

EL PROFE MULTINSTRUMENTISTA

OTTO VALERO GONZÁLEZ

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL  
DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN MUSICAL  
LICENCIATURA EN MÚSICA  
BOGOTÁ. COLOMBIA  
2023

**EL PROFE MULTINSTRUMENTISTA**

**Como requisito parcial para optar al título de Licenciado en Música**

**OTTO VALERO GONZÁLEZ**

**FRANCISCO ABELARDO JAIMES CARVAJAL**

*Asesor*

**UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL  
DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN MUSICAL  
LICENCIATURA EN MÚSICA  
BOGOTÁ. COLOMBIA  
2023**

## DEDICATORIA

*A mi familia, Emma, Esteban y Yeyis  
gracias por apoyarme y creer en mí.*

## RESUMEN

*El profe Multinstrumentista* busca reconocer las tensiones existentes en la formación de docentes de la Licenciatura de Música de la Universidad Pedagógica Nacional, tensiones que tienen su génesis en el enfoque epistemológico y las cuales desembocan en la formación instrumental especializada.

Así pues, la presente investigación analiza las posturas de cinco docentes de música, la postura del propio investigador y las posturas halladas en el diseño de los exámenes de admisión. Desde un diseño cualitativo, haciendo uso del método fenomenológico se realizan entrevistas a los docentes participantes con el fin de conocer sus posturas acerca de los instrumentos musicales, el abordaje de repertorios propios y externos, y la formación especializada y multi-instrumental.

**Palabras clave:** formación multinstrumental, formación de docentes, músicas, decolonialidad.

## Summary

*The Multi-instrumentalist teacher* seeks to recognize the existing tensions in the training of teachers of the Music Degree of the National Pedagogical University, tensions that have their genesis in the epistemological approach and which lead to specialized instrumental training.

Thus, the present investigation analyzes the positions of five music teachers and the position of the researcher himself. From a qualitative design, using the phenomenological method, interviews are conducted with the participating teachers in order to find out their positions on musical instruments, the approach to their own and external repertoires, and specialized and multi-instrumental training.

The results also highlight the importance of including interculturality in the training of music teachers, taking into account the multiethnic and multicultural conformation of the national territory.

**Cue Words:** multi-instrumental, specialized, teacher training, musics

## Tabla de Contenido

Introducción .....	9
Planteamiento del problema.....	11
Pregunta de Investigación .....	15
Objetivos .....	16
General .....	16
Específicos .....	16
Justificación .....	17
Participación en el debate .....	18
Estado de la cuestión.....	20
Marco Teórico.....	31
Instrumentos Musicales .....	31
Nociones previas .....	31
Organología.....	32
Usos y funciones de la música .....	34
Colonialidad.....	39
Marco Metodológico.....	45
Paradigma cualitativo.....	45
El investigador y los actores .....	46
Perspectiva Fenomenológica .....	47
Método .....	49
Observación Participante .....	49
Técnicas de recolección de información.....	51
Entrevista Etnográfica.....	51
Registros .....	54
Reconstrucción a Posteriori. ....	56
Sistematización y Análisis .....	56
Participantes de la investigación.....	57
Investigador - Otto Valero González .....	57
Profesores Universidad Pedagógica.....	58
Implementación Metodológica Primer Objetivo Especifico.....	64
Perspectivas de formación docente en el pasado .....	66

Perspectivas de formación docente en el presente.....	76
Abordaje del repertorio como contenido de enseñanza con sentido de lo propio de Colombia.....	88
Incidencia del repertorio .....	93
Abordaje del repertorio como contenido de enseñanza con sentido de lo externo de Colombia.....	95
Formación instrumental con base en múltiples instrumentos musicales .....	104
Formación instrumental especializada.....	112
Resultados primer objetivo específico .....	114
Implementación Metodológica Segundo Objetivo Especifico .....	118
Pertinencia de analizar las pruebas de instrumento principal .....	118
Primer elemento de análisis: oferta “amplia gama de instrumentos musicales” .....	119
Segundo elemento de análisis, el tipo de repertorio de las pruebas de instrumento principal proceso de admisión.....	129
Resultados segundo Objetivo específico .....	138
Conclusiones.....	141
Referencias.....	145

## Índice de Tablas

<b>Tabla 1.</b> Diseño de la entrevista.....	52
<b>Tabla 2:</b> Categorías de análisis y su relación con el marco teórico. ....	64
<b>Tabla 3:</b> Historia de formación .....	66
<b>Tabla 4:</b> Perspectiva de formación docente en el presente .....	76
<b>Tabla 5:</b> Repertorio con sentido de lo propio .....	88
<b>Tabla 6:</b> Repertorio con sentido externo .....	95
<b>Tabla 7:</b> Multinstrumentista.....	104
<b>Tabla 8:</b> Formación especializada.....	112
<b>Tabla 9:</b> Consolidado Instrumentos musicales año 2019.....	125
<b>Tabla 10:</b> Formatos Instrumentales.....	126
<b>Tabla 11:</b> Otros Formatos Instrumentales.....	128
<b>Tabla 12:</b> Matriz de análisis prueba de instrumento principal año 2020-1.....	133
<b>Tabla 13:</b> Matriz de análisis prueba de instrumento principal año 2021-1 .....	135
<b>Tabla 14:</b> Matriz de análisis prueba de instrumento principal año 2023-1.....	137

## Índice de Imágenes

<b>Imagen 1:</b> Pantallazo página web U.P.N. Departamento de Educación musical- Listado oferta de instrumentos para prueba de instrumento, proceso de admisión 2019-1.....	120
<b>Imagen 2:</b> Pantallazo del grupo de archivos PDF descargados de lista de instrumentos ofertados para prueba de instrumento proceso de admisión 2020- 1.....	121
<b>Imagen 3:</b> Pantallazo página web U.P.N. Departamento de Educación musical- Listado oferta de instrumentos para prueba de instrumento, proceso de admisión 2021-1.....	122
<b>Imagen 4:</b> Pantallazo página web U.P.N. Departamento de Educación musical- Listado oferta de instrumentos para prueba de instrumento, proceso de admisión 2023-1 .....	123
<b>Imagen 5:</b> Pantallazo página web U.P.N. Departamento de Educación musical- Listado oferta de instrumentos para prueba de instrumento, proceso de admisión 2023-2.....	124
<b>Imagen 6:</b> Pantallazo Pag web de U.P.N. Prueba específica de admisión 2020-1 .....	132
<b>Imagen 7:</b> Pantallazo Pag web de U.P.N. Prueba específica de admisión 2021-1 .....	134
<b>Imagen 8:</b> Pantallazo Pag web de U.P.N. Prueba específica de admisión 2023-1 .....	136

## Abreviaturas

U.P.N. Universidad Pedagógica Nacional

L.E.M. Licenciatura de Educación Musical

## Introducción

La cuestión en sí con la música en Colombia es que no es música en singular; la riqueza de la diversidad étnica y cultural de este país nos invita a enunciarla como músicas, así en plural como sostiene Julio Mendivil (2016) en su libro *En contra de la música*. Muchos son los sonidos, muchas son las líricas, muchas son las formas de bailar las músicas, diferentes son los territorios donde suenan -los cuales imprimen cierta particularidad a cada sonido teniendo en cuenta las características geográficas de cada lugar- incluso, si muchas personas hacen sonar una única canción, sonaría diferente ya que cada uno imprime en ella un acervo cultural que lo hace único.

En ese sentido, la intención de que las músicas en Colombia sean mencionadas en plural parte de una necesaria vinculación con las personas/grupos/comunidades y sus características culturales, desde su diversidad. El pensarse *desde y por* la diversidad es lo que impulso el proyecto de investigación *El profe Multinstrumentista*; el cual se ha pensado y encausado hacia la formación de los profes de música y en ello lo más significativo del músico, sus instrumentos musicales. Entonces emprenderé en lo relacionado con la formación del profesor de música en su en su área de instrumentista.

*El profe Multinstrumentista* analiza la propuesta de formación docente en la Licenciatura de música vigente en la Universidad Pedagógica, para ello tendré en cuenta los documentos de pruebas de admisión de instrumento y fuentes verbales: las voces de cinco profesores y mi voz como investigador y estudiante. Con relación al andamiaje teórico de la investigación, doy a conocer planteamiento acerca de los instrumentos musicales, la organología, usos/funciones de la

música y la colonialidad; estos ejes teóricos nutren la visión antropológica y simbólica de las músicas y sus funciones en los grupos y comunidades.

Asimismo, al interior de este documento se haya establecida la propuesta metodológica la cual considera en primer lugar el diseño de la perspectiva metodológica: partiendo de la generalidad en su condición cualitativa, hasta su especificidad fenomenológica en el enfoque. Este diseño emerge tras la necesidad de responder a la especificidad de sus objetivos propuestos, y en esa medida tiene en cuenta la implementación de dos técnicas de investigación que se complementan y responden a las acciones que el proyecto demanda; estas son la observación participante y la entrevista etnográfica.

A través del análisis de las entrevistas realizadas a cinco profesores de música, se desarrollan en la investigación categorías como: perspectivas de formación docente en el pasado y en el presente, abordaje del repertorio como contenido de enseñanza con sentido de lo propio de Colombia, abordaje del repertorio como contenido de enseñanza con sentido de lo externo de Colombia, formación instrumental con base en múltiples instrumentos musicales y formación instrumental especializada.

Finalmente, *El profe Multinstrumentista* expone los resultados y conclusiones de la investigación, y plantea la importancia de cultivar, una formación instrumentista que procure conocer y comprender una parte de la historia de la enseñanza del instrumento musical para reflexionar en su presente hacer; una formación instrumentista que se recoja desde las apuestas epistemológicas y prácticas de la interculturalidad, una formación instrumentista que nos lleve a cuestionarnos por la significación y construcción social que poseen los seres, el valor de lo que son en tanto diferentes y el reconocimiento de sus saberes; finalmente una formación instrumentista el cual emprende por reflexionar la necesaria vinculación de otras concepciones

más allá de la formación especializada en un solo instrumento, es decir una formación propuesta en diversos instrumentos musicales, es decir un profe Multinstrumentista.

### **Planteamiento del problema**

*“En nuestra lucha queda una semilla acá plantada”*  
Vocero Minga Indígena.  
Bogotá, 2020

Todas las formas de violencia que sufrimos los seres, por causa de la perpetuación del poder del colonialismo y el capitalismo como sistemas que operan en este tiempo, en los ya transcurridos, en los venideros y dentro de todas las áreas de participación humana considero es, la problemática fundante que atraviesa el proyecto *El Profe Multinstrumentista*.

Muchas son las manifestaciones de violencia, algunas se han llevado a cabo en masa y queriendo ser vistas, realizadas a plena luz del día, como lo sucedido en la masacre del pueblo El Salado del Departamento de Bolívar, tal como lo relata el texto “El pueblo que sobrevivió a una masacre amenizada con gaitas” (Salcedo, 2012). Otras formas de violencia son casi invisibles, buscando ser encubiertas aún de día y de noche: asesinatos, hurtos, desapariciones y demás, tal como lo narra la canción del cantautor Andrés Narváez Reyes (2003) acerca de lo sucedido en los Montes de María, “*Se perdió, se perdió y más nunca regresó...esas manos asesinas la vida le arrebató, en una noche tenebrosa que la muerte cabalgaba (...)*”.

Encuentro en común elementos que sufren directamente la violencia, por una parte, el plano material como los cuerpos, las viviendas, los animales; y por otra parte el plano intangible, lo que alude a salud mental/emocional y a lo simbólico; desde luego, ambos tipos de violencia absolutamente repudiables que requieren de un esclarecimiento de la verdad para la reparación y la no repetición.

Empero, existen las formas de violencia que llamaré epistemológicas<sup>1</sup>, igualmente ejercidos por el sistema de poder, que actúan directamente sobre las formas de sentir y las formas de producir el pensar de absolutamente todo, entre ellos el sentir/pensar de los saberes circulados y revitalizados milenariamente, los cuales son contenedores de formas diversas de relación del ser humano con el universo. Estos sistemas de creencias, sentidos comunes, lógicas de producción de saber y otras prácticas de conocimiento, se convierten en objetivo de agravio tras ser invalidadas como fuentes de conocimiento, por parte de quienes movilizan el sistema de poder colonialista y capitalista, con posibilidad de terminar en aquello que Boaventura de Sousa (2009) denomina como Epistemicidio, el fin de otras formas de pensar.

Por lo tanto, desde el campo que me convoca a realizar este proyecto, el ámbito instrumentista de la formación de profesores de música en la Universidad Pedagógica Nacional<sup>2</sup> y teniendo en cuenta mi transcurso como estudiante de la misma, considero necesario indagar acerca de la presencia de esta perpetuación del poder colonial y capitalista, en tanto observe en

---

#### <sup>1</sup> EPISTEMOLOGÍA

Esta investigación comprende y aborda la epistemología, como la palabra que recoge las discusiones emprendidas alrededor de la naturaleza del conocimiento, es decir cómo se llega a validar el interés de la producción de un conocimiento y como se llega a dicho conocimiento. La enciclopedia [www.Humanidades.com](http://www.Humanidades.com), llama la atención etimológicamente sobre la palabra epistemología como proveniente de los vocablos griegos episteme, que significa “conocimiento” y logos ciencia, por lo tanto, ciencia del conocimiento. por lo que en síntesis epistemología aborda además el conocimiento como nicho filosófico de estudio en tanto pregunta de muchas maneras por la esencia de los saberes

Es interesante algo que también menciona la enciclopedia al respecto del carácter filosófico de la epistemología: “algunas de sus principales inquietudes se dan entorno a ¿cuáles son las fuentes del conocimiento? ... ¿qué tipo de conocimiento podemos obtener?... ¿Cómo se da?” y finalmente “¿Cómo distinguir un conocimiento verdadero de uno falso? Desde luego este carácter filosófico de la epistemología es el que definitivamente se deposita en esta investigación pues acá, se comprende que el conocimiento y su validez está en seria discusión, en tanto la existencia de unas fuentes instaladas “validadas y aún validas” que definen casi el universo y en ello la manera de ejercer praxis con él. De acá la vitalidad de enunciar la palabra Epistemología en esta investigación a modo de dar lugar a otras fuentes de conocimiento, a modo de dar lugar a otras formas de construir el conocimiento, dar lugar a otras formas de acercarse a el universo con dichos conocimientos otros, y no más importante, dar lugar en visibilizar el carácter impositivo de algunas fuentes de conocimiento.

<sup>2</sup> Desde ahora U.P.N.

mi experiencia algunas formas de ejercer dominación de tipo epistemológico específicamente en este ámbito. Así que, a manera de conjetura es necesario esclarecer cuales son algunas de esas fuentes de conocimiento que producen unas perspectivas epistemológicas acerca de los instrumentos musicales, las cuales activan y delimitan unas prácticas de producción y reproducción de conocimientos, y que de manera consciente o inconsciente están generando alguna forma de violencia epistemológica al invalidar otras fuentes de conocimiento, otras formas de producción de conocimientos y consigo otras prácticas instrumentales.

Algunas de las vivencias a las que me refiero como estudiante de instrumento, es la mirada consciente que se tenía del instrumento como principal es decir con un carácter especializado, el cual fue fundamental y mayormente abordado de manera técnica; y en esa medida así se desarrollaron las clases, pensando en abordar elementos técnicos como: digitación, embocadura, columna de aire, fraseos, aplicados en interpretación de melodías e improvisación, esto último ubicado en el sector específico del jazz. Desde luego hubo relatos de elementos extra musicales que rodeaban esas músicas, pero no como características determinantes de la clase; es decir, la gran mayoría de las clases se abordaban desde los elementos técnicos.

Por otro lado, el tipo de repertorios usados para el abordaje de la técnica eran mayormente estadounidenses dadas las condiciones del sector del jazz predeterminado. Sin duda pienso que el problema no era el abordaje de estas músicas, sino la predominancia de éstas ante otros estilos que bien pudieron ser provenientes de Colombia, igualmente interpretables con improvisaciones. Finalmente, la exigencia de estudio que recaía sobre el instrumento musical era de inmensa magnitud, pero nuevamente la dificultad a mi modo de ver, radicó en la manera en

que se asumía el instrumento musical, cuando se pudieron mantener otras miradas del instrumento; sin duda se trata de un problema epistemológico.

Con respecto a la mirada hacia los instrumentos musicales encuentro que, para el proceso de admisión del programa de Licenciatura en música de la U.P.N. existe una gran relevancia en el dominio del instrumento principal, como requisito para el ingreso a la formación superior del programa. Recordemos que es una universidad pública, donde se asume que todos podrían aspirar; no obstante, me pregunto como investigador, ¿Cuál es la posibilidad que tienen diferentes aspirantes provenientes de otras comunidades con prácticas instrumentales en las que prima el dominio de múltiples instrumentos musicales y no sólo el dominio de un único o principal instrumento?

Según el propio proceso de admisión y la misma prueba de instrumento, se hacen evidentes, unas ofertas limitadas para unos instrumentos musicales y para unos instrumentistas limitados, tales como: saxofón, trompeta, contrabajo, bajo eléctrico, oboe, clarinete, tuba, trombón, piano, tiple, guitarra eléctrica, violín, viola, violonchelo, fagot, guitarra clásica, bandola, canto, corno, eufonio, flauta traversa y percusión (este último más bien percusión sinfónica). En consecuencia, pongo en discusión ¿a qué tipo de comunidades que dan uso frecuente de otros instrumentos musicales se abre la posibilidad de admisión a la universidad? sin la activación del criterio especial de indígenas, afrodescendientes, raizales, palenqueros, sordos o personas con algún tipo de habilidad especial.

Estos dos planteamientos desembocan en la necesidad de retornar al debate entre el valor y la coherencia de las epistemologías (producción de conocimientos), para la formación de profesores en curso en el ámbito de instrumentistas y desde luego, la mirada que previamente

recae sobre el instrumento musical. Debate que permitiría dialogar, discutir y evidenciar: las posibilidades formativas como profesores instrumentistas durante la instancia universitaria, la importancia de las instrumentaciones y sus jerarquías invisibles, los repertorios, el asunto de lo simbólico en los instrumentos y la importancia de formar profesores de música para un país que se autodetermina desde la Constitución (1991) como pluriétnico y multicultural.

### **Pregunta de Investigación**

Teniendo en cuenta lo anterior, surgen algunas preguntas: ¿con que perspectivas epistemológicas está siendo discutida la formación de profesores de músicas desde el ámbito instrumentista? ¿La formación docente de músicas en el área de instrumentistas, está siendo proyectada para las multitudes con sentido de diversidad? y finalmente dejo consignada la pregunta generadora de este proyecto:

*¿Cómo aportar a la formación docente de música en el ámbito instrumentista desde una perspectiva Multinstrumentista el cual hace referencia a las multitudes con sentido de diversidad? ¿Y qué elementos deben configurar dicha formación?*

## **Objetivos**

### **General**

Analizar la formación docente de música en el ámbito instrumentista de la Universidad Pedagógica Nacional para la enseñanza de la música en la Universidad Pedagógica Nacional (UPN) y su relación con las necesidades y demandas de un mundo cada vez más diverso y multicultural.

### **Específicos**

- Dar a conocer algunas posturas de los profesores de música de instrumento de la U.P.N. acerca de la formación docente en el ámbito instrumentista, año 2020.
- Examinar los documentos prueba de instrumento principal proceso de admisión de los años 2020,2021 y 2023 con el fin de identificar que miradas hay detrás de los instrumentos musicales.
- Proporcionar recomendaciones y sugerencias para mejorar la formación docente en el ámbito instrumentista en la UPN, con énfasis en la perspectiva Multinstrumentista.

### **Justificación**

El proyecto de investigación *Profesor Multinstrumentista* reconoce sus razones explícitas de ser, su incidencia, su impacto, su viabilidad e importancia, en la medida en que provee posibles propuestas de participación para cada uno de los parámetros que configuran la problemática dada y su participación en el debate acerca de la formación docente.

Este proyecto parte de que lo musical no será desvinculado de las vivencias de las personas, las comunidades, los espíritus, las culturas etc. El vínculo de la música con los acontecimientos de la gente será la naturaleza del interés y producción de conocimientos. Entonces esta investigación es un insumo que aparte de proveer otras miradas sobre cómo se pudo construir el conocimiento musical, en si ya es una apuesta de construcción otra, más allá de lo per se, de lo detectable en el solo sonido. y para obtener una mirada más profunda sobre aspectos culturales esenciales, se llega a reflexionar con otras estructuras de conocimiento que se posibilite comprender diferentes asuntos de las personas tales como la etnomusicología, la antropología, la interculturalidad y otras.

De aquí que el investigador peruano Julio Mendivil (2016) se pregunte por un modelo de pensamiento que permita ello:

Preguntar por el valor de los instrumentos en una condición sociológica, representa todo un reto epistémico en la educación musical, pues acarrear la labor de revalorar el instrumento musical como símbolo, (esto únicamente, tras reconocer el valor propio de las culturas), representa una transformación del paradigma musical tradicional hacia uno que propicie dichos reconocimientos, ¿la Etnomusicología? ¿La interculturalidad? (p. 155)

Es interesante ver como este proyecto reflexiona el asunto de la formación instrumental de los docentes al buscar responder la pregunta ¿cómo aportar a la formación docente de música en el ámbito instrumentista desde una perspectiva Multinstrumentista? Acá El Profe Multinstrumentista lo propongo desde una posición generalista en lo instrumental, en una condición de recibir múltiples personas, de múltiples contextos, en un mismo escenario de enseñanza aprendizaje musical y con la capacidad de presidir el intercambio de saberes entre los participantes.

### **Participación en el debate**

Por lo que, para llegar a dicha praxis docente, la razón inicial de incidencia del proyecto, se halla en aportar al debate epistemológico existente en lo allende a la formación de profesores y profesoras en el ámbito instrumentista desde una perspectiva Multinstrumentista en el programa L.E.M de la U.P.N. Por lo que también José Duván Marín Gallego (2018) anima en la vitalidad de participar en el debate de la siguiente manera:

Es importante reconocer que, en materia de educación, las diversas perspectivas existentes de formación docente, evidencian las variadas concepciones e intenciones que se tiene del mundo y para el mundo; evidencian los modos de participar y sus intereses sobre este, asumiendo al docente como agente que propaga dichas concepciones. De aquí la importancia de reconocer y participar en el debate epistemológico, una clara tensión del mismo, debido a las vigentes y hegemónicas perspectivas formativas que carecen o no reconocen las culturas como eje fundamental en la participación del y la docente. (p. 45)

En ese orden de ideas es evidente la relevancia del proyecto de investigación con la realidad contemporánea y problemática que de los criterios epistemológicos en la formación

instrumentista en el programa de L.E.M. de la U.P.N. por lo que se crea una posibilidad de aportar desde otra mirada en la formación instrumentista del docente de música.

Reconozco la pertinencia del proyecto al enmarcarlo en las exigencias educativas colombianas, de incluir los diferentes contextos culturales en la formación instrumentista de los docentes. El presente proyecto devela una mirada estudiantil, profesoral y documental, teniendo en cuenta las diversas experiencias de formación instrumentista, tanto en la mía como estudiante de la universidad; como en algunos de los profesores. Por lo tanto, este material es un insumo valioso que valora, recoge y organiza algunas las voces <sup>3</sup>de múltiples experiencias en esta ala de formación docente.

---

<sup>3</sup> En diversas ocasiones se encontrará escrito en primera persona, tras validar en la perspectiva metodológica del marco metodológico, mi participación como investigador y escritor del informe no desde un sentido de observador lejano, sino más bien observador participe.

### Estado de la cuestión

Realicé una revisión de antecedentes teóricos y conceptuales a nivel nacional y local que contribuyó a la identificación de los desarrollos conceptuales, metodologías y hallazgos significativos, para así, tener una visión global de los avances sobre el campo investigativo y resaltar la pertinencia de la presente investigación. Los materiales considerados para el proceso fueron libros y tesis de pregrado y doctorado; producidos en el lapso de tiempo 2001 a 2016.

- *Interculturalidad y educación intercultural, incidencia en la formación de maestros. sugerencias para la renovación curricular del programa de la licenciatura en educación infantil de la U.P.N.*

*Trabajo de Grado - Alberto Diana y Murillo Adriana (2016)*

En la presente investigación se esbozan diversas reflexiones en torno a la incidencia del discurso y lógicas interculturales en la formación docente de la Licenciatura en Educación Infantil de la U.P.N. Dichas reflexiones surgen a partir del rastreo y el análisis crítico de los distintos actores involucrados en el proceso de formación como profesores-as del programa y estudiantes; asimismo, información documental institucional como el Plan de Desarrollo Institucional y otros más.

Es importante resaltar los puntos en común del proyecto de investigación de la Licenciatura Infantil con el proyecto del *Profe Multinstrumentista* de la Licenciatura de Música; el primero punto se encuentra en el deseo de consolidar y ampliar el rango epistemológico sobre la interculturalidad y la educación intercultural, a fin de sostener un debate activo y propositivo acerca de las posturas epistemológicas vigentes en la formación docente.

El segundo punto en común es develar los vacíos de conocimiento y reconocimiento de saberes culturales otros, para la propuesta de formación tanto epistémica como práctica de los estudiantes-profesores. El tercer punto involucra la experiencia que se entrelaza con el deseo, sentimiento y la razón por dar respuesta a unas realidades vigentes en donde se utiliza las nociones de diversidad y reconocimiento desde una postura trivial, o peor aún estas reflexiones son inexistentes en muchos espacios de formación docente. Entonces surge el deseo de transformarnos como profesores mediante la incidencia de la diversidad.

Ahora bien, dentro de la revisión documental que realizan las autoras entre el 2012-2015 se observa detalladamente los propósitos de formación y las temáticas de cada seminario; identifican que del 100% de los seminarios propuestos sólo el 10 % contemplan elementos alusivos a la interculturalidad y a la necesidad de reconocer la diversidad (aplicado en este caso a la diversidad de las infancias); este desconocimiento de la interculturalidad en la estructura curricular produce una escasez en las herramientas para el estudiantado, a fin de asumir el reto de la docencia en un país multiétnico y pluricultural.

Las autoras resaltan que desde los relatos es posible evidenciar que:

Los-as docentes reconocen no tener en cuenta la pregunta por la interculturalidad, aunque consideran importante para la formación los-as estudiantes, dentro de su espacio académico dicha pregunta no está presente, sin embargo, en otras voces se encuentra que algunos docentes que han cuestionado elementos de la interculturalidad, hacen un intento por involucrar dentro de sus espacios académicos el concepto aun cuando este no se encuentre explícito dentro del programa analítico. (Alberto y Murillo, 2016, p. 68)

Es de mí interés recoger estas líneas por parte de las investigadoras, pues desde ellas se evidencia el uso que posee el término diversidad por parte de aparatos institucionales de los gobiernos hegemónicos. Tal como lo evidencia Katherine Walsh o Walter Mignolo en sus discusiones sobre interculturalidad, descolonización y educación; en esa medida se convierte en material comparativo y reflexivo en el transcurso de la investigación.

- ***Los instrumentos musicales como herramientas de cultura.***

*Julio Mendivil (2016). (págs. 154-159).*

Mediante la revisión y análisis del artículo del peruano Julio Mendivil, realizo un llamado a construir prácticas educativas para la formación de docentes de música en la U.P.N., acerca de la cuestión de los instrumentos musicales en el panorama cultural extenso que posee el territorio nacional. Instrumentos musicales como lo sugiere y lo evidencia Mendivil (2016) rico y variado en significaciones e imaginarios sociales; incontable en su amplia gama de funciones; de carácter milenario y ancestral sobre sus roles y fetiches; y además según analistas como productores y reproductoras de culturas, dominantes o dominadas o no dominantes.

En este artículo encuentro aliento desde los variados ejemplos a nivel mundial, en indagar la amplia gama de material epistemológico que ofrecen los instrumentos musicales si se les entiende en conjunto con su relación en los lugares, temporalidades, cosmogonías, y con los sujetos en sus sentires. Ello para proveer sentido e interrogantes al quehacer en la formación de docentes de música de la U.P.N. en todos sus ámbitos, pero mayormente en el de instrumentistas.

En este sentido, plasmo en este espacio algunos apartados que sugiere el autor sean tenidos en cuenta para la discusión que provocan los instrumentos musicales como herramientas

de cultura. Esto, teniendo en cuenta que estos materiales de revisión son y fueron necesarios para el constante diálogo que alimenta este proyecto investigativo.

Sobre los instrumentos musicales como herramientas de cultura retomo desde Mendivil algunas afirmaciones clave: encarnan valores culturales, contienen no solo su forma, están vinculados con lo sobre humano, se comunican con los dioses, se familiarizan con las deidades, despiertan la lluvia, poseen connotaciones de género, poseen una carga simbólica sexual, son portadores en las relaciones de poder, sus significados culturales no son estáticos, se desarrollan y se transforman, denotan identidades colectivas, propagadoras de la colonialidad moderna, herramienta mnemotécnica para evocar situaciones personales o colectivas, mercancías en el sistema capitalista, herramientas para producción y reproducción de cultura.

Preciso finalizar con una pequeña reflexión en “diálogo de ambiciones” entre el presente proyecto *el profe Multinstrumentista* y el artículo de J. Mendivil. El artículo es un material informativo que no tiene como fin una propuesta educativa, no responde a un debate acerca de la formación de profesores de música en el ámbito instrumentista o presume que los mismos se deban interesar por el trasfondo simbólico de los instrumentos musicales; sin embargo, sí contribuye para los debates actuales acerca de los instrumentos musicales y los criterios epistemológicos para asumirlos. Mientras que Mendivil aborda la diversidad cultural en un plano mundial, mi intención radica en el desarrollo instrumental en el contexto colombiano.

- ***La música más allá del sonido.***

*Julio Mendivil (2016). En contra de la música (págs. 24-29).*

Mendivil titula “*la música más allá del sonido*” a su manera de comprender y dar a conocer el debate vigente sobre los criterios epistemológicos en torno al análisis de la música y su relación en el proceso de colonización en la esfera del saber. En primer lugar, el autor describe la etnomusicología como aquella disciplina que se apoya en la antropología para ampliar la perspectiva de análisis de lo musical desde la descripción de las acciones humanas y su función en el sistema social, comprendiendo “la música más allá del mundo de los sonidos”.

Por otro lado, hace mención de la musicología como una disciplina que carece de la mirada antropológica para el análisis musical restringiéndose a los parámetros albergados al concepto de música como “forma sonora en movimiento”; es decir que se desarrolla un análisis per se, acorde a las estructuras melódicas, rítmicas y armónicas; limitándose a su forma.

Ahora bien, para la presente investigación es vital encontrar textos que evidencien la pertinencia del debate sobre los criterios epistemológicos que hacen diversa a la música; el contraste existente entre dos grandes perspectivas que definen el concepto de música (la etnomusicología y la musicología) me impulsa a pensar ¿cuáles son las miradas que el profesor de música de instrumento tiene a la hora de llevar a cabo su ejercicio? y ¿cómo estas impactan en el sistema de enseñanza?

Conviene mencionar que, aunque la etnomusicología surge desde la musicología, prontamente esa misma pronuncia sus cuestionamientos a la esencia de la musicología, del pensamiento racional de cuantificable, tangible, controlable. Y en esa medida se cuestiona el criterio valorativo de lo físico y racional en lo que se considera o no como música.

Teniendo en cuenta lo anterior, es aquí donde propongo construir desde otras perspectivas un basamento conceptual y práctico que cuestione las prácticas de perspectiva occidental que influyen en la formación del docente de música. Una alternativa que considere la diversidad de conceptos, funciones y estructuras sonoras, sobre lo que consideramos como música en las comunidades halladas en Colombia.

Por último, quisiera destacar el papel de mediador que asume Mendivil en el artículo ante estas dos propuestas de interacción con lo musical; evidencia que en la historia de este debate se han logrado puntos de negociación que resultaron en un *multi-sentir y repensar* de la música para concebir un sentido holístico. Sugiere que la música sea vista desde una lente tripartita, enfocando lo sonoro, lo funcional, y lo conceptual.

- ***Una epistemología del sur.***

*Boaventura de Santos. (2009)*

Boaventura de Sousa Santos, desarrolla toda una propuesta epistemológica acerca de la ceguera en el marco de la representación de las cosas. Para ello sugiere varios interrogantes determinantes que atraviesan dicho debate sobre la representación: ¿qué es lo que tienen importancia en cuanto representación, si es que la representación tiene alguna importancia? ¿cuáles son las consecuencias de una representación distorsionada? Cada una de esas preguntas atiende a dos asuntos epistemológicos: la representación de los límites y la representación distorsionada de las consecuencias.

Por otro lado, la cuestión de la ceguera, en palabras de Santos es el dilema a resolver mediante el tratamiento a esos dos interrogantes, “la ceguera de los otros, en especial de los otros del pasado, es tan recurrente cuanto fácil de identificar” y a modo de interrogante: ¿por qué

juzgamos ver plenamente lo que sólo vemos muy parcialmente? Ante dicha disyuntiva sostiene Boaventura, que la conciencia de nuestra ceguera, que somos forzados a ejercer en cuanto desvelamos la ceguera de los otros, debe estar en el centro mismo de una nueva actitud epistemológica: optimismo trágico.

Este optimismo trágico es la característica central de la subjetividad del científico preocupado por transformar la ciencia en un nuevo sentido común, menos mistificador y más emancipatorio; es decir, el conocimiento como una emancipación, como semilla de un nuevo sentido común. Es importante aclarar que el optimismo trágico, es una aguda conciencia de las dificultades y de los límites de la lucha por formas de emancipación que no sean fácilmente coóptales por la regulación social dominante.

Para el asunto de la representación de los límites, (primer interrogante), Boaventura analiza cuatro límites de representación: la determinación de la relevancia y de los grados de relevancia; la determinación de la identificación; la imposibilidad de la duración; la determinación de la interpretación y de la evaluación. Estos argumentan, la epistemología de la ceguera son productores de invisibilidad.

Este primer límite refiere a que es relevante y en ello, la ocultación de las realidades y la distorsión de la realidad. Asunto que compete y aplica a esta investigación, por cuanto se pregunta que es relevante en la música y los instrumentos: para los músicos, para estudiantes de música (futuros profesores) para docentes orientadores del programa y finalmente por el lineamiento administrativo ¿qué es relevante? Asimismo, cuestiono, ¿qué impacto ha provocado la universidad en las prácticas de los estudiantes y profesores para una diversidad cultural?, y ¿qué impacto genera en la forma de leer otras culturas que cultivan miradas otras de lo musical, el erigir perspectivas de relevancia en la música?

Si bien Boaventura propone un análisis de lo considerado relevante en el ejercicio del poder, por medio de diferentes aparatos de reproducción a la sociedad, yo como investigador pregunto por los mecanismos utilizados para la reproducción, o construcción de relevancia en lo musical, en el programa de música en la U.P.N. Puede que sea institucionalmente reproductor, y diverso en grupos emergentes.

No obstante, reflexiono que, teniendo presente las disputas epistemológicas, artísticas, educativas y su jerarquía en el campo de la investigación, el porte de Boaventura se concentra en develar las regulaciones para los límites investigativos, identificando que tanto o poco relevante es para el contexto académico de la U.P.N. Es decir, el acercamiento a los objetos o sujetos de investigación deberán proceder mediante diversos puntos de vista y no desde una sola o mayoritaria óptica; de ahí la importancia de dialogar con los saberes, los contextos, las decisiones y acciones.

- ***La educación musical en Bogotá 1880-1920***

*Tesis doctoral, Martha Barriga 2004*

Para iniciar, expongo dos pensamientos centrales de esta investigación de corte historiográfica:

- a. Durante 1880-1920 convivieron dos modalidades de educación musical: formal y no formal; en este periodo se fundaron diversas instituciones de educación musical formal; entre ellas la Academia Nacional de Música, base del primer *conservatorio*. Sus modelos educativos se diseñaron siguiendo los parámetros curriculares de la Universidad Colonial Hispanoamericana y de otros conservatorios del mundo.

- b. Se presentan algunos conceptos acerca de la importancia de la educación musical en la formación del ser humano.

Desde lo anterior resuelvo que la tesis doctoral realiza un análisis diacrónico de la educación musical en Bogotá, reconociendo los procesos formativos en el plano de la institucionalidad formal y en el plano de la no formalidad. Asimismo, se plantean hipótesis de investigación las cuales dan cuenta de un periodo de penetración y dominación cultural, donde se modernizó y extranjerizó la educación musical; allí se expone el trasplante de los currículos de estudios musicales europeos y norteamericanos en el proceso de educación formal en Bogotá.

La autora enlaza el recuento histórico con los debates en materia de educación musical, manteniendo una reflexión con los procesos vigentes de enseñanza aprendizaje; reconociendo así el por qué y cómo tanto de la modalidad formal como informal en la educación musical. Desde luego Martha Barriga contiene amplios recursos teóricos que fundamentan y sostienen la lectura histórica en mixtura con el debate.

Finalmente es conveniente consignar algunas reflexiones que aportan para el presente proyecto de investigación. Lo primero refiere a la propuesta de mantener un modelo educativo con raíces decoloniales que adopten formas propias de educación; específicamente en el caso de la U.P.N. conviene revisar su marco epistémico, ya que, al ser una universidad estatal, responde a unas lógicas del Gobierno Nacional de turno, el cual en muchas ocasiones ha demostrado estar sujeto a políticas globales producidas por una inventiva de norte global.

La segunda reflexión gira en torno al abordaje de los modelos de educación musical no escolarizada, aquellos que no hacen parte de un reconocimiento institucional en tanto no

corresponden con unos estándares de calidad. Estas modalidades emergentes se piensan desde lo local-diverso y no desde lo instituido-universal.

La última reflexión hace referencia a la necesidad de pensarse instituciones de formación musical no solo desde la malla curricular sino desde la importancia de la formación de seres humanos.

- ***Etnomusicología***

*Hellen, M. (2001).*

La autora pretende acercar a los lectores a la discusión sobre los tratamientos del estudio de la diversidad musical en el mundo, partiendo de la necesidad de confrontar las metodologías dominantes de la musicología con la propuesta de etnomusicología<sup>4</sup> o antropología de las músicas.

A lo largo del escrito se vislumbran las perspectivas que posee cada una; por un lado, el interés de la musicología por apreciar las estructuras de los recursos melódicos, rítmicos y armónicos en los sonidos musicales, influenciada por el paradigma occidental-clásico el cual separa los saberes con la pretensión de ahondar y crear un sistema musical universal aplicable a todos los demás, invalidando lo que no esté acorde con el sistema. Un modo de efectuar el análisis de lo musical desde su natural condición separada de los fenómenos humanos como los usos, los conceptos y los sentidos de la música.

Contrario a lo que sucede con la perspectiva etnomusicóloga, ya que pone especial énfasis en el estudio de la música con las variantes que proveen los contextos culturales; Myers

---

<sup>4</sup> Entendida como una rama de la musicología en la que se pone especial énfasis en el estudio de la música teniendo en cuenta su contexto cultural

desarrolla el concepto de etnomusicología como un sistema de análisis que pretende utilizar el marco cognitivo de la cultura como base para el análisis de su música. El peso que otorga a la cultura da línea para la metodología, finalidad y carácter interdisciplinar de esta disciplina.

Teniendo en cuenta lo anterior, mi intención investigativa se sitúa en el análisis y confrontación de posibles patrones que impulsan el acto pedagógico y que dan cuenta de la intencionalidad pedagógica colonial detrás del conocimiento y sus elementos de producción: relación estudiante-profesor, modo de ver el instrumento musical y su abordaje. Es claro que la producción del conocimiento en la musicología proviene de la mirada separada en la música, mirada que vale la pena cuestionar si también se manifiesta en la enseñanza del instrumento musical.

## Marco Teórico

El proyecto de investigación el *profesor Multinstrumentista* reposa sobre dos campos teóricos fundamentalmente: los instrumentos musicales, usos y funciones de la música y el capitalismo; a continuación, se desarrollarán estos ejes temáticos a fin de reconocer algunos debates y reflexiones.

### Instrumentos Musicales

#### *Nociones previas*

Es importante precisar que el uso de la primera persona en el proyecto es un ejercicio relevante y legítimo, ya que asumo mi condición de investigador desde el interior de la experiencia, vivenciando toda su integralidad los acontecimientos para ponerlos en dialogo con otras fuentes de información; y no como un externo que observa lo que pasa alrededor para proceder en su ejercicio.

En esta medida, me permito mencionar algunas experiencias que me permitieron reflexionar en la propuesta Multinstrumentista; en primer lugar, destaco la fortuna de disfrutar del ejercicio musical con diferentes instrumentos musicales, mi primer instrumento musical fue el saxofón a éste se le fue sumando el piano, guitarra, bajo, gaitas y otros instrumentos que iba descubriendo en diferentes zonas del país como la Guajira, el huila, Florencia y el Cauca. Cada instrumento abría una puerta para comprender otros modos de vida, era una invitación para reflexionar en mi ejercicio de docente de música desde otras miradas, como cita Julio Mendivil a Eliot Bates “los significados culturales de los instrumentos musicales no son estáticos y al transformarse desarrollan biografías” (2010, p. 155).

La segunda experiencia se remonta en la orientación como profe por dos años a un grupo numeroso de niñas y niños entre los 5 y 12 años para la enseñanza de varios instrumentos musicales.

Ahora bien, además de mi experiencia también se encuentran fuentes documentadas que brindan una lectura de los instrumentos musicales desde su relación con personas, grupos y comunidades. Dichas fuentes serán la que darán desarrollo al presente apartado, entre ellas están: el etnomusicólogo peruano Julio Mendivil, el etnomusicólogo estadounidense Alan P. Merriam; el investigador y músico chileno José Pérez de Arce y finalmente la licenciada en artes y magíster en antropología Francisca Gili.

### ***Organología***

Yendo directamente a su etimología, la organología resulta ser una palabra compuesta proveniente del latín en el que *organum* indica instrumento musical y *logos* razón, argumentación, discurso, estudio, ciencia. De aquí entonces que organología aluda al estudio de los instrumentos musicales.

El estudio de los instrumentos musicales ha estado desde tiempo atrás presente en diferentes comunidades del mundo; según José Pérez de Arce y Francisca Gili (2013 (citando a Biot 1803-1850)) el más antiguo de ellos se remonta hace más de 6.000 años atrás, aparentemente por los chinos, allí realizan un sistema de clasificación de instrumentos musicales desde el tipo de material con el que estos estaban contruidos, aquí se encuentran ocho grupos: metal, seda, piedra, bambú, calabaza, arcilla, cuero y madera.

Asimismo, Pérez y Gili (2013) mencionan otros estudios organológicos dados en Europa, se trata de los esfuerzos de Martín Agrícola, Pierre Trichet y Marín Mersenne en donde

encuentro un énfasis nuevamente de encausar las acciones del estudio de los instrumentos con miras a crear otras clasificaciones, igualmente desde una condición física. Sintetizan los autores del documento que dadas las semejanzas de clasificación se opta por fijar cuatro categorías según el material del cual están hechos y otras sub divisiones según el componente físico que entre en vibración para producir el sonido, así: cuerda, viento, percusión y varios.

Hasta aquí quisiera comentar que resulta interesante como el ejercicio de la organología es mostrado con un fin descriptivo y taxonómico, considerando las características físicas del instrumento o físicas para la producción del sonido. Por otro lado, se observa cómo cada categoría de clasificación tanto en Asia como en Europa manifiestan diversas relaciones con los materiales del entorno para la construcción de instrumentos musicales; de aquí reflexiono sobre la posibilidad de crear otros modelos propios de clasificación colombianos, en donde se relacione los materiales, el vínculo con las comunidades y su contexto social/geográfico.

Otro comentario que resalto es acerca de la finalidad de considerar un sistema descriptivo y clasificatorio dentro del estudio de los instrumentos musicales ¿para qué clasificar? ¿en qué ayuda? Según Mendivil (2016) es importante cuestionar el propósito de la organología, siendo que históricamente el fin mayor ha sido fortalecer una noción de instrumentos musicales como archivos, pues a través de la reproducción de sonidos y repertorios devienen en repositorios.

Pero, si la finalidad de la organología se piensa con otros focos como acentúa Eliot Bates (citado por Mendivil, 2016) para estudiar y concebir los instrumentos musicales, no como meros artefactos de los cuales se extraen sonidos, sino productos culturales que evidencian relaciones entre humanos, entre objetos de distinta índole y entre humanos/objetos; se podría analizar los instrumentos musicales desde sus usos y funciones en las comunidades, ampliando la perspectiva de la organología a un campo antropocéntrico.

Ahora bien, conviene mencionar que Arce y Gili (2013) aseveran que la organología desarrolla sus mayores esfuerzos con Víctor Mahillon al emprender categorías de clasificación que permitieran unificar la vasta colección que comparaba instrumentos europeos y exóticos archivados en el museo del conservatorio de Bruselas, creando los nombres de las categorías que hoy por hoy circulan en las páginas de muchos ejercicios investigativos de la U.P.N. Dichas categorías, consideradas bajo el criterio del material que entra en vibración, corresponde a: membráfonos, cordófonos, aerófonos y autófonos el cual pasaría a transformarse en idiófonos.

Finalmente, aparecen Hornbostel y Sachs quienes desarrollan un sistema de clasificación que retoma los esfuerzos de Mahillon, creando entonces complejas subdivisiones que aluden a describir con precisión el material del instrumento y el tipo de material que hace que este suene.

### ***Usos y funciones de la música***

El siguiente apartado se desarrolla a partir de los aportes del etnomusicólogo Allan P. Merriam en su documento titulado *Usos y funciones*; al tiempo, se vincula con el asunto de los instrumentos musicales.

Lo más pertinente de este apartado, es que estas dos palabras, usos y funciones, son el recurso de esta investigación que permite dar cuenta de la vinculación que posee la música y específicamente los instrumentos musicales en los asuntos del comportamiento humano. Menciona Merriam (2001) que para una comprensión de las actividades humanas son necesarios los aspectos descriptivos y los aspectos significativos haciendo énfasis en este segundo, en sus palabras:

Una de los problemas más importantes para la etnomusicología es la de los usos y funciones de la música, ya que, en el estudio del comportamiento humano, buscamos no solo los aspectos descriptivos de la música, sino -lo que es más importante- también su significado. Los aspectos descriptivos, aunque importantes por sí mismos, hacen su contribución más significativa al aplicarse a problemas más generales para la comprensión del fenómeno que intentamos describir. Queremos saber no sólo lo que es, sino, sobre todo, que función tiene para la gente y cómo funciona. (p. 275)

Al igual que el autor voy a seguir el sentido de asumir cada una de las palabras, en un principio separadas para esclarecer sus diferencias y así tener la claridad de su complementariedad

### ***Usos de la música:***

Allan M. (2001) se refiere a este concepto como, “todas las formas en que la música es utilizada en la sociedad, a la práctica habitual o al ejercicio corriente de la música” (p. 276) así mismo complementa “la música se utiliza en ciertas situaciones y se convierte en parte de ellas” finalmente recalca “el uso se refiere a las situaciones humanas en que se empela la música” (p. 276).

Esta idea del significado de *usos* de la música comento en clave de los instrumentos musicales: primero, al respecto de “todas las formas”, pienso en todos los instrumentos musicales como otra de tantas formas propios de cada contexto, diferenciándose los unos de los otros en los tipos de material con el que están hechos y el modo de haber sido construidos desde su relación con el entorno que provee; en sus sistemas de reflexión del sonido para considerar afinación sobre la tímbrica, la interválica, la resonancia y con ello el acompañamiento a sus

repertorios en sus maneras de ser tocados, para ser motivo de disfrute en los usos correspondientes que cada comunidad posee.

Entonces, así como entiendo por forma, tipos de reproducción de música, tipos de eventos para hacer música, estilos musicales y muchos más, los instrumentos musicales son parte de las formas posibles y existentes en la música que son utilizados de muchas maneras por diferentes poblaciones.

El último comentario de Allan M. (2001) con respecto al significado de *uso* como “las situaciones humanas en que se emplea la música (...) la música se utiliza en ciertas situaciones y forma parte de ella” (p. 25) implica diversidad de posibilidades que según el tipo de comunidad puede o no ser tomada en cuenta para acompañar determinadas actividades humanas. En palabras del autor tenemos la posibilidad de hallar la música en forma de canción para una gran variedad de usos: “tenemos canciones de amor, de guerra, funerarios, de trabajo, para el deporte; oímos música para estimular nuestra actividad en el trabajo y en el juego, y para acompañarnos mientras comemos... etc.” (p. 26)

Por último, Merriam discurre el asunto del manejo de este grande flujo de información considerando aplicar categorías de clasificación para las actividades humanas y los usos que allí se dan de las diferentes formas de música, más allá de una sencilla enumeración de las actividades. Al respecto cita el trabajo de Herskovits quien propone cuatro categorías de clasificación: cultura material, instituciones sociales, hombre y universo, y la estética. Considera el uso de estas categorías bajo la premisa de no ser la propuesta universal; sino más bien una propuesta sujeta a las posibilidades del contexto. Desde mi perspectiva, la consideración de estas categorías se da en la valía que tiene hacia el manejo de la información para posteriores consideraciones.

***Función de la música:***

La función busca el sentido que tienen los usos de las músicas para una población, al tiempo que procura relacionar el sentido de dichos usos con el propósito dentro de determinadas lógicas o sistemas de las comunidades. Así lo expresa Radcliffe Brown citado por Merriam (2000):

<función> es la contribución que una actividad parcial hace a la actividad total de la que forma parte. La función de un determinado uso social es la contribución que realiza al total de la vida social, como funcionamiento del conjunto del sistema social (p. 181)

Por lo tanto, el aporte que acá surge es de inmensa riqueza, por cuanto se comprenden los usos de los instrumentos musicales no solo como parte de un goce estético, sino desde su función en responder con las lógicas de determinada cultura.

Estos planteamientos del concepto de función aplicados a nuestro contexto colombiano y en el campo de la educación musical instrumentista, provee una mirada de diversidad sobre la concepción y estudio de los instrumentos musicales. Por ejemplo, un mismo ritmo es usado en diferentes contextos, pero el conocimiento de la función que cumple en cada lugar puede aportar en la manera en que se oriente al estudiante para la interpretación de repertorios; verbigracia en uno de los contextos se utiliza para cortejar y preservar la decendencia, mientras que en el otro se utiliza para tranquilizar el ganado que hace parte de la economía familiar.

Radcliffe Brown sugiere “que lo que parece ser el mismo uso social en dos sociedades, puede tener distintas funciones” (2001, p. 277). Esta perspectiva como se ve en el ejemplo anterior, encamina la enseñanza de los instrumentos en su ámbito interpretativo basado en el conocimiento de los contextos culturales.

Finalmente, Merriam expresa que la función persigue una generalización, mientras que el uso define algo específico; la función parte de un ejercicio de análisis que se le realiza a un uso, por lo que se trata de un intento de descubrir su propósito del modo más abarcador posible. También menciona que “la hipótesis de que todos los usos tengan función, no requiere la afirmación dogmática que todo en la vida de una comunidad tiene una función (...) solo requiere la asunción de poder tenerla y que es legítimo intentar descubrirla” (2001, p. 280)

En vía de alcanzar el objetivo de conocer la función, el autor parte del concepto propuesto por el antropólogo S.F. Nadel en 1951<sup>5</sup> donde el análisis de un uso puede responder con un propósito definido; de esta manera Alan P. Merriam propone diez tipos de funciones aplicables a cualquier cultura:

- Función de expresión emocional
- De goce estético
- De entretenimiento
- De comunicación
- De representación simbólica
- De respuesta física
- Función de refuerzo de la conformidad a las normas sociales
- Función de refuerzo de instituciones sociales y ritos religiosos
- De contribución a la continuidad y estabilidad de una cultura
- De contribución a la integración de la sociedad (2001, p. 289)

---

<sup>5</sup> En su libro “Los fundamentos de la Antropología Social”.

## Colonialidad

Teniendo en cuenta las tensiones que propongo en la problemática fundante a cerca de la U.P.N., considero y cuestiono si la génesis radica en algo más profundo y complejo. Lo que hoy entendemos como universidad: espacios de clases, currículos, lineamientos, estructuras administrativas, procesos de admisión, programas, participantes y relacionamientos proviene de múltiples formas de pensar y ver la universidad; las cuales pueden ser problematizadas. Entonces, parte de este constructo universitario que ahora problematizo ¿se vincula con toda una estructura compleja que posee unas determinadas formas de leer, interpretar y ejercer sobre todos los ámbitos de la vida humana y no humana?

Dicha estructura de la que hablo, por su misma complejidad es designada desde múltiples nociones: Colonialidad, capitalismo, modernidad y eurocentrismo, los cuales procuraré esbozar:

En primer lugar, me dirijo a la colonialidad partiendo de lo más sencillo a lo más complejo ¿de dónde viene esta mención? del latín *colonia* que significa: territorio establecido por gente que no es de ahí; la palabra latina deriva del verbo *colere* que quiere decir cultivar/habitar (Diccionario Etimológico, s.f.). Desde la Real Academia Española (2022) me encuentro con que la palabra colonia es poseedora de al menos tres significados: territorio fuera de la nación que lo hizo suyo ordinariamente regido por leyes especiales, territorio dominado y administrado por una potencia extranjera y conjunto de los naturales de un país, región o provincia que habitan en otro territorio.

Teniendo en cuenta este acercamiento lingüístico, quiero empezar a perfilar todo el fenómeno que en poco empezaremos a apreciar, el colonialismo. Desde el significado de colonia se vislumbra todo el mecanismo y fuerza que hace posible el establecimiento de ésta; pienso en lo que puede requerir movilizar y establecer un grupo de personas con toda una condición

histórico-cultural a un territorio nuevo para explotarlo, considerando absolutamente todas las esferas de la participación humana, pues es un todo lo que se está trasladando. Esferas que por su misma naturaleza son reguladas o controladas por las mismas lógicas histórico-culturales de la sede que coloniza.

Otro importante detalle desde la activación de una colonia es su carácter expansivo; el tránsito de pobladores de un territorio a otro busca su dominación desde las costumbres. Entiendo que el colonialismo en su ejercicio real, no considera un establecimiento territorialmente estático, pasivo o quieto, este es necesariamente extensivo, parece que algo le hace insaciable e inconforme.

Dicho esto, procedo a mencionar el colonialismo como fenómeno en contexto histórico pues como lo indica Aníbal Quijano, Enrique Dussel y otros expertos, son hechos tan viejos como los mismos asentamientos poblacionales. Según Quijano (2007) dentro de la época de auge colonial se encuentra la llegada de las colonias españolas, portuguesas, inglesas, francesas, holandesas en el siglo XVI al territorio americano y latino americano con todo el despliegue que implicó la consolidación de estos asentamientos a un territorio “nuevo”.

Este accionar colonial en América Latina lo desarrollan con bastante fuerza Aníbal Quijano, Catherine Walsh, Santiago Escobar, Enrique Dussel y aún más lo narran las mismas tradiciones orales que circulan hasta el día de hoy. Se encuentra que la activación colonial se dio en términos de someter lo que se piensa y se siente acerca de la espiritualidad, el cuerpo/el ser, el territorio, el ser humano (cuestionando si son o no humanos), el saber, la manera en que se consumen los recursos, el universo/cosmos, la temporalidad, etcétera. Todo el sistema cultural es sometido a los parámetros de la estructura dominante asentada. (Quijano 2007)

En clave de este carácter expansionista del colonialismo, quiero mencionar que en América Latina desde dicho momento histórico en el siglo XV momento en que se da el inicio de los asentamientos de colonias y hasta el sol de hoy, se reconocen diferentes formas de colonialidad. Y es precisamente en lo que haré énfasis, en el concepto de colonialidad. para ello empezaré por mencionar una reflexión que propone Aníbal Quijano (2007), la cual puede ser encontrada en el compilado: *El giro decolonial*

El autor menciona que la colonialidad es uno de los elementos constitutivos y específicos del patrón mundial de poder capitalista. Se funda en la imposición de una clasificación racial/étnica de la población del mundo como piedra angular de dicho patrón de poder y opera en cada uno de los planos, ámbitos y dimensiones, materiales subjetivos, de la existencia cotidiana y a escala social. Se origina y mundializa a partir de América

Mencioné que, hasta el sol de hoy, el asunto de la colonialidad en Latinoamérica es vigente y es que no solo resulta ser un asunto de acaparamiento y trabajo sobre el territorio, sino que se expresa en un posicionamiento y clasificación racial. En esta especie de pirámide racial son los colonizadores quienes están en la cúspide, mientras que en la parte baja se encuentran los colonizados quienes estaban en el territorio. Acá entiendo como el territorio empieza a ser transformado forzosamente por las prácticas provenientes de un pensamiento y sentir poseído por la identidad social “favorecida” o dominante. Lo que llama la atención es la imposición del pensamiento que obliga y genera transformación. Entonces no solo es una imposición física lo que implica la colonialidad, sino también el pensar y el sentir, pero claro es desde lo físico que se subyuga y se llega a lo inmaterial.

Aníbal Quijano (2007) describe la colonialidad como el patrón de poder creado por la matriz racial colonial que se busca consolidar en el espacio tiempo material e inmaterial; este

patrón de poder es un modelo o punto de referencia que servirá para prolongar y replicar el posicionamiento identitario. Pero este patrón, según Quijano, incluye dos vías importantes que rigen sobre la concepción de humanidad: ¿quién es superior? y ¿quién es inferior?

Se buscó y logró esculpir un ideal de persona, de identidad desde el cuerpo; es decir, desde los atributos biológicos diferenciales como el color de ojos, color de piel, tamaño de la nariz, forma y color del cabello, etc. Desde la corporalidad se gesta un ideal del ser, cual se distingue entre unos cuerpos vencedores de raza blanca y otros cuerpos vencidos no europeos de raza de color; estableciendo así toda una distribución de los poderes, lo que denomina Aníbal Quijano como racialización de las relaciones de poder.

En estos términos físicos o corporales de las personas, se genera una clasificación de la sociedad: los blancos, primeramente y luego los mestizos, indios, amarillos y en el final los negros. Dicha clasificación impacta la ubicación y los asentamientos geográficos, entonces mundialmente en el centro autoproclamando están las sedes hegemónicas coloniales es decir Europa y desde ahí se orienta el resto del planeta en oriente, occidente, norte y sur. Esta misma distribución geográfica sucede a nivel local, en las zonas colonizadas donde el territorio es organizado según estos mismos aspectos.

Sobre estos patrones quiero reflexionar acerca de la naturalización de seguir concibiendo ciertos nombres, teniendo en cuenta unos supuestos de libertad e independencia. Empiezo por la designación del continente latinoamericano, cuando lo latinoamericano en aquel entonces fungía como la designación del territorio dominado por grupos que en su habla derivan del latín, españoles y portugueses. Cuando América en su nombramiento pseudo fundada, indicaba una designación hecha a lo que hoy es Estados Unidos como dominio de los pueblos ibéricos.

Por otro lado, un ejemplo claro de la continuidad del patrón colonial es el nombramiento del país Colombia, el cual tiene nexos con el origen de la palabra Colon, el cual en latín es Columbus. Estos son ejemplos de cómo el patrón de poder permanece en la naturalización de muchas cosas que hoy están y configuran nuestro país.

Ahora bien, para finalizar este apartado quiero hacer brevemente hincapié sobre la colonialidad en la esfera del saber y algunos aspectos que se ven involucrados hoy día en los entornos educativos y en ello la universidad. Esto a partir de las reflexiones suscitadas por el ecuatoriano Fernando Garcés en el mismo documento el giro decolonial y por el venezolano Edgardo Lander (1993) en su documento la *colonialidad del saber*.

A nivel general es importante entender que, instalados los procesos históricos de colonización, se da continuidad con otros modos de imposición que buscan constituir sociedades mediante la “civilización” de las “barbaries”, los cuales son una forma de operar intelectualmente y construir las realidades sociales teniendo como referente a Europa.

Por lo que por imposición intelectual es importante entender, que se refiere a toda una forma de abordar la epistemología, bajo la concepción de una sesgada perspectiva del conocimiento, entonces define lo relevante y lo irrelevante, anulando, desplazando, segregando respectivamente mediante mecanismos de medición, de referencia. Este es el modelo de racionalidad de la ciencia moderna. Y según Boaventura de Sousa Santos “Siendo un modelo global, la nueva racionalidad científica es también un modelo totalitario, en la medida en que niega el carácter racional a todas las formas de conocimiento que no se pautaran por sus principios epistemológicos y por sus reglas metodológicas” (2009, p. 66) por lo que es importante para esta investigación establecer otras formas de negación del conocimiento

abogando por uno eurocéntrico o inclusive de otros autoproclamados centro poder estadounidense, centro oriental.

Ligado a esta forma de legitimar y deslegitimar el saber se encuentra entonces la producción de los saberes a partir de dicho paradigma científico. Entre muchas cosas este paradigma trata el saber desde la separación o partición del mundo de lo “real” entonces la desarticulación de las cosas ya no como un todo, sino como algo desvinculado, el hombre separado del mundo, el mundo como material. El estudio de las ciencias por sí mismas y la concepción de especialistas y expertos. Aplicado al campo musical resulta interesante como se asume la formación de especialista en algún instrumento, el estudio es arduo e intenso hasta adquirir el título de experto.

Con este principio de especialista se pretende lograr un desarrollo casi acabado y desde luego la altivez de la certeza del conocimiento y de unas formas de llegar a el conocimiento, construyéndose el carácter universal de las múltiples experiencias europea, que según Lander (1993) inician con la autoproclamación universal de Europa de ser el centro global y no solo el centro sino la que ubica en el espacio y en el tiempo a los demás. Por lo que desde ahí además se levantarán otros micro universalismos, muy seguramente como lo que ya hemos vivido en el programa de la licenciatura de la U.P.N. al abordar materiales como “manuales de historia universal de la música”, y materiales para instrumento como “obras de repertorio universal” para “x” o “y” instrumento musical.

Finalmente, algo que menciona Lander es que estos universalismos son radicalmente excluyentes dada su connotación científica académica y eurocéntrica, no por nada entonces se adjetiva el ser académica a la música clásica. Vale la pena entonces preguntar ¿cómo se da tratamiento al contenido en la formación instrumentista, si el contenido de formación son las

diferentes obras de repertorio? ¿Desde cuales epistemes propone la Universidad Pedagógica concebir la enseñanza de la música y los instrumentos musicales? ¿Qué se conocimiento se valida en la realización de sus exámenes de admisión, si la U.P.N. es por naturaleza dada para legitimar el desarrollo musical de las personas en condiciones de diversidad?

## **Marco Metodológico**

### **Paradigma cualitativo**

Teniendo en cuenta que el objetivo de esta investigación es analizar la formación docente de música en el ámbito instrumentista de la Universidad Pedagógica Nacional para la enseñanza de la música y su relación con las necesidades y demandas de un mundo cada vez más diverso y multicultural, es importante establecer conexiones entre el propósito de la investigación y el paradigma que concede la ruta metodológica.

En esa medida, la primera conexión es ubicar el proyecto desde algunos de los parámetros de la investigación cualitativa que provocan Marshall y Rossman (1999); según las autoras la investigación de corte cualitativo es pragmática, interpretativa y está asentada en la experiencia de las personas. Es una amplia aproximación al estudio de los fenómenos sociales, sus varios géneros son naturalistas e interpretativos y recurre a múltiples métodos de investigación. De esta forma, el proceso de investigación cualitativa supone:

La inmersión en la vida cotidiana de la situación seleccionada para el estudio, la valoración y el intento por descubrir la perspectiva de los participantes sobre sus propios mundos, y la consideración de la investigación como un proceso interactivo entre el investigador y esos participantes, como descriptiva y analítica y que privilegia

las palabras de las personas y su comportamiento observable como datos primarios.

Citado en Vasilachis (2006, p. 26)

Ante ello, establezco que la presente investigación retoma la formación de profesores en la U.P.N. en el ámbito de instrumentistas en aras de identificar, describir, analizar y construir conocimiento desde la mirada al hacer pedagógico de los docentes del programa L.E.M.

Como fenómenos sociales transversales al presente proyecto se identifican: La circulación de posturas epistemológicas para la formación docente en el ámbito instrumentista; la configuración y establecimiento de un sistema de admisiones (entre ellos la prueba de instrumento principal); y la contemplación de otra propuesta epistemológica para la formación docente en el ámbito instrumentista.

De manera sucinta, se manifiestan estos fenómenos como material de estudio para la investigación, ante lo cual preciso mencionar la relación que posee cada una de ellas y, por lo tanto, los esfuerzos que se deben realizar para mantenerlos en armonía descriptiva e interpretativa como datos flexibles y sensibles al contexto social al que se producen. De aquí la importancia de la inmersión del investigador en los fenómenos a estudiar donde se da “la valoración y el intento por descubrir la perspectiva de los participantes sobre sus propios mundos” y “la consideración de la investigación como un proceso interactivo entre el investigador y esos participantes”. (Vasilachis, 2006, p. 26)

### ***El investigador y los actores***

En concordancia con lo anterior, hago evidente la relevancia que poseen las diferentes voces involucradas en los fenómenos para la conformación de las perspectivas a involucrar. Por un lado, se encontrarán las voces de los profesores de la L.E.M de la U.P.N.; y desde luego mi voz

como investigador, escribiendo en primera persona, participe e influido por la problemática social, pero también como alguien que puede narrar en términos de los actores.

Sobre las voces de los participantes, me detengo para argumentar e ilustrar mi forma de participación como investigador en el proyecto; teniendo en cuenta las palabras de Marshall y Rossman, citado por Vasilachis (2006):

Las investigadoras y los investigadores cualitativos se interesan por la manera en que la complejidad de las interacciones sociales se expresa en la vida cotidiana y por el significado que los actores atribuyen a esas interacciones. Ese interés ubica a los investigadores en situaciones naturales y fomenta el empleo de múltiples métodos para estudiar el tema que les concierne. En palabras de Silverman (2000) el/la investigador/a cualitativo/a prefiere: a) los datos cualitativos, esto es, el análisis de las palabras y de las imágenes antes que el de los números; b) los datos que tienen lugar naturalmente: la observación más que el experimento, la entrevista abierta más que la estructurada; y c) la inducción de hipótesis a partir de los datos antes que la verificación de hipótesis. (p. 34)

Desde ello se evidencia la relevancia y el valor que posee mi experiencia en el marco de la participación en la investigación, desde mi labor en la detección de diferentes asuntos al que pretende responder este proyecto, proveniente de mi vivencia suscitada en el cotidiano de nueve semestres cursados.

### **Perspectiva Fenomenológica**

La presente investigación se encuentra dentro de la perspectiva fenomenológica la cual, como se ha venido indicando, busca la producción de conocimiento desde el análisis de los fenómenos sociales y experiencias cotidianas. José Duván Marín (2018) reúne diversas perspectivas acerca de la fenomenología en tanto enfoque y método, citando autores como:

- Kant (2003) proponer el fenómeno como todo lo que puede ser objeto de una experiencia posible.
- Edmund Husserl (1995) argumenta que el fenómeno debe considerarse “descriptivamente, con expresión pura, en conceptos de esencia y en enunciados regulares a la esencia”
- Heidegger (1993) para desde otro ángulo establecer la primacía del método sobre su expresión misma, en tanto no designa el objeto de sus investigaciones, sino que se limita a cómo mostrar o tratar... la esencia del fenómeno nombrado.
- Shütz (1993) complejiza dentro de la perspectiva fenomenológica, el asunto de la realidad, como un mundo en el que los fenómenos están dados, no importa si son reales, ideales o imaginarios. Estos fenómenos se insertan en el “mundo de la vida cotidiana” que los sujetos viven en forma natural y desde el sentido común.
- Spiegelberg (1982) inquieta sobre uno de sus enfoques para la fenomenología, como: “el estudio, de la experiencia vital del mundo de la vida y la cotidianidad, cuyos hechos y fenómenos se manifiestan a la conciencia del hombre y, mediante los cuales, se explora el significado el significado del ser humano en sí mismo. (p. 148)

Sumado a estos planteamientos, es preciso ratificar en palabras de Knoblauch, Flick y Maeder (citados por Vasilachis 2009) acerca del estudio del mundo social desde la mirada de los actores de la investigación, es decir un enfoque fenomenológico:

Los métodos cualitativos pueden caracterizarse por su alineamiento con el paradigma interpretativo. Este paradigma está basado en teorías como el interaccionismo simbólico,

la fenomenología, la hermenéutica, la etnometodología, las que señalan la importancia de estudiar la acción y el mundo social desde el punto de vista de los actores. En nuestros días, aseveran, la investigación cualitativa se apoya y depende de una concepción orientada hacia el significado, el contexto, la interpretación, la comprensión y la reflexividad. (p.50)

## **Método**

Ahora bien, Irene Vasilachis (1992) plantea que los métodos cualitativos buscan actuar sobre contextos “reales”, donde el observador procura acceder a unas estructuras de significados propias de esos contextos mediante su participación en los mismos. A fin de reconocer los significados que atribuyen al fenómeno social, se vinculan diferentes técnicas para la obtención de información, entre ellas se encuentran: observación participante y entrevista etnográfica.

### ***Observación Participante***

Esta técnica considera dos acciones fundamentales para la obtención del conocimiento cultural de los grupos sociales a estudiar: la observación y la participación. Dos acciones que solo juntas legitiman el fundamento filosófico de quienes lo han desarrollado. En este caso la antropóloga Rosana Guber (2011) argumenta:

Con su tensión inherente, la observación participante permite recordar, en todo momento, que se participa para observar y que se observa para participar; esto es, que involucramiento e investigación no son opuestos sino partes de un mismo proceso de conocimiento social (Holy,1984). En esta línea, la observación participante es el medio ideal para realizar descubrimientos, para examinar críticamente los conceptos teóricos y anclarlos en realidades concretas, poniendo en comunicación distintas reflexividades. (p. 57)

Rosana G. evidencia de cara el problema de asumir o no las relaciones en el quehacer de la investigación como forma de acceder al conocimiento. Evidentemente la autora afronta la tensión

generada por una observación lejana y objetiva en un proceso de conocimiento social; en tanto vincula a este proceso de observación, la participación.

Se trata entonces de optar y participar en la investigación de una manera activa y crítica, reconociendo la importancia de involucrar mis subjetividades y las de los participantes, (puesto que sitúa al investigador en un proceso de relación con los sujetos, en los “eventos”); sin dejar de lado el reconocimiento consciente de los relatos de los otros en la construcción del conocimiento social.

Sumado a los planteamientos de Guber, nos encontramos con la mirada de Aldo Rubén Ameigeiras (2006) donde describe la observación participante como:

Una perspectiva que supone básicamente la resistencia a la naturalización del mundo social, enfatizando el carácter de construcción del mismo en un proceso permanente de relaciones e interacciones sociales, considerando que el conocimiento del mundo social puede generarse a través de la observación y la participación activa e interactuante en el mismo (...) Si bien existen distintas técnicas de observación, la llamada «observación participante» (OP) supone un tipo de propuesta en la cual intervienen distintas técnicas y métodos, vinculados tanto con formas de observación, modalidades de interacción, como tipos de entrevistas. (p.125)

Desde un punto de vista, Aldo Ameigeiras provee a esta configuración epistemológica del trabajo investigativo en observación participante, el criterio de resistencia hacia los mecanismos de investigación que dan conocimiento del fenómeno social sin la vía de la interacción o en otros términos un estado “natural”. Proponiendo entonces la vía de la construcción del conocimiento a

través de las relaciones y múltiples participaciones; tal vez otro tipo de naturaleza, la de las interacciones.

## **Técnicas de recolección de información**

### ***Entrevista Etnográfica***

En coherencia con la dinámica de las relaciones sociales, quienes han trabajado desde esta técnica aseveran que, aun cuando la entrevista fortalece el conocimiento de la trama social cultural, lo fundamental en esta acción, es profundizar la comprensión de los significados y puntos de vista de los actores sociales (Ameigeiras, 2006).

Spradley, citado por Aldo Ameigeiras (2006) reconoce la entrevista etnográfica desde la sencillez de conversaciones amistosas en las que se permite como investigador, la orientación paulatina del diálogo para profundizar la comprensión del actor en el tema investigativo. Adicional a ello, encontramos las posturas de Hammersley y Atkinson (1994) quienes afirman que en una entrevista los etnógrafos no deciden de antemano las cuestiones que ellos quieren preguntar, aunque suelen entrar a la entrevista con una lista de temas de los que hay que hablar.

Estas premisas exponen la posibilidad de diferentes tipos conversaciones a raíz de diferentes relaciones, en las que existe una preocupación por profundizar y comprender el punto de vista de los actores desde las palabras, silencios, expresiones corporales y cualquier otro factor comunicante (Ameigeiras, 2006).

Con referencia a la utilización de preguntas, Ameigeiras sintetiza de Spradley al menos cinco tipos de preguntas: descriptivas, de ejemplos, de experiencias, sobre el lenguaje nativo, con el recurso permanente de pedir aclaraciones o ampliaciones de lo expresado. Todas ellas buscan

sustentar una relación social a la vez que fundada en un ejercicio conjunto de construcción de conocimiento.

Teniendo en cuenta lo anterior, la presente investigación realizó entrevistas a cinco profesores de la licenciatura de música; la guía de dialogo o entrevista semiestructurada fue enviada previamente a cada uno de los docentes. A continuación, se expone la estructura de la entrevista y su contenido:

**Tabla 1.** Diseño de la entrevista

<b>Formato de Entrevista</b>
<p>Un saludo profe.</p> <p>Mi nombre es Otto Valero González, estudiante de la Universidad Pedagógica.</p> <p>Esta entrevista la he diseñado junto con mi profesor asesor de tesis Alejandro Gamboa, para los profesores de instrumento principal en la U.P.N.</p> <p>Quiero comentarte profe, que el fin de esta entrevista, es netamente académico, y con ello, la búsqueda de responder con la metodología establecida para mi proyecto de grado, para la indagación de información alrededor de una temática al respecto.</p> <p>En este caso la temática de la entrevista gira alrededor de: Las formas de pensar y actuar la enseñanza del instrumento musical.</p> <p>Me inquieta comprender la realidad sobre cómo nos pensamos la enseñanza de los instrumentos musicales, pero no solo como nos la pensamos, sino como son las cosas en la práctica, y por qué razón todo es así.</p> <p>La idea con estas entrevistas, es poder cualificar la manera en que se enseña el instrumento musical en la pedagógica, a partir de la construcción con todos los sentires y haceres que poseen los profes de la universidad en su labor.</p> <p>Estoy completamente agradecido por la colaboración.</p>

### Preguntas

#### **Preguntas aleatorias sobre la enseñanza del instrumento.**

- ¿Recuerda usted, cómo eran generalmente sus clases de instrumento cuando era estudiante? (en lo didáctico, en los repertorios, en la relación con el profe)
- ¿En qué otros lugares usted es profesor del instrumento?
- ¿Modifica usted su manera de enseñar según la institución donde está dictando clase?
- ¿Recibió usted formación docente enfocada en la enseñanza del instrumento?
- ¿Considera usted que sus principales aportes a sus clases de instrumento principal, corresponden con lo técnico, lo interpretativo, lo histórico/teórico, lo contextual, cual otro?

#### **Preguntas sobre Formación especializada de un instrumento musical.**

- ¿Qué opina usted sobre la formación especializada de un único instrumento musical?
- ¿considera usted el aprendizaje de otros instrumentos musicales para la formación de los futuros profesores de música? ¿Qué instrumentos recomienda y por qué?
- ¿Qué elementos cree usted que se debe tener en cuenta para la enseñanza del instrumento musical?
- ¿Considera usted el estudio de otros instrumentos cómo elemento agregado para el aprendizaje del instrumento principal?
- ¿Qué opina sobre sus estudiantes, acerca de que estudien otro instrumento musical similar al principal? Ejemplo: saxofón/ trompeta; bajo, bandola, etc.

Gracias profe por la colaboración

**Registros**

Teniendo en mente lo que pueda ser considerado como formas de registro (grabaciones de video/audio, transcripción de la entrevista) se precisa la importancia de un establecimiento de criterios de relevancia y perspectiva. El primer criterio considerará la fuente en sí, es decir las personas seleccionadas de quien se registrará la información, y el segundo criterio considera la información como potencial o irrelevante, es decir que se busca registra, o alrededor de que se registra.

Según R. Guber (2011) los criterios de significatividad y relevancia, a su vez, responden al grado de apertura de la mirada del investigador en esa etapa de su trabajo de campo. Teniendo en cuenta estos criterios, a continuación, se detalla cada uno de ellos de acuerdo a los participantes de la investigación.

**Criterio de Perspectiva:** se encuentra la perspectiva de los docentes de instrumento principal, los documentos administrativos/pruebas de instrumento principal y la visión personal como dinamizador de la investigación.

- Docentes de instrumento principal de la U.P.N: inicialmente se estableció una proyección con un número mayor de docentes; sin embargo, únicamente con cinco profesores se logra realizar la entrevista dado el alto flujo de información a tratar por el tipo de datos cualitativos.
- Documentos administrativos: abordé todos los exámenes de prueba de admisión de instrumento principal de los años 2020, 2021 y 2023. Del año 2020 se encontraron 19 documentos, del año 2021 se encontraron 25 documentos y del año 2023 se abordaron 21 documentos. Adicional, se retomó un archivo del año 2019-2, un pantallazo del listado de instrumentos musicales para la prueba de admisión.

- Perspectiva personal: Otto Valero González como investigador y estudiante del fenómeno a abordar, quien posee afinidades políticas y filosóficas con la teoría de la decolonialidad del saber y las teorías acerca de los instrumentos musicales.

. **Criterio de Relevancia:** es decir lo que considero potencial o de valor en la información; a continuación, la mención de las categorías de análisis que posteriormente serán desarrolladas:

- Historia de formación de los docentes de la Universidad Pedagógica.
- Perspectivas de formación docente.
- Repertorios con sentido de lo propio.
- Repertorios con sentido de lo externo.
- Formación Multinstrumentista.
- Formación Especialista.

Finalmente, Rosana Guber (2011) profundiza este asunto del registro, problematizando la transformación de la dinámica de la realidad por la presencia de alguna modalidad de registro o por la sola presencia del investigador. Ante ello, Rosana puntualiza la conciencia que se debe tener sobre esto en la investigación para implementarla como condición. Entonces, recordamos que en la conformación de la perspectiva epistemológica del presente documento se vincula la influencia del investigador en el fenómeno investigativo, con sus diferentes experiencias sociales previas.

### ***Reconstrucción a Posteriori.***

Añadiendo a este asunto de los registros, la misma Rosana Guber (2011), insta por la utilización de una reconstrucción a posteriori como recurso de registro, el cual consiste en recordar e intentar una transcripción de los momentos centrales del encuentro en una libreta, buscando registrar algunos aspectos verbalizados no verbalizables y del contexto, en el marco de una comprensión y escucha.

Teniendo en cuenta todo lo anterior; optaré por registrar en material de audio o video todas las entrevistas etnográficas dando la claridad a los informantes de dicha utilización. Conviene mencionar que el ejercicio de entrevistas fue realizado durante la época de la pandemia por lo que el recurso de lo digital era el único medio de contacto visual y audible.

### **Sistematización y Análisis**

De acuerdo a Irene Vasilachis (2006), este sería un ejercicio permanente en la investigación en el que se profundiza en una lectura de los datos recolectados, para así acercarnos a la comprensión del sentido que la acción social tiene para los actores como al «descubrimiento» de las tramas de significación en la vida. El análisis de los datos conlleva a la necesidad tanto de una reflexión acerca de las modalidades del mismo, como también respecto de las vinculaciones entre la teoría y la descripción etnográfica.

Desde lo anterior, y en mis palabras, encuentro en las notas de análisis e interpretación la importancia de un ejercicio de lectura y reflexión permanente, próximo a la consigna de los datos. Esto mediante dos ópticas principalmente: la óptica de la modalidad del dato creando categorías de análisis y la óptica desde apreciaciones teórico-conceptuales en el cruce de la información con la teoría

### **Participantes de la investigación**

Para iniciar el proceso de análisis es fundamental dar a conocer parte de las hojas de vida tanto de los docentes participantes de la investigación como del investigador. Esto con el fin de rastrear procesos de formación instrumental y tipos de repertorios.

Conviene mencionar que, para las reseñas de los profesores se extrajo la información del sitio Web de la Universidad Pedagógica- Facultad de Bellas Artes.

#### ***Investigador - Otto Valero González***

Inicia sus estudios musicales en el instituto Canzión, donde recibe formación instrumental del saxofón desde repertorios como el Jazz norteamericano y latinoamericano, el Funk, El Rock, el pop abordando melodías para voz e interpretadas en el instrumento. En el mismo instituto recibe formación para abordar la improvisación desde el saxofón; al tiempo que estudia, trabaja con el instrumento en diferentes espacios de la calle en Bogotá, transcribiendo e interpretando melodías populares de cantantes colombianos como Fonseca, Andrés Cepeda, Shakira, Lucho Bermúdez, Totó la Momposina, Los panchos, Silvia y Villalba, Garzón y Collazos, Choquibtwon etc.

Finalizados sus estudios en el Canzión ingresa al preparatorio de la ASAB donde aborda en el saxofón repertorios europeos del Saxofonista Claude Delangle y métodos de la misma índole. Sin embargo, en el mismo preparatorio recibe formación en otros instrumentos musicales de percusión como timbales, bongoes, tumbadoras, campana, cununos, Guazá, Güiro, formación en el piano y el bajo. Aborda repertorios del pacifico colombiano como el currulao y el porro chocoano, el son y el montuno. Finalizado sus estudios en el preparatorio ingresa a la U.P.N. con el instrumento de saxofón desde la línea Jazz con el profesor William Rojas abordando Jazz Norteamericano.

En la Universidad Pedagógica participa de espacios de práctica instrumental como el ensamble de Jazz Rock, Big Band, abarca repertorios tipo fusión jazz y swing, de artistas como Bela Fleck And the Flecktones, Fredy Hubart, Snarky Puppy, Dave Holland, Ella Fitzgerald etc. Sumado, recibe formación de 6 semestres de piano personalizado y practicas instrumentales de piano para interpretar músicas colombianas como el pasillo, la guabina, el bambuco, joropo, cumbia etc. Finalmente, en los 3 espacios de Optativa Instrumental recibe formación en el bajo eléctrico en el profesor Josué Mauricio Sichacá abordando repertorios de salsa, pop y fuga de Juan Sebastián Bach.

### ***Profesores Universidad Pedagógica***

- ***Oscar Mauricio Rodríguez Rueda:***

Inicia sus estudios a la edad de 15 años en el conservatorio de música de la Universidad Nacional, donde trabajo con los maestros David Lloyd, Keneth Clark, Rubén Rodríguez y Tetsuo Kagehira. Posteriormente adelanto sus estudios de pregrado en la Universidad Javeriana bajo la tutela de los maestros Tetsuo Kagehira, Nelson Corchado, Néstor Slavov y Rubén Rodríguez. Después de obtener su grado de Maestro en Música de la Universidad Javeriana, se desempeñó como trombonista de la Orquesta de la Opera- temporada 2001, músico supernumerario de la Orquesta Filarmónica de Bogotá y de la Orquesta Filarmónica de Cundinamarca. Se desempeñaba como tallerista y asesor musical dentro del Plan Nacional de Bandas del Ministerio de Cultura. En el año 2003, gracias a una beca de la Universidad de Arkansas en Fayetteville, viaja a Estados Unidos para realizar estudios de posgrado, en donde obtiene su título de Maestría en Interpretación de trombón en la clase de Gerald Sloan, y maestría en Historia de la Música.

Entre los años 2003 - 2008 hizo parte de la Banda sinfónica y la Orquesta de la Universidad de Arkansas, además de participar en el ensamble latino, la Big band y el ensamble de trombones. Posteriormente trabajó como profesor encargado de la cátedra de trombón y de laboratorios de apreciación musical de la Universidad de Arkansas. Realizo cuatro temporadas con La Northwest Arkansas Civic Orchestra como trombón principal y Segundo trombón en la Northwest Arkansas Philharmonic Orchestra. Actualmente está a cargo de las cátedras de pregrado en trombón de las Universidades Javeriana y Pedagógica de Colombia. Además, el preparatorio de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas y la Maestría en la Universidad del Cauca. (Universidad Pedagógica Nacional, 2020)

- ***Rodolfo Antonio Lozada Méndez:***

Cantante lirico egresado de la Universidad Nacional de Colombia, graduado bajo la dirección de la maestra María Pardo. Adelanto estudios de Maestría en la Universidad Internacional de Valencia España en “Interpretación e Investigación Musical”.

Han hecho parte de su formación vocal los maestros Austin Miskell, Elsa Gutiérrez, Marina Taffur, Katheleen Wilson Spillane, el Barítono Alemán Dethef Scholz, y la reconocida Mezzosoprano Martha Senn.

Como solista se ha presentado en diferentes escenarios como: teatro Colon, Luis Ángel Arango, Auditorio León de Greiff, Olav Roots, Auditorio Alberto Lleras Camargo de la Universidad de los Andes, auditorio Lara Bonilla Neiva (Huila) entre otros. Formó parte del coro de la Opera de Colombia y del coro filarmónico dirigido por la maestra Carmiña Gallo durante 10 años.

Invitado de la Orquesta Sinfónica de Colombia a participar en Gestores Nacionales “Proyecto ACERCA”, Invitado del Ministerio de Cultura y la Universidad Nacional de Colombia al taller

para la innovación y el desarrollo de proyectos culturales, Invitado del Ministerio de Cultura y la Universidad del Rosario al diplomado para la gerencia de la Gestión Cultural.

Diplomado en Investigación en Artes Universidad Pedagógica Nacional; gestor y fundador del Proyecto Departamental del Huila “Opera para todos”. Director General, artístico y Coral de Opera para Todos durante 10 temporadas. Director del Conservatorio Departamental del Huila año 2012 y 2013.

Profesor de canto de la Universidad Javeriana, Universidad de Cundinamarca, Conservatorio del Huila. Actualmente profesor de canto de la U.P.N.

Su labor artística y Pedagógica ha sido de reconocimiento en más de 50 Publicaciones realizadas por los diarios locales del departamento del Huila al igual que múltiples entrevistas en la radio y televisión regional y Nacional. (Universidad Pedagógica Nacional, 2020)

- ***Jhon Carlos Ramos Muñoz:***

Eufonista licenciado en Música con Énfasis en Pedagogía instrumental de la Universidad Pedagógica Nacional en el año 2010.

Tiene vasta experiencia en el campo de la enseñanza musical, coro, Banda Sinfónica, música de Cámara y familia de instrumentos de Viento metal. Se ha desempeñado como profesor y tallerista en los programas de música de las casas de la cultura de los municipios de Guatavita, Guasca, Funza y Chía. De igual manera se ha desempeñado como director de la Banda ceremonial y como profesor del área instrumental de cobres bajos en el Colegio Heraldos del Evangelio. Subdirector del Coro Juvenil de Guatavita y del Coro del Colegio Cooperativo Técnico Comercial de Sesquilé durante 8 y 5 años respectivamente. Hizo parte del programa 40×40 como artista formador.

Se ha desempeñado como Eufonista de la Banda Sinfónica de Cundinamarca, Banda Filarmónica de Bogotá, Banda Sinfónica de la Unión Artística de Bogotá, Banda Sinfónica de la U.P.N., Universidad Javeriana, músico supernumerario de la Orquesta Sinfónica Nacional de Colombia, ensamble de metales de la Universidad de Cundinamarca y el Cuarteto Colombiano de Tubas y Eufonio.

En julio de 2012 recibe la condecoración y Medalla al Mérito Antonio Nariño “Liderazgo por Cundinamarca” otorgado por Congreso de la Republica a los integrantes y al director de la Banda Sinfónica de Cundinamarca por su proyecto artístico y pedagógico “La Banda es de Todos “. Ha participado de manera activa en festivales y seminarios de Música Sinfónica, Tuba y Eufonio a nivel Nacional e internacional con maestros de gran trayectoria y reconocimiento en el mundo.

Actualmente se encuentra en estudios de Maestría en Música con énfasis en interpretación de la Universidad Javeriana y se desempeña como docente de la cátedra de Eufonio de la U.P.N. y Universidad de Cundinamarca. (Universidad Pedagógica Nacional, 2020)

- ***Francisco Javier Rivera Montoya:***

“Inició sus estudios en la Banda Juvenil del Instituto San Félix en el departamento de Caldas con el profesor Arturo Murillo. Es Especialista y Magíster en Musicoterapia de la Universidad Nacional de Colombia y Abogado de la Universidad del Sinú sede Bogotá. Ha integrado numerosas importantes instituciones sinfónicas del país como la Banda Municipal de Manizales y la Orquesta Sinfónica *Batuta* (Caldas), con las cuales actuó como solista, igualmente con la Banda Sinfónica Santa Fé de Bogotá y la Banda Sinfónica Nacional. También

ha integrado las orquestas de la Opera de Colombia, la Orquesta de la Zarzuela y la Orquesta Filarmónica de Bogotá.

Obtuvo grado Meritorio como Clarinetista en la Universidad Nacional de Colombia bajo la dirección del maestro Héctor Pinzón. Ha realizado talleres de clarinete en las principales ciudades capitales del país, en el año 2016 y 2017 realizó la gira de conciertos con el banco de la República en sus principales salas de concierto y en el ámbito internacional ha actuado en Venezuela, Panamá, Ecuador, Perú, Uruguay, Argentina, Brasil, México, Estados Unidos, España, Francia y en la República del Congo – África. Actualmente se desempeña como docente de clarinete en la Universidad Pedagógica Nacional de Colombia.

Ha participado en el concurso de Obra Inédita del Festival Mono Núñez integrando el grupo Conclave con el pasillo Celitos del compositor Germán Darío Pérez, obra ganadora en la versión Instrumental del 34 Festival Mono Núñez en el año 2008. Hace parte del Dúo Sonoridades con el reconocido músico Carlos Andrés Quintero Badillo, con quien ganó el primer puesto en la modalidad solista instrumental en el Festival del Pasillo realizado en Aguadas – Caldas en el año 2019.” (Funmúsica, 2020)

- ***John Higuera Garzón:***

Músico trompetista bogotano graduado del conservatorio de la Universidad Nacional de Colombia. Magíster en estudios musicales con énfasis en interpretación de la pontifica Universidad Javeriana. Es un artista con gran experiencia en la escena de la música sinfónica del país. Como solista ha tenido la oportunidad de tocar en diferentes escenarios, también ha integrado importantes agrupaciones como la Banda sinfónica de Cundinamarca (2006-2009), Orquesta institucional del Conservatorio del Tolima (2014), Orquesta Sinfónica Nacional de Colombia (músico temporal

2015-2019) y Ensamble de metales FOSBO (2017-2019). Además, ha sido trompetista principal de la fundación Orquesta sinfónica de Bogotá (FOSBO) desde el 2008 hasta la actualidad.

Cuenta con amplia experiencia en el ámbito pedagógico de la trompeta que va desde clases individuales hasta clases magistrales dirigidas a trompetistas en formación. Ha recibido clases con maestros como Eric Aubier, Francisco flores, Daniel Crespo, Fernando Parra y Juan Fernando Avendaño. Durante el año 2018 fue invitado a tocar como solista con la banda sinfónica especial de Cajicá y la banda sinfónica metropolitana de Bogotá. Además, brindó clases magistrales en municipios como Cajicá, Sopó y ciudades como Manizales y Bogotá. Actualmente es profesor de trompeta en la U.P.N, U.D.F.J.C y músico temporal de la orquesta Sinfónica Nacional de Colombia. (Universidad Pedagógica Nacional, 2020).

### Implementación Metodológica Primer Objetivo Especifico

Ahora bien, teniendo en cuenta la trayectoria de formación de los participantes, daré continuidad con la sistematización y análisis del primer objetivo el cual buscaba conocer algunas posturas de los profesores de música de la U.P.N. acerca de la formación docente en el ámbito instrumentista. Para ello he establecido cinco categorías de análisis las cuáles guiaron el proceso de entrevista; las categorías son:

**Tabla 2:** Categorías de análisis y su relación con el marco teórico.

Categoría	Subcategoría	Relación con la teoría
1. Perspectivas de formación docente en el pasado.	Nociones Generales de la labor docente del instrumento musical	Colonialidad y Descolonialidad del Saber
	Nociones del Instrumento Musical	Instrumentos musicales
	Noción de Estudiante	Colonialidad y Descolonialidad del Saber
2. Perspectivas de formación docente en el presente.	Nociones Generales de la labor docente del instrumento musical	Colonialidad y Descolonialidad del Saber
	Nociones del Instrumento Musical	Instrumentos musicales
	Noción de Estudiante	Colonialidad y Descolonialidad del Saber
3. Abordaje del repertorio como contenido de enseñanza con sentido de lo propio de Colombia.		Descolonialidad del Saber
4. Abordaje del repertorio como contenido de enseñanza con sentido de lo externo de Colombia.		Colonialidad del Saber
5. Formación instrumental con base en múltiples instrumentos musicales		Instrumentos musicales
6. Formación instrumental especializada		Colonialidad del Saber

## **Descripción general de las entrevistas**

Inicialmente las entrevistas fueron pensadas para realizarlas en compañía de algún estudiante, se esperaba reconocer los modelos de enseñanza que tuvieron los profesores y como estos impactan en que hacer pedagógico hoy en día. Con esto se esperaba generar una lectura en clave de comprensión por parte de los estudiantes. No obstante, el desarrollo de las entrevistas se dio en el año 2020-2 durante la contingencia sanitaria, lo que obligó que las entrevistas se dieran de manera virtual y no presencial. Solo fue posible realizar una entrevista en forma de triada (docente-investigador-estudiante), las demás se dieron investigador-docentes.

Con la fortuna de contar con el recurso digital de programas y aplicaciones que permitieron encuentros a distancia durante la pandemia, fue posible llevar el encuentro y al mismo tiempo, grabar audio/video con la autorización de los participantes. Grabación que permitió la reconstrucción desde la transcripción de cada una de las entrevistas.

El encuentro con cada docente fue diferente en riqueza de expresión de los sentires, cada una de las preguntas evocaba la necesidad de expresar otras cosas relacionadas con el tema a discurrir. Dada la dada la inmensa cantidad de información obtenida en los diálogos, se crea una matriz de análisis en Excel, para abordar toda la información relevante y situarla en correspondencia con, la categoría o subcategoría de análisis y el participante que origina la información. A continuación, se discrimina la matriz por categoría para mayor facilidad.

### Perspectivas de formación docente en el pasado

**Tabla 3:** Historia de formación ¿Recuerda usted, ¿cómo eran generalmente sus clases de instrumento cuando era estudiante?

Perspectivas de formación docente					
“Dimensiones de acción” ¿en dónde se concreta?	<b>HISTORIA DE FORMACIÓN</b>				
	<p><b>Rojo:</b> pregrado= lugares de enunciar el conocimiento  <b>Verde:</b> repertorio =conocimiento  <b>Café:</b> inicios =experiencias</p>				
Entrevistado # 1	Entrevistado # 2	Entrevistado # 3	Entrevistado # 4	Entrevistado # 5	Síntesis
<b>Francisco Riveros</b>	<b>Oscar Rodríguez</b>	<b>Jhon Higuerá</b>	<b>Jhon Ramos</b>	<b>Rodolfo</b>	
<p>“Estudié en el conservatorio, en la Universidad nacional, Yo sabía que, en el Conservatorio, digamos, el perfil, era muy dado hacia el instrumento a la técnica del instrumento a la interpretación. Estudiaba 8 horas diarias para llevar los estudios de clarinete. Cuando termino la carrera, ahora si voy a hacer lo que me gusta.</p> <p>yo vengo del porro una cumbia un bambuco, que me van a enseñar ese a mi cuando eso aprendí desde niño y lo vengo</p>	<p>la primera experiencia pedagógica no fue tan buena porque era una persona que me regañaba todo el tiempo. No estaba muy motivado con el instrumento. Sí estaba muy motivado con la música, con hacer muchas cosas... como a los cuatro meses encontré otro profe, un profesor de Ibagué, Guillermo Calderón, que era la personalidad de él, era, muy al contrario. entonces eso empezó a crear mucho más interés en mi hacia el</p>	<p>Yo comencé en una banda marcial, era como una educación no formal.</p> <p>La persona que me enseñó no tenía muchos conocimientos acerca de cómo funcionaba el instrumento, y como desarrollar las facultades interpretativas de los jóvenes. Yo siempre vine de una práctica de banda grupal. Después prácticas en el instrumento en banda sinfónica, en grupos de salsa ensambles de</p>	<p>En un comienzo es lo primero que yo tenía claro era que yo iba estudiar música mas no que instrumento iba a estudiar por qué yo también tuve una formación instrumental en instrumentos de cuerda tiple Guitarra inclusive tuve mucho tiempo de trabajar con la voz. Con coros.</p> <p>Mi primer contacto con la música fue con mi papá Y la música de viento a través de la banda. Del municipio yo soy</p>	<p>en el país es que la enseñanza la transmitían de los profesores era a través de su vivencia. no se iban tanto al elemento científico, ni a ella ni a otras formas, sino que decía haga esto, así como yo lo hago.</p> <p>Y daba de pronto la instrucción y digamos casi que en una forma imitativa se dio este proceso. Digamos que es más como la vivencia del profesor que lo</p>	<p><b>Con la excepción de uno de los profesores que estudió en la UPN, 4 de ellos estudiaron en el conservatorio de la universidad Nacional, .</b></p> <p>Todos los entrevistados, durante su primer etapa de formación con el instrumento, manifiestan haber tenido una relación mediante alguna forma musical propia de la región de origen, y esto desde los tramos de los relatos que hacen alusión a formatos instrumentales de banda de pueblo, de banda marcial y de coros, refiriéndose además a instrumentos musicales como, tiple, guitarra, la voz , y esto finalmente en conjunción con la mención de algún estilo musical como la salsa, el bolero, el pasillo, el bambuco, o el folclor.</p> <p>Durante el proceso de formación instrumental en la universidad, los 5 entrevistados hacen mención del repertorio clásico (o bien ellos dicen académico o académico colombiano) como recurso único o mayoritario para abordar los</p>

<p>haciendo desde niño.</p> <p>más bien me concentro en lo que puedo hacer acá, con los métodos, los ejercicios,</p>	<p>instrumento, la parte pedagógica ... era como de acompañarme cada uno de los procesos ..... coger el trombón..., como poner las manos, como hacer la parte de la vibración, la embocadura, cosas así. Entonces ahí ya generó en mi como con un poco más de de emoción.</p> <p>cuando ya empecé el nivel universitario tuve muchos profesores yo empecé en el conservatorio de la Universidad Nacional. Tome clases con un par de profesores americanos. No tenían una pedagogía realmente clara</p> <p>pues incluso la clase sí me la daba con trombón alto. Si yo tocaba trombón tenor, no tocaba trombón alto. Entonces las posiciones que él tocaba no</p>	<p>metales.</p> <p>Yo sabía desde que entre a la educación formal que quería vivir de tocar el instrumento, luego me dí cuenta que esa vida está muy ligada a la parte pedagógica. Estudio pregrado en la pedagógica y luego se fue a la nacional donde terminó el pregrado y luego realizo su maestría en la javeriana. La nacional tiene un pensum y generalmente siempre por semestre se trabaja una obra y durante el semestre se trabajan estudios técnicos. El otro fuerte que tiene la nacional es que tiene un eje de prácticas instrumentales uno puede estar en un conjunto de cobres, banda sinfónica y</p>	<p>de Guatavita.</p> <p><b>Yo llegue a la pedagógica y la verdad no sabía que instrumento presentarme.</b></p> <p>Antes de eso las personas que se encargaban diseñar eran los tubistas o los Trompetistas o los trombonistas. No había maestros de eufonio más o menos hasta el año 2012. Más o menos ahí empezaron a ver maestros de eufonio antes no. yo entro a la universidad yo tocaba eufonio, pero no lo tenía previsto para estudiarlo como instrumento principal sin embargo en la entrevista me preguntaron poder realizar un cambio de instrumento en la carrera entonces yo fui estudiando tu canto lírico</p>	<p>transmite mediante sus ejercicios de calentamiento y después mediante ejercicios que le colocaban a uno de vocales, métodos y mediante un determinado repertorio.</p> <p><b>yo soy egresado de la Nacional, que era la que mantenía como el proceso con cantantes líricos.</b></p> <p>Entonces, de los años 90 para acá comenzó a cambiar la situación cuando empezaron a traer profesores, a dar clases magistrales, extranjeros y todo esto.</p> <p>Entonces digamos que a partir de los 90 empezaron a atraer como digamos, el Flash Masterclass y eso dio otra dinámica. Él nos dio otra</p>	<p>aspectos técnicos del instrumento. Es decir, músicas de otros contextos no colombianos. entonces alusiones como: yo estudiaba 8 horas diarias para llevar los estudios de clarinete. en algunas ocasiones se menciona de estos repertorios juicios propios como "cuando termine mi carrera ahora si voy a hacer lo que me gusta, en señar, desde música colombiana", en otras ocasiones hay mención de prácticas instrumentales dentro de formatos grupales de banda sinfónica, o conjuntos de música cámara. "me costó mucho adaptarme pues una cosa es tocar eufonio en la banda del pueblo y tocar música popular allá, trabajar el eufonio como instrumento digámoslo, como instrumento principal en repertorio clásico que es el que uno trabaja más que todo."</p>
--	--	--	---	---	---

	<p>correspondían a las que yo hacía. La boquilla no era la misma. El trombón no era el mismo. Entonces yo, la verdad, no, no entendía lo que él hacía.</p> <p>Ya después me pasé a la Universidad Javeriana. Ahí también cambió un poco el proceso, porque también tuve varios profesores ...el profesor ...Tetsu, que al contrario era muy detallista, estaba muy pendiente Óscar, como hace la vibración de Óscar, como coger el trombón, Óscar pilas. Con esto también empezó a charlar muy mucho y era un pensamiento mucho más estructurado.</p> <p>Y entonces él tenía muy claro que tenía que hacer la parte técnica, tenía que ser la parte del repertorio, las</p>	<p>preparar esas partes llevaba mucho tiempo. El perfil de allá es formar ejecutantes, una persona que toca bien el instrumento conoce el instrumento y puede desempeñarse en una agrupación, te graduar como músico instrumentista.</p>	<p>Y me comentó que el profesor de tuba que adicta en la nacional. Que por qué no hablaba con él. Finalmente me aceptaron pues era profesor de tuba además en la Universidad pedagógica. Y empecé a estudiar eufónico con él.</p> <p>Y me costó mucho adaptarme pues una cosa es tocar eufonio en la banda del pueblo tocar música popular allá trabajar el eufónico como instrumento digámoslo como instrumento principal en repertorio clásico que es el que uno trabaja más que todo.</p> <p>Llego a trabajar a la pedagógica el maestro Fredy Romero. Quien actualmente es el tubista de la</p>	<p>visión, otra manera de hacer las cosas, cómo estaba funcionando, cómo iba la investigación, cómo se articulaba, digamos con la ciencia, también los experimentos, digamos los las investigaciones científicas relacionadas con otorrinos, con naringólogos, con fonoaudiólogos.</p> <p>Los cinco años de la carrera, la relación, la relación mía con los profesores fue muy buena, pero digamos que ellos, ellos se sentían como los papás de uno. O sea, yo recuerdo en ese momento que la parte afectiva y la parte emocional también se la tocaban a uno, por ejemplo, eso era grave, que, si yo estaba estudiando</p>	
--	---	--	---	---	--

	<p>partes de los fundamentos también, y me estaba como reforzando lo que no traía bien. todo el enfoque. Ciertamente fue con música clásica Después otro profesor que era tubista, entonces también fue una perspectiva diferente porque pues él no conocía mucho de las cosas. Específicas del Trombón. Pero si musicalmente era muy bueno</p> <p>Mi experiencia haciendo la maestría en Estados Unidos también fue muy diferente por qué el sistema ah ya no hubiera tanto como que el profesor estaba tocando con uno todo el tiempo si no hubiera asignaciones incluso las asignaciones eran muy cómo a voluntad del alumno entonces él</p>		<p>orquesta filarmónica de Bogotá Y también pasó a ser. el profesor de la Universidad Nacional. Los dos instrumentos son muy afines no son precisamente lo mismo, pero si finalmente el eufónio se le conoce también como tuba tenor.</p> <p>Y nuevamente me quedé sin profesor y tuve que hablar con el profesor de Trombón en ese momento era el maestro Luis Eduardo Díaz Zuleta que es el asistente principal de Trombones de la sinfónica nacional. Y con el que estuve tres semestres. Y finalmente llegó el profesor Oscar que llegó ya graduarme</p> <p>al principio fue difícil porque yo no monté repertorio que era</p>	<p>que tuviera novia, por ejemplo, ¿entonces que a qué lugar de usted estarán de arriba para abajo? Debería estar estudiando así porque era algo muy estricto, muy direccionado, muy, muy a la antigua</p> <p>yo en el proceso, en el proceso de que estoy estudiando, yo me casé, y nunca dije nada, porque decirlo era lo que no me dejarían graduar, no me dejaban graduar porque ellos en su concepto era bueno. Si esta persona tiene una distracción no va a ser nada importante en la vida. Es mejor direccionar a otra persona que se va a dedicar de lleno a esto</p> <p>, el recital y la sustentación, que</p>	
--	---	--	--	---	--

	<p>me decía, ah bueno que le gustaría montar este semestre usted que quiere que trabajemos</p> <p>A mí me creó nuevos retos y (...) yo necesitaba cómo conocer un poco de repertorio haber escuchado haber tenido algún contacto para yo proponer que era lo que me gustaba entonces también fue interesante porque me tocó hacer todo ese proceso por mi cuenta,</p> <p>Ésa sido la experiencia del collage diferentes metodologías diferentes</p> <p>Y un poco a la experiencia que yo he trato de compartir con mis estudiantes.</p> <p>La verdad no era tanto como libertades en el sentido. En el sentido que yo pudiera decidir. Sobre todo al</p>		<p>propio del instrumento y de hecho no había mucho y lo poco que había no se conocía mucho. Pero en realidad el 70% de mi carrera tuve que tocar obras de otros instrumentos</p>	<p>era un repertorio ante el jurado cantando los diferentes géneros, siempre francés en alemán, en inglés, en portugués, en español</p> <p>Así que tenemos que estar dedicados, dedicados de lleno a eso, pues ahí no había opciones de nada.</p> <p>Entonces proceso era si le daban un repertorio estricto los métodos Vacay Comcom Ivanofka que han sido métodos tradicionales del canto y que están sistematizados, que son muy buenos. Además. poco colombiano, sí, pero un colombiano académico</p> <p>el ambiente musical de nuestra familia fue popular la música andina y</p>	
--	--	--	---	--	--

	<p>comienzo la parte de la maestría si eran libertad de poder escoger el repertorio Y sobre eso programar MI proceso técnico para ir creciendo como músico.</p> <p>No era tan libre para decir cómo venga toquemos otra cosa no era básicamente tocar lo que me decían, pero yo tenía que averiguar cómo se tenía que hacer Esa parte de la explicación no la recibía.</p> <p>yo dictó clases en tres universidades totalmente diferentes: Javeriana, Pedagógica y Distrital. En Popayán doy clases en la maestría de la Universidad del Cauca. Entonces como profesor también funcione de formas completamente diferentes.</p>			<p>todo esto, el bolero, el bambuco, todo esto. O sea, había una vivencia y esa vivencia es la vertiente, porque yo siento que quizás no me tocó tanto a mí, pero sí pude observar personas que tenían esta vivencia popular, incluso del merengue y hasta músicas que entraron a la Nacional y después se volvieron un palo.</p> <p>el colombiano clásico académico, ese fue mi primer espacio. yo tenía esa vivencia, yo soy huilense, allá estaba las rajaleñas yo participe en concurso.</p>	
--	---	--	--	--	--

### **Análisis- Historia De Formación Profesores U.P.N.**

Se evidencia en el relato de experiencia de formación instrumental, varios aspectos importantes que permiten considerar una noción sobre la forma de la enseñanza del instrumento musical en el nivel inicial, en el nivel de pregrado y posgrado. Teniendo en cuenta aspectos relación profesor estudiante, relación contenidos y relación manera de desarrollar los contenidos.

En el nivel inicial y nivel de pregrado sobre la relación profesor estudiante, lo primero la figura de profesor, validada y sustentada por el hecho de ser un músico instrumentista profesional, desde luego con características que evidencian un desarrollo instrumentista avanzado pues se menciona de sus maestros prácticas instrumentales laborales en la banda sinfónica nacional, la orquesta sinfónica y otras, las cuales demanda para la sola admisión y la permanencia en ella, un alto nivel instrumentista. Entonces resulta importante entender como la visión de idoneidad para la enseñanza en las instituciones que promueven la enseñanza del instrumento recae mayormente y sin evidenciar otras, sobre el alto desarrollo de habilidades instrumentales de una persona.

Al respecto del ejercicio pedagógico que reflexiona los mecanismos y el sentido para desarrollar la enseñanza y aprendizaje en el estudiante, se hace mención según las fuentes, que en estos niveles de iniciación y pregrado, identifican unos aparentes vacíos en criterios pedagógicos, resaltando como único recurso las experiencias musicales del maestro, y los recorridos que él tuvo como estudiante y profesor. Se llega entonces a establecer un modo de ser profesor como modelo, como molde o referente para el deber ser del estudiante.

En la relación profesor-estudiante- instrumento, encuentro según las narrativas, que los aspectos que caracterizan dicho vinculo iban más allá de lo que concierne al instrumento musical, entonces se encuentra una injerencia del profesor sobre la vida personal (incluyendo la

vida sentimental) y la carrera del estudiante; encuentro la existencia de ciertos mecanismos de presión sobre los estudiantes al respecto del manejo del tiempo para estudiar el instrumento. Se releva entonces desde la relación docente estudiante, un sentido de enseñanza del instrumento que tiene como propósito formar instrumentistas desde la imposición y la ausencia de la reflexión liberadora, con la posibilidad de igualmente ejercer docencia.

Sobre la relación con el contenido, se puede comprender que el sentido de este, procuraba replicar un molde en el hacer instrumentista, entonces, según los relatos, este se daba desde la imitación del estudiante al profesor; como se debe parar, como debe coger el instrumento, como debe hacer sonar el instrumento, etc. Al mismo tiempo que, dicha imitación se confunde fácilmente con el dar indicaciones o seguir instrucciones, convirtiendo las experiencias de aprendizaje en el acatar órdenes impuestas.

Claramente dicha imposición involucra la toma decisiones al respecto de que material usar para abordar elementos técnicos e interpretativos, así como métodos, ejercicios y sin duda el tipo de repertorio para montajes. Adicional, se hace evidente la ausencia de un sentido de enseñanza construido según las necesidades del estudiante en tanto se concibe una relación de escucha, esos casos eran mayormente desde la imposición de un ser sobre otro.

Todos los entrevistados, durante su etapa de iniciación formativa con el instrumento, manifiestan haber tenido una relación mediante alguna forma musical propia de la región de origen, y esto desde los tramos de los relatos que hacen alusión a formatos instrumentales de banda de pueblo, de banda marcial y de coros, de tambores, refiriéndose además a instrumentos musicales como, tiple, guitarra, la voz , y esto finalmente en conjunción con la mención de algún estilo musical como la salsa, el bolero, el pasillo, el bambuco, cumbia o el folclor. Lo anterior

ejemplifica en gran medida la perspectiva cultural que recae sobre las personas instrumentistas y los instrumentos al respecto de los usos que estos poseen en sus diferentes comunidades, pues en este caso cada instrumento puede corresponder y seguramente correspondió con el respaldo de una actividad como fiestas de pueblo, rituales religiosos, serenatas, concursos y ente otras la acción autónoma de aprendizaje del instrumento.

Durante los procesos de formación instrumental en la universidad, los 5 entrevistados hacen mención del repertorio clásico (o bien ellos dicen académico o académico colombiano) como recurso único o mayoritario para abordar los aspectos técnicos del instrumento. Es decir, músicas de otros contextos no colombianos, entonces alusiones como: *“yo estudiaba 8 horas diarias para llevar los estudios de clarinete”*. En algunas ocasiones se menciona de estos repertorios juicios propios como *“cuando termine mi carrera ahora si voy a hacer lo que me gusta, en señar, desde música colombiana”*. En otras ocasiones hay mención de prácticas instrumentales dentro de formatos grupales de banda sinfónica, o conjuntos de música cámara. *“me costó mucho adaptarme pues una cosa es tocar eufonio en la banda del pueblo y tocar música popular allá, y otra, trabajar el eufonio como instrumento digámoslo, como instrumento principal en repertorio clásico que es el que uno trabaja más que todo.”*

Aquí se evidencia un sentido colonial en la educación, dado su carácter universal y excluyente tras la selección de repertorios a montar, los cuales son mencionados como clásicos, académicos, académicos colombianos y obras universales del instrumento, desde luego provenientes de contextos ajenos a repertorios populares colombianos, de procedencia europea y americana. Es importante mencionar que la relación del estudiante con el montaje exitoso del repertorio implicó bastantes horas de estudio con el material, ya que presentaba un nivel de dificultad alto debido al contraste estilístico. *“la clase me la daba con trombón alto y yo tocaba trombón*

*tenor (...) entonces las posiciones que él tocaba no correspondían a las que yo hacía, la boquilla no era la misma, el trombón no era el mismo. Entonces yo, la verdad, no, no entendía lo que él hacía”*

Finalmente, para el proceso de formación instrumentista de posgrado se encuentra también una relación docente-estudiante alimentada por el dialogo, entonces se habla del docente con la figura de alguien interesado en las intenciones de aprendizaje del estudiante. Se menciona el manejo de los contenidos a partir del absoluto interés del estudiante y desde ahí la construcción con el profesor: *“un profesor de Ibagué, Guillermo Calderón empezó a crear mucho más interés en mi hacia el instrumento, la parte pedagógica era como de acompañarme cada uno de los procesos, como coger el trombón., como poner las manos, como hacer la parte de la vibración, la embocadura, cosas así. Entonces ahí ya generó en mi como con un poco más de emoción”*

## Perspectivas de formación docente en el presente.

**Tabla 4:** Perspectiva de formación docente en el presente

Perspectivas de formación docente					
“Dimensiones de acción” ¿en dónde se concreta?		<b>EN EL PRESENTE</b> <b>Rojo:</b> Noción de enseñar <b>Verde:</b> Instrumento <b>Café:</b> Estudiante			
Entrevistado # 1	Entrevistado # 2	Entrevistado # 3	Entrevistado # 4	Entrevistado # 5	Síntesis
<b>Francisco Rivera</b>	<b>Oscar Rodríguez</b>	<b>Jhon Higuera</b>	<b>Jhon Ramos</b>	<b>Rodolfo</b>	
<p>a la necesidad de los estudiantes. Califica actitud intención, la disposición de hacer... Que quiero yo, que cuando ellos lleguen a enseñarle a un niño cojan cosas muy elementales ya ese niño de 8-9 años empieza desarrollar esas habilidades motrices. Con el instrumento se transmite emociones humanas y si ustedes no pueden estarlo jodido. Propongo la enseñanza desde lo colectivo. Yo como profesor estoy en la capacidad</p>	<p>Sin embargo, también considero que la parte de la enseñanza A veces se pasa demasiado a la parte teórica, de cómo le voy a transmitir la información al estudiante, qué es lo que realmente tengo que decir, que no le debo decir cuál es la mejor forma de hacerlo. yo siempre he pensado con eso qué es siempre un compartir de saberes, sí, de experiencia, es como la vida...ese mismo proceso que aprendizaje Me parece mucho más</p>	<p>Si hay que adaptarse, hacíamos unas clases nos reuníamos todos, alguien tocaba algo y cuando terminaba cada estudiante le aportaba algo a la persona que tocó. Lo estoy implementando en la ASAB. Por dos tipos de ejercicios muy importantes: el primero un ejercicio de performance de pararse a tocar, de mirar cómo es la cuestión de los nervios, de la preparación para la clase</p>	<p>yo como tengo libertad de cátedra yo siempre trato establecer programas trabajo de la misma manera enseño para que ellos aprendan a tocar bien y para que aprendan a enseñar bien. Independiente que la fortaleza de la Universidad de Cundinamarca no esté más enfocada tanto a la enseñanza como si lo hace la pedagógica EL fuerte ellos y sacar buenos docentes en la</p>	<p>cuando no se aprovecha la vivencia que lleva la persona, esa musicalidad total, si no se aprovecha la persona se puede afectar y puede el resultado no ser mejor, porque entonces la persona empieza a llenarse de tensiones y usted sabe que que la música es un medio de conexiones, un lenguaje de conexión, y si ese lenguaje no está apropiado no está resuelto, pues van a haber muchas dificultades.</p>	<p>al respecto de la manera en que los profesores manifiestan uno a uno los aspectos de la enseñanza del instrumento musical, evidencio algunas nociones generales previas sobre la enseñanza en general como: el estudiante como poseedor de necesidades sobre las cuales el profesor se encuentra en la capacidad de adaptar su forma de enseñar para atender a las mismas. Segundo, la coherencia para el desarrollo del aprendizaje del instrumento de acuerdo con las vivencias musicales que posee el estudiante; tercero, la propuesta de aprendizaje desde lo colectivo; la enseñanza como un compartir de saberes, de experiencias conforme a las vivencias que el docente ha tenido. la formación del profesor en primera medida como músico pues este enseñará música desde sus experiencias; la importancia de tocar bien y enseñar bien; la enseñanza del instrumento parte también del hecho laboral del músico, el cual es en la enseñanza; uno de los profesores manifiesta enseñar de la misma manera en</p>

<p>adaptarme a las necesidades que cada estudiante trae.</p>	<p>natural, mucho más enriquecedor Y seguramente les va a dar las herramientas para funcionar bien como profesor.</p> <p>Un profesor de música tiene que ser músico. Si es lo primero para lo que tiene que formarse para ser muy buen músico, porque eso es lo que realmente va a enseñarle A sus alumnos, la música Las experiencias que le trae la música.</p> <p>Entonces la parte técnica es Super fundamental es el pilar de que todo lo demás funcione. Obviamente tiene que haber un contexto histórico saber que estamos tocando repertorio de tal época... La parte de la interpretación Super clave ahora incluso las cosas están cambiando entonces es muy importante las</p>	<p>El segundo es un trabajo de observación: yo observo, y después intento describir lo que siento de su proceso y además intento describir como podría mejorar las cosa que observo. Entonces si yo no tengo un leguaje técnico del instrumento yo no puedo decir a la persona como puede mejorar esas cosas Ahora bien, yo me adapto como profe, en la Asab exigimos, solos orquestales, repertorio solista del instrumento repertorio colombiano, estudios técnicos. En la pedagógica, yo buscos que mis estudiantes puedan adquirir un lenguaje técnico propio del instrumento y que puedan adquirir un discurso descriptivo que</p>	<p>Universidad de Cundinamarca también me preocupo por lo mismo.</p> <p>Los mismos contenidos los mismos repertorios, por semestres o por niveles. El pensum de hecho es muy parecido el de las dos universidades. Donde hay mayor trabajo para los músicos es enseñando, en las academias, casas de la cultura, talleristas, en el proyecto de 40 x 40, con lo de idartes. Yo no aparto el hecho enseñar con el hecho de tocar Bien. Y en algún momento nos toca incursionar como profesores.</p> <p>explorar en cuanto a música, intérpretes conocer acerca de la historia del instrumento</p>	<p>. Otra pregunta adicional yo no veo el canto. Digamos que la técnica la considero como una sola, esa técnica que consiste también en que usted debe tener su sistema vocal, su sistema, la higiene bucal, aprender a cuidar su instrumento como tal es muy importante, tanto en la voz cantada como la voz hablada. Una vez se empieza el proceso, se pone a disposición el instrumento al género que se quiere inclinar.</p> <p>los elementos básicos de una voz sana, una buena respiración, una columna de aire bien manejada, la voz que se pueda proyectar, la voz que se pueda sacar, la voz que se pueda, conocer</p>	<p>diferentes universidades, partiendo del hecho que no separa el hecho de tocar bien como de enseñar bien y sin hacer discrepancia de mantener repertorios, contenidos y niveles por semestre. la diferencia de las personas como mecanismo de activar diferentes posibilidades para el desarrollo del aprendizaje.</p> <p>por otro lado, dentro de las perspectivas de enseñanza instrumental de los profesores entrevistados encuentro algunos aspectos en los que se hace referencia a la condición diversa de los estudiantes: desde la mención de los contextos sociales, el enfoque laboral de las universidades, y los procesos que viven los estudiantes con los entornos musicales. y al respecto de tener lo anterior en cuenta, se menciona lo positivo dentro de los procesos de aprendizaje del instrumento "Porque lo que a uno le gusta lo disfruta más cuando lo está tocando y le mete la ficha. Depende mucho del contexto donde se vaya desempeñar El estudiante o la persona que esté en la formación instrumental" "Para mí es muy importante respetar, digamos, las raíces del estudiante que llega, digamos, ese contacto, esa vivencia que ha tenido. No se puede perder esa vivencia, que los elementos que se le den que sirvan para apoyar, es no para acabarlo y cambiarlo, sino para que pueda enriquecer." No obstante, también evidencio que en ocasiones se hace alusión desconocer ese carácter diferencial en los estudiantes optando por mantener en rigor los mismos contenidos, los mismos niveles, los mismos repertorios.</p>
--	---	---	--	---	---

	<p>puestas en escena. Poder llevar todo lo que voy yo voy aprendiendo poderlo mostrar al momento en el que tengo una presentación.</p> <p>La oportunidad de manejar todas estas cosas de la tecnología. E integrarla como a la labor de uno como músico porque pues es lo que nos está presentando la sociedad ahorita. Es súper importante que ese aprendizaje sea integral me parece que enfocarse en una sola no es bueno. Entre más herramientas uno tiene mejor se puede desarrollar como Músico.</p> <p>Todo el contexto social, las formas en que cada uno vive, desarrolla la música, incluso los espacios que tienen para, para ya, para desarrollarse como músico, no en la</p>	<p>les permita ser un buen docente del instrumento para brindar una información acertada de los procesos de cual él va a ser profesor.</p> <p>Yo busco tres aspectos desarrollar en los estudiantes</p> <p>1). Técnico: registro, articulación, fluidez, sonido 2). Aspecto interpretativo: puedan expresar algo a través del instrumento, desde contextualizar analizar escuchar y proponer. Accedan a la didáctica instrumental. ¿Cómo enseño el instrumento? ¿Cómo le diría a ni niño que atraviesa por x situación técnica? ¿con que herramientas? ¿Cuál es el lenguaje</p>	<p>poderme enfocar mucho en la parte técnica que para mí es imprescindible en la parte de los fundamentos musicales, afinación ritmo los intervalos las escalas los modos y todo ese tipo de cosas yo trato colocarles trabajar los métodos aspectos interpretativos fraseo la afinación la entonación El ajuste postural el aire. Cuestiones de aspectos rítmicos y puedo trabajar el montaje de obras, sólo de banda, o fragmentos de solos, U orquesta o música colombiana.</p> <p>La parte técnica me enfoco un 70 % flexibilidad, armónicos, registros escalas digitación, ejercicio de boquilla, calentamiento</p>	<p>los colores de la voz y se pueda jugar con eso</p> <p>Todas las personas no son iguales. Y todas las personas. No, no se les puede dar el mismo tratamiento ni los mismos ejercicios.</p> <p>El buen manejo del cuerpo en general, digamos. Cabeza, cuello, espalda. Para mí un método que me ayuda mucho es el método Alexander.</p> <p>Y todo esto que tiene que ver con el equilibrio, de la corporalidad. porque es que muchos problemas en la voz a veces radican en las tensiones musculares</p> <p>tener un buen manejo de la columna de aire aprender a</p>	<p>finalmente, algunos aspectos que configuran la mirada al instrumento musical para la labor de la enseñanza aprendizaje: lo más elemental según ellos "</p> <p>Entonces la parte técnica es Super fundamental es el pilar de que todo lo demás funcione..." "La parte técnica me enfoco un 70 %..." y este concepto técnico con el mayor énfasis en la cantidad del relato de las entrevistas. Lo técnico interpretado y entendido por los entrevistados como las características que debe desarrollar y mantener el estudiante para realizar la ejecución optima del instrumento para cualquier practica musical. entonces se recoge de ellos lo técnico como: la afinación, la entonación, la digitación, flexibilidad, registro, respiración, proyección, ajuste postural, articulaciones, el color del sonido, la columna de aire, escalas. entre otros más específicos del instrumento y finalmente pero no menos dispendioso el cuidado del cuerpo. algo que es particular y definitivamente mayoritario, es el abordaje de la técnica con métodos, estudios técnicos y repertorio clásico "universal"</p> <p>Por otro lado los 5 entrevistados mencionan en común el aspecto de la interpretación como aspecto a tratar en el instrumento musical, refiriéndose entonces a la interpretación como la capacidad del estudiante para la expresión de la emotividad desde el instrumento, abordada desde algunos aspectos como la contextualización de la obra, la escucha, el análisis y el proponer. procurando fluidez, manejo del fraseo, claridad en las articulaciones, y el logro de generar en el</p>
--	---	---	--	--	---

	<p>parte laboral. Y son bien diferentes, son bien diferentes y y no es cuestión de clases o de sectores sociales, pero sí, yo creo que cada universidad tiene una ideología, una forma de como un enfoque que hace que los muchachos vayan por un lado o por otro lado. Y entonces, claro, uno como profesor pues le toca un poco organizarse, entender a quién le está dando la clase entender los procesos, incluso entender esa parte social para poder brindarle la mejor enseñanza a la persona que que la está recibiendo...</p> <p>uno se amolda a ese proceso. Entonces la idea es obviamente compartir las experiencias de uno y como del conocimiento que que uno tiene, pero que siempre enfocado a lo que</p>	<p><b>apropiado en claridad?</b></p> <p>Todo eso lo he logrado unir desde el montaje de tres obras por semestre</p> <p>1). Estudio técnico 2). Obra para música de cámara 3). Concierto del instrumento 4).</p> <p><b>En optativa busco que sus intereses personales puedan desarrollarse con repertorio de jazz música colombiana y música comercial.</b></p> <p>En el tercer corte cada quien realizo un trabajo a tres o cuatro voces con lo que le gustaba, yo busqué repertorio, dándoles las opciones. Eso hace que se potencien los procesos instrumentales de los estudiantes. Porque lo que a uno le gusta lo disfruta más cuando lo está</p>	<p>corporal, A veces los pongo a leer artículos musicales O socializamos en la clase sobre el tema que yo les coloque obviamente son temas de interés que tiene que ver con la música con su instrumento.</p>	<p>respirar</p> <p>Entonces hacer todo un trabajo fuerte en la respiración y después se pasa ya como a ubicarla con ejercicios e con el piano</p> <p>Entonces hay ejercicios que están direccionados a la extensión, al color, a la proyección, a para desarrollar el staccato, para desarrollar el fraseo. El ligado...es algo que es repetitivo, porque... estas técnicas tienen que irlas trabajando a diario.</p> <p><b>Para mí es muy importante respetar, digamos, las raíces del estudiante que llega, digamos, ese contacto, esa vivencia que ha tenido. No se</b></p>	<p>oyente el sentir emotivo, varios de ellos hacen mención de la puesta en escena como elemento recientemente agregado y con miras a ser fortalecido.</p> <p>finalmente, un último aspecto no menos importante es el manejo del repertorio del cual se hará mayor énfasis en las categorías siguientes, pero es importante decir acá, que hay un énfasis en estudiar estos elementos que atraviesan la mirada del instrumento desde métodos sistematizados, estudios técnicos del instrumento montaje de obras para el instrumento "clásicos".</p>
--	---	--	---	--	--

	<p>es el el muchacho, como que tiene en mente o hacia dónde quiere ir, ¿no?</p> <p>Pero yo creo que la clave siempre estos procesos es esa actitud de compartir</p>	<p>tocando y le mete la ficha.</p> <p>Depende mucho del contexto donde se vaya desempeñar El estudiante o la persona que esté en la formación instrumental</p> <p>La interpretación tiene tres pilares un pilar técnico auditiva solfeo registro articulaciones pilar contextual analítico saber de dónde viene el compositor que hizo la hora qué forma tiene la obra qué cosas nuevas tiene cosas viejas tiene y un pilar emocional si yo no tengo emociones no puedo expresar las misiones cómo hago para expresar esas emociones cómo hago para que la gente las sienta. Como utilizó los dos primeros elementos para potenciar el</p>		<p>puede perder esa vivencia, que los elementos que se le den que sirvan para apoyar, es no para acabarlo y cambiarlo, sino para que pueda enriquecer.</p> <p>Cierto, y muchas veces para uno cambiar algo necesita conocer hacia atrás que hay.</p> <p>Ya lo otro. Hay muchas cosas que que la persona ya trae y que saben más que uno, que es su vivencia musical.</p> <p>Entonces mira que hay muchas cosas que digamos. Cuando las cosas se ponen en contexto, entonces tenemos que digamos como documentarnos también cuando vamos a una región, documentarnos en qué consiste esa,</p>	
--	---	--	--	--	--

		<p>tercero. 4. En optativa busco que sus intereses personales puedan desarrollarse con repertorio de jazz música colombiana y música comercial</p>		<p>esa región, cuáles son sus costumbres, cuáles son sus vivencias, cuál es la vida. Y, es más, se puede uno compenetrar con ellos, va a ser mucho mejor. Entonces hay que hacer este estudio. Ahora, cuando aborda un compositor, tiene que estudiar el compositor su contexto socio cultural, sociopolítico, su parte psicológica, porque es que muchos, a raíz de muchas dificultades que han tenido en su vida emocional, eh, plasmaron ahí, plasmaron ahí su su sentido.</p>	
--	--	--	--	---	--

### **Análisis- Perspectivas de formación docente en el presente**

Encuentro de importante mención y análisis algunos aspectos que configuran el ejercicio de enseñanza aprendizaje del instrumento musical desde su pensar y hacer en el año 2019.

- **Estandarización del saber, una relación de asimetría:**

Sobre la relación profesor estudiante encuentro que esta es en ocasiones, tanto asimétrica como simétrica según corresponde con acciones de imponer o dialogar sobre el desarrollo de los intereses de la enseñanza aprendizaje del instrumento musical. Entonces la toma de decisiones en una medida va y vienen desde el dialogo o desde la imposición según conviene, por ejemplo, se encuentra que es de imposición cuando bajo el argumento normativo de la libertad de catedra que busca amparar el poder divulgar un pensamiento determinado desde unos contenidos, unas formas, etc. con proyecciones al mejoramiento de la calidad académica en el estudiante.

El profesor pretende desde ese argumento de libertad, estandarizar una forma de enseñar a los estudiantes el instrumento musical, sin hacer diferenciación consciente de los lugares de enseñanza: academias, universidades, territorios. los cuales poseen unas diferencias sobre proyecciones laborales; la decisión de estandarizar se asume bajo la premisa de que alguna vez como músicos se deberá incursionar laboralmente en el ejercicio docente, llegando entonces a predeterminar unos mismos contenidos, unos mismos niveles de desarrollo, unos mismos repertorios.

- **Construcción de saberes, una relación de simetría:**

Otras miradas y prácticas de los profesores para el proceso de enseñanza del instrumento parten de tener en cuenta las realidades y claro la del estudiante, entonces sus vivencias, sus tradiciones musicales, sus gustos, sus saberes y trayectoria musical etc., gestándose un dialogo

transformador en conjunción con lo que lo que el docente propone, pero con la finalidad única de potenciar los intereses acordados. Lo que claramente ejemplifica una relación de simetría por cuanto desde criterios diferenciales se dialogan y son tomadas las decisiones para el estudio que convoca, y en ello los intereses propios del hacer musical.

### **La lógica de “yo enseñé como aprendí”**

Recojo de las entrevistas, algunas nociones sobre la formación de futuros profesores del instrumento musical correspondiente. La consideración de una lógica para la implementación de la enseñanza del instrumento acorde con las vivencias musicales que vivió anteriormente el docente en su etapa de estudiante, es decir, la enseñanza como un *“compartir de saberes, de experiencias conforme a las vivencias que el docente ha tenido”*, y *“la formación del profesor en primera medida como músico, pues este enseñará música desde sus experiencias”*.

Por otro lado, esta lógica se fortalece por el hecho de que de manera prioritaria al respecto de ser *“buen docente”*, primero se debe adquirir *“un buen desarrollo como músico instrumentista”*, *“primero debe ser músico...por qué es lo que realmente va a enseñarle a sus alumnos, música, las experiencias musicales”*.

Con lo anteriormente mencionado, es importante analizar que el ser docente del instrumento musical está condicionado a la formación musical vivenciada; formas, contenidos, métodos, relación docente-estudiante y mecanismos y criterios de evaluar. En otras palabras, yo enseñaría como aprendí, la lógica de implementar una enseñanza desde la experiencia vivida; por lo que la reflexión y la praxis de la enseñanza se puede reducir peligrosamente a la mera reproducción de otras formas con la certeza de estar haciendo lo debido, sin que necesariamente

este tipo de enseñanza sea atravesado por cuestionamientos pedagógicos, es decir que se piensen desde todo un andamiaje, el sentido de la enseñanza aprendizaje.

Lo interesante y problemático de esto es, en primer lugar, plantear, que por ser buen músico se llegue a ser buen profe, sin que se estén relacionando otros elementos que cuestionen ir más allá de la música como único objetivo del encuentro docente estudiante. Sin duda es una manera de ver la enseñanza de la música, como desfragmentada y deslocalizada de los múltiples sentidos que pueden tener las experiencias de enseñanza del instrumento musical, lo que acá se cuestiona, no es la importancia del desarrollo disciplinar, sino el obviar, o expresar casi matemáticamente, el hecho de ser buen músico garantiza ser un buen docente, cuando el ejercicio docente requiere de varias miradas sobre el desarrollo de la disciplina, como el cuestionamiento del tipo de contenido, las formas de abordarlo, la mirada del instrumento musical, la relación docente estudiante para todo el desarrollo del aprendizaje. Lo peligroso de considerar esta lógica de, yo enseño como aprendí (vivencias), es mantener cualquier práctica de imposición.

Es vital entender la carga representativa que resulta el hacer docente en la educación musical, cuando se evidencia que el “yo enseño como aprendí” se encuentra ligado con la manera que mayormente según esta investigación se implementa la formación instrumentista, es decir mediante mecanismos de abordaje instrumental externos a los contextos musicales de Colombia, entonces repertorios, ejercicios y métodos. Esta es una carga representativa que indica, la prolongación de un hacer educativo instrumentista basado en el uso mayoritario de mecanismos externos, para la exploración de los instrumentos musicales. No obstante, desde la lógica de enseñar partiendo de las experiencias vividas en la música queda un espacio para considerar enseñar desde las experiencias vividas con las músicas colombianas la cuestión es

¿qué implica que la mayoritaria experiencia musical siga siendo desde mecanismos musicales externos y no equilibrados con los propios y que, aun así, tras vincular repertorios propios no se cuestione la integración con otros saberes pedagógicos? Sin duda implica que se pueda mantener por otra generación esta mirada de enseñar el instrumento que asume los materiales instrumentales de repertorios colombianos como positivos, como ricos en carga representativa, en aspectos musicales y técnicos, pero; aún con falta de “método” con falta de “trayectoria”, para ser usados en procesos de enseñanza (y esto sin duda es rebatible). Sin embargo, poder integrar saberes pedagógicos a la experiencia de enseñanza instrumental, requiere reflexionar la acción educativa de los instrumentos musicales más allá del “yo enseño como aprendí”, más allá de la exploración y dominio de los meros elementos técnicos; reflexionar en tanto se revaloran y no se eliminan las experiencias mencionadas de los profesores, con preguntas como ¿Qué sentido tienen para la enseñanza instrumental abordar algo de esta u otra manera? ¿Qué sentido tiene usar determinado repertorio? ¿Qué implica enseñar tal cual como aprendí? ¿Qué implica estandarizar mismo contenido para todos los estudiantes? ¿Cómo se le da un sentido de equilibrio al uso de los materiales instrumentales?

**El impacto del ejercicio de concertar el tipo de contenido para la formación instrumentista entre docente y estudiante:**

Se hace mención de observar disfrutar al estudiante al mismo tiempo que este progresa en el desarrollo del aprendizaje del instrumento, tras considerar los gustos sonoros musicales del estudiante como material de abordaje en las clases. Lo que indica que otros aspectos como el gusto musical, que va más allá de criterios repetitivos e impuestos que, además, muchas veces están alejados de las identidades sonoro musicales del estudiante, se acentúan acá como elemento potencial para el desarrollo del abordaje del instrumento. Por lo que la configuración de la

socialización de las personas y dentro de ellas sus preferencias, sus inquietudes o gustos musicales, se muestran como elementos ricos en el aprendizaje; y más interesante es aún, cuando estos gustos ajenos a las identidades sonoro musicales también pueden poco a poco desde el consenso, irse integrando, sin decir con ello que se dé una pérdida de identidad, más bien ganancias en tanto se preserva el consenso.

Se identifica de la perspectiva de enseñanza aprendizaje instrumental, un equilibrio fundamentado en un orden de prioridad sobre varios elementos, en primer lugar, el desarrollar en el estudiante aspectos técnicos, Dichos aspectos se refieren a: la aplicación de una postura corporal saludable; el desarrollo de la digitación requerido para la producción de diferentes posibilidades musicales; el manejo de la columna de aire para la producción de sonido un contexto musical; la implementación exitosa de las articulaciones según el instrumento; el desarrollo y manejo de los registros del instrumento, la afinación, las escalas entre otros.

Estos aspectos técnicos son abordados exhaustivamente para poder proceder al segundo aspecto en el orden de prioridad, la interpretación instrumental, y esta como el uso coherente de cierto material técnico para la producción o reproducción exitosa de cierta música, para este aspecto se vinculan otros elementos como la contextualización general de la época de la obra, con el fin de aportar sentido emotivo o expresivo; el aspecto de la fluidez como el uso de las articulaciones dentro de la trama de todo un discurso musical. Otro elemento ubicado en un tercer lugar de prioridad es la puesta en escena, entonces se trata del manejo de la respiración y la puesta corporal durante ejercicios de recital. Un cuarto elemento de prioridad es mencionado por ellos como la didáctica instrumental, el cual se basa en generar preguntas al estudiante en formación con miras hacia su futura práctica docente instrumental sobre, interrogantes que giran

en torno a cómo orientar en diferentes poblaciones el desarrollo de alguno de los elementos mencionados anteriormente.

Al respecto del material utilizado: métodos, ejercicios y obras en general para implementar toda esta perspectiva de enseñanza aprendizaje instrumental, es mayoritariamente seleccionada desde un criterio que opta por lo "clásico" es decir músicas europeas y americanas, el uso de material propio o colombiano es usado bajo el criterio de algo excepcional, es decir, no hace parte de la estructura de la planeación curricular del instrumento.

## Abordaje del repertorio como contenido de enseñanza con sentido de lo propio de Colombia.

**Tabla 5:** Repertorio con sentido de lo propio

Repertorio con sentido de lo propio					
Entrevistado # 1	Entrevistado # 2	Entrevistado # 3	Entrevistado # 4	Entrevistado # 5	Síntesis
<b>Francisco Riveros</b>	<b>Oscar Rodríguez</b>	<b>Jhon Higuera</b>	<b>Jhon Ramos</b>	<b>Rodolfo</b>	
<p>Hay muchos pasajes que son difíciles Y entonces yo me pongo desde ponerlos a tocar “cachipay la cucharita a tocar un villancico mano.” A mí me interesa que usted aprenda desde esa identidad sonora cultural, A ponerle un método...</p> <p>Si usted toca la música colombiana cómo está en el papel eso no es. En la música colombiana el papel es una guía</p>	<p>Aunque no sea especialista si trato de animarlos a que hagan otras cosas de pronto algunos semestres intentamos montar música colombiana a veces los pongo hacer investigaciones sobre un compositor algún intérprete, algún género.</p>	<p>En optativa busco que sus intereses personales puedan desarrollarse con repertorio de jazz música colombiana y música comercial. Este semestre fue a típico con el desarrollo de las clases de instrumento, yo busco que sea una catedra donde todos podamos votar tomar decisiones y lo que hicimos fue por la propuesta de algunos, cambiar la metodología haciendo videos colaborativos, hicieron equipos de cuartetos, uno que grabo Bach, jazz, música colombiana. Y</p>	<p>Para mí para tocar el clásico como tocar el popular requiere la parte técnica de un buen sonido de manejo de aire del registro la parte técnica tiene que estar muy completa para los dos, la diferencia radica en el estilo como tú con su porro un fandango una cumbia lo que sea debe tener una manera de interpretar diferente, Pero Yo nunca las desligado. Por qué toda mi vida la mayor parte de trabajar ha sido con el popular. Todavía sigo viviendo el popular todo el tiempo estoy</p>	<p>Al género que se lo quiere inclinar. ¿Qué cambia? Yo cambiaría los estilos. Bueno, hay metodologías diferentes para llegar a lo mismo, pero digamos que, por ejemplo, los elementos básicos de una sana, una buena respiración, una columna de aire bien manejada de la voz que se pueda proyectar, la voz que se pueda sacar, la voz que se pueda, conocer los colores de la voz y se pueda jugar con eso y que lo pone a disposición. Hay gente que dice que, si eso ya tiene que ver con el estilo y la</p>	<p>Con respecto a los repertorios que son nombrados como propios, me refiero a todas las manifestaciones musicales que evidencien una relación popular con las personas de algún lugar en Colombia, formas como letras de las canciones, formas de tocar, formatos instrumentales, estilos musicales.</p> <p><b>COMO SE REFIEREN</b>  <u>Encuentro en los entrevistados una manera de referirse a los repertorios "propios" de la siguiente manera: "... música colombiana; el popular... [refiriéndose al el porro, al fandango, cumbia; el folclor; el jazz; música colombiana baladas boleros; géneros populares; ritmos colombianos]"</u></p> <p><b>INCIDENCIA</b>  <u>Al respecto de la incidencia de los repertorios de este tipo en el desarrollo del aprendizaje del instrumento musical encuentro, que estos son asumidos mayormente como una segunda opción "de pronto algunos semestres intentamos montar música colombiana". "Ese tema popular de los diferentes géneros populares. La otra línea.", "este semestre hicimos algo atípico..." [refiriéndose tanto a un recurso usado en época pandemia la grabación de videos, como al tipo de</u></p>

		<p>según los gustos cada uno escogió. En el tercer corte cada quien realizo un trabajo a tres o cuatro voces con lo que le gustaba, yo busqué repertorio, dándoles las opciones. Eso hace que se potencien los procesos instrumentales de los estudiantes. Porque lo que a uno le gusta lo disfruta más cuando lo está tocando y le mete la ficha.</p>	<p>trabajando con el folclor. nunca he estado acuerdo con que o usted toca clásico, o usted Toca jazz, uno tiene que ser capaz de tocar los dos si se lo propone. El todo está en conocer el lenguaje. El lenguaje de lo que tú elijas pero tiene que tener la exigencia técnica de cualquiera de los estilos de tocar.</p> <p>ellos presentan un examen de música colombiana para mí es muy importante la versatilidad por qué si un eufonista se queda tocando sólo clásico, sabiendo que en este momento no hay trabajo para los instrumentistas tocados hacia el área clásica pues echarse A morir de hambre.</p> <p>Al igual que el</p>	<p>técnica, es una como la voz es una que usted utiliza, es multifuncional y usted la utiliza para hablar, para toser, para cantar y entonces tiene para comer. El sistema también está ahí. ¿Entonces ya anticonstitucional, pero tiene funciones diferentes, es lo mismo direccionado de otras formas o qué?</p> <p>Ese tema popular de los diferentes géneros populares. La otra línea. Y que se van mezclando, entrelazando. Entonces. Tanto en los ritmos colombianos. Pero como hay otros géneros que son muy grandes como el jazz. Sí. Como el rock</p> <p>ya lo otro son los</p>	<p><u>repertorio: Bach, jazz, música colombiana.... Y según los gustos cada uno escogió"</u></p> <p><u>NOCIÓN DE ESTE TIPO DE REPERTORIO PARA ESTUDIO</u>  <u>estos repertorios no son asumidos como propicios para abordar la técnica instrumental aún pese a que mencionan: "la técnica es una sola", o, " no estoy de acuerdo que digan que, si toco jazz o si toco clásico", "Por lo menos la lírica, la parte técnica y digamos esos procesos no los tiene establecidos la música tradicional, la música tradicional. Hay cosas muy chéveres, hay muchas cosas sueltas y tiene algo que digamos que estaríamos como en, en deuda con Latinoamérica, sobre todo para los compositores, o también de coger esos temas y poder metódicamente hacer un trabajo, un desarrollo vocal a través del repertorio de este repertorio", "... la parte técnica se da desde el estudio del instrumento, desde la parte clásica..." y que la técnica se encausa según el estilo, sin embargo si es evidente la contradicción y el sesgo por uso minoritario que estos repertorios tienen en el proceso, pues además estos también son abordados hasta las clases denominadas optativas. Acá se evidencia una ruptura de la técnica con la interpretación de estilos, asumiendo que esta es universal pero aplicada diferente. "Yo no puedo hacer una canción colombiana al estilo lírico, porque entonces le pierde el sabor, le pierde la esencia y si algo pierde la esencia ya deja de ser lo que es" pero es evidente que no se puede tocar igual, pero evidentemente si hay diferencias con la técnica según el</u></p>
--	--	--	--	--	---

			<p>otro yo no lo separo porque mis inicios fueron con con cuerda, tiple o guitarra.</p> <p>Para mí el eufonio es un instrumento tanto armónico como melódico muchas veces me he tenido que ver en la necesidad pesé que mi instrumento no está destacando. Estoy llevando las armonías los bajos los acompañamientos y eso yo lo he fortalecido gracias a que durante muchos años trabajé con música de cuerda y diferentes tipos de formatos instrumentales como música colombiana boleros baladas música de los que trabajé mucho con el trabajo y la guitarra el tipo también la percusión me parece que es importantísimo.</p>	<p>estilos. Yo no puedo hacer una canción colombiana al estilo lírico, porque entonces le pierde el sabor, le pierde la esencia y si algo pierde la esencia ya deja de ser lo que es.</p> <p>Las rondas infantiles, esa vivencia con los niños, están en esa colección. Además, que es una conexión. El canto es una conexión también emocional. Entonces se conecta la espiritualidad, lo emocional y va hacia afuera. Eso es muy importante</p> <p>Por lo menos la lírica, la parte técnica y digamos esos procesos no los tiene establecidos la música tradicional, la música</p>	<p><u>estilo.</u></p> <p><b>IMPORTANCIA DEL REPERTORIO</b></p> <p>Pese a el lugar cuestionable que poseen de las músicas propias en el desarrollo de la enseñanza aprendizaje del instrumento musical, es vital anunciar la contradicción que acá se expresa desde el valor y el elemento potencial que estas son para dicho desarrollo, dicho en las mismas entrevistas: "Hay muchos pasajes que son difíciles Y entonces yo me pongo desde ponerlos a tocar "cachipay la cucharita a tocar un villancico mano.", A mí me interesa que usted aprenda desde esa identidad sonora cultural, A ponerle un método..." "En optativa busco que sus intereses personales puedan desarrollarse con repertorio de jazz música colombiana y música comercial." "En el tercer corte cada quien realizo un trabajo a tres o cuatro voces con lo que le gustaba, yo busqué repertorio, dándoles las opciones. Eso hace que se potencien los procesos instrumentales de los estudiantes. Porque lo que a uno le gusta lo disfruta más cuando lo está tocando y le mete la ficha." "ellos presentan un examen de música colombiana para mí es muy importante la versatilidad por qué si un eufonista se queda tocando sólo clásico, sabiendo que en este momento no hay trabajo para los instrumentistas tocados hacia el área clásica pues echarse A morir de hambre.", " Yo no puedo hacer una canción colombiana al estilo lírico, porque entonces le pierde el sabor, le pierde la esencia y si algo pierde la esencia ya deja de ser lo que es. Las rondas infantiles, esa vivencia con los niños, están en esa</p>
--	--	--	--	--	--

				<p>tradicional. Hay cosas muy chéveres, hay muchas cosas sueltas y tiene algo que digamos que estaríamos como en. En deuda con Latinoamérica, sobre todo para los compositores. ¿O también de coger esos temas y poder metódicamente hacer un trabajo, un desarrollo vocal a través del repertorio de este repertorio?</p>	<p>colección. Además, que es una conexión...  El canto es una conexión también emocional. Entonces se conecta la espiritualidad, lo emocional y va hacia afuera. Eso es muy importante" "Para mí es muy importante respetar, digamos, las raíces del estudiante que llega, digamos, ese contacto, esa vivencia que ha tenido. No se puede perder esa vivencia, que los elementos que se le den que sirvan para apoyar, es no para acabarlo y cambiarlo, sino para que pueda enriquecer. Cierto, y muchas veces para uno cambiar algo necesita conocer hacia atrás que hay... Ya lo otro. Hay muchas cosas que la persona ya trae y que saben más que uno, que es su vivencia musical." "No a todos les gusta el clásico. Hay un autor que se llama Boaventura de Sousa, quien está diciendo que tenemos una mirada muy euro centrista con todo lo que está pasando allá, sobre todo el repertorio. Invita a mirar lo que está acá, lo que está haciendo mi compañero con música colombiana, tantas manifestaciones que hay acá."</p>
--	--	--	--	--	--

## **Análisis – Repertorio con sentido de lo propio**

### **Nociones sobre el uso y función de repertorios “colombianos o populares”**

#### **Formas de denominar el repertorio:**

Realizado el rastreo sobre las maneras en que se hace mención del repertorio de músicas propias como material de uso para la formación instrumental encuentro: "... música colombiana; el popular... [refiriéndose a] el porro, el fandango, cumbia; el folclor; el jazz; música colombiana baladas boleros; géneros populares; ritmos colombianos", a partir de ello se evidencia con claridad una forma de generalización al respecto con las menciones "el popular" o "la música colombiana", "ritmos colombianos" y "géneros populares" menciones que funcionan como agrupador de las variadas músicas que hay en Colombia.

Así mismo también es importante decir que se realizan menciones de este repertorio de lo propio, acudiendo específicamente al nombre específico del género entonces, "balada, cumbia, fandango, porro, bolero". Sobre la predominancia que posee el carácter generalizador al enunciar este tipo de repertorios, es vital traer a colación algo que tiene que ver con ello; el hecho de que para los entrevistados la técnica instrumental sea una sola, "la técnica es una sola" (otra generalización) y que lo que varía según ellos es donde se emplea la técnica, es decir el tipo de música; pero la técnica no varía.

Sin embargo el ejercicio de la organología propone otros tintes al respecto de estas afirmaciones, dicha ciencia propuso en sus comienzos estudiar los instrumentos musicales mediante elementos de clasificación según los tipos de material de construcción, poco a poco nutrieron dicha clasificación según el tipo de material que interviene además en la producción del sonido; pero luego también se discute clasificar desde proponer otras categorías donde se vinculen en el estudio, las poblaciones, los lugares de producción del sonido en el instrumento e incluso el tipo de técnica que desarrolla una persona.

Finalmente, proporcional a esta inmensa cantidad de tipos de descripciones contenidas en las diferentes categorías para clasificar la relación con la producción del sonido de los instrumentos, puedo determinar, que la técnica no es una sola, y que por lo tanto mencionar categorías generales como lo popular, las músicas colombianas, el jazz, las músicas comerciales, implica pensar en una inmensa posibilidad de técnicas instrumentales.

***Incidencia del repertorio:***

Establezco que la incidencia de las músicas colombianas como contenido a abordar no es en su mayoría, relevante, determinante o estructural sobre el proceso formativo instrumental, por cuanto estos contenidos son hallados literalmente como "un caso excepcional; un de pronto; son la otra línea y no la principal; son parte de lo atípico," no es relevante además por cuanto se demuestra que su uso es ocasional y casi nulo, y eso lo indica la condición de frecuencia usada "atípica y de pronto". Por otro lado, encuentro estos contenidos no son determinantes en la estructura del diseño del pensum, más bien son objeto de descalificación, pues se dice de ellos "la otra línea que no posee procesos técnicos".

Este grado de relevancia está necesariamente relacionado con la noción hallada sobre la música colombiana en el estudio del instrumento, así las cosas, encuentro afirmaciones como, "la técnica se estudia desde el clásico", "Por lo menos la lírica, la parte técnica y digamos esos procesos, no los tiene establecidos la música tradicional, la música tradicional...". Esta es otra acción más que evidencia la prolongación colonial en la esfera del saber y la manera de abordar la enseñanza del instrumento, en el que se califica y descalifica la construcción popular de las músicas tradicionales colombianas, al no encontrarse en el canon de los parámetros estéticos centro-europeos, científicos, académicos, bellos y universales.

**La contradicción: valorar el repertorio colombiano como positivo en la formación; y ser usado como contenido ocasional.**

Se reconoce el repertorio colombiano como potencialmente positivo para el desarrollo instrumental del estudiante por cuanto hacen parte de sus identidades sonoro culturales y de sus intereses personales, se reconoce de estos repertorios la necesidad implementarlos como estudio técnico del instrumento por cuanto poseen técnicas propias y diferentes del clásico; así mismo se considera que estos repertorios colombianos tienen una relación estrecha con la persona y su forma de aprendizaje, pues se hace mención del disfrute que este tiene, sus experiencias, sus saberes y su manera de conectarse trascendentalmente. No obstante, la contradicción radica en que pese a que hay un reconocimiento tal sobre las músicas colombianas y su impacto que en el aprendizaje; estas no tienen en la práctica una relevancia ni igual ni mayor que otros repertorios con sentido externo de Colombia, pues de estas se habla en términos de frecuencia de uso como ocasionales y no frecuentes.

## Abordaje del repertorio como contenido de enseñanza con sentido de lo externo de Colombia.

**Tabla 6:** Repertorio con sentido externo

Repertorio con sentido externo					
Entrevistado # 1	Entrevistado # 2	Entrevistado # 3	Entrevistado # 4	Entrevistado # 5	Síntesis
<b>Francisco Rivera</b>	<b>Oscar Rodríguez</b>	<b>Jhon Higuera</b>	<b>Jhon Ramos</b>	<b>Rodolfo Losada</b>	
	<p>No se Otto yo creo que El plus que uno tiene es en lo que uno se ha especializado. Entonces por ejemplo mi experiencia y la mayor parte de mi recorrido en la música ha sido con la música clásica, música académica, entonces seguramente es en lo que de pronto soy más fuerte con mi enseñanza. Entonces listo trabajamos la técnica toda la parte de la música en las clases Muchas veces eso nos corresponde al énfasis que yo tengo pero la idea no es que choquen si no la idea es que</p>	<p>conciertos de música de cámara del instrumento. No a todos les gusta el clásico. Hay un autor que se llama Boaventura de Sousa, quien está diciendo que tenemos una mirada muy euro centrista con todo lo que está pasando allá, sobre todo el repertorio. Invita a mirar lo que está acá, lo que está haciendo mi compañero con música colombiana, tantas manifestaciones que hay acá.</p> <p>Todo eso lo he logrado unir</p>	<p>Y así se lo digo a mis estudiantes que tiene que tocar bien cualquier género; pero la parte técnica se da desde el estudio del instrumento, Desde la parte clásica. ya porque rama se van ellos lo estudian después. con el género que les guste es otro cuento. pero las bases y la parte técnica la fortaleza técnica que ellos tengan instrumento se las das el trabajo con el instrumento con la formación clásica.</p>	<p>Si las deja espaciadas no va a tener los mismos resultados. Y digamos que después ya vienen los repertorios de este tipo de repertorios. Hay unos líricos, tenemos un programa que va en dos líneas, uno que es lírico. Van llegando los diferentes géneros el aria antigua y la canción alemana de la canción francesa, e, después el oratorio, después la ópera y la escena y todo esto. Entonces se va encaminando</p> <p>¿qué músicas tiene? que vaya</p>	<p>ENUNCIADAS COMO: música clásica, Música académica, programa lírico, la parte clásica, formación clásica.</p> <p>EL PENSUM COMO RECURSO DE IMPOSICIÓN.</p> <p>el recurso del pensum es mencionado como indicador del rigor para la implementación de la enseñanza y aprendizaje del instrumento, desde el uso de repertorios externos en ejercicios, métodos, y obras para montaje. "No se Otto yo creo que El plus que uno tiene es en lo que uno se ha especializado. Entonces por ejemplo mi experiencia y la mayor parte de mi recorrido en la música ha sido con la música clásica, música académica, entonces seguramente es en lo que de pronto soy más fuerte con mi enseñanza. Entonces listo trabajamos la técnica toda la parte de la música en las clases. Muchas veces eso no corresponde al énfasis que yo tengo, pero la idea no es que choquen, si no la idea es que sea <b>complementario</b> entonces digamos que el pensum, o <b>el trabajo que hacemos es principal enfocado a la música clásica la técnica y estas cosas.</b>", " tenemos un</p>

	<p>sea complementario entonces digamos que el pensum O el trabajo que hacemos es principal enfocado a la música clásica la técnica y estas cosas pero siempre está el espacio de qué hagan otras cosas incluso motivarlos a que las haga entonces le digo que en esa variedad obviamente está la riqueza de los músicos si todos hacemos exactamente lo mismo todos tenemos la misma inquietud no tiene sentido no habría nada nuevo Y además no somos iguales cada uno funciona diferente tiene gustos e inquietudes diferentes entonces. Que cada uno explote como sus intereses</p>	<p>desde el montaje de tres obras por semestre 1). Estudio técnico 2). Obra para música de cámara 3). Concierto del instrumento</p>		<p>integrando lo que tiene Y con esto o esto otro, La idea no es que de que va a hacer algo de su tradición al estilo lírico no, pero si le sirve, digamos, la lírica, ¿eh?</p> <p>Por lo menos la lírica, la PARTE técnica y digamos esos procesos no los tiene establecidos la música tradicional, la música tradicional. Hay cosas muy chéveres, hay muchas cosas sueltas y tiene algo que que digamos que estaríamos como en. En deuda con Latinoamérica, sobre todo para los compositores. ¿O también de coger esos temas y poder metódicamente hacer un trabajo, un desarrollo vocal a través del repertorio de este</p>	<p>programa que va en dos líneas, uno que es lírico. Van llegando los diferentes géneros el aria antigua y la canción alemana de la canción francesa, e, después el oratorio, después la ópera y la escena y todo esto. Entonces se va encaminando"</p> <p><b>CLASICO COMO GARANTE PARA ESTUDIO TECNICO</b></p> <p>"Y así se lo digo a mis estudiantes que tiene que tocar bien cualquier género; pero la parte técnica se da desde el estudio del instrumento, Desde la parte clásica. ya porque rama se van ellos lo estudian después. con el género que les guste es otro cuento. pero las bases y la parte técnica la fortaleza técnica que ellos tengan instrumento se las das el trabajo con el instrumento con la formación clásica." "Yo voy a tratar de séptimas, octavas, intervalos, entonces que tienen ciertas dificultades en tales partes del pasaje de La Voz. Entonces utilizo tales repertorios que tienen esos mismos contenidos que los tendría la música lírica. Digamos que el repertorio sí es una manera de manejar también la línea de la técnica como tal, pero lo otro es también lo digamos, como apoyar, como manejar la línea de aire, como proyectar el sonido, como manejar el color."</p> <p><b>ELEMENTOS TECNICOS:</b> Pero no todo el mundo tiene como la habilidad y el gusto [por el clásico]; Pero que conozcan un poco los diferentes géneros, Y digamos que cuando yo le digo, por ejemplo, la musicalidad, entonces</p>
--	--	---	--	--	--

				<p>repertorio?</p> <p>Sí, digamos que sí. Yo voy a tratar de séptimas, octavas, intervalos, entonces que tienen ciertas dificultades en tales partes del pasaje de La Voz. Entonces utilizo tales repertorios que tienen esos mismos contenidos que los tendría la música lírica. Digamos que el repertorio sí es una manera de manejar también la línea de la técnica como tal, pero lo otro es también lo digamos, como apoyar, como manejar la línea de aire, como proyectar el sonido, como manejar el color.</p> <p>• 14:42 - 15:14 Y digamos que cuando yo le digo, por ejemplo, la musicalidad,</p>	<p>hacer algo musical que tiene que ver con las dinámicas, que sea más fuerte, que sea más piano, que sea, eso es jugar, hacer música, hacer música. Y esa música también tiene que sentirse que ahí viene la otra parte que yo les enseñé a ellos. Algo que me parece muy interesante, que se llama el guion interpretativo, que coge la obra en el idioma que sea. Sobre todo si son en idiomas extranjeros.</p> <p>Tienen que saber exactamente qué es lo que está diciendo, porque ya, ya la música lo llevan en un estado emocional que no siente esas tensiones, esa suavidad, esa estructura, digamos cierto ya digamos, lo conduce a uno. La música por sí sola habla. Pues digamos que la música instrumental no necesita del canto de la voz, ya ella habla por sí sola, pero nosotros tenemos un elemento adicional que es el texto y entonces el texto, entonces se complementan.</p> <p>Y esto cuando usted lo siente y cuando sabe de qué se trata, usted lo puede transmitir, lo puede interiorizar emocionalmente. Entonces es cuando digo hay que trabajar con las imágenes de los hacemos con la imagen de esta obra, es jocosa, esta obra dramática, que tiene esta obra. ¿En esta primera parte, con qué imagen se conecta? ¿Con qué idea? Porque no hay peor cosa que ver, por ejemplo, un cantante que esté cantando y que esté desconectado.... Eso nos pasa con el canto, con el canto. Cuando usted no tiene la posibilidad de transmitir, de conectar esa emoción, eso que está diciendo y no es de hacer, porque no es de tener estereotipos,</p>
--	--	--	--	--	--

				<p>entonces hacer algo musical que tiene que ver con las dinámicas, que sea más fuerte, que sea más piano, que sea, eso es jugar, hacer música, hacer música. Y esa música también tiene que sentirse que ahí viene la otra parte que yo les enseño a ellos. Algo que me parece muy interesante, que se llama el guion interpretativo, que coge la obra en el idioma que sea. Sobre todo, si son en idiomas extranjeros.</p> <p>Tienen que saber exactamente qué es lo que está diciendo, porque ya, ya la música lo llevan en un estado emocional que no siente esas tensiones, esa suavidad, esa estructura, digamos cierto ya digamos, lo conduce a uno. La</p>	<p>de hacer cosas, es de sentir y enseñar a sentir es muy difícil, pero cuando usted tiene la imagen, no carezca de la imagen.</p> <p>Entonces, adicionalmente tenemos el texto, entonces está la imagen, está el texto, está la emoción, la emoción es muy importante. La parte emotiva en la persona es muy importante para el músico. Si no tenemos eso, nos volvemos mecánicos y mecánicamente, no transmitimos mucho y puede estar bien, puede estar correcto.</p>
--	--	--	--	--	---

				<p>música por sí sola habla. Pues digamos que la música instrumental no necesita del canto de la voz, ya ella habla por sí sola, pero nosotros tenemos un elemento adicional que es el texto y entonces el texto, entonces se complementan.</p> <p>• 15:46 - 16:17 Y esto cuando usted lo siente y cuando sabe de qué se trata, usted lo puede transmitir, lo puede interiorizar emocionalmente. Entonces es cuando digo hay que trabajar con las imágenes de los hacemos con la imagen de esta obra, es jocosa, esta obra dramática, que tiene esta obra. ¿En esta primera parte, con qué imagen se conecta? Con qué idea? Porque no</p>	
--	--	--	--	---	--

				<p>hay peor cosa que ver, por ejemplo, un cantante que esté cantando y que esté desconectado.... Eso nos pasa con el canto, con el canto. Cuando usted no tiene la posibilidad de transmitir, de conectar esa emoción, eso que está diciendo y no es de hacer, porque no es de tener estereotipos, de hacer cosas, es de sentir y enseñar a sentir es muy difícil, pero cuando usted tiene la imagen, no carezca de la imagen.</p> <p>Entonces, adicionalmente tenemos el texto, entonces está la imagen, está el texto, está la emoción, la emoción es muy importante. La parte emotiva en la persona es muy importante para el músico. Si no</p>	
--	--	--	--	--	--

				<p>tenemos eso, nos volvemos mecánicos y mecánicamente, no transmitimos mucho y puede estar bien, puede estar correcto.</p> <p>Pero no todo el mundo tiene como la habilidad y el gusto [por el clásico]; Pero que conozcan un poco los diferentes géneros</p>	
--	--	--	--	--	--

## **Análisis – Repertorio con sentido externo**

### **Nociones Sobre El Uso Y Función De Repertorios “Clásicos Académicos Universales”**

El recurso del pensum es utilizado como indicador de rigor sobre el deber de la implementación de la enseñanza aprendizaje del instrumento musical. Lo importante de este recurso del pensum o programa, es que este manifiesta toda una intencionalidad pedagógica que indica: relevancia de los contenidos para el aprendizaje; Formas de abordar el contenido; criterios y mecanismos de evaluación; y finalmente, todo lo anterior indica unas nociones y proyecciones sobre el estudiante con relación a ese contenido y desde luego, una correspondencia de su función dentro del sistema educativo.

Lo que es de interés para esta investigación es hallar que, en primer y principal medida, estos diseños del pensum con todo el sentido pedagógico que posee, se encuentran contruidos en su mayoría, desde abordaje de contenidos denominados como "clásicos o académicos". y son el elemento transversal para la estructura del programa, entonces, desde estos contenidos se da la implementación de la perspectiva de enseñanza del instrumento que tienen el docente para con sus estudiantes, las cuales consta de elementos técnicos, interpretativos, elementos de estudio del contexto de las músicas a interpretar en el momento y elementos de puesta en escena.

Esta denominación del repertorio clásico adjetivado además como académico, indica en primer lugar que hay otros repertorios que no son académicos, desde luego los otros repertorios que no serán clásicos porque no son en esencia centro europeos, en efecto las músicas colombianas son “Latinoamérica” no son clásicas. Sin embargo, algunas que tiene que ver con la ópera son mencionadas como académicas colombianas, de resto se mencionan populares.

Esta acción de excluir el contenido, los repertorios, alude a un proceso de selección del saber o conocimiento que se da mediante la validación del conocimiento, en este caso el

repertorio clásico académico como conocimiento científico estructurado, divisible, y por ello poseedor de una condición de valoración suficiente para ser incorporada en el ejercicio educativo, mientras que el otro saber popular se puede estudiar, pero no configura como elemento estructural de la enseñanza aprendizaje. Esta selección de contenidos se da y se mantiene, además, por medio del ejercicio académico en el cual se imponen unos saberes gracias a que se configura una lógica racional de comparación, (musicología comparada), que valora y valida desde la configuración de patrones de medida estandarizados, des localizados en la mayoría de los casos entonces la forma musical europea vs las formas musicales otras.

Un segundo elemento de tensión, es la función que está cumpliendo esta manera de ver el uso reiterativo de repertorios clásicos académicos en la formación de los estudiantes de la U.P.N Se trata de una proyección implícita sobre la formación de la persona, y por implícito quiero referirme al encubrimiento implícito de los otros repertorios no clásicos y no académicos, como el encubrimiento implícito de los otros que hacen uso de estos otros repertorios de formas diferentes porque son personas que configuran comunidades que viven y que viven la música de otras formas. Encubrir el uso y los sonidos es encubrir no desconocer, entonces, pensar y utilizar el repertorio en los procesos de enseñanza aprendizaje del instrumento musical pueden cumplir y están cumpliendo la función de mantener un sistema impositor que en términos de Boaventura de Sousa Santos busca de manera sutiles y directas asesinar al otro y la otra en su pensar, es decir un Epistemicidio que asesina lentamente.

## Formación instrumental con base en múltiples instrumentos musicales

**Tabla 7:** Multinstrumentista

Instrumentos musicales					
“Dimensiones de acción” ¿en dónde se concreta?		<b>MULTINSTRUMENTOS</b> <b>Rojo:</b> Métodos <b>Morado:</b> Instrumentos afines <b>Verde:</b> Instrumentos complementarios <b>Café:</b> Para el docente <b>Azul:</b> canto transversal <b>Amarillo:</b> canto en la enseñanza			
Entrevistado # 1	Entrevistado # 2	Entrevistado # 3	Entrevistado # 4	Entrevistado # 5	Síntesis
Francisco Rivera	Oscar Rodríguez	Jhon Higuera	Jhon Ramos	Rodolfo Losada	
<p>Las mejores clases de instrumento han sido sin el instrumento.</p> <p>Una vez propuse hacer unas clases colectivas donde participen estudiantes de fagot oboe clarinete. No necesariamente activos, pero sí observando cómo se aprende con otros instrumentos.</p> <p>Claro que, si hay una familiaridad con el oboe, el fagot, ya tienen muy diferentes los apoyos son diferentes, en la</p>	<p>Si me parece que enriquece mucho acercarse a otros instrumentos no sólo de la familia del instrumento que uno está tocando, O sea si yo estoy estudiando Trombón aprender a tocar Bombardino, un poquito de trompeta o tuba, si es bastante enriquecedor. O inclusive lo que decía de otras familias. por algunas</p>	<p>Vamos a centrarnos en lo que es Bogotá y los procesos De los municipios que son bandísticos</p> <p>Generalmente en esos procesos bandísticos, me imagino que debe ser por cuestiones económicas pero esos municipios cada vez más están contratando de a un solo profesor. Por área entonces es un profesor para</p>	<p>Dónde nos reuníamos todos los estudiantes de trompeta tuba trombón y en ese espacio se trabajaron aspectos de tipo técnicos, y pasaba uno por uno el estudiante a tocar su obra con el pianista y el profesor delante de toda la clase hacía las correcciones, hacíamos simulacro analizábamos</p>	<p>Ok, bien, ahí, ahí hay algo que te respondo casi que invirtiendo La misma pregunta. Yo pensaría que, por ejemplo, en un proceso como el de la Universidad Pedagógica, todos los estudiantes deberían tener conocimiento del canto, pero absolutamente de todos. ¿Por qué? Porque digamos que el primer instrumento que</p>	<p><b>METODOS:</b> la apertura de otros instrumentistas en las clases de instrumento de manera pasiva, es decir únicamente observando y escuchando en procura de comprender el aprendizaje de ese instrumento musical. Una variación a esta forma, es que todos los estudiantes de diferentes instrumentos lleven un fragmento para tocar en la clase y se aborden elementos de índole técnica interpretativa expresadas por el docente a modo de comentario.</p> <p>De manera unánime los entrevistados consideran valioso el aprendizaje de otros instrumentos a fines a la familia de instrumentos según corresponde con el instrumento principal. Valioso en la medida que se dan facilidades de aprendizaje por cuanto se dan ciertas</p>

<p>misión de formar educadores se pueden dar desde ese intercambio de conocimiento, de saberes.</p> <p>Las bases para la necesidad, para lo que pretende, y la misión que está dentro de la universidad de formar educadores, si se pueden dar a partir de ese intercambio de conocimiento y de saberes.</p>	<p>circunstancias tomé algunas clases de saxofón, clases de flauta traversa he tomado clases de percusión si de varios instrumentos, y lo enriquece a uno mucho como músico....pero si me parece que la educación Y sobre todo esa clase de instrumento principal si tiene que estar enfocada únicamente aún Instrumento.</p> <p>Si me parece lo que decía tener experiencia de con otros instrumentos enriquece ese proceso Y a mí particularmente me parece por ejemplo si yo toco un instrumento melódico en el caso del Trombón El saxofón de la flauta también es clave aprender instrumentos armónicos como Guitarra piano cualquiera de estos instrumentos van a</p>	<p>maderas para metales otro para percusión entonces nomás en metales dejamos de tener cinco profesores para tener uno solo entonces eso ya empieza a cerrar el campo laboral</p> <p>Yo me formo como ejecutante y solicito trabajo en la filarmónica Y después de firmar contrato me dicen que tengo que enseñar tuba trombón trompeta y corno. Cuando yo solamente sé tocar trompeta.</p> <p>Si me parece muy importante llegar a tocar un instrumento armónico porque su complementar la formación auditivo sobre todo que puede complementar una parte armónica de la enseñanza del</p>	<p>obras exposición y muchas otras actividades</p> <p>El trabajar un instrumento armónico aparte el instrumento principal ayuda potenciar las cualidades las cosas que les hacen falta los estudiantes. Como músicos integrales. En mi época el piano como instrumento didáctico formativo...para que te acompañe poco en un pasillo para que dirijas un coro para que hagas un arreglo para que dirija es una agrupación x, para que aprendan hacer reducción para acompañar boleros lo que sea de acompañamiento.</p> <p>Pienso que es importante tocar un instrumento armónico bien sea piano guitarra tiple acordeón por</p>	<p>tenemos es la voz, que está incorporado. El sistema para tal, es la primera sensación y todo músico debe cantar. Todo músico debe cantar. Mire, hay muchas cosas que digamos que musical en el instrumento. Usted no las resuelve si usted no las canta, si usted no las cante, no tiene esa organización que tiene que ver con la parte auditiva y mental, ¿cierto? Entonces usted, por ejemplo, se enredó en un pasaje, digamos, en guitarra tararéelo, cántelo. si usted lo puede hacer, lo puede tocar. Es más fácil hacer esa conexión. Por otro lado, la mayoría van a ser docentes, van a ser profesores, van a hacer uso de su voz, el mal uso</p>	<p>similitudes con la forma de embocar, el apoyo, el ataque, la flexibilidad. y valioso por el hecho de estar preparado para otras prácticas instrumentales docente donde se necesite alguien que conozca y oriente de manera inicial la enseñanza instrumental por familias.</p> <p>por otro lado, también es unánime la consideración de aprender otros instrumentos musicales no afines al instrumento, de tal manera de buscar complementar el carácter ritmo armónico melódico del músico y docente. Entonces, en el caso de un instrumento melódico como la flauta se recomienda y se celebra complementar con guitarra, acordeón, tiple, piano y percusión. Así mismo se comenta la valía de otros instrumentos no afines, para facilitar el aprendizaje del instrumento principal, para fortalecer la escucha de otros elementos musicales y transformar la manera de interpretar teniendo encuentra la experiencia con esos referentes instrumentales. se considera el aprendizaje de la música partiendo de la experiencia directa con los instrumentos musicales, es decir un carácter práctico de la música. por ejemplo, el carácter rítmico de la música en tanto se aprende instrumentos de percusión. Finalmente se hace un énfasis sobre el aprendizaje de la voz para el uso del canto, y este como transversal al aprendizaje de todos los instrumentos musicales, por cuanto permite una relación directa con la producción música cuerpo y este como primer instrumento musical.</p> <p>se reconocen las posibilidades de entablar</p>
--	---	---	--	---	---

	<p>hacer herramientas importantes en el momento de la enseñanza</p>	<p>instrumento me parece que las universidades deberían abarcar ese espectro laboral a sus cátedras entonces, así un estudiante que salga de la pedagógica como licenciado Música instrumento principal sea una trompeta pero que también halla por lo menos visto algunas cuatro o cinco clases de tuba, corno, Trombón así puede salir a hacer un mejor trabajo</p>	<p>qué eso también desarrolla otras habilidades en el oído. Al igual que lo otro yo no lo separo, porque mis inicios fueron con cuerda, tiple o guitarra. Para mí el eufonio es un instrumento tanto armónico como melódico muchas veces me he tenido que ver en la necesidad pesé que mi instrumento no está destacando. Estoy llevando las armonías los bajos los acompañamientos y eso yo lo he fortalecido gracias a que durante muchos años trabajé con música de cuerda y diferentes tipos de formatos instrumentales como música colombiana boleros baladas música de los que trabaje mucho con el trabajo y la guitarra el tipo</p>	<p>de su voz, y ya digamos que tendría que estar direccionado de otra manera.  Ya no el canto como un instrumento de producción de obras, sino de manejo vocal, porque la voz hablada también se trabaja. Entonces, aprender hablar es muy importante, porque digamos que muchos de los problemas que hay en los educadores de nuestro país en general, unas disfonías impresionante y problema de cáncer y problema porque desconocen cómo manejar el sistema, cómo cuidar el sistema, esa higiene bucal que deberían de tenerla todos y no solamente digamos nosotros, no solamente</p>	<p>diálogos entorno al saber que depositan los instrumentos musicales en el ejercicio docente, con o sin el conocimiento de los instrumentos musicales. se valora el hecho de trabajar en la docencia con lo que se tenga en el contexto y con ello la posibilidad de crear otros instrumentos según el contexto. se considera valioso el aprendizaje de otros instrumentos para la experiencia enseñanza aprendizaje partiendo de modelos de acompañamiento propios del ecosistema musical de Colombia, se critica el aprendizaje de otros instrumentos musicales sin tener en cuenta la realidad de su posible aplicabilidad en la docencia. se considera importante, la consciencia de orientar el aprendizaje del instrumento al estudiante, desde el conocimiento técnico básico de los instrumentos musicales. se aborda el uso de la voz como transversal para el ejercicio docente, desde el conocimiento del cuidado y la proyección de la misma en el habla y el canto. y desde luego la voz como el primer y más cercano instrumento de creación musical.</p>
--	---	---	---	---	--

			<p>también la percusión me parece que es importantísimo, la universidad debería hacer un taller.</p> <p>Lo posterior fue entrar a la banda municipal aprender a tocar percusión y yo empecé como percusionista tocando el redoblante el bombo los platillos y creo que gracias a eso nunca he tenido problemas con el ritmo.</p> <p>Tú sabes que la limitación está la cabeza y hemos visto personas que logran tocar más de dos instrumentos.</p> <p>Personalmente conozco a Andrés Roso que fue el director de la banda. Este hombre pudiera tocar flauta flautín tocaba saxofón tocaba trompeta tocar la tuba. Eufonio y la</p>	<p>digamos para los de la Pedagógica. Digamos que eso debería ser una regla general para todos los estudiantes a tener en los, digamos, en los dos primeros semestres, una inducción con el canto, una vivencia con el canto o digamos más con la voz que con el canto de higiene, de cuidado de la voz, de aprender a colocar la voz, de aprender a hablar. Entonces, cuando ustedes empiezan los procesos, por ejemplo, de gramática y de solfeo, terminan con la voz maltratada porque no saben apoyar el sonido, porque el apoyo lo mandan a la garganta. No, no están los que tienen que estar. Entonces eso nos ahorraría muchos problemas de</p>	
--	--	--	--	---	--

			<p>percusión. Y actualmente es director ya tiene la maestría yo pienso que eso está ligado a lo que tú quieres hacer en la Música.</p> <p>Los instrumentos de metal desde la parte técnica comparten muchas cosas, el aire los ataque, el estudio de la flexibilidad. Son similares, pero cuando tu tienes que abordar cosas como son el repertorio la afinación de cada uno, coger el corno y tocarlo, lo diferente es el registro. La escritura. Cuando uno está en iniciación, o ciertos aspectos de fundamentos, tener cuidados con la preparación y las suficientes herramientas para trabajar con eso. Debería haber un énfasis o una especialización,</p>	<p>salud bucal y de salud como tal, que muchas personas terminan arruinando su voz y los docentes ya a una determinada edad y no tan avanzada, terminan con problema de pólipo de nódulos, de cánceres por no tener esos cuidados. Entonces la voz, la voz si debería estar en la base de la universidad, aprender a hablar, aprender a cantar, tener la base mínima para esto.</p> <p>que los cantantes aborden otro instrumento fabuloso, fabuloso, porque es que digamos que el que es un complemento más, si este tiene un instrumento armónico. Como la guitarra. Se puede ayudar muchísimo. Es un instrumento que usted desplaza</p>	
--	--	--	--	--	--

			<p>en pedagogía instrumental, como enseñas tu un instrumento.</p>	<p>con facilidad más complejo en un piano, pero si usted puede abordar otros instrumentos, me parece que es fabuloso.</p> <p>Entonces, una de las cosas que pienso es que uno trabaja con lo que tiene, con lo que tiene. ¿Que hay en la región, cierto? Si hay totuma y todas se maracas, hace cosas, sonajeros, lo que sea. Eso es importante. Esa creatividad y aprender a hacer ese tipo de instrumentos que tienen que ver con la didáctica y con relación al canto.</p>	
--	--	--	---	---	--

## **Análisis- Multinstrumentalidad**

### **Nociones Sobre El Aprendizaje De Otros Instrumentos Musicales Para La Formación Docente:**

Encuentro que varios son los aspectos que permiten considerar como positivo el aprendizaje de otros instrumentos musicales sobre la noción del Docente de Música integral.

Primero, sobre la cercanía de los instrumentos, es decir que hagan parte de una misma familia de instrumentos, cobres, cañas, cuerdas pulsadas, cuerdas frotadas, hay una ganancia en las similitudes técnicas y una exploración que complementa la interpretación. Segundo, el aprendizaje de otros instrumentos permite un desarrollo musical complementario, es decir, teniendo en cuenta que algunos instrumentos manifiestan usos y posibilidades mayor o únicamente melódicas, armónicas y/o percutivas, el hecho de abordar diferentes instrumentos permite ahondar en esos elementos sustentando la integralidad del aprendizaje musical.

Sin embargo, también se contempla la posibilidad de aprender otros instrumentos musicales, por cuestiones de las demandas laborales, las cuales indican el conocimiento de instrumentos musicales por familias para su respectiva enseñanza.

Al respecto de considerar otros instrumentos musicales en la formación instrumental ya sea con el pensado de favorecer la integralidad del músico o ya sea por reconocer una realidad sobre la enseñanza, estos reconocimientos, son un importante paso para transformar la enseñanza instrumental hacia otra sin miras a la especialización, la desintegración de los saberes, la deslocalización; hacia una que integra el saber con elementos cercanos y con elementos lejanos empezando por la música en clave de la realidad social; hacia una mirada integradora que permita otras formas experiencias con el hacer música y la enseñanza de la música, que sólo se pueden dar si se da la relación con el sonido propio del instrumento musical.

A propósito de la transformación del énfasis de la enseñanza del instrumento musical principal, hacia una Multinstrumentista, se proponen otras formas de recrear las experiencias, basados en los siguientes elementos, la enseñanza debe ser colectiva y sin importar el grado de diversidad o el grado de familiaridad del instrumento musical. Esta colectividad debe estar basada en parámetros que permitan gestar un dialogo de saberes al respecto del tema instrumental a desarrollar, entonces el valor del saber de los participantes como diferentes, transformadores, contradictorios o constructivos.

Sin embargo, la enseñanza también puede ser de observación: mientras que lo grupal se mantiene, el nivel de interacción cambia, pues en esta ocasión no hay dialogo, sino solamente escucha activa sobre los elementos que se estén desarrollando en el espacio o impartiendo. Una tercera posibilidad es mantener lo grupal y vincular diferentes profesores que den perspectivas evaluativas y los estudiantes puedan escuchar y participar. Sin duda los elementos que están en juego principalmente son la figura de quien posee el saber relevante, hacía unos todos que poseen un saber relevante y diferente; y el ambiente de lo grupal o lo individual, que permite aprender observando del otro, recibiendo aportes de otros y permitiendo llegar a consensos sobre el tema y contenidos a desarrollar.

**Formación instrumental especializada**

**Tabla 8:** Formación especializada

Categoría: Instrumentos musicales						
“Dimensiones de acción” ¿en dónde se concreta?		<b>FORMACIÓN ESPECIALIZADA</b>				<b>Síntesis</b>
		Verde: A favor Rojo: En contra				
Entrevistado # 1	Entrevistado # 2	Entrevistado # 3	Entrevistado # 4	Entrevistado # 5		
Francisco Rivera	Oscar Rodríguez	Jhon Higuera	Jhon Ramos	Rodolfo Losada		
<p>Para el examen final ellos tienen que inventar un estudio técnico basado en el estudio técnico que están estudiando para que le sirva a resolver un pasaje que no le sale.</p> <p>No los pone a repetir sino a inventar para llegar a resolver pasajes técnicos.</p> <p>No por el hecho de estar en la universidad pedagógica significa que no se pueda ser un buen instrumentista o especializarse en un instrumento. Hay depende es del</p>	<p>Y yo creo que en este momento es muy importante especializarse.</p> <p>Realmente enfocarse en una sola cosa y hacerlas muy bien entonces desde ese punto de vista creo que uno tiene que escoger instrumento y hacerlo de la mejor forma si realmente poder profundizar en todo lo que uno puede hacer con ese solo instrumento.</p> <p>...pero si me parece que la educación Y sobre todo esa clase de instrumento principal si tiene</p>	<p>no es lo mismo. Conocerlo que enseñar. Y además es muy peligroso que cuando los niños están información, las bases técnicas deben ser muy sólidas para llegar procesos entonces siento que hay un bache en lo que es la formación instrumental especializada que si está muy bien que sí; pero <b>desafortunadamente no hay un campo de acción donde uno pueda llevar todos los</b></p>	<p>si tú solamente quieres tocar un instrumento y eso lo que te apasiona te llena y te gusta está muy bien.</p> <p><b>pero a mí me parece bien que toquen otros instrumentos. Por lo menos para mí es supremamente importante tocar el instrumento armónico. Manejar las bases de la percusión Y tu instrumento principal.</b></p> <p>Hay instrumentistas que dicen que no es bueno pasarse</p>		<p>se hace mención de especializarse por un instrumento según la decisión que tenga la persona en particular, es decir depende del estudiante. al respecto de quererse especializar, se contempla la posibilidad de que en la universidad pedagógica se forme para tal fin. Por otro lado, se afirma el deber de las clases de instrumento únicamente para el instrumento principal bajo la premisa de hacer un trabajo con calidad. No obstante, se confronta el hecho de ser especialista, dada la realidad en Bogotá y sus municipios aledaños donde se utilizan múltiples instrumentos musicales para la enseñanza y para la actividad musical.</p>	

<p>estudiante no del profesor.</p>	<p>que estar enfocada únicamente aún Instrumento.</p>	<p>estudios que hizo, el abanico de todas las opciones de todos, instrumentos debería darse debería darse en la Academia, pero desafortunadamente. Pero desafortunadamente se está dando en el campo laboral cuando uno ya está allá, con los 20 niños ...si yo me estoy formando en la nacional como instrumentista. Y me formo como ejecutante que conoce los conciertos, Los solos orquestales, que puede tocar en orquesta, Y salgo el campo laboral. Donde en Bogotá hay sólo dos orquestas que es la sinfónica. Y la filarmónica no hay vacantes...</p>	<p>de la trompeta a un saxofón por los cambios de embocadura, pero realmente esas son cosas no puedo decir acá el término, pero son videos tontos en la cabeza si alguien quiere desde que tenga el tiempo de hacerlo y de manera profesional.</p>		
------------------------------------	---	---	--	--	--

### **Nociones Sobre El Aprendizaje De Un Solo Instrumento Musical:**

Se encuentra que el mayor argumento que impulsa optar por la especialización en el desarrollo un instrumento musical es, la calidad en clave de hacer bien una sola cosa y profundizar el hacer musical desde las posibilidades del instrumento musical. Sin embargo, son más los argumentos a favor de ir en vía de aprender otros instrumentos musicales con el fin de recibir otros aportes hacia el ser músico;

El desafío que representa formarse como instrumentista especialista a partir de repertorios con lenguaje clásico, es su limitada aplicabilidad en el campo laboral, pues este, mencionan, consta de 2 escenarios de acción en Bogotá, la orquesta sinfónica y la orquesta filarmónica. Mencionan ellos ser esta la mayor contradicción de la formación instrumentista con estos tipos repertorios.

### **Resultados primer objetivo específico**

#### **Nociones de enseñanza sobre cómo fue la formación de los hoy docentes de instrumento de la U.P.N.:**

Al respecto del sentido pedagógico, consciente o no de la formación inicial del instrumento musical en los lugares de origen, se encuentra que este tipo de formación procuraba en la mayoría de los casos preservar o revalorar las características culturales propias de la región, esto lo asumo por cuanto se da constancia de ciertos vínculos, es decir practicas instrumentales claves en el proceso de formación instrumental, vínculos con formatos instrumentales de banda, coros, banda marcial, serenata, cuerdas, entre otros; también el vínculo con sus tipos de repertorio, tipos de letras; y vínculos con los usos en festividades, concursos etc.

Durante los procesos de formación instrumental en el pregrado, el repertorio clásico (o académico o académico colombiano) es mencionado como recurso único o mayoritario

para abordar los aspectos técnicos del instrumento y al respecto de ello se manifiestan dificultades para abordarlos dado su contraste con la formación musical inicial.

A propósito de la formación pasada en la etapa de pregrado de los docentes, de esta es preciso mencionar que se encontraba determinada por la lógica colonial del saber, en tanto ejerció varias formas de dominar. Dominación en la imposición de los contenidos a desarrollar representados en repertorios, estudios y métodos eurocentrados, es decir ajenos a los contextos culturales propios de Colombia. Imposición en la relación docente estudiante, consolidada por la creación de un sistema de respeto casi absoluto hacia el maestro, en el que mediante la exaltación de su figura como referente dada su trayectoria, sus reconocimientos y sus habilidades interpretativas se llega no solo a imponer el como referente instrumentista, sino más allá como quien puede interferir sobre la vida personal de los estudiantes.

Por lo que entonces encuentro que dicha formación docente instrumentista es caracterizada por el uso constante del recurso de imposición y en esta medida de ella se puede concluir como una ajena de las diferentes realidades musicales del país.

### **Nociones de formación docente instrumentista hoy:**

La formación instrumentista antes que nada se encuentra atravesada por la máxima de “yo enseño como he aprendido” es decir, bajo la influencia de todo tipo de experiencias vividas, como doy razón de ello a continuación. Experiencias vividas y replicadas hoy para una formación docente instrumentista basada en relaciones de asimetría y simetría con los estudiantes. Asimetría por cuanto se ejerce dominación en la imposición de repertorios al estandarizar una manera de enseñar con abordajes clásicos centros europeos, aun sabiendo el plano diverso y diferente de las realidades laborales en Colombia. Simetría por cuanto en

ocasiones especiales se tiene en cuenta los gustos de los estudiantes para la construcción del repertorio.

El yo enseño como aprendí, como lógica de implementar la enseñanza desde la experiencia vivida reduce peligrosamente la enseñanza a la mera reproducción de otras formas, con la posible certeza de estar haciendo lo debido, sin que necesariamente este tipo de enseñanza sea atravesado por cuestionamientos pedagógicos, es decir que se piense la enseñanza aprendizaje con todo un sentido. Lo peligroso de considerar esta lógica de, yo enseño como aprendí (vivencias), es dejar abierta la posibilidad de mantener cualquier práctica de imposición inconsciente o consciente.

Se encuentra en la historia de formación de los docentes, que el ser docente se validaba por el solo hecho de ser buen instrumentista; en el presente se sigue asumiendo que llegar a ser buen músico da por sentado ser un buen profe, sin encontrar reflexiones al respecto de cómo abordar los contenidos, como abordar la relación estudiante, y como repensar el instrumento más allá de los solos sonidos musicales.

### **El impacto del ejercicio de concertar entre estudiante y docente para el tipo de contenido durante la formación docente instrumentista:**

Se hace mención de observar disfrute y al mismo tiempo progreso en el desarrollo del aprendizaje del instrumento en los estudiantes, tras considerar los gustos sonoro musicales del estudiante como material de abordaje. Lo que indica que otros aspectos más allá de lo técnico, como los usos y el sentido de la música y en ello el instrumento musical en el estudiante, se acentúa como elemento potencial para el desarrollo del abordaje del instrumento por cuanto el uso y la función de la música corresponden con la configuración

de la socialización de las personas y dentro de ellas las preferencias, inquietudes o gustos musicales.

### **Incidencia de repertorios colombianos**

La incidencia de las músicas colombianas como contenido a abordar no es en su mayoría, relevante, determinante o estructural sobre el proceso formativo instrumental, por cuanto estos contenidos son hallados literalmente como "un caso excepcional; un de pronto; son la otra línea y no la principal; son parte de lo atípico," no es relevante además por cuanto se demuestra que su uso es ocasional y casi nulo, y eso lo indica la condición de frecuencia usada "atípica y de pronto" sin embargo, es importante mencionar que hay una contradicción con el valor positivo que estos poseen en la realidad laboral.

Los diseños del pensum con toda la carga pedagógica que posee para la estructura del programa, se encuentran contruidos en su mayoría, desde abordaje de contenidos denominados como "clásicos o académicos" es decir ajenos, no populares. A partir de estos contenidos se da la implementación de la perspectiva de enseñanza del instrumento que tiene el docente para con sus estudiantes, el cual es la técnica, la interpretación, el estudio del contexto de las músicas a interpretar en el momento y la puesta en escena. Por lo que acá se evidencia con el uso de estos contenidos de otros contextos, una intencionalidad pedagógica determinada a producir en el estudiante, un próximo formador instrumentista que parte de músicas ajenas para enseñar para al mismo tiempo cumplir su implícita y más grande función en el sistema social colonial dominante, legitimar una fuente de conocimiento, y deslegitimar otras fuentes al no vincular, o encubrir otras participaciones musicales en el ejercicio formativo instrumental.

## Implementación Metodológica Segundo Objetivo Específico

### *Pertinencia de analizar las pruebas de instrumento principal*

Teniendo en cuenta el documento “Informe de autoevaluación con fines de acreditación de alta calidad licenciatura en Música” (2016) se hace evidente que el Departamento de Educación Musical de la universidad posee unos criterios sobre el diseño de los mecanismos de ingreso y el perfil del aspirante; lo que acá resulta importante comprender es ¿qué nociones se encuentran al rededor del instrumento musical en las pruebas de instrumento? son estas que en gran medida determinan que población es admitida. Por tanto, traigo a colación algunos apartados del documento:

#### **Subdirección de Admón. y Registro**

“Una vez la SAR reporta los resultados de la PPP, el comité de Admisiones establece el punto de corte para quienes continuarán con el proceso. Este comité diseña, organiza y acompaña las pruebas específicas y la entrevista; da cuenta de la evaluación con el listado de estudiantes seleccionados en cada semestre.

La prueba específica musical se desarrolla en tres momentos, así:

- A. Prueba de instrumento: El aspirante debe preparar una audición en el instrumento seleccionado, con un repertorio sugerido publicado en la página de la universidad, el cual es actualizado semestralmente. Los tipos de instrumento se muestran en la tabla:

Clases de instrumentos ofertados en la licenciatura: Tabla 14

<b>Instrumentos Musicales</b>			
Bajo Eléctrico	Corno	Percusión	Trompeta
Bandola	Flauta Traversa	Piano	Tuba
Canto	Guitarra Acústica	Saxofón	Viola
Clarinete	Guitarra Eléctrica	Tiple	Violín
Contrabajo	Oboe	Trombón	Violonchelo

La admisión al programa convoca aspirantes con diversas expectativas, perfiles y prácticas previas, al ofrecer una amplia gama de instrumentos musicales. Además, posibilita que estudiantes con diferentes historias y niveles académicos sean admitidos, ya que la prueba no determina un solo eje de selección, sino que tiene en cuenta la formación en un instrumento musical, los conocimientos teóricos, la aptitud musical y la potencialidad pedagógica.” (p. 43, 2016)

La anterior mención indica lo pertinente de implementar un ejercicio de análisis a los exámenes de admisión de instrumento, por cuanto se demuestra que en ellos se albergan diferentes miradas sobre el instrumento musical y su relación con el aspirante.

***Primer elemento de análisis: oferta “amplia gama de instrumentos musicales”***

De acuerdo al informe, encuentro que este mecanismo de prueba de instrumento convoca aspirantes con diversas expectativas, perfiles y prácticas previas, delimitadas a una amplia gama de instrumentos musicales las cuales están enmarcadas en la tabla 14; sin embargo, quiero manifestar otros listados pertenecientes a los años 2019-1; 2020-1; 2021-1 para su respectivo análisis:

- Año 2019-1: se vinculan los instrumentos de Eufónio y Fagot

The screenshot shows the website of the Universidad Pedagógica Nacional (U.P.N.) at [artes.pedagogica.edu.co](http://artes.pedagogica.edu.co). The page is titled "PROCESO DE ADMISIÓN" and features a navigation menu with options: INICIO, LA FACULTAD, DEPARTAMENTOS, LICENCIATURAS, INVESTIGACIÓN, and EXTENSIÓN. A breadcrumb trail indicates the current location: Inicio / Licenciaturas / Licenciatura en Música / PROCESO DE ADMISIÓN. A search bar is present with the placeholder text "Ingrese búsqueda personalizada".

The main content area is titled "Citación prueba de instrumentos 2019-1" and lists the following instruments and their respective test types:

- >> Solfeo Preparado - Prueba
- >> Bajo Eléctrico - Prueba Específica
- >> Bandola - Prueba Específica
- >> Canto - Prueba Específica
- >> Clarinete - Prueba Específica
- >> Contrabajo - Prueba Específica
- >> Corno - Prueba Específica
- >> Eufonio - Prueba Específica
- >> Fagot - Prueba Específica
- >> Flauta Traversa - Prueba Específica
- >> Guitarra Clásica - Prueba Específica
- >> Guitarra Eléctrica - Prueba Específica
- >> Oboe - Prueba Específica
- >> Percusión - Prueba Específica
- >> Piano - Prueba Específica
- >> Saxofón - Formato de Prueba
- >> Tiple - Formato de Prueba
- >> Trombón - Formato de Prueba
- >> Trompeta - Formato de Prueba
- >> Tuba - Formato de Prueba
- >> Viola - Prueba Específica
- >> Violín - Prueba Específica
- >> Violonchelo - Prueba Específica

On the right side, there is a sidebar menu with the following items:

- Licenciatura en Música
- FICHA TÉCNICA
- PROPUESTA DE FORMACIÓN
- PLAN CURRICULAR
- PERFIL DEL ASPIRANTE Y DEL EGRESADO
- PROCESO DE ADMISIÓN
- CRONOGRAMA DE ADMISIÓN
- EGRESADOS
- CONTACTOS
- SUBDIRECCIÓN DE ADMISIONES Y REGISTRO
- MAPA DEL SITIO - FACULTAD

At the bottom right, there are links for "Grupo de Orientación y Apoyo Estudiantil - GOME" and "www.Pedagogica.Columbiana".

**Imagen 1:** Pantallazo página web U.P.N. Departamento de Educación musical- Listado oferta de instrumentos para prueba de instrumento, proceso de admisión 2019-1.

- Año 2020-1: No se oferta Contrabajo, Corno y Oboe. Se mantienen los anteriores instrumentos del 2019

Nombre	Fecha de modificación	Tipo	Tamaño
BAJO ELÉCTRICO	12/05/2020 8:07 p. m.	Microsoft Edge P...	557 KB
BANDOLA	12/05/2020 8:07 p. m.	Microsoft Edge P...	637 KB
CANTO	12/05/2020 8:08 p. m.	Microsoft Edge P...	503 KB
CLARINETE	12/05/2020 8:09 p. m.	Microsoft Edge P...	553 KB
EUFONIO	12/05/2020 8:10 p. m.	Microsoft Edge P...	994 KB
FAGOT	12/05/2020 8:11 p. m.	Microsoft Edge P...	477 KB
FLAUTA TRAVERSA	12/05/2020 8:11 p. m.	Microsoft Edge P...	1.122 KB
GUITARRA ELÉCTRICA	12/05/2020 8:12 p. m.	Microsoft Edge P...	643 KB
GUITARRA	12/05/2020 8:14 p. m.	Microsoft Edge P...	679 KB
PERCUSIÓN	12/05/2020 8:16 p. m.	Microsoft Edge P...	1.479 KB
PIANO	12/05/2020 8:17 p. m.	Microsoft Edge P...	670 KB
SAXOFÓN	12/05/2020 8:17 p. m.	Microsoft Edge P...	1.018 KB
SOLFEO PREPARADO	12/05/2020 8:05 p. m.	Microsoft Edge P...	165 KB
TIPLE	12/05/2020 8:18 p. m.	Microsoft Edge P...	645 KB
TROMBÓN	12/05/2020 8:20 p. m.	Microsoft Edge P...	1.014 KB
TROMPETA	12/05/2020 8:31 p. m.	Microsoft Edge P...	876 KB
TUBA	12/05/2020 8:32 p. m.	Microsoft Edge P...	5.525 KB
VIOLA	12/05/2020 8:33 p. m.	Microsoft Edge P...	776 KB
VIOLÍN	12/05/2020 8:33 p. m.	Microsoft Edge P...	986 KB
VIOLONCELLO	12/05/2020 8:34 p. m.	Microsoft Edge P...	562 KB

**Imagen 2:** Pantallazo del grupo de archivos PDF descargados de lista de instrumentos ofertados para prueba de instrumento proceso de admisión 2020- 1.

- Año 2021-1: se mantienen los mismos instrumentos del 2019 es decir se oferta contrabajo, corno y oboe

The screenshot shows the website of the Universidad Pedagógica Nacional (U.P.N.) at the URL [artes.pedagogica.edu.co](http://artes.pedagogica.edu.co). The page is titled "PROCESO DE ADMISIÓN" and features a navigation menu with options like "INICIO", "LA FACULTAD", "DEPARTAMENTOS", "LICENCIATURAS", "INVESTIGACIÓN", and "EXTENSIÓN". The main content area is titled "CITACION PRUEBA DE INSTRUMENTO 2021-1" and lists 25 instruments for which specific admission test formats are available. A sidebar on the right contains a search bar and a list of links related to the Music License program, including "FICHA TECNICA", "PROPUESTA DE FORMACION", "PLAN CURRICULAR", "PERFIL DEL ASPIRANTE Y DEL EGRESADO", "PROCESO DE ADMISIÓN", "CRONOGRAMA DE ADMISIÓN", "EGRESADOS", "CONTÁCTENOS", "SUBODIRECCION DE ADMISIONES Y REGISTRO", and "MAPA DEL SITIO - FACULTAD". At the bottom of the sidebar, there are links for "Grupo de Orientación y Apoyo Estudiantil - GOAE" and "Museo Pedagógico Colombiano".

**CITACION PRUEBA DE INSTRUMENTO 2021-1**

- Formato Prueba Especifica de Admisión - Solfeo Preparado
- Formato Prueba Especifica de Admisión - Bajo Electrico
- Formato Prueba Especifica de Admisión - Bandola
- Formato Prueba Especifica de Admisión - Canto
- Formato Prueba Especifica de Admisión - Clarinete
- Formato Prueba Especifica de Admisión - Contrabajo
- Formato Prueba Especifica de Admisión - Corno
- Formato Prueba Especifica de Admisión - Eufonio
- Formato Prueba Especifica de Admisión - Fagot
- Formato Prueba Especifica de Admisión - Flauta Traversa
- Formato Prueba Especifica de Admisión - Guitarra Acústica
- Formato Prueba Especifica de Admisión - Guitarra Eléctrica
- Formato Prueba Especifica de Admisión - Oboe
- Formato Prueba Especifica de Admisión - Percusión
- Formato Prueba Especifica de Admisión - Piano
- Formato Prueba Especifica de Admisión - Saxofón
- Formato Prueba Especifica de Admisión - Tiple
- Formato Prueba Especifica de Admisión - Trombón
- Formato Prueba Especifica de Admisión - Trompeta
- Formato Prueba Especifica de Admisión - Tuba
- Formato Prueba Especifica de Admisión - Viola
- Formato Prueba Especifica de Admisión - Violín
- Formato Prueba Especifica de Admisión - Violonchelo

**PRUEBA DE INSTRUMENTO PRINCIPAL Y SOLFEO PREPARADO**

**Imagen 3:** Pantallazo página web U.P.N. Departamento de Educación musical- Listado oferta de instrumentos para prueba de instrumento, proceso de admisión 2021-1.

- Año 2023-1: no se oferta Oboe y se mantiene la oferta de instrumentos musicales del año 2019






















D:/ADMISIÓN%20UPN2023-1/Pruebas%20de%20Admisión%20INSTRUMENTO%20PRINCIPAL.pdf

## Pruebas de Admisión

### PRUEBAS DE INSTRUMENTO PRINCIPAL – PROCESO DE ADMISIÓN – 2023-1

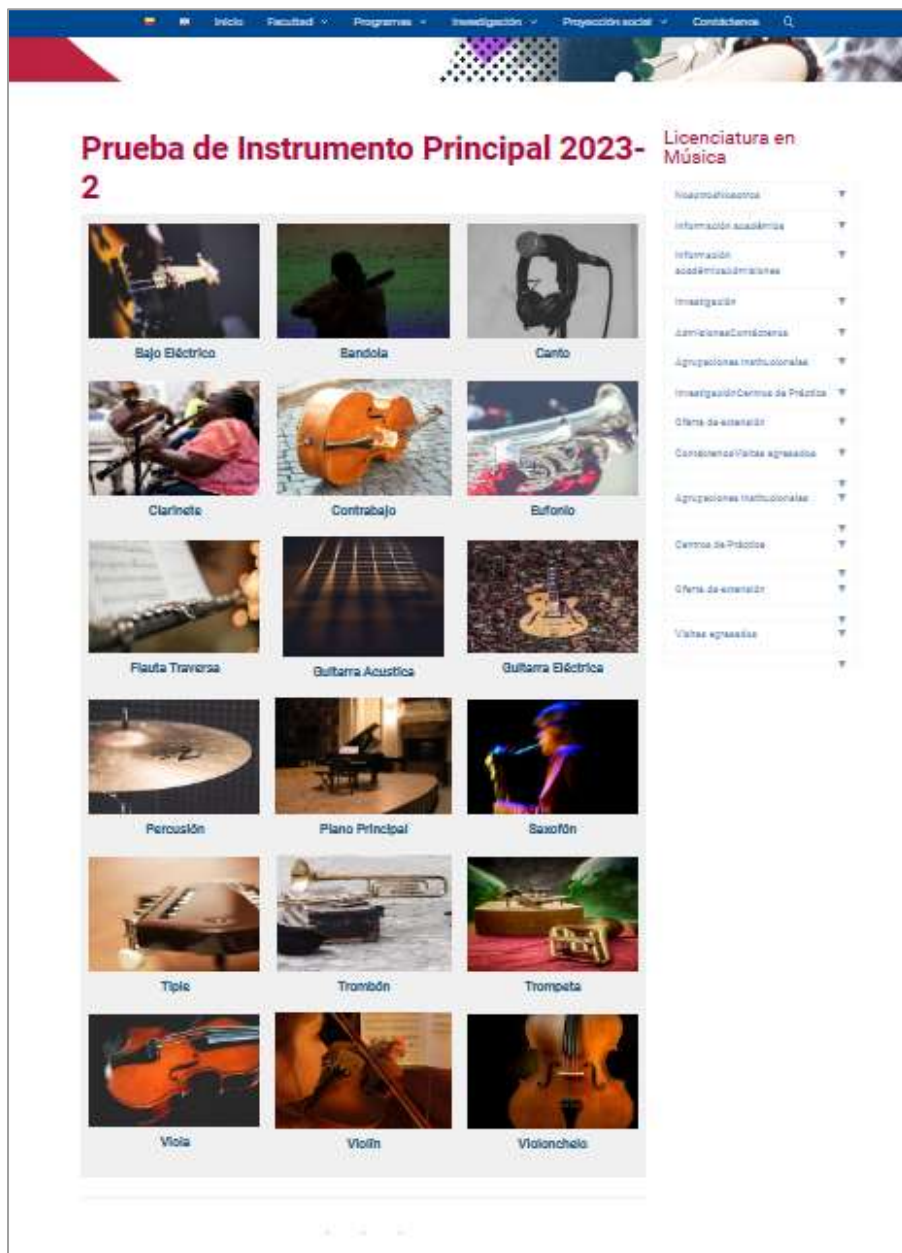
Últimas noticias

Notice: Trying to get property 'ID' of non-object in /datos/htdocs/licenciaturaenmusic a/wp-content/plugins/wp-show-posts/wp-show-posts.php on line 565

 <a href="#">BAJO ELECTRICO</a>	 <a href="#">BANDOLA</a>	 <a href="#">CANTO</a>	 <a href="#">CLARINETE</a>	 <a href="#">CONTRABAJO</a>
 <a href="#">CORN FRANCES</a>	 <a href="#">EUFONIO</a>	 <a href="#">FAGOT</a>	 <a href="#">FLAUTA TRAVERSA</a>	 <a href="#">GUITARRA ELECTRICA</a>
 <a href="#">GUITARRA</a>	 <a href="#">PERCUSIÓN</a>	 <a href="#">PIANO</a>	 <a href="#">SAXOFÓN</a>	 <a href="#">TIPLE</a>
 <a href="#">TROMBÓN</a>	 <a href="#">TROMPETA</a>	 <a href="#">TUBA</a>	 <a href="#">VIOLA</a>	 <a href="#">VIOLÍN</a>
		 <a href="#">VIOLONCHELO</a>		

**Imagen 4:** Pantallazo página web U.P.N. Departamento de Educación musical- Listado oferta de instrumentos para prueba de instrumento, proceso de admisión 2023-1

- Año 2023-2: no se oferta corno, oboe, fagot y tuba



**Imagen 5:** Pantallazo página web U.P.N. Departamento de Educación musical- Listado oferta de instrumentos para prueba de instrumento, proceso de admisión 2023-2

Teniendo en cuenta la información suministrada por las anteriores imágenes, encuentro que desde el año 2016 al 2023 la oferta de instrumentos musicales se mantiene acorde con el siguiente listado que refiere al año 2019, este se convierte en el referente consolidado de instrumentos, pues desde ese año no se vincula ningún otro instrumento musical más a la oferta:

**Tabla 9:** Consolidado Instrumentos musicales año 2019

<b>Consolidado Instrumentos Musicales Año 2019</b>			
Bajo Eléctrico	Eufonio	Percusión	Tuba
Bandola	Fagot	Piano	Viola
Canto	Flauta Traversa	Saxofón	Violín
Clarinete	Guitarra Acústica	Tiple	Violonchelo
Contrabajo	Guitarra Eléctrica	Trombón	
corno	Oboe	Trompeta	

- Según el listado del año 2019, se ofertan los instrumentos de Eufonio y Fagot, puede pensarse que con los listados de los años 2017 y 2018 los cuales no poseo, se encuentre que fueron vinculados previamente; sin embargo, lo que acá interesa es que se vinculan a la oferta para mantenerse hasta los postreros años.
- Durante el transcurso de los años encuentro variaciones en la oferta de algunos instrumentos como corno: oboe, eufonio, fagot y tuba. Por ejemplo: para el año 2020-1 no se oferta Contrabajo, Corno y Oboe y se mantienen el resto de los anteriores instrumentos del 2019; en el año 2021-1 se mantienen los mismos instrumentos del 2019, es decir nuevamente se oferta contrabajo, corno y oboe entre otras más variaciones.

- Esta oferta de instrumentos musicales permanece vigente desde el año 2016, es decir 7 años hasta el 2023, sin la vinculación de otros instrumentos musicales.

De acuerdo con el desarrollo de los diferentes ejercicios taxonómicos propuestos, desde una mirada organológica se crean categorías de clasificación que procuran el estudio de los instrumentos musicales. Es así como es posible identificar de este grupo de instrumentos musicales ofertados y consolidados algunos formatos instrumentales como:

**Tabla 10:** Formatos Instrumentales

<b>Formatos Instrumentales</b>
Orquesta, Sinfónica, Filarmónica
Banda
Estudiantina colombiana
Big Band
Rock y jazz rock
Banda Pelayera
Chirimía
Conjuntos de cámara
Coro
Orquesta de músicas del caribe o salsa
Orquesta de cuerdas pulsadas

En primer lugar, cada uno de los anteriores formatos instrumentales es propuesto bajo la premisa de ser un estilo musical existente en Colombia, en tanto se usan, se escuchan y manifiestan unas funciones acordes con el sistema cultural correspondiente. Cada uno de estos formatos instrumentales posee formas diferentes de vinculación con las poblaciones según sus características culturales. Algunas poblaciones no poseen un único vínculo con un solo formato instrumental sino con diferentes formatos, pero en medio de la diversidad de vínculos con los formatos instrumentales, diferentes poblaciones se

identifican mayormente con algún formato instrumental por cuanto este posee mayor carga simbólica y/o tiene usos constantes y diversos.

Claramente se observa en el listado de formatos instrumentales una rica diversidad de agrupaciones musicales, desde luego cada agrupación corresponde o es relacionada mayormente en Colombia con unos determinados lugares del territorio dado su constante uso, por ejemplo, la orquesta de salsa con Cali y Bogotá, la chirimía con gran parte del Pacífico, la Banda Pelayera con Córdoba y Sucre.

Acorde con lo anteriormente dicho, es pertinente preguntar por esos otros formatos instrumentales que en este listado no es posible encontrarlos, en la medida en que no se encuentran ofertados dichos instrumentos musicales, y que así mismo dichos formatos referencian por su uso y su condición simbólica diferentes comunidades y lugares del territorio. Tal son los casos de Conjuntos de Vallenato que referencian mayormente a la Guajira, Magdalena y Cesar; Conjuntos de Carranga que referencian mayormente a Santander y Boyacá, y así con todas las demás agrupaciones que a continuación se expresan en la siguiente tabla de “*otros formatos instrumentales*” el cual también poseen su referencia mayoritaria con una población y su territorio.

Al respecto mencionar el adverbio de proporción “mayormente”, para conjugarlo con el tipo de referencia que tienen determinadas poblaciones y un territorio con ciertos instrumentos y formatos instrumentales. Este “mayormente” es fundamental para indicar la posibilidad de que otros lugares de todo el territorio nacional, también se relacionan en menor proporción o empiezan a relacionarse con la implementación de nuevos usos de las músicas o con la aprehensión de cargas simbólicas de la música de esos formatos; pero; el “mayormente” refiere diferentes condiciones históricas y populares en una población y

manifiesta frecuentes usos de los instrumentos y sus músicas en diferentes momentos de su calendario.

**Tabla 11:** Otros Formatos Instrumentales

Otros Formatos Instrumentales	Instrumentos	Sector representativo mayoritario
Conjuntos de Vallenato	Acordeón, caja vallenata, guacharaca, voces	La guajira, Magdalena, Cesar.
Conjuntos de Gaitas	Gaitas, tambora, alegre, maracones, llamador	Bolívar, Córdoba.
Conjunto de flauta de millo	Flauta de millo, Maracones, Tambores, voces	Atlántico, Magdalena
Conjunto de tambores	Tambora, alegre, llamador, maracones, voces	Bolívar, Córdoba, Magdalena
Conjunto de zampona	Zamponas, guitarra, charango, percusión, voz	Putumayo, Nariño, Amazonas
Conjunto de Quena	Quena, Guitarra, percusión, voces, charango	Putumayo, Nariño
Conjunto de marimba de chonta	Marimba de chonta, tambores pacifico,	Nariño, chocó
Conjunto de Chirimía Caucana	Flautas, Tambor andino	Cauca
Conjunto músicas campesinas o carranga	Requinto, tiple, guitarra, Guacharaca, voces	Boyacá, Santander,
Conjuntos de música llanera	Cuatro, Capachos, Bandola llanera, bajo eléctrico, Arpa llanera	Meta, Casanare, Arauca, Vichada.

Finalmente es determinante preguntar ¿cuáles son los criterios de selección de los instrumentos musicales para el fenómeno universitario denominado la Admisión, siendo

que cada instrumento musical manifiesta un tipo de población con unos usos particular del instrumento, relacionados con unos formatos instrumentales y con ello unos repertorios?

¿Qué criterio invita a mantener el listado de oferta de instrumentos musicales año tras año?

***Segundo elemento de análisis, el tipo de repertorio de las pruebas de instrumento principal proceso de admisión.***

El siguiente ejercicio de análisis a las pruebas de instrumento principal proceso de admisión de los años 2020-1; 2021-1 y 2023-1 permite encontrar parte de la mirada histórica que posee el programa de Música de la U.P.N. sobre los instrumentos musicales a nivel general; en la medida en que llegar a establecer criterios para la prueba, necesariamente requiere de ejercicios de discusión acerca de que evaluar del instrumento en imperativa relación con los aspirantes provenientes de diferentes lugares y realidades musicales en Colombia.

Es necesario mencionar que estas pruebas de admisión expresan un ejercicio epistemológico, (cuales son las fuentes de conocimiento, que conocimiento es relevante de la fuente y como se llega a dicho conocimiento), mediante los criterios ya construidos y plasmados en la prueba. Según propone el marco teórico y el manifiesto sobre la colonialidad en el ámbito del saber, estos pueden ser el producto definitivo de considerar los instrumentos musicales como una sola fuente de conocimiento de manera separada; o pueden ser el producto de considerar varias fuentes de conocimiento integradas, instrumentos musicales, realidades de los aspirantes entre otras.

Desde lo dicho anteriormente, este análisis hará identificación de cómo la U.P.N. aborda epistemológicamente los instrumentos musicales en el contexto del fenómeno

proceso de admisión en el marco de las realidades de la población colombiana como país ampliamente diverso.

Ahora bien, a continuación, doy a conocer los elementos que utilizo para la construcción del análisis, seguido de ello doy continuidad a la realización del análisis en el mismo orden que expongo los elementos.

- **Muestras pruebas de instrumento**

En primer lugar, únicamente expongo las pruebas de instrumento de cada semestre a modo de ejemplo, a fin de indicar cuales son los elementos que el programa de la licenciatura propone para todos los demás 21 instrumentos. Esto con la salvedad de que cada prueba de instrumento musical da aplicación a dichos elementos de manera particular.

- **Creación de categorías de análisis**

En esta parte del proyecto, únicamente me concentro en analizar los aspectos obra de libre elección/obra obligada impuesta, el cual hace referencia a los tipos de repertorio que se tienen en cuenta para la realización del examen, para ello he creado dos categorías de clasificación primero, repertorio con sentido de lo propio es decir que popularmente son reconocidas por su uso cotidiano y su carga simbólico representativa en algún sector del territorio colombiano; segundo repertorios con sentido de lo externo los cuales indican no ser reconocidos popularmente por algún sector del territorio en tanto no poseen una carga simbólica representativa, no manifiestan un uso cotidiano y de ninguna manera responden significativamente con alguna función en el sistema cultural.

- **Matrices de análisis**

Luego, expongo una matriz de análisis para cada año con el fin de organizar la información y visibilizar toda la información en bloque de los 22 instrumentos, para establecer generalidades y especificidades.

Doy a conocer según los años a analizar, todos los aspectos que tuvo en cuenta la licenciatura para depositarlos sobre el instrumento musical en las pruebas de instrumento principal.

## Análisis Año 2020-1

Aspectos:

1. técnico
2. obra de libre elección
3. obra obligatoria impuesta
4. lectura primera vista.



Logo of Universidad Pedagógica Nacional (UPN) and Facultad de Bellas Artes, Departamento de Educación Musical.

**Invenção II**  
BWV 991

The image shows two pages of musical notation for the piece 'Invenção II' by J.S. Bach. The notation is presented in a grand staff format, with the right hand on the upper staff and the left hand on the lower staff. The music is in G major and 3/4 time. The first page contains the first five systems of notation, and the second page contains the remaining five systems.



**Imagen 6:** Pantallazo Pag web de U.P.N. Prueba específica de admisión 2020-1

**Tabla 12:** Matriz de análisis prueba de instrumento principal año 2020-1

MATRÍZ DE ANÁLISIS PRUEBA DE INSTRUMENTO PRINCIPAL proceso de admisión 2020-1														
INSTRUMENTO	ASPECTO 1		ASPECTO 2		ASPECTO 3		ASPECTO 4		ASPECTO 5		ASPECTO 6		ASPECTO 7	
	USO PARTITURA		USO CIFRADO AMERICANO		REPERTORIO CON SENTIDO DE LO EXTERNO IMPUESTO		REPERTORIO CON SENTIDO DE LO PROPIO IMPUESTO		OBRA CON ABOSOLUTA LIBERTAD DE ESCOGER		OTROS ELEMENTOS		TECNICA Y SISTEMA TONAL	
	SI	NO	SI	NO	SI	NO	SI	NO	SI	NO	SI	NO	SI	NO
BAJO ELECTRICO	L.P.V		X		Bach			X		X		acompañamiento		E. A.
BANDOLA	L.P.V			X		X	pedro morales				X			E. A. A.
CANTO	L.P.V			X	schubert			X		X		CONCONE PANOVKA		X
CLARINETE	L.P.V			X	X ?			x		x		universal		E. A. A.
CONTRABAJO														
CORNO														
EUFONIO	L.P.V			x	Allen vizzutti y Steven Mead			x		X				Metodo remington
FAGOT	L.P.V			x	giovanni A. bertoli bismortier. Vivaldi			x		x		metodo hoffman		E. A. A.
FLAUTA TRAVERSA	L.P.V			x	J.S Bach.			x				universal		E. A. A.
GUIARRA CLASICA	L.P.V			x	Fernando Sor			x		x				obra imnuecta
GUIARRA ELECTRICA	L.P.V		X		Harry Warren					x				E. A.
OBOE														
PERCUSIÓN	L.P.V			X		X	ritmos en percusiones COQUETEOS				X	bateria, percu latina, percu menor		E
PIANO	L.P.V			x	J.S Bach.			x		x		primer mov sonata		
SAXOFON	L.P.V			x	No especifica autoria			x		x				
TIPLE		L. prep		x		x	x			x		Acompañamiento armonico intuitivo		bambuco, pasillo,
TROMBON	L.P.V			x	Sain Saens			x		x				E.
TROMPETA	L.P.V			x	J.B Arban			x				Guy Kopartz, Ennio Parrino		E.A
TUBA	L.P.V			x	A. Lebedjew			x		x				E.A
VIOLA	L.P.V			x	no especifica autoria			x		x				E.A
VIOLÍN	L.P.V			x	German Dance			x		x				E.A
VIOLONCHELO	L.P.V			x	Un Peu Plus de mouvement			x		x				E.A

- Análisis 19 pruebas de instrumento principal, según se ofertan 19 instrumentos musicales.
- Las únicas tres pruebas de instrumento que abordan montaje de repertorio u obra obligatoria con sentido de lo propio son Bandola, Tiple y Percusión.
- De 19 instrumentos ofertados en el año 2020-1, 16 pruebas manifiestan el montaje de repertorio u obra obligatoria con sentido de lo externo y 3 de las 16 no manifiestan autoría.

- En el aspecto de montaje de obra con Absoluta libertad de escoger. 7 pruebas de instrumento permiten total libertad en el criterio de selección, 10 pruebas manifiestan algún tipo de parámetro asociado con un estilo, condicionando la libre elección, y dos pruebas no incluyen el aspecto libre elección, dejando la audición a la condición obligatoria el cual en los dos casos manifiesta un sentido de lo externo.

### Análisis Año 2021-1

Aspectos:

1. técnico
2. obra de libre elección
3. obra obligatoria impuesta
4. (solo en examen de eufonio) obra o pieza colombiana libre elección

Universidad Pedagógica Nacional  
Facultad de Bellas Artes  
Departamento de Educación Musical

**PRUEBA ESPECÍFICA DE ADMISIÓN PARA EL PERIODO 2021 - 1**  
**INSTRUMENTO PRINCIPAL EUFONIO**

- 1. ASPECTO TÉCNICO:**  
Escala de sol Mayor, mi bemol Mayor y la bemol Mayor., interpretar cada escala junto con su respectiva escala menor armónica relativa con arpeggio, a dos octavas y con diferente articulación (Modelo Método Remington)
- 2. OBRA DE LIBRE ELECCIÓN:**  
Una obra para Eufonio nivel 3 que tenga dos movimientos contrastantes
- 3. OBRA OBLIGADA IMPUESTA:**  
Bei Canto for Euphonium (Steven Mead) - Estudio Número 6 - M. Marchesi  
Acompañamiento de piano opcional en el siguiente enlace:  
<https://youtu.be/b0m2NurWQyI>
- 4. UNA OBRA O PIEZA COLOMBIANA DE LIBRE ELECCION**

Universidad Pedagógica Nacional  
Facultad de Bellas Artes  
Departamento de Educación Musical

Tempo di Valze J = 111

**6**

M. Marchesi

mp

f

© 2021 U.P.N. - Todos los derechos reservados

Imagen 7: Pantallazo Pag web de U.P.N. Prueba especifica de admisión 2021-1

**Tabla 13:** matriz de análisis prueba de instrumento principal año 2021-1

MATRÍZ DE ANÁLISIS PRUEBA DE INSTRUMENTO PRINCIPAL proceso de admisión 2021-1														
INSTRUMENTO	ASPECTO 1 USO DE PARTITURA		ASPECTO 2 USO DE CIFRADO AMERICANO		ASPECTO 3 REPERTORIO CON SENTIDO EXTERNO OBLIGATORIO		ASPECTO 4 REPERTORIO CON SENTIDO PROPIO OBLIGATORIO		ASPECTO 5 OBRA ABSOLUTA CON LIBERTAD PARA ESCOGER		ASPECTO 6 OTROS ELEMENTOS		ASPECTO 7 TECNICA	
	SI	NO	SI	NO	SI	NO	SI	NO	SI	NO	SI	NO	SI	NO
BAJO ELECTRICO	lec preparada			x	J.S Bach			x	x			acom, solos, armonia		E.A.A
BANDOLA	lec preparada			x		x	Francisco Christancho camargo			autores colombianos		x	E.A.A	
CANTO		x		x	Xavier Montsalvague			x	folklore colombia			latino americano		
CLARINETE	lec preparada			x	jean xavier Lafevre			x		x		x	E.A.A	
CONTRABAJO	lec preparada			x	G.F Handel			x		x		x	E.A.A	
CORNO	lec preparada			x	Franz Strauss			x		mov lento		x	E.A.A	
EUFONIO	lec preparada			x	M Marchesi				colombiana			REMINGTON		E.A.A
FAGOT	lec preparada			x	universal			x				Estudio FH Hoffman		E.A.A
FLAUTA TRAVERSA	lec preparada			x	Handel			x		misma obra		x	E.A.A	
GUIARRA CLASICA	lec preparada				Fernando Sor			x		obra o estudio para guitarra		x		
GUIARRA ELECTRICA	lec preparada		x		José feliciano			x		Armonía Melodia Impro		Improvisación		E.A.A
OBOE	lec preparada			x	Sonata La men Telemann			x	x			x	E.A.A	
PERCUSIÓN	lec preparada			x	Delecluse N. J zivkov			x		percu sinfonica		percu latina, Percu menor		E.A.A
PIANO	lec preparada			x	No especifica autoria			x		sonata				E.A.A
SAXOFON	lec preparada			x	No especifica autoria				x					E.A.A
TIPLE	lec preparada			x		x	oscar santafe		x			escalas en acrooes con ritmos nronios		
TROMBON	lec preparada			x	No especifica autoria					Telemann Vivaldi Galliar Marcelo		x	E.A.A	
TROMPETA	lec preparada			x	J B Arban			x		Andante y Allegro de G Ropartz		video		E.A.A
TUBA	lec preparada			x	A. Lebedjew			x	x			patron escala		E.A.A
VIOLA	lec preparada			x	Ill Chiaccheroni			x		misma obra		x	E.A.A	
VIOLIN	lec preparada			x	No especifica autoria			x		representativa del instrumento		x	E.A.A	
VIOLONCHELO	lec preparada			x	No especifica autoria			x		solo, sonata, concierto de chello				E.A.A

- Análisis 22 pruebas de instrumento principal, según se ofertan 22 instrumentos musicales.
- Las únicas dos pruebas de instrumento que abordan montaje de repertorio u obra obligatoria con sentido de lo propio son Bandola, Tiple.
- De 22 instrumentos ofertados en el año 2020-1; 20 pruebas manifiestan el montaje de repertorio u obra obligatoria con sentido de lo externo y 5 de las 20 no manifiestan autoría.
- En el aspecto de montaje de obra con Absoluta libertad de escoger. 5 pruebas de instrumento permiten total libertad en el criterio de selección y 16 pruebas manifiestan algún tipo de parámetro asociado con un estilo, unos autores, una determinación de obra universal condicionando la libre elección y una prueba no

incluye la libre elección, dejando solamente la audición en el montaje de obra obligatoria con sentido de lo externo.

### Análisis Año 2023-1

Aspectos:

- técnico
- obra de libre elección
- obra obligatoria impuesta



The image shows a webpage for an admission test. At the top left is the logo of the Universidad Pedagógica Nacional, which consists of a blue circle containing a stylized white figure. Below the logo, the text reads 'UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL'. To the right of the logo, the text reads 'Universidad Pedagógica Nacional', 'Facultad de Bellas Artes', and 'Departamento de Educación Musical'. In the center, the text reads 'PRUEBA ESPECÍFICA DE ADMISIÓN PARA EL PERIODO 2023-1' and 'INSTRUMENTO PRINCIPAL TROMBÓN'. Below this, it says 'Señor(a) Aspirante:'. Then, it says 'Para la prueba de instrumento principal, debe presentar lo siguiente:'. Finally, there is a list of requirements:

- Todas las escalas mayores y menores armónicas a una octava.
- Dos escalas mayores en terceras a una octava.
- Dos ejercicios de flexibilidad con 7 armónicos.
- Una obra de libre elección. Elegir, por ejemplo, un movimiento lento de una sonata barroca. (Telemann, Vivaldi, Galliard o Marcello).
- Una obra impuesta: movimiento (rápido) de la Sonata Bb de A. Vivaldi.

**Imagen 8:** Pantallazo Pag web de U.P.N. Prueba específica de admisión 2023-1

**Tabla 14:** matriz de análisis prueba de instrumento principal año 2023-1

MATRÍZ DE ANÁLISIS PRUEBA INSTRUMENTO PRINCIPAL proceso de admisión 2023-1															
INSTRUMENTO	USO PARTITURA		USO CIFRADO AMERICANO		REPERTORIO CON SENTIDO EXTERNO		REPERTORIO CON SENTIDO PROPIO		OBRA ESCOGIDA CON ABOSOLUTA LIBERTAD		OTROS ELEMENTOS		TECNICA		
	SI	NO	SI	NO	SI	NO	SI	NO	SI	NO	SI	NO	SI	NO	
BAJO ELECTRICO	L.Pr			x	Suite Dmen J.S. Bach			x	x		Ejecución ritmo		E.A.A.		
BANDOLA	L.P.V			x					x			x	E.A.A.		
CANTO									x						
CLARINETE	L.P.V			x	No especifica autoría			x		??			E.A.A.		
CONTRABAJO	L.P.V			x	sonata o concierto			x		x	estudio tecnico		E.A.A.		
CORNO	L.P.V			x	W. A Mozart			x		x	Armonicos		E.A.A.		
EUFONIO	L.Pr			x	M. Marchesi					pasillo, bambuco, joropo, repertorio clasico	Remington		E.A.A.		
FAGOT	L.Pr			x	Boismortier			x		sonata o concierto	ejercicio neunkichne		E.A.A.		
FLAUTA TRAVERSA	L.P.V			x	Handel			x		ov contrastantes			E.A.A.		
GUIARRA CLASICA	L.P.V			x	Fernando Sor			x		Universal	acordes primera		E.A.A.		
GUIARRA ELECTRICA	L.P.V			x	Estándar Jazz			x	x		En diagonal		E.A.A.		
OBOE															
PERCUSIÓN	L.Pr				morris Goldenberg, mitchel Peters, Charlie Wilcoxon				x		ritmos latinos		E.A.A.		
PIANO	L.P.V			x	Tcjaikovski			x		movimientos contrastantes			E.A.A.		
SAXOFON	L.P.V			x	No especifica autoría			x		estudio clasico o jazz	transcripci ón		E.A.A.		
TIPLE		x		x					x			x		x	
TROMBON	L.Pr			x	sonata en Bb A vivaldi			x		sonata barroca, teleman, vivaldi, galliard			E.A.A.		
TROMPETA	L.Pr			x	Guy Ropartz			x		no especifica	ejercicios Bailin		E.A.A.		
TUBA		x		x					x					x	
VIOLA	L.P.V			x						obra representativa del instrumento			E.A.A.		
VIOLÍN	L.P.V			x						obra representativa del instrumento			E.A.A.		
VIOLONCHELO	L.P.V			x						obra representativa del instrumento	Estudio Poper, Dotzauer		E.A.A.		

- Análisis de 21 pruebas de instrumento principal, según se ofertan 21 instrumentos musicales
- Ninguna prueba de instrumento aborda montaje de repertorio u obra obligatoria con sentido de lo propio.
- De 21 instrumentos ofertados, 14 pruebas manifiestan el montaje de repertorio u obra obligatoria con sentido de lo externo y 2 de las 14 no manifiestan autoría y 7 no imponen audición obligatoria

- En el aspecto de montaje de obra con absoluta libertad de escoger 9 pruebas de instrumento permiten total libertad en el criterio de selección y 13 manifiestan algún tipo de parámetro asociado con un estilo, autor, o representativo del instrumento condicionando la libre elección.

## **Resultados segundo Objetivo específico**

### **Oferta de instrumentos musicales**

La lista de oferta de instrumentos musicales consolidada desde los años 2016 al 2023 de los procesos de admisión, manifiesta en efecto ser una amplia gama de instrumentos musicales que representan diferentes poblaciones y sectores del país. Sin embargo, otra gran cantidad de instrumentos musicales no se encuentran ofertados poseedores igualmente de una carga representativa importante para el país. Lo que definitivamente demuestra que, por casi 10 años, el fenómeno universitario de admisión de aspirantes al programa de L.E.M ha desfavorecido a muchas y diversas poblaciones que hacen, sienten y piensan la música.

Es interesante analizar las fluctuaciones en la oferta de instrumentos que enmarcan los años 2016, 2019, 2020 y 2021, me refiero puntualmente a variaciones de ofertar o no instrumentos como oboe, contrabajo, fagot y corno; instrumentos elementales que pertenecen al formato de Orquesta. Lo que llama la atención es como la oferta de instrumentos en una medida favorece a este gran formato por cuanto se procuran todos los instrumentos requeridos para su ejecución. Aquí es importante reflexionar sobre que relevancia popular y representativa tiene este formato de orquesta y esos instrumentos musicales junto con Chelo y Viola para diferentes culturas en Colombia como para darle tal relevancia. Por otra parte, si en una medida especulativa, el asunto de la oferta de

instrumentos se deba limitar por cuestiones presupuestales para la contratación de profesores, ¿qué criterios animan a favorecer a este gran formato y no otros más pequeños con diferente carga representativa y gran demanda de aspirantes?

Definitivamente el asunto acá no es comparativo entre si es o no más popular un instrumento o formato instrumental para buscar negar o invalidar su lugar en la oferta, pese a que si exista dicha diferencia popular debido a los históricos usos y su carga representativa musical. El asunto tiene que ver con develar que intereses musicales están detrás de respaldar este formato instrumental al dar prelación a ellos en la oferta de instrumentos.

#### **Tipo de repertorio hallado en las pruebas de instrumento proceso de admisión.**

Se evidencia que la aplicación de todos los criterios evaluativos en las pruebas de cada instrumento es libre de ser o no usados; sin embargo, se encuentra que algunas pruebas de instrumento dejan la audición a la aplicación un solo aspecto, obra obligatoria u obra “libre elección”.

Se halla que el aspecto “libre elección” en realidad está definido por el criterio de quien configura la prueba del instrumento pues, se ve que en un porcentaje menor esta es realmente dispuesta para la selección subjetiva del aspirante; mientras que en otros porcentajes mayores dicha “libre elección” está condicionada con criterios de estilos “Universales”, obras representativas de autores con sentido de lo externo y obras representativas con sentido de lo propio.

En el aspecto de montaje y audición de obra obligatoria para los tres años en que se hace el análisis, la gran mayoría de las pruebas de instrumento musical abordan este aspecto imponiendo un tipo de repertorio con un carácter externo, así en el año 2020 16 pruebas de 19 ofertadas; en el año 2021, 20 pruebas de 22 ofertadas y en el año 2023 se ofertan 21 y 14

pruebas son de carácter externo. Mientras que una escasa minoría de pruebas de instrumento imponen un repertorio con sentido de lo propio, 3 pruebas de 19 ofertadas en el año 2020; 2 de 22 en el año 2021 y 0 obligatorias en el 2023.

Al respecto de los repertorios obligatorios con sentido de lo externo, se echa mano de autores como Bach, Shubert, Allen Vizzutti, Steven Mead, Giovanni A. Bertoli Bismortier, Vivaldi, Fernando Sor, Harry Warren, Saint Saens, A Lebedjew, German Dance, y otros más para imponer el tipo de obra. Es interesante ver de ellos el tipo de lugar al que pertenecían, Alemania, Viena, Estados Unidos de América, Inglaterra, Venecia, España, Francia, Rusia, entre otros, para comprender que el tipo de música creado por estos compositores correspondió con un uso y sentido funcional de la música propia de su país de nacionalidad, y seguramente con algún sector de Europa, Norteamérica y Asia.

Al respecto del sesgo identificado en la configuración de los repertorios de índole externa para la prueba de instrumento es importante mencionar, que el tipo de perfil del aspirante como diverso, con prácticas e historias instrumentales previas, no está siendo tenido en cuenta en la medida en que se propone el montaje obligatorio de un repertorio que no es cercano culturalmente con los tipos de sonoridades musicales propios de Colombia. Esto evidencia la influencia de la lógica colonial en el proceso universitario admisión de aspirantes, el cual abandera un tipo de contenido o sea los repertorios externos, provenientes de la fuente legítimamente generadora del conocimiento es decir los autores ya mencionados de Europa, Estados Unidos y Rusia, para seguir reproducirlos en los aspirantes y próximos estudiantes.

Finalmente es necesario vincular el sesgado uso de repertorios Eurocentro-americanos que configura las pruebas de instrumento, con el tipo de oferta de instrumentos establecido por el programa de licenciatura en música de la universidad pedagógica.

Evidentemente el formato de orquesta se ve favorecido por sobre otros formatos instrumentales, en la medida en que son ofertados todos los instrumentos necesarios para su conformación y esto porque hay una condición europea que considera la orquesta como popular. Así las cosas, se determina la existencia de un sesgo eurocéntrico sobre la manera de legitimar la producción de conocimientos de los instrumentos musicales en la universidad pedagógica, por cuanto este grande formato orquestal es fuente principal de practica instrumental, de ahí la función de filtrar aspirantes con un perfil imbuido a posibilitar la reproducción de este sistema musical.

### **Conclusiones**

A lo largo de la investigación he procurado analizar la formación docente de música en el ámbito instrumentista de la Universidad Pedagógica Nacional, descubriendo la relación con las necesidades y demandas de un mundo cada vez más diverso y multicultural. A continuación, se esbozaron las conclusiones de la investigación con base a los objetivos trazados.

Frente al objetivo general de esta investigación “analizar la formación docente de música en el ámbito instrumentista de la Universidad Pedagógica Nacional para la enseñanza de la música en la Universidad Pedagógica Nacional (UPN) y su relación con las necesidades y demandas de un mundo cada vez más diverso y multicultural” logré dar a conocer exitosamente el análisis de las perspectivas de 5 docentes de la universidad al respecto de ciertos elementos que consideré como fundamentales sobre la formación docente de instrumento, con el análisis de la mirada que permite encontrarse sobre los instrumentos

musicales en los documentos prueba de instrumento principal del proceso de admisión de los años 2020, 2021 y 2023.

Referente a las perspectivas de los docentes sobre la formación de docentes se concluye que el saber es legitimado por el hecho de ser un buen instrumentista pues esto garantiza el conocimiento a abordar. El docente de música echa mano de sus experiencias como estudiante y de sus experiencias musicales como recurso de enseñanza, es decir que él enseña como aprendió. En efecto parte de la esencia de cómo se aprendió el instrumento musical se mantiene en el nuevo ejercicio de enseñanza, es decir se mantiene tanto la imposición como la utilización de repertorios eurocéntricos y digo parte, porque se evidencian esfuerzos de cambio al llegar a consensos ocasionales con el tipo de repertorio, de uno impuesto, a uno de mediana libre escogencia.

La perspectiva de los docentes sobre cuales elementos se deben tener en cuenta a desarrollar durante el proceso de enseñanza del instrumento principal se menciona: la técnica, la interpretación, el estudio del contexto de las músicas a interpretar en el momento y la puesta en escena.

Referente a el uso de los repertorios establecí dos categorías, primero repertorios con sentido de lo propio, es decir, que manifiestan una representación popular en Colombia y segundo, repertorios con sentido de lo externo; es decir, que manifiestan una relación popular en otros países. Al respecto de la primera categoría, el uso por parte de la mayoría de los docentes no es significativo para ser abordado en el proceso de aprendizaje, este solo es usado como caso excepcional pues definitivamente mencionan no gozan de trayectoria sistemática.

No así la segunda categoría la cual dicen goza de prestigio tanto en su carácter sistemático, como en su prejuicio histórico de ser música académica, a partir de este material externo (obras, métodos, ejercicios) se da aplicación a los elementos para abordar en el instrumento, técnica, interpretación, estudio del carácter histórico de la obra y performance.

Consideran las perspectivas de los docentes como importantes para el aprendizaje de otros instrumentos musicales pues, en primer lugar, favorece un sentido de ser músico integral desde la virtud de poder desarrollarse instrumentalmente asumiendo posibilidades musicales como la Armonía, la Melodía y el ritmo. En segundo lugar, aprender varios instrumentos musicales corresponde con la realidad laboral en donde el docente de instrumento orienta espacios de aprendizaje por familias de instrumentos.

Por otro lado, ha sido posible encontrar que miradas hay detrás de los documentos que refieren las pruebas de admisión y con ello la función que esta cumple en la construcción del conocimiento de los instrumentos musicales como perspectiva epistemológica. Tanto el análisis hecho a la oferta de instrumentos como al diseño de las pruebas de una importante mayoría, casi el total de los instrumentos musicales manifiestan la vigencia de la colonización del poder en la universidad pedagógica nacional.

En primer lugar, el criterio de evaluación diseñado para la interpretación instrumental esta sesgada a involucrar de manera impuesta repertorios representativos de Europa y Estados Unidos. Y, en segundo lugar la oferta de instrumentos favorece primordialmente la conformación del formato instrumental Orquesta, por cuanto este formato posee

instrumentos musicales con escasa carga representativa de lo popular en Colombia, y por otro lado el formato de orquesta es popularmente representativo de Europa.

La formación instrumental de los y las docentes de la licenciatura en música de la U.P.N. en el marco de una Colombia diversa, se encuentra en visible tensión por cuanto impera el patrón colonial de poder que busca reproducir su supuesto ideal epistemológico a partir de mecanismos de imposición. Es una tensión en la medida en que mientras se impone un conocimiento externo, naturalmente se encubre, se deslegitiman otros. Por lo que era necesario y sigue siendo necesario evidenciar esas otras formas de imposición de saberes externos. Sin embargo, no basta con poner en evidencia la imposición, es preciso proponer otras epistemologías que posibiliten formar a los docentes de música con otras miradas sobre lo instrumental en el marco de la realidad colombiana como un país rico en diversidad musical, entonces El profe Multinstrumentista.

El profe Multinstrumentista considera que detrás de cada instrumento musical hay una comunidad de personas a las que se les debe valor en la medida en que hay mucho que aprender sobre sus maneras de ver la música con el todo. Por lo tanto, este Profe Multinstrumentista es pensado como alguien que ve en los instrumentos musicales un puente para intercambiar saberes.

## Referencias

- Alberto Chapelles, D. C., & Murillo Becerra, A. P. (2016). *Interculturalidad y educación intercultural, incidencia en la formación de maestros. Sugerencias para la renovación curricular del programa de la Licenciatura en Educación Infantil de la UPN*. Obtenido de Repertorio Universidad Pedagógica Nacional:  
<http://repositorio.pedagogica.edu.co/bitstream/handle/20.500.12209/2500/TE-19154.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Ameigeiras, A. R. (2006). El abordaje etnográfico en la investigación social. En I. V. Gialdino, *Estrategias de investigación cualitativa* (págs. 107-152). Barcelona: Editorial Gedisa, S.A.
- Arce, J., & Gili, F. (2013). *Clasificación Sachs-Hornbostel de instrumentos musicales: una revisión y aplicación desde la perspectiva americana*. Chile: Revista musical Chilena, enero- junio N 219, PP 42-80.
- Atkinson, P., & Hammersley, M. (1994). *Etnografía. Métodos de Investigación*. Barcelona: Paidós.
- Barriga, M. (2004). *La educación musical en Bogotá 1880-1920*. Pamplona, Colombia: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- CEPAL . (s.f.). *Migración* . Obtenido de Naciones Unidas : [cepal.org](http://cepal.org)
- De Sousa Santos, B. (2009). *Una epistemología del sur*. Mexico: CLACSO.
- Departamento Administrativo Nacional de Estadística. (2018). *Censo Nacional de población y vivienda*. Bogota D.C. Obtenido de <https://sitios.dane.gov.co/cnpv/#/>
- Diccionario Etimológico Castellano. (s.f.). *Colonia*. Obtenido de <https://etimologias.dechile.net/?colonia>

- Funmúsica. (12 de Junio de 2020). *Festival de Música Andina Mono Nuñez*. Obtenido de Francisco Javier Rivera – Solista Instrumental:  
<https://funmusica.org/concursantes/?p=765>
- Guber, R. (2011). *La etnografía. Método, campo y reflexividad*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores S.A.,.
- Lander, E. (1993). *La colonialidad del saber*. Buenos Aires: CLACSO.
- Marín Gallego, J. (2018). *Investigar en educación y pedagogía, sus fundamentos epistemológicos y metodológicos*. Bogotá: Magisterio Editorial.
- Marín Gallego, J. D. (2018). *Investigar en educación y pedagogía: sus fundamentos epistemológicos y metodológicos* (Vol. II). Bogotá: Editorial Magisterio. doi:978-958-20-1296-0
- Mendívil, J. (2016). *En contra de la música. Herramientas para pensar, comprender y vivir*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.
- Merriam, A. P. (2001). La musica como cultura Usos y Funciones . En F. C. otros, *Las culturas musicales lecturas de etnomusicología* (págs. 275-296). Madrid: Trota.
- Myers, H. (2001). Etnomusicología. En H. Myers, H. Erich, M. Hood, N. Bruno, A. Simha, C. Keil, . . . R. Finnegan, *Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología* (págs. 19 - 40). Madrid: Editorial Trotta S.A.
- Nadel, S. F. (1951). *Los fundamentos de la Antropología social*. Routledge.
- Narváez Reyes, A. (2003). No tengo na' [Grabado por A. Narváez Reyes]. Sucre, Montes de María, Colombia.
- Plataforma Regional de Coordinación Interagencial para Refugiados y Migrantes de Venezuela. (s.f.). *Personas refuriadas y migrantes de Venezuela*. Obtenido de <https://www.r4v.info/>

Quijano, A. (2007). *El giro decolonial*. Bogotá: Santiago Castro Gomez.

Real Academia Española. (2022). significado de colonia. *colonia*. Obtenido de

<https://dle.rae.es/colonia>

República de Colombia. (1991). *Constitución Política de Colombia*. Bogotá.

Salcedo Ramos, A. (2012). El pueblo que sobrevivió a una masacre amenizada con gaitas. En R.

Salcedo, *Textos escogidos- Leer el Caribe* (págs. 144 - 155). Cartagena: Cartagena de

Indias: Alcaldía Mayor de Cartagena de Indias: IPCC.

Secretaria de Educación de Bogotá. (2022). *Cifras SED*. Obtenido de

[https://www.educacionbogota.edu.co/portal\\_institucional/conoce-nuestras-cifras](https://www.educacionbogota.edu.co/portal_institucional/conoce-nuestras-cifras)

Secretaria de Educación de Bogota SED. (2020). *Caracterización sector educativo*. Bogotá:

Alcaldia Mayor de Bogotá. Obtenido de

[https://www.educacionbogota.edu.co/portal\\_institucional/sites/default/files/21\\_boletin\\_caracterizaci%C3%B3n\\_sector\\_educativo\\_Bogot%C3%A1\\_2020.pdf](https://www.educacionbogota.edu.co/portal_institucional/sites/default/files/21_boletin_caracterizaci%C3%B3n_sector_educativo_Bogot%C3%A1_2020.pdf)

Universidad Pedagógica Nacional. (2016). *Informe de autoevaluación con fines de acreditación de alta calidad licenciatura en Música*. Bogotá.

Universidad Pedagógica Nacional. (29 de Octubre de 2020). *Faculta de Bellas Artes*. Obtenido

de Rodolfo Antonio Losada Mendez: <http://bellasartes.upn.edu.co/2020/10/29/rodolfo-antonio-losada-mendez/>

Universidad Pedagógica Nacional. (29 de oCTUBRE de 2020). *Faculta de Bellas Artes*.

Obtenido de John Higuera Garzón: <http://bellasartes.upn.edu.co/2020/10/29/john-higuera-garzon/>

Universidad Pedagógica Nacional. (9 de Noviembre de 2020). *Facultad de Bellas Artes*.

Obtenido de Docente: Oscar Mauricio Rodríguez Rueda:

<http://bellasartes.upn.edu.co/2020/11/09/oscar-rodriguez/>

Universidad Pedagógica Nacional. (9 de Noviembre de 2020). *Facultad de Bellas Artes*.

Obtenido de Jhon Carlos Ramos Muñoz: <http://bellasartes.upn.edu.co/2020/11/09/jhon-carlos-ramos-munoz/>

Vasilachis de Gialdino, I. (1992). *Métodos cualitativos I, los problemas teórico-epistemológicos*.

Buenos Aires: Centro editor de America Latina S.A.

Vasilachis, I. (2006). La investigación cualitativa. En I. V. Vasilachis, *Estrategias de*

*Investigación cualitativa* (págs. 23-64). Barcelona: Editorial Gedisa, S.A.

Vasilachis, I. (2009). *Estrategias de investigación cualitativa*. España: Gedisa.