1843. Estas composiciones eran reseñadas como vals al estilo del país, nombrado así por el mismo Enrique Price.

(Montalvo. Pérez. 2006: Página 15)

### **Desarrollo posterior**

La estructuración y consolidación del pasillo se da a finales del siglo XIX gracias al aporte de Pedro Morales Pino (1863-1926) que le dio forma al pasillo, al bambuco, a la danza y a la guabina. Su aporte fue decisivo en la constitución de la música andina tanto en su estructura como en su formato.

Los siguientes son los aportes más representativos de Pedro Morales Pino al desarrollo de las músicas de la Región Andina Colombiana.

- Definir una estructura tres secciones.
- Reestructurar la bandola, en su forma, modificando el número de órdenes y su importancia en el formato.

- Establecer un formato específico, Tiple, Bandola y Guitarra, y comenzar a escribir arreglos o composiciones para este.
- Creación de la Lira colombiana

Los aportes de Pedro Morales Pino son importantes ya que a finales del siglo XIX la música nacional tenía gran cantidad de problemas como la ausencia de carácter profesional y predominio de un ambiente muy bohemio. (Montalvo. Pérez. 2006: Página 15)

A partir de la segunda y tercera década del siglo XX se da una época muy productiva en pasillos virtuosos. Aspecto generado por el desarrollo de la Bandola. A medida que este instrumento va desarrollando nuevas posibilidades técnicas le brinda distintas opciones a los compositores, y del mismo modo los compositores le exigen más a los bandolistas. Algunos compositores de esta época fueron Jerónimo Velasco, Fulgencio García, Ricardo Acevedo Bernal, Guillermo Quevedo y Emilio Murillo.

Álvaro Romero definió un estilo para la guitarra adicionando a la función tradicional (bajos y acordes) melodías que podían funcionar como contramelodías. Además de explorar nuevas posibilidades armónicas en sus composiciones. (Montalvo. Pérez. 2006: Página 16)

### **Pasillo fiestero instrumental, y pasillo lento vocal e instrumental**

En la interpretación del pasillo encontramos dos tipos representativos: por un lado el pasillo fiestero instrumental, que es el más conocido en las fiestas populares siendo el más tocado por las bandas de música en los pueblos. Por otro lado encontramos el pasillo lento vocal e instrumental, el cual es característico de los cantos de aspectos románticos como el amor, las desilusiones, etc.

### **Pasillo virtuoso:**

El “Pasillo virtuoso” es el termino que usan Montalvo y Pérez para describir el estilo compositivo presente en las décadas de 1920 y 1930, según relatan:

A partir de la segunda y tercera década del siglo XX se da una época muy productiva en pasillos virtuosos. Aspecto generado por el desarrollo de la Bandola. A medida que este instrumento va desarrollando nuevas posibilidades técnicas le brinda distintas opciones a los compositores, y del mismo modo los compositores le exigen más a los bandolistas. Algunos compositores de esta época fueron Jerónimo Velasco, Fulgencio García, Ricardo Acevedo Bernal, Guillermo Quevedo y Emilio Murillo. (Montalvo. Pérez. 2006: Páginas 13, 17)

Otra evidencia del uso de la palabra “virtuoso” para describir este tipo de pasillos se encuentra en lo dicho por Gabriel León: ...el pasillo instrumental rápido que en muchos casos es virtuoso que lo encontramos como elegante pieza de salón. (León. 2001: Página 20)

Se puede considerar al Pasillo virtuoso como el periodo de creación de pasillos de corte instrumental rápidos y de gran exigencia para los intérpretes, de gran producción en las décadas de 1920 y 1930. Este tipo de pasillo exige un alto grado de destreza en sus intérpretes debido a la velocidad de las obras, se puede inferir que esta exigencia se debe al desarrollo técnico instrumental de la bandola, y así mismo al desarrollo técnico instrumental de los bandolistas,

elementos que ofrecían nuevas posibilidades sonoras a los compositores, algunos de ellos son: Jerónimo Velasco, Fulgencio García, Ricardo Acevedo Bernal, Guillermo Quevedo y Emilio Murillo.

### **INTÉRPRETES Y GRUPOS REPRESENTATIVOS.**

#### **Pedro Morales Pino. Su influencia en el desarrollo de las músicas andinas colombianas.**

Músico vallecaucano (Cartago, febrero 22 de 1863 - Bogotá, marzo 4 de 1926). El maestro Pedro Morales Pino viajó por primera vez a Bogotá en 1877. Según José Ignacio Perdomo Escobar, era tan notable músico como pintor. Estudió en Bogotá en la Academia Nacional de Música con don Julio Quevedo. Después de poseer sólidos conocimientos musicales, se entregó de lleno al cultivo de la música típica. En 1897 organizó la Lira Colombiana, agrupación que llegó a contar con 16 integrantes y de la cual era director y primera bandola. Esta estudiantina tuvo varias etapas, en 1899 la integraban Carlos Wordsworthy, Blas Forero, Gregorio Silva, Carlos Escamilla (el popular "Ciego"), Isaías Rodríguez, José Vicente Martínez, Silvestre Cepeda y Julio Valencia. Con ella, el maestro Morales Pino recorrió varias ciudades del país; en Medellín, sentó las bases para la legendaria Lira Antioqueña. Luego pasó a Panamá, San Salvador, Guatemala y, más tarde, a Estados Unidos; según datos de Jorge Añez, la Lira Colombiana fue la segunda agrupación que salió de Colombia en misión artística. En Guatemala, el maestro Morales Pino contrajo matrimonio con la señora Francisca Llerena, notable pianista. En Estados Unidos alcanzó grandes éxitos; "Colombians made a Hit", decía el título de una nota aparecida en el Buffalo Evening News. Durante esta gira el grupo se fue diezmando poco a poco por diferentes circunstancias, hasta que en 1908 se extinguió. El maestro Morales Pino fue un ejecutante de rara habilidad tanto en la bandola como en la guitarra, instrumentos para los que escribió sendos métodos. Además, a él se debe el perfeccionamiento de la bandola; agregó a los cinco órdenes de cuerdas (sol, re, la, mi, si) una sexta cuerda (con la nota fa sostenido), con lo cual hizo más completo este instrumento.

Morales Pino fue un músico innato, por temperamento y por disciplina; se consagró íntegramente a su profesión con fe, desinterés y abnegación. Su aporte a la música colombiana es esencial, pues a la tradición oral que existía hasta 1890, le sumó lo más importante para su desarrollo y universalización: la escritura. A cada ritmo le marcó su estructura precisa que, por lo perfecta, fue acatada por todos los compositores en los años siguientes. Así, uno de sus aportes fundamentales fue haber llevado el aire del bambuco al pentagrama. Por otra parte, la historia de la música colombiana no registra otra persona que haya divulgado en forma tan amplia y original nuestra música, en una época marcada por la limitación de los medios de comunicación. Sus varias excursiones artísticas por el país y por América Central y Estados Unidos a principios del siglo XX, y por Suramérica años más tarde, son muestra fehaciente de ello.

Músico y pedagogo, cuentan que, antes de iniciar sus ensayos, el maestro Morales Pino dictaba toda una cátedra sobre el origen, las modalidades, la estructura y desempeño instrumental de cada obra, logrando con esto que sus alumnos se compenetraran cabalmente para lograr una perfecta ejecución. Su semilla, el reflejo de su sapiencia y entrañable amor por la cultura nacional, quedó sembrada en una lujosa nómina de discípulos: Ricardo Acevedo Bernal, Emilio Murillo, Fulgencio García, Carlos Escamilla, Luis A. Calvo, Alejandro Wills, Max y Pedro Concha, Jorge Rubiano y los Romero. La copiosa producción musical del maestro Pedro Morales Pino, que puede llegar al centenar de composiciones, especialmente instrumentales, comenzó hacia 1890, con *intermezzos*, valeses, danzas, pasillos, *gavotas*, bambucos y otros. Entre sus piezas más conocidas

están: los pasillos "Joyeles", "Reflejos", "Lejanía", "Pierrot", "Confidencias", "Intimo" y "Una vez"; los bambucos "El Fusagasugueño" y "Cuatro preguntas", que se toma como modelo del género, como bambuco-tipo; y los valeses "Ana Elisa", "Mar y cielo", "Voces de la selva" y "Los lunares". Entre sus obras para orquesta se destacan "La fantasía" (sobre dos temas nacionales colombianos), la "Suite Patria" y el intermezzo "Brisas de los Andes". También sobresalen los bambucos "Trigueña" e "Ingrata", con letra y música de su autoría. Después de vivir un tiempo en Guatemala, el maestro Morales Pino regresó a Bogotá en 1912 y fundó su segunda Lira Colombiana, con Luis A. Calvo, Carlos Escamilla, Manuel Salazar, Blas Forero, Ignacio Afanador, José María Forero, Andrés Avelino Montañez, Luis María Pinto y Jorge Añez.

Por esta época compuso las danzas "Divagación" y "Onda fugaz", con letra del poeta Carlos Villafañe. En 1916 murió su esposa, razón por la cual regresó a Guatemala en busca de recuerdos. Cuando lograba recuperarse, ocurrió el terremoto de Guatemala en 1917, y decidió regresar a Bogotá. En la capital realizó algunas actuaciones y después una gira por Suramérica. Como su salud se fue deteriorando, dedicó su tiempo a dibujar retratos al crayón (que había sido una de sus primeras actividades) con gran habilidad. Debido a las dificultades económicas que lo acosaban, tuvo que pignorar sus valiosas condecoraciones, recibidas de distintos gobiernos en sus giras internacionales. Enfermó de gravedad, y sus hijos Alicia, Rebeca, Raquel y Augusto, por carencia de recursos, se vieron obligados a llevarlo a la sala de caridad del Hospital San José. De allí lo sacaron Ricardo Acevedo Bernal y el fotógrafo Juan N. Gómez, tan pronto supieron la noticia. Tres días después, el 4 de marzo de 1926, falleció rodeado tan sólo de sus hijos y un puñado de fieles amigos. (Atehortúa. 2012: SP)

### **Fulgencio García:**

Nació en Purificación (Tolima) en 1880 y desde pequeño fue llevado a Bogotá. Fue gran ejecutante de Bandola en los conjuntos de Morales Pino y Emilio Murillo. Entre sus obras están los pasillos "La gata golosa" y "Vino tinto" y el bambuco "Que nos importa bien mío". Murió en Bogotá en 1945. (Salazar.1997: Pagina 55)

García es un considerado uno de los discípulos de Morales Pino, sus composiciones en las que sobresale la calidad de sus melodías, requieren gran exigencia en la interpretación debido a la gran velocidad en de sus obras, éstas, están catalogadas dentro del Pasillo virtuoso, según Montalvo y Pérez.

...Algunos compositores de esta época fueron Jerónimo Velasco, Fulgencio García, Ricardo Acevedo Bernal, Guillermo Quevedo y Emilio Murillo. (Montalvo. Pérez. 2006: Página 16)

El maestro Fabio Martínez, asegura que: Las bellas melodías escritas por Fulgencio García, Emilio Murillo, El ciego Escamilla, Pedro Morales Pino... por solo nombrar algunos, claman a gritos nuevas versiones que contengan un buen manejo armónico, contracantos, adornos melódicos y una sonoridad que agrade primero que todo al intérprete y luego, por supuesto, al auditorio. (Martinez.1991: Página 40)

Cautivado por el estilo compositivo de García, se han escogido dos de sus obras para construir los ejercicios de la cartilla Coqueteos y Gata Golosa, además para hacer la aplicación de la improvisación como fin del proceso de estudio de la cartilla de ejercicios. Los ejercicios de

improvisación están contruidos sobre progresiones armónicas que respetan las regiones tonales de estas obras, además, uno de los últimos procesos planteados en la cartilla, es la interpretación e improvisación sobre ellas:, dos versiones de cada una, una con armonía básica y otra con rearmonización.

### **La Lira Colombiana**

Fue fundada por el maestro Morales Pino, 1881, fue una estudiantina conformada por importantes músicos de la época, de gran repercusión a nivel nacional e internacional.

Con la aparición de la Lira Colombiana se amplía el repertorio, además de impulsar la difusión de la música tanto en el país como en el exterior. Este modelo de estudiantina tuvo sus primeras repercusiones en Antioquia en 1903 con la creación de La Lira Antioqueña.. Más tarde se nacionalizo el formato de estudiantina. (Montalvo. Pérez. 2006: Página 15-16)

### **Conjuntos más representativos**

A partir de lo mostrado por Luis Fernando León en su libro “La música instrumental andina colombiana. 1900 – 1950” se presenta un listado de los conjuntos allí mencionados

- La Lira Colombiana
- La Lira Antioqueña
- Arpa Colombiana
- Estudiantina Añez
- Trío de los Hermanos Hernández
- Estudiantina Tucci, Conjunto Luis A. Calvo
- Conjunto Granadino
- Estudiantina Barranquilla
- Estudiantina Iris.

Existen variaciones en los formatos de estos conjuntos, pero todos ellos conservan en sus repertorios la lógica de interpretación basada en la composición o el arreglo del autor que hay que seguir.

## **CARACTERISTICAS DEL LENGUAJE MUSICAL DEL PASILLO ACADÉMICO DE LA REGIÓN ANDINA COLOMBIANA.**

### **Elementos musicales**

Francy Montalvo y Javier Pérez, docentes de la Universidad El Bosque, realizaron la investigación titulada “Aplicación de conceptos de improvisación en el Pasillo y el Bambuco de la región andina Colombiana” ganadora de la Beca Nacional de investigación en música del Ministerio de Cultura en 2006, como producto de aquella investigación se generó el libro “Método de improvisación en el Pasillo de la Región Andina Colombiana”, objeto de estudio para mi investigación.

Entre otras cosas, allí los autores presentan un análisis del lenguaje musical del pasillo, en sus aspectos melódico, rítmico, armónico, de forma estructural y de formato basados en el estudio y

análisis del libro de manuscritos de Jaime Llano, partituras editadas por el Patronato de Artes y Ciencias de Colombia, y el libro “La música instrumental Andina Colombiana” de Fernando León.

Este es un resumen de lo encontrado en el análisis:

#### Aspecto Melódico

- Cromatismos
- Giros melódicos (Bordaduras)
- Contornos
- Arpeggios

#### Aspecto Rítmico

- Células empleadas en comienzos de frase
- Células que se ubican en la segunda parte de la frase

#### Aspecto de Forma/Estructura

- Estructura de tres secciones (A-B-C), dos modalidades de organización:
- AA BB CC A
- AA BB AA CC AA

#### Aspecto Armónico

- Características de modulación entre secciones.

#### Formato instrumental

- Trío típico colombiano: Guitarra, Tiple y Bandola
- Uso de otros instrumentos como: Contrabajo, Violonchelo, Violín, Flauta y Arpa.

#### **El Pasillo y su naturaleza de baile.**

Como vimos anteriormente, según dicen Montalvo y Pérez el pasillo colombiano se deriva del *vals* colombiano, que a su vez lo hace de la contradanza y del *vals*, músicas de baile de salón. Cuentan también que: La transformación del *vals* en pasillo se comienza a dar cuando se empiezan a tocar ciertas partes del *vals* más rápido. (Montalvo. Pérez. 2006: Página 15)

Probablemente el nombre pasillo se deba a los pasos cortos que los bailarines tenían que dar para seguir el ritmo acelerado de las piezas.

La relación del pasillo con el baile es evidente en la interpretación musical, según Alejandro Flórez: el pasillo hecho hoy en día debe contener ese “fuego” de la música de baile, así esté pensado como música de cámara, la esencia de estas músicas es el baile.

Esta visión de Alejandro Flórez recopilada en una comunicación personal en Junio de 2012, guitarrista eléctrico que ha incursionado en la “re-interpretación” del pasillo, podría ubicarse como una respuesta a lo que opina Santamaría acerca de la evidencia en festivales de Nueva

Música Colombiana de los últimos años: Lo nacional se sigue representando como algo intelectual, elaborado y de vanguardia, por encima de la expresión de lo intuitivo y lo corporal. (Santamaría. 2006: Página 6, 7).

Partiendo de estas dos visiones se podría decir que en una propuesta metodológica que, entre otras cosas, busca plantear la interpretación del Pasillo de la Región Andina Colombiana desde una estética de interpretación-creación grupal que incluya espacios de improvisación para solista, basados en una guía en partitura con melodía, armonía y forma estructural, pero expuesta a la modificación según sea la intensidad de los intérpretes, es importante conservar la fuerza del pasillo como músicaailable, así sea una interpretación instrumental en un contexto no fiestero.

## **EL PASILLO EN LA NUEVA MÚSICA COLOMBIANA.**

### **La Nueva música colombiana:**

En este apartado se muestra una conclusión acerca de la Nueva Música Colombiana a partir de las visiones mostradas por Carolina Santamaría y Ana María Ochoa.

Una definición de Nueva Música Colombiana es la dada por Jorge Sepúlveda, mostrada por Santamaría: Una marcada tendencia entre los músicos jóvenes por recuperar y reinterpretar las músicas locales. (Santamaría. 2006: Página 2). Pero no es la única.

Juan Sebastián Monsalve la define así: Las exploraciones, que desde hace algunos años han llevado a cabo grupos y músicos de manera individual, se han empezado a concretar en un movimiento artístico que ha tenido como epicentro los grandes centros urbanos: Bogotá, Medellín y Cali. (Santamaría. 2006: Página 2).

Para Arnedo, la Nueva Música Colombiana es “toda aquella música que en su contenido propone, o busca redefinir, o profundizar en los lenguajes de las músicas locales en Colombia”. (Santamaría. 2006: Página 5)

Según Antonio Arnedo... los orígenes de esta corriente se remontan a experiencias pasadas como la obra de Francisco Zumaqué en los años 70 y 80, que trabajaba elementos del folclor dentro del lenguaje y los formatos de la música académica europea. (Santamaría. 2006: Página 2).

Todas estas son definiciones dadas por músicos activos en la interpretación de músicas inmersas en esta tendencia, debido a esto, pudiera ser que sus visiones no sean tan objetivas, sino que estén mediadas de cierta forma por la subjetividad.

La visión de Santamaría, cuyo detonante de investigación fue la comparación entre el Festival BAT de la Nueva Música Colombiana de 2005, de la Fundación *British American Tobacco* y un festival a comienzo de la década de 1940 organizado por la empresa textil Fabricato, aunque no niega lo expuesto anteriormente por aquellos músicos, sí da un poco más de luz para entender el qué y por qué de la Nueva Música Colombiana.

No cabe duda, sin embargo, que el espíritu del redescubrimiento de las músicas locales surge a mediados de los años 90 en dos tendencias que parecen converger en la figura del

mismo Antonio Arnedo. Por un lado, en una vertiente del *jazz* local aparecieron una serie de trabajos discográficos (de Arnedo, Óscar Acevedo y Luis Fernando Franco) que exploraban algunos ritmos tradicionales; por otro lado, Carlos Vives (en cuyo primer trabajo discográfico independiente también participó Arnedo) alcanzó un éxito comercial sin precedentes a mediados de los 90 con un estilo “modernizado” del vallenato tradicional de la costa atlántica colombiana.

Este redescubrimiento de lo local no es exclusivamente una tendencia estética, por supuesto, sino que es el resultado de un cambio cultural mucho más amplio. Las transformaciones políticas, económicas y sociales derivadas de la globalización han tenido como una de sus consecuencias la articulación de un nuevo paradigma de nación.

Al igual que otros países latinoamericanos, en los años 90 Colombia reformó su constitución política redefiniéndose como una nación multicultural y pluriétnica. (Santamaría. 2006: Página 3).

La conclusión de Santamaría alrededor de este tema es:

El análisis de este caso sugiere que la multiculturalidad y la globalización permiten la fragmentación de los géneros musicales locales sin desdibujar los límites de la identidad nacional. Más bien permiten una reconfiguración de elementos que se ajusta a ciertas normas de representación de lo nacional que concuerdan con la manera como se ha construido la nación musicalmente desde el siglo XIX.

La Nueva Música Colombiana se convierte así en un rótulo de mercado que cabría dentro de la *world music*. En este sentido, esta nueva música nacional se quiere alejar de la mirada occidental europea que tiende a esencializar lo latino y lo colombiano como identidades exóticas asociadas a cuerpos bailables y racializados –que es como se venden en el exterior Shakira y Carlos Vives-. (Santamaría. 2006: Página 8).

Ochoa busca hacer un paralelo entre lo que es tradición, género y nación en el Bambuco, para ello analiza distintos escritos en los que se perciben aquellos imaginarios por parte de sus autores. La relación que Ochoa muestra entre la tradición y el género, ese versus entre lo tradicional y lo innovador alrededor de un tipo de música deja ver la importancia de lo que significa un género dentro de las representaciones de nación, la formación de personalidades e identidades, así como en el aspecto afectivo de las personas. Antes de concluir vale la pena leerlo.

Los géneros musicales son espacios desde los que construimos aspectos fundamentales de nuestro ser social y desde los cuales se constituyen los códigos y límites de lo que se supone es o no un lenguaje musical apropiado, sino también un comportamiento socialmente válido.

Las discusiones que se dan en los festivales evidencian claras divergencias sobre las maneras de definir nuestro ser social a través de la música andina. Y estas divergencias tienen su anclaje histórico en dos elementos claves del imaginario musical andino colombiano urbano: la nación y el género, ambos relacionados con la construcción de la dimensión afectiva de las personas... el hecho musical en sí y la tradición, están profundamente ligados al devenir de los sentidos y las emociones.

La música es un hecho que se sitúa no solo en la escucha sino en todo nuestro físico, dando cuerpo a nuestro mundo afectivo y posibilitando la expresión simbólica y física de nuestra sexualidad. Es por eso que para los jóvenes la música es un imaginario de tanta importancia para la definición de su identidad.

Las características sonoras como el timbre, la intensidad, la tonalidad, el ritmo, etc., son profundamente significativas a nivel cultural y social. (Ochoa. 1997: Pagina 35)

La Nueva Música Colombiana es una tendencia musical que está en desarrollo, que se debe en parte a las dinámicas de globalización en la presente era de la información y al impulso natural de los músicos locales por hallar identidades en los géneros de la música colombiana. Probablemente las discusiones entre tradición-innovación no culminen, ya que lo que hoy es actual-innovador será en unos años lo antiguo-tradicional, entonces, vendrán seguramente otras propuestas musicales innovadoras causadas por el mismo por qué, continuando el desarrollo de las músicas nacionales.

### **El Pasillo en la Nueva Música Colombiana**

En el campo de la interpretación del Pasillo, es cada vez mayor el número de productos audiovisuales de músicos colombianos que han incursionado en la interpretación de músicas de la Región Andina Colombiana desde el *Jazz* con una estética de interpretación-creación grupal con espacios de improvisación para solista.

En este sentido Santamaría da una evidencia:

Estos ejemplos muestran una idea de lo local que no está atada a la rigidez de la tradición sino que es plástica y fluida debido a la importancia que se le da a la innovación. (Santamaría. 2006: Página 6).

En cuanto al tema del concepto de creación musical, Santamaría considera que:

Elementos técnicos puntuales hacen las veces de índices de lo local, como patrones rítmicos, organología, y el uso de procedimientos formales. (Santamaría. 2006: Página 5)

Lo nacional se sigue representando como algo intelectual, elaborado y de vanguardia, por encima de la expresión de lo intuitivo y lo corporal. (Santamaría. 2006: Página 6, 7).

Por otro lado Martínez afirma que:

Desafortunadamente para la música colombiana el tradicionalismo no la ha dejado progresar ni evolucionar satisfactoriamente en el campo instrumental, rítmico y sobretodo armónico que es tal vez donde estamos más estancados y no hemos desarrollado nuestra música como lo ha hecho Brasil y Venezuela.

(Martinez.1991: Página 40)

El Pasillo académico de la Región Andina Colombiana es un género que ha sido explorado de manera amplia por músicos colombianos que “re-interpretan” las músicas locales, estas exploraciones de cierta manera contribuyen al desarrollo de nuestras músicas.

### **Formatos de interpretación en el pasillo de la Nueva Música Colombiana**

Hoy día, no existe una estandarización para la interpretación del Pasillo, aunque se mantiene el formato establecido anteriormente, como el formato tradicional, aquel formato estandarizado por Pedro Morales Pino: Guitarra, Tiple y Bandola.

Los formatos en esta tendencia varían, aunque no se excluye el formato tradicional, no necesariamente están basados en él. Los más usuales pueden incluir los instrumentos típicos, pero principalmente contienen instrumentos como Batería, Piano y Teclados, Guitarra eléctrica, Bajo eléctrico, Saxofón, Flauta, Clarinete, Arpa y Cuatro, entre otros.

### **La interpretación grupal en la Nueva Música Colombiana. Evidencia de creación musical.**

Santamaría habla acerca del Festival BAT de la Nueva Música Colombiana, asegura que: BAT premia el desempeño de los intérpretes, es decir, reconoce que la música existe en el ámbito de lo performativo y que no es exclusivamente el resultado de la idea fija de un compositor. Irónicamente esto riñe con el premio de “mejor composición musical inédita” que está pensado para un creador individual, y que por lo tanto tiende a pasar por alto la creación colectiva que resulta de las dinámicas de trabajo de no pocos de estos grupos. (Santamaría. 2006: Página 7).

Según lo dice Alejandro Flórez en una comunicación personal en Junio de 2012, muchos de los conjuntos instrumentales de la Nueva Música Colombiana se acercan a la composición desde la “guataca” término usado para referirse a un proceso de creación grupal.

Una de las características de las músicas de esta tendencia es, la prevalencia de grupos y no de propuestas solistas, además de la naturaleza de creación grupal, de una estética de improvisación constante, músicas que a partir de una base, son “re-formadas”

### **La improvisación en el Pasillo de la Nueva Música Colombiana.**

Según las propuestas mostradas por los músicos que han participado de la interpretación del Pasillo académico de la Región Andina Colombiana, desde otras estéticas musicales, que corresponden más a la creación grupal, se puede ver como se incluyen espacios de improvisación para solistas dentro del desarrollo de la obra.

Existen diferencias en los elementos musicales usados en las improvisaciones, pero en general se observa cómo estos músicos cuando se acercan al pasillo buscan conservar la forma estructural y las regiones armónicas comunes en el pasillo académico tradicional. En algunos casos, la improvisación melódica busca imitar el fraseo melódico del pasillo tradicional, en otros no, pero los elementos musicales usados aunque en su mayoría son heredados de la tradición del *Jazz*, se basan en la relación escala/acorde, característica básica de las melodías del Pasillo académico tradicional.

### **PLANTEANDO UNA FORMA DE INTERPRETACIÓN DEL PASILLO.**

#### **Pasillo tradicional vs Nuevas formas de interpretación del pasillo.**

Esta propuesta metodológica presenta rasgos que se pueden constituir como principios para una forma de interpretación del Pasillo académico de la Región Andina Colombiana desde una estética

distinta a la tradicional con la que fue sistematizado y organizado como género en el Siglo XIX, la que se basa en la interpretación exacta desde el arreglo o composición pre-concebido por el autor. Este escrito plantea una forma de interpretación-creación grupal a partir de una partitura base de melodía, armonía y forma estructural que puede ser modificada por los intérpretes según sean sus necesidades expresivas, sus intereses sonoros, o su formato, etc.

Esta sería una forma de interpretar el Pasillo académico de la Región Andina Colombiana más consecuente con lo que Berendt Joachim llama la "concepción fundamental común" en las distintas tradiciones musicales del mundo refiriéndose a la improvisación: "es más importante hacer uno mismo música que escuchar la música de otros" (Joachim. 1994: Página 234)

## CAPITULO III – DISEÑO METODOLÓGICO

**Tipo de investigación:** Exploratoria.

La indagación sobre el material existente acerca de la improvisación con la guitarra eléctrica en el Pasillo académico de la Región Andina Colombiana arroja algunas evidencias y principios bases para proponer una forma de desarrollo en aras de dar solución a la problemática de investigación, cuya propuesta inicial pasa por un proceso de corrección y consejería por parte de expertos en la materia, proceso que produce observaciones según pautas de evaluación que al ser implementadas permiten la construcción de una propuesta final.

### **Fases de investigación**

#### **FASE 1 - Selección**

A partir de materiales de estudio como documentos didácticos y teóricos, audios y videos, y de entrevistas preliminares, se seleccionaron contenidos musicales y pedagógicos.

#### **Contenidos musicales:**

Los contenidos musicales están divididos en 4 categorías: Estudio del acompañamiento rítmico y armónico del pasillo, Lenguaje musical del Pasillo académico de la Región Andina Colombiana, Técnicas interpretativas, y Ejercicios y conceptos de improvisación musical.

- **1. Estudio del acompañamiento rítmico y armónico del pasillo:** A partir de la indagación del documento “La percusión y sus bases rítmicas en la música popular” escrito por Gabriel León, se reconocieron elementos musicales de los que componen la base rítmica del Pasillo de la Región Andina Colombiana, por otro lado se organizaron dos maneras de acompañamiento armónico para el Pasillo virtuoso basados en mi experiencia como intérprete y en lo mostrado acerca de este tema en distintos documentos teóricos.
  - Componente de acompañamiento rítmico: Dos células rítmicas bases.
  - Componente de acompañamiento armónico: Dos tipos de acompañamiento bases y una variación.

A continuación la lista de los documentos analizados.

- “Programa de guitarra eléctrica de la Universidad el Bosque, primer y segundo semestre” de Gabriel Rondón.
- “Método de improvisación en el Pasillo de la Región Andina Colombiana” de Fancy Lizeth Montalvo y Javier Alcides Pérez.
- “La música colombiana interpretada el piano” de Fabio Ernesto Martínez Navas.

- **2. Lenguaje musical del Pasillo académico de la Región Andina Colombiana:** A partir de la indagación del documento “Método de improvisación en el Pasillo de la Región Andina Colombiana”, escrito por Francy Lizeth Montalvo y Javier Alcides Pérez, se reconocieron elementos que componen este lenguaje musical en los aspectos melódico, rítmico, armónico y forma estructural.
  - Aspecto melódico: Cromatismos, Giros melódicos (Bordaduras), Contornos, Arpeggios.
  - Aspecto rítmico: Células empleadas en comienzos de frase y Células que se emplean en la segunda parte de la frase.
  - Aspecto de forma/estructura: Estructura de tres secciones A-B-C organizadas de dos maneras (AA BB CC A) y (AA BB AA CC AA)
  - Aspecto armónico: Características de modulación entre secciones.
  
- **3. Técnicas interpretativas:** A partir de la indagación de métodos de estudio de la guitarra eléctrica en los componentes de improvisación y de técnicas interpretativas, se reconocieron elementos musicales sobresalientes de los presentes en aquellos documentos.
  - Componente de improvisación: Escalas y Arpeggios.
  - Componente de técnicas interpretativas: *Picking, Vibrato, Legato y Slide*.

A continuación la lista de los documentos analizados.

- “A guide to chords, scales, and arpeggios” de Al Di Meola
- “Método completo de guitarra 1ra edición” de Terry Borrows
- “Pat Metheny, improvisations” de Moulin y Panisset
- “Programa de guitarra eléctrica de la Universidad el Bosque, primer y segundo semestre” de Gabriel Rondón.
- “Secretos de mi técnica para guitarra” de Joe Satriani
- “Rock discipline” de John Petrucci
  
- **4. Ejercicios y conceptos de improvisación musical:** A partir de la indagación de documentos históricos y descriptivos sobre improvisación y sobre la improvisación en el pasillo, de materiales audiovisuales de improvisación en el pasillo, comunicaciones personales con músicos de gran trayectoria que han abordado la improvisación en el pasillo, se evidenciaron diferentes conceptos de improvisación musical.
  - Pregunta – Respuesta
  - Relación Escala/Acorde
  - Desarrollo motivico
  - Dependencia de una intensión expresiva

A continuación la lista de los materiales analizados.

- “Improvisation” de The new grove dictionary of Music and Musicians.
- “El Jazz. De Nueva Orleans al Jazz Rock” de Joachim Berendt.

- “Improvisación para instrumentos melódicos. Escalas para acordes diatónicos” de Joan Albert Serra
- “Método de improvisación en el Pasillo de la Región Andina Colombiana” de Francy Montalvo y Javier Pérez.
- “Programa de guitarra eléctrica de la Universidad el Bosque, primer y segundo semestre” de Gabriel Rondón.
- “Improvisación en el Pasillo usando elementos del Jazz” de Jesús Villota
- Comunicación personal: Juan Carlos Castillo, Jorge Currea, Héctor Martignon.
- Audios y/o videos de improvisación en el pasillo: Javier Pérez Sandoval, Ben Monder, Ricardo Gallo, Antonio Arnedo, Chepe Ariza, Juan Manuel Toro, Edmar Castañeda.
- Comunicación personal, audios y/o videos de improvisación en el pasillo. Leonardo Guzmán, Jaime Andrés Catillo, Alejandro Flórez

### **Contenidos pedagógicos:**

A partir de la indagación de documentos sobre la historia y características del Pasillo académico de la Región Andina Colombiana, sobre teorías de aprendizaje en el individuo, sobre nuevas tendencias interpretativas de las músicas colombianas, y la relación entre tradición-innovación, experiencias pedagógicas sobre procesos de aprendizaje de músicas campesinas colombianas, propuestas metodológicas para la interpretación del pasillo, y comunicaciones personales con músicos de gran trayectoria, se encontraron los siguientes conceptos pedagógicos:

- Aprendizaje por sujetos cognoscentes
- Experiencia previa como base del aprendizaje
- El aprendizaje como proceso autónomo e individual en la relación con el entorno.
- El aprendizaje como acto significativo, de metas de aprendizaje y de significado a la información.
- Géneros musicales como representaciones de mundo, y el influjo de estos en las personalidades e identidades.
- La formación integral del ser humano, punto en común entre procesos de aprendizaje de la Europa de siglo XX y los de las músicas campesinas de base del Cauca y Sur del Huila, poblaciones Nasa y Yanacóna.
- Estándares de interpretación y/o enseñanza que se mantienen por la tradición de la estética original vs propuestas de innovación desde otras estéticas.

A continuación la lista de los materiales analizados.

- “Estrategias docentes para un aprendizaje significativo. Una interpretación constructivista” de Frida Díaz Barriga y Gerardo Hernández.
- “La clase y la escuela centrada en el aprendiz. Estrategias para aumentar la motivación y el rendimiento” de McCombs y Whisler.
- “La música instrumental Andina Colombiana. 1900 – 1950” de Luis Fernando León.
- “Ayer y hoy en mis canciones” de Néstor Salazar.
- “Morales Pino, Pedro” William Atehortúa.
- “Guillermo Uribe Holguín y sus 300 trozos en el sentimiento popular” de Eliana Duque
- “La percusión y sus bases rítmicas en la música popular” de Gabriel León.
- “La música colombiana interpretada al piano” Fabio Ernesto Martínez.

- “Escuelas y experiencias pedagógicas de música popular. Estado actual y perspectivas en Colombia” de Carlos Miñana.
- “Músicas y métodos pedagógicos. Algunas tesis y su génesis” de Carlos Miñana.
- “Método de improvisación en el Pasillo de la Región Andina Colombiana” de Francly Montalvo y Javier Pérez.
- “El Jazz. De Nueva Orleans al Jazz Rock” de Joachim Berendt.
- “Tradición, género y nación en el Bambuco” de Ana María Ochoa.
- “La Nueva Música Colombiana: La redefinición de lo nacional bajo las lógicas de la world music” de Carolina Santamaría.

## **FASE 2 - Diseño**

Como producto inicial de la investigación se diseñó una cartilla de ejercicios con *tracks* de audio compilados en un CD, en la que se plantea un proceso de estudio que tiene como objetivo la improvisación por parte del lector con la guitarra eléctrica en el Pasillo académico de la Región Andina Colombiana. Está dividida en cinco secciones: Conceptos introductorios y de interacción, Estudio del acompañamiento rítmico y armónico del pasillo, Estudio del lenguaje del Pasillo académico de la Región Andina Colombiana, Ejercicios de interpretación, Ejercicios de improvisación.

### **Conceptos introductorios y de interacción:**

Son espacios de interacción entre el lector y la cartilla con el ánimo de que el lector comprenda las pautas del proceso de estudio desde el inicio, de guiarle y permitirle retroalimentación.

- Glosario: Símbolos y Términos usados en la cartilla
- Parámetros para abordar la cartilla: A manera de requisitos para el lector, Técnicas instrumentales, Conceptos teóricos musicales, Experiencia interpretativa.
- Parámetros para iniciar el proceso de estudio: Explicación de los pasos del proceso de estudio planteado: Observar, Analizar, Interpretar, Relacionar, Proponer y Aplicar
- Cuestionario: A manera de diagnóstico, que sirve como guía al lector
- Bitácoras de estudio: Espacios de retroalimentación sobre el proceso de aprendizaje
- Pautas: Comentarios que guían el proceso de aprendizaje

### **Estudio del acompañamiento rítmico y armónico del pasillo:**

En esta sección se busca contribuir a la formación integral del lector, ya que proporciona un proceso de estudio de bases de acompañamiento rítmico y armónico del pasillo, su interpretación, contribuirá al desarrollo de su lenguaje de improvisación en el Pasillo académico de la Región Andina Colombiana. Estos ejercicios están apoyados sobre *tracks* de audio en el CD. Están divididos en: Una base rítmica del Pasillo de la Región Andina Colombiana y Formas de acompañamiento armónico del Pasillo con la guitarra eléctrica.

- **Una base rítmica del Pasillo de la Región Andina Colombiana:** Trabajan dos células rítmicas bases.

- **Formas de acompañamiento armónico del Pasillo con la guitarra eléctrica:** Trabaja dos maneras de acompañamiento y una variación.

### **Estudio del lenguaje del Pasillo académico de la Región Andina Colombiana:**

Esta sección muestra una síntesis del análisis de los elementos musicales del pasillo, dividido en: Análisis melódico, Análisis Rítmico, Análisis de Estructura/forma, y Análisis armónico, el contenido fue recolectado de la unidad de “Análisis de elementos musicales” del “Método de improvisación en el Pasillo de la Región Andina Colombiana” escrito por Francy Lizeth Montalvo López y Javier Alcides Pérez Sandoval, debido a la veracidad de su investigación.

Se busca que el lector siga los pasos del proceso de estudio (descritos en la sección Conceptos introductorios y de interacción) tratando de comprender las características principales de este lenguaje musical para que sean evidentes en la improvisación. Los pasos son:

- Observar
- Analizar
- Interpretar
- Relacionar
- Proponer
- Aplicar

Los contenidos son:

- Aspecto melódico: Cromatismos, Giros melódicos (Bordaduras), Contornos, Arpegios.
- Aspecto rítmico: Células empleadas en comienzos de frase y Células que se emplean en la segunda parte de la frase.
- Aspecto de forma/estructura: Estructura de tres secciones A-B-C organizadas de dos maneras (AA BB CC A) y (AA BB AA CC AA)
- Aspecto armónico: Características de modulación entre secciones.

### **Ejercicios de interpretación:**

En esta sección se busca contribuir al entendimiento del diapasón y su funcionamiento por parte del lector, a la construcción de su pensamiento musical a partir de la relación que pueda hacer al nombrar las notas ejecutadas relacionando su nombre y sonido con la ubicación en el diapasón, mientras desarrolla y/o adquiere técnicas de interpretación para que obtenga posibilidades interpretativas que le sirvan como herramientas en la improvisación. Están divididos en: Ejercicios técnicos-musicales bases y Ejercicios específicos.

Los ejercicios técnicos-musicales bases y los ejercicios específicos están contruidos bajo la lógica del funcionamiento nominal de las notas del diapasón, entendiendo el diapasón como el terreno de exploración principal en este proceso de aprendizaje, el estudio del mismo está dividido en dos sistemas: El diapasón por posiciones y El diapasón por sets de cuerdas.

- **Ejercicios técnicos-musicales bases:** Trabajan las técnicas, *Alternate picking*, *Vibrato*, *Legato: Hammer-On y Pull-Off*, *Slides directos* y *Slides de ligadura*. Y los conceptos de nominación de notas en el diapasón.

- Ejercicio semicromático en 5 técnicas: *Alternate picking* con digitación pulsada, *Alternate picking* con vibrato, *Alternate picking* con legatos, *Alternate picking* con slides, *Alternate picking* con slides de ligado.
- **Ejercicios específicos:** Son ejercicios en los que se estudian las escalas modales y los arpeggios que nacen de la escala mayor, menor natural, menor melódica y menor armónica. Los ejemplos están contruidos sobre la tonalidad de Do mayor, se recomienda al lector que transporte los ejercicios a cada uno de los modos de las doce tonalidades de las cuatro escalas. Esta sección está dividida en dos: Ejercicios para escalas y Ejercicios para arpeggios.

Ejercicios para escalas:

- Escalas en un set de cuerdas: Escalas por posición, Escalas de tres notas por cuerda, Escalas de tres notas por cuerda y por posición, Escalas pentatónicas de dos notas por cuerda y por posición, Escala cromática por posiciones.
- Escalas en todos los sets: Escalas por posición, Escalas de tres notas por cuerda, Escalas de tres notas por cuerda y por posición, Escalas pentatónicas de dos notas por cuerda y por posición, Escala cromática

Ejercicios para arpeggios:

- Triadas en un set de cuerdas: Todos los grados diatónicos, Cada grado con sus inversiones
- Triadas en todos los sets de cuerdas: Todos los grados por posición, Todos los grados con inversiones por posición, Todos los grados con desplazamiento, Cada grado y sus inversiones con desplazamiento
- Tétradas en un set de cuerdas: Todos los grados, Cada grado con inversiones
- Tétradas en Todos los sets: Todos los grados, Cada grado con inversiones, Todos los grados con desplazamiento, Grados con inversiones con desplazamiento

### **Ejercicios de improvisación:**

En esta sección se proponen ejercicios de improvisación entendiéndola como el desarrollo de un discurso musical instantáneo coherente con el lenguaje musical interpretado. La forma de improvisación en el pasillo que propone la cartilla se podría situar junto con otras músicas tonales que tienen una estética de improvisación de parámetros preestablecidos, basados en la relación escala/acorde. Esta sección está dividida en: Ejercicios de pregunta-respuesta: rítmicos y melódicos, Apartado de explicación teórica, Construcción de frases melódicas para la improvisación en el pasillo y ¿Cómo abordar la improvisación en el pasillo?

- **Ejercicios de pregunta-respuesta:** Están basados en la interacción entre los *tracks* de audio que contiene el CD de la cartilla y lector, el CD pregunta, el lector responde. Estos ejercicios están divididos en:
  - Experiencia auditiva previa: Al principio de la sección se recomienda al lector la audición de pasillos de compositores específicos para que tenga una experiencia auditiva con obras cercanas al lenguaje de “Gata Golosa” y “Coqueteos” de

Fulgencio García, temas escogidos para la práctica formal de la improvisación por parte del lector.

- Ejercicios rítmicos: 2 compases de pregunta y 2 de respuesta, 4 Células, 16 preguntas.
- Ejercicios melódicos de relación escala/acorde: Divididos en tonalidades mayores y menores, con progresiones armónicas del lenguaje del pasillo de 4 y de 8 compases para respuesta, 6 Modos, 24 preguntas.
- 
- **Apartado de explicación teórica:** Espacio de explicación teórica de la relación escala/acorde, con el ánimo de preparar al lector para dar respuestas coherentes basadas en las progresiones armónicas de los ejercicios. Estos son los contenidos de este apartado:
  - Relación escala/acorde: Notas del acorde, Notas tensión y Notas de aproximación.
  - Relación escala/acorde en las escalas trabajadas: Mayor y menor natural, menor armónica y menor melódica
  - Relación escala/acorde en las progresiones usadas: Explicación
  - Consejos para implementar la relación escala/acorde en la improvisación
  - Ejemplos a partir de los giros más comunes en las progresiones usadas: Relación de (D) – (T) y Relación de (S) – (D) – (T), Con dominantes secundarias y Con modulación o intercambio modal
- **Construcción de frases melódicas para la improvisación en el pasillo:** Espacio de explicación sobre cómo se forman las frases melódicas en el pasillo, para que el lector estudie y analice y para que posteriormente por intuición pueda frasear de esa manera en la improvisación.
  - Fraseo melódico del pasillo: Explicación y propuesta de estudio basada en el análisis.
  - Ejercicios: Pasillo mayor, dos acompañamientos, el primero según la armonía básica de “Gata golosa” de Fulgencio García y el segundo sobre una versión rearmonizada. 2. Pasillo menor, dos acompañamientos, el primero según la armonía básica de “Coqueteos” de Fulgencio García y el segundo sobre una versión rearmonizada.
- **¿Cómo abordar la improvisación en el pasillo?:** Herramientas a manera de consejo para abordar la improvisación desarrollando un discurso musical.
  - Lista de influencias del autor
  - Frases melódicas: ¿que tener en cuenta?: Para construir frases melódicas y Para generar tensión y relajación.

### **FASE 3 – Correcciones y consejos dados por expertos**

Posteriormente a la realización de la cartilla de ejercicios como producto inicial de la investigación, se realizó un proceso de corrección y consejería del material por expertos en la materia de estudio.

### **Categorías de evaluación del material**

1. Pertinencia de la propuesta.
2. Secuencialidad de las secciones y de los ejercicios.
3. Pertinencia de los contenidos para el logro de los objetivos.

**Germán Darío Pérez:** Pianista de gran trayectoria en la interpretación de músicas de la Región Andina Colombiana. Docente de piano en instituciones de educación superior.

1. Pertinencia de la propuesta: Una vez leída la totalidad del texto, analizando sus ejemplos y discurso general, mi conclusión es que es una propuesta de vital pertinencia e importancia.
2. Secuencialidad de las secciones y de los ejercicios: La forma en cómo se desarrolla es organizada y secuencial.
3. Pertinencia de los contenidos para el logro de los objetivos: El proceso se puede seguir, entender y aplicar con facilidad.

**Andrés Leiva:** Guitarrista eléctrico de gran trayectoria en la escena del rock nacional, sobresale su destreza técnica. Docente de guitarra eléctrica en instituciones de educación superior.

1. Pertinencia de la propuesta: Considero que la propuesta es pertinente pues utiliza la improvisación como herramienta para la apropiación del lenguaje en el aprendizaje de la música colombiana, además involucra la guitarra eléctrica que no es un instrumento común en este género}
2. Secuencialidad de las secciones y de los ejercicios: La información suministrada por el autor debe ser revisada pues el orden que se muestra en los diferentes capítulos es confusa para el lector. Es necesario analizar la sección donde se hace la propuesta de improvisación melódica pues la forma en que se plantea, no permite que el estudiante entienda el comienzo de la frase (respuesta) para realizar su improvisación. Debe dar un orden diferente a los ejercicios de improvisación melódica, comenzando por frases más sencillas con grados conjuntos diatónicos y posteriormente agregar arpeggios y cromatismos, también sugiero redistribuir el orden en que aparecen los tracks para una mayor claridad el momento de estudiar el material.
3. Pertinencia de los contenidos para el logro de los objetivos: Los contenidos son pertinentes, sin embargo es oportuno revisar la información suministrada en la cartilla para que el material no sea confuso para el estudiante interesado en utilizarla.

### **FASE 4 – Rediseño**

A partir del análisis de la evaluación realizada en el proceso de corrección y consejería, se rediseñó el material según los aportes, obteniendo así el producto final de la investigación, la cartilla titulada “Otro camino hacia el Pasillo. Improvisación en el Pasillo de la Región Andina Colombiana con la guitarra eléctrica”.

## CONCLUSIONES

Es una constante búsqueda de respuestas. Tener una idea en la cabeza y después de un largo proceso verla hecha realidad, tener lo intangible como un producto real causa gran satisfacción. Lo que más valoro de este proceso de investigación es que se haya cumplido el objetivo de poder plantear una forma de interpretación del Pasillo académico de la Región Andina Colombiana desde una estética de creación grupal. Lejos de estar atados a la imposición escrita de las ideas del arreglista o compositor, nos reunimos como iguales a hacer música, a crear, a comunicarnos, a escuchar y responder lo que el otro “me está diciendo” con su interpretación sonora, en donde la partitura solo es una guía que puede ser modificada según sean nuestras necesidades expresivas, en donde no existen límites aparte de los que nosotros mismos imponemos como creadores.

Conocer que guitarristas de gran renombre como Gabriel Rondón y Ben Monder han improvisado en esta música me deja ver que esta inquietud no es casual. Existe una constante lucha entre lo “tradicional” y lo “innovador” lucha que no es de la música sino de los partidarios de conceptos, ideas e imaginarios: nosotros. Por más argumentos que se puedan dar a la hora de debatir acerca de la música como acontecimiento social, de categorizar o ensillar la expresión genuina y sincera de los músicos, lo cierto es que se vienen produciendo propuestas de creación musical de este tipo, alejándose de lo acostumbrado en la academia de hacer música de la Región Andina Colombiana desde la reproducción exacta de las ideas de un autor o arreglista, pasando a propuestas de interpretación-creación grupal con constante improvisación y “diálogo musical” por parte de los intérpretes, además de incluir espacios de improvisación para solistas.

La búsqueda sigue, seguramente muchos de los postulados acerca de esta investigación, en cuanto a la estética de interpretación-creación grupal de esta música desde la academia, serán cuestionados o refutados en algunos años, cuando lo que hoy es innovador sea tradicional y se busquen nuevas respuestas, y nazcan nuevas propuestas.

Encontrar los contenidos teóricos, pedagógicos, musicales y técnicos instrumentales útiles para crear una propuesta metodológica para la improvisación en el Pasillo académico de la Región Andina Colombiana no requiere de tanto esfuerzo como el de convertirlos en una cartilla de ejercicios apoyada en un CD de audio guiada por un proceso de estudio en donde el lector es el único responsable de su aprendizaje. Habrá cosas que mejorar seguramente. Esta propuesta metodológica está fundamentada en principios de aprendizaje autónomo y significativo, y está inspirada por la evidencia del proceso de aprendizaje de las músicas campesinas de base de los ensambles de flauta del Cauca y el sur del Huila, los pueblos Nasa y Yanacona. Es para mí de gran interés encontrar como estos procesos están ligados totalmente a las maneras en como los individuos se conciben a sí mismos en su ser y en su relación con el entorno social y natural.

La evidente presencia de la improvisación musical en la mayoría de culturas del mundo a través de los tiempos, probablemente no se pueda justificar de manera histórica, habrá entonces que mirar la manera en cómo nos desarrollamos como seres humanos, explorando, creando: Improvisando.

## BIBLIOGRAFÍA

- Atehortúa, W. 2012. *Morales Pino, Pedro*. Biografía del músico tomada de Gran enciclopedia de Colombia del Círculo de lectores. Tomo de biografías. Consultada en Abril 26 de 2012 en la página <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/biografias/morapedr.htm>
- Berendt, J. 1994. *El Jazz. De Nueva Orleans al Jazz Rock*.  
Bogotá: Editorial Presencia Ltda.
- Biblioteca Virtual del Banco de la República. *Arnedo, Antonio*  
Consultada en Junio 18 de 2012 en la página  
<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/biografias/arnedo-antonio.htm>
- Borrows, T. 2001. *Método completo de guitarra*. 1ra edición  
Editorial Parramón.
- Di Meola, A. 1985. *A guide to chords, scales, and arpeggios*.  
Estados Unidos: 21st Century Music Productions, Inc.
- Díaz, F. Hernández, G. *Estrategias docentes para un aprendizaje significativo. Una interpretación constructivista*.  
Mac Graw Hill.
- Duque, E. *Guillermo Uribe Holguín y sus 300 trozos en el sentimiento popular*. 1980.  
Bogotá: Patronato colombiano de artes y ciencias.
- Fontalvo, F. L. Pérez, J. A. 2006. *Aplicación de conceptos de improvisación en el Pasillo y el Bambuco de la Región Andina Colombiana*.  
Bogotá: Universidad el Bosque.
- Fontalvo, F. L. Pérez, J. A. 2006. *Método de improvisación en el Pasillo de la región Andina Colombiana*.  
Bucaramanga: (Sic) Editorial Ltda. Proyecto cultural de sistemas y computadores.
- Grijalba, J. 2001. *Semblanza del guitarrista colombiano Gabriel Rondón*.  
Consultado en Junio 15 de 2012 en la página  
[http://www.herencialatina.com/Gabriel\\_Rondon/Gabriel\\_Rondon\\_Jairo\\_Grijalba.htm](http://www.herencialatina.com/Gabriel_Rondon/Gabriel_Rondon_Jairo_Grijalba.htm)
- Horsely, I. Collins, M. Badura-Sokoda, E. Lybby, D. Jairazbhoy, N. A. 1980. *"Improvisation" Editado por Sadie, S. The new grove dictionary of Music and Musicians*.  
Londres: Macmillan Publishers Limited; Hong Kong: Peninsula Published Limited.

- León, G. 2001. *La percusión y sus bases rítmicas en la música popular*  
Bogotá: Fundación Batuta
- León, L. 2003. *La música instrumental Andina Colombiana. 1900 – 1950”*  
Bucaramanga: (Sic) Editorial Ltda.
- Moulin, C. Panisset, J. 1996. *Pat Metheny, improvisations.*  
Francia: HL Music.
- Martínez, F. 1991. *La música colombiana interpretada al piano.*  
Bogotá: Revista A contratiempo 8va edición.
- McCombs, B. Whisler, J. 1997. *La clase y la escuela centrada en el aprendiz. Estrategias para aumentar la motivación y el rendimiento.*  
Ediciones Paidós.
- Miñana, C. 1988. *Músicas y métodos pedagógicos. Algunas tesis y su génesis.*  
Bogotá: Revista A contratiempo 2da edición.
- Miñana, C. 1991. *Escuelas y experiencias pedagógicas de música popular. Estado actual y perspectivas en Colombia.*  
Bogotá: Revista A contratiempo 8va edición.
- Ochoa, A. 1997. *Tradición, género y nación en el Bambuco.*  
Bogotá: Revista A contratiempo 9na edición.
- Petrucci, J. 1996. *Rock discipline.*  
Estados Unidos: Warner Bros. Publications.
- Rondón, G. *Programa de guitarra eléctrica de la Universidad el Bosque, primer y segundo semestre.*  
Bogotá: Gabriel Rondón Producciones.
- Santamaría, C. *La Nueva Música Colombiana: La redefinición de lo nacional bajo las lógicas de la world music.* 2006.  
Bogotá: Página web <http://www.hist.puc.cl/iaspm/lahabana/articulosPDF/CarolinaSantamaria.pdf>
- Satriani, J. 1993. *Secretos de mi técnica para guitarra.*  
Estados Unidos: Cherry Lane Music Company; Barcelona: Music Distribución, S.A.
- Salazar, N. 1990. *Ayer y hoy en mis canciones.*  
Manizales: Editorial Andina.
- Serra, J. 1989. *Improvisación para instrumentos melódicos. Escalas para acordes diatónicos.*  
Bogotá: Revista A contratiempo 5ta edición.

Villota, J. 2009. *Improvisación en el Pasillo usando elementos del Jazz*.  
Bogotá: UNINCCA