

Encuentro de

# MÚSICA 3

Composición y Producción Musical desde la Investigación Creación

Mayo 2-3  
2024



Programa de  
Música



**Rector**

Jaime Alberto Leal Afanador.

**Vicerrectora Académica y de Investigación**

Constanza Abadía García.

**Vicerrector de Medios y Mediaciones Pedagógicas**

Leonardo Yunda Perlaza.

**Vicerrector(a) de Inclusión Social para el Desarrollo Regional y la Proyección Comunitaria**

Julia Alba Ángel Osorio.

**Vicerrector(a) de Innovación y Emprendimiento**

Andrés Ernesto Salinas Duarte

**Vicerrector de Servicios a Aspirantes, Estudiantes y Egresados**

Edgar Guillermo Rodríguez Díaz.

**Vicerrector(a) de Relaciones Intersistémicas e Internacionales**

Leonardo Evemeleth Sánchez Torres.

**Decana Escuela de Ciencias de la Salud**

Myriam Leonor Torres

**Decana Escuela de Ciencias de la Educación**

Clara Esperanza Pedraza Goyeneche.

**Decana Escuela de Ciencias Jurídicas y Políticas**

Alba Luz Serrano Rubiano.

**Decana Escuela de Ciencias Sociales, Artes y Humanidades**

Martha Viviana Vargas Galindo.

**Decano Escuela de Ciencias Básicas, Tecnología e Ingeniería**

Claudio Camilo González Clavijo.

**Decano Escuela de Ciencias Agrícolas, Pecuarias y del Medio Ambiente**

Jordano Salamanca Bastidas

**Decana Escuela de Ciencias Administrativas, Económicas, Contables y de Negocios**

Sandra Rocío Mondragón.

# Libro de Memorias

## 3er Encuentro de Música UNAD “La composición, los arreglos y la producción musical como experiencias creativas en los procesos de investigación-creación”

ISSN: 2745-2018  
Universidad Nacional Abierta y a Distancia  
Calle 14 sur No. 14-23  
Bogotá D.C  
Abril 2022  
Número 2.



Esta obra está bajo una [licencia de Creative Commons Reconocimiento-No Comercial-Compartir Igual 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).

## **Agradecimientos**

El desarrollo del tercer encuentro de música ha sido posible gracias a la dedicación y trabajo arduo del equipo organizador, liderado por los Maestros Jhonatan Arias, Jesús Castillo y Mauricio Mosquera. También queremos reconocer el esfuerzo y compromiso del equipo de trabajo conformado por los Maestros Alexander Amézquita, Jaime Pulido y Eduardo Ríos, cuya labor ha sido fundamental para el éxito del evento.

Extendemos nuestro agradecimiento a los docentes del programa que colaboraron en la difusión del evento a través de sus cursos académicos, así como a las instituciones que contribuyeron con su participación especial y aportes en temáticas relevantes para el desarrollo del encuentro. En particular, queremos destacar la valiosa participación de la UNAD, con una egresada, un estudiante y dos docentes, así como la presencia y ponencia de la destacada Maestra y pianista cubana Yamira Rodríguez. También agradecemos la participación de instituciones de educación superior como la Universidad del Atlántico, la Universidad Reformada de Barranquilla, Bellas Artes/Universidad Icesi, el Conservatorio del Tolima, la Universidad de Antioquia, el Departamento de Artes y Humanidades del ITM, la Fundación Universitaria Bellas Artes Medellín y la Corporación Universitaria Adventista (UNAC).

Queremos expresar nuestra gratitud especial a la Decana de la Escuela de Ciencias Sociales, Artes y Humanidades, Martha Viviana Vargas, por su gestión en la creación de espacios académicos de gran alcance, en colaboración con el líder del Programa, Jorge Iván Alvarado, y a todos los docentes del programa de música de la UNAD, así como a los docentes externos, personal administrativo, Canal TV UNAD, Radio UNAD, y Escucharte

Radio, cuyo apoyo ha sido fundamental para el desarrollo y difusión del evento.

Asimismo, queremos reconocer la contribución del ensamble vocal dirigido por el Maestro Jesús Castillo y el ensamble instrumental dirigido por el Maestro Eduardo Ríos, la Escuela de Ciencias Sociales, Artes y Humanidades (ECSAH), y, sobre todo, agradecer a los estudiantes del programa de música, cuya participación en estos espacios académicos enriquece nuestra labor y nos impulsa a alcanzar estándares de excelencia en la educación musical, a nivel nacional e internacional.

Encuentro de

# MÚSICA 3

Composición y Producción Musical desde la Investigación Creación.



# **Tercer Encuentro Musical UNAD**

## **“La composición, los arreglos y la producción musical como experiencias creativas en los procesos de investigación-creación. ECSAH - UNAD 2024”**

### **Compilación de memorias:**

Mauricio Mosquera Samper  
Escuela de ciencias Sociales Artes y Humanidades - ECSAH  
Universidad Nacional Abierta y a Distancia – UNAD Colombia

Jhonatan Arias Liévano  
Escuela de ciencias Sociales Artes y Humanidades - ECSAH  
Universidad Nacional Abierta y a Distancia – UNAD Colombia

### **Dirección y organización:**

Jhonatan Arias Liévano  
Escuela de ciencias Sociales Artes y Humanidades - ECSAH  
Universidad Nacional Abierta y a Distancia – UNAD Colombia

Mauricio Mosquera Samper  
Escuela de ciencias Sociales Artes y Humanidades - ECSAH  
Universidad Nacional Abierta y a Distancia – UNAD Colombia

Jesús Castillo Acosta  
Escuela de ciencias Sociales Artes y Humanidades - ECSAH  
Universidad Nacional Abierta y a Distancia – UNAD Colombia

## **Comité y equipo de trabajo:**

Jaime Javier Pulido

Escuela de ciencias Sociales Artes y Humanidades - ECSAH  
Universidad Nacional Abierta y a Distancia – UNAD Colombia

Alexander Amézquita

Escuela de ciencias Sociales Artes y Humanidades - ECSAH  
Universidad Nacional Abierta y a Distancia – UNAD Colombia

Eduardo Ríos Portugués

Escuela de ciencias Sociales Artes y Humanidades - ECSAH  
Universidad Nacional Abierta y a Distancia – UNAD Colombia

Universidad Nacional Abierta y a Distancia  
Calle 14 sur No. 14 – 23  
Bogotá D.C  
Abril 2021

# Tabla de contenido

REFLEXIONES SOBRE LA PRODUCCIÓN MUSICAL DENTRO DEL ÁMBITO UNIVERSITARIO EN LA ENSEÑANZA Y LA INVESTIGACIÓN-CREACIÓN: LA BÚSQUEDA DEL PRODUCTOR-INVESTIGADOR.....	10
GUAPIRREO MODAL. RECOPIACIÓN DE EXPERIENCIAS CREATIVAS DE COMPOSICIÓN BASADAS EN EL BULLERENGUE Y EL JAZZ MODAL.....	17
GUÍA DIDÁCTICA PARA ARREGLOS MUSICALES; LA METAFORA DE LA CASA.....	27
TALLER DE POSTPRODUCCIÓN DE AUDIO PARA VIDEO .....	31
DO WANDRA, UN LP DE MÚSICA ANCESTRAL DE LA COMUNIDAD EMBERA EYÁBIDA DE FRONTINO, ANTIOQUIA.....	34
DIFERENTES PERSPECTIVAS DE SISTEMATIZACIÓN RÍTMICA EN LA COMPOSICIÓN MUSICAL CONTEMPORÁNEA.....	38
CREACIÓN DE LA MACROFORMA SONORA PARA LAS OBRAS CICLO Y CONSTRUCCIÓN DEL PAISAJE DEL ARTISTA COLOMBIANO ESTEBAN GUTIÉRREZ .....	45
EL POLIESTILISMO EN LA COMPOSICIÓN DE UNA MISA CARIBEÑA CON LOS RITMOS BULLERENGUE SENTA O Y CHALUPIAO, SON DE NEGRO, TAMBORA Y SERESESE..	49
CREACIÓN E IMPLEMENTACIÓN DE UN CONCIERTO INTERACTIVO MULTIMEDIA COMO ALTERNATIVA PARA LA PARTICIPACIÓN DE LAS AUDIENCIAS EN SALAS DE CONCIERTO .....	53
UNA MIRADA A LA MÚSICA PARA FAGOT DE OSVALDO LACERDA.....	58
CANTOS DEL ALMA: LA EXPERIENCIA CORAL DE PEDRO BIAVA RAMPONI .....	62
SONOROOM, ESPACIOS INMERSIVOS DE EXPLORACIÓN SONORA INTERDISCIPLINAR .....	67
EL OLVIDO QUE SEREMOS .....	72
RUIDOSONIDO: COMPOSICIÓN COLECTIVA PARA PIANO COMO PROYECTO DE AULA EN ASIGNATURAS TEÓRICO-MUSICALES.....	78
LA SONORA TROPILÉCTRICA .....	83
CONCLUSIONES .....	89
MEMORIAS RADIALES (ESCUCHARTE RADIO) .....	90

# REFLEXIONES SOBRE LA PRODUCCIÓN MUSICAL DENTRO DEL ÁMBITO UNIVERSITARIO EN LA ENSEÑANZA Y LA INVESTIGACIÓN-CREACIÓN: LA BÚSQUEDA DEL PRODUCTOR-INVESTIGADOR

*INSIGHTS ON MUSIC PRODUCTION WITHIN THE UNIVERSITY ENVIRONMENT AND RESEARCH-CREATION: IN SEARCH OF THE PRODUCER-RESEARCHER*

Autor: Sebastián García

Perfil e Institución: Universidad Nacional Abierta y a Distancia UNAD

ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-2416-3009>

Email: [sebastian.garcia@unad.edu.co](mailto:sebastian.garcia@unad.edu.co)

## RESUMEN

La producción musical, debido a su emergencia sincrónica con la grabación y la industria discográfica, enfrenta los desafíos de ser una práctica interdisciplinaria reciente junto con su ambiciosa inserción en el ámbito académico universitario. Esto implica la constante sistematización del conocimiento y de metodologías que deben actualizarse constantemente por la vertiginosa transformación de la tecnología en la que se inscribe. Pero más aún, existe un desafío creciente y es cómo un perfil profesional del productor musical debe también abordar el desafío de la investigación-creación como colofón de su formación.

Por lo tanto, y a partir de la revisión de diversos autores (López-Cano, 2023; Cheung y Pérez, 2029; Juan de Dios, 2016), esta ponencia ratifica una conceptualización del productor musical como creador de obra y al fonograma como obra y objeto de conocimiento, junto con los desafíos curriculares de la formación superior para productores musicales y propone, adicionalmente, una apuesta metodológica de matriz de análisis fonográfico para la inserción de la producción musical en la investigación en aspectos contextuales, musicales, sonoros-tímbricos y expresivos-semióticos, tanto en el abordaje musicológico como de investigación-creación, que oriente el perfil del estudiante universitario de producción musical hacia una nueva identidad académica, la del productor musical-investigador, como el puente entre la musicología popular y la investigación-creación.

## Palabras Clave.

Producción musical; investigación-creación; musicología popular; matriz de análisis fonográfico.

## **ABSTRACT**

Music production, due to its synchronous emergence with recording and the recording industry, faces the challenges of being a recent interdisciplinary practice together with its ambitious insertion in the academic environment. This implies the constant systematization of knowledge and methodologies that must be updated due to the vertiginous transformation of technology. But even more there is a growing challenge in how a professional in music production must also address the challenge of research-creation at the end of his education.

Therefore, from the review of various authors (López-Cano, 2023; Cheung and Pérez, 2029; Juan de Dios, 2016), this paper ratifies the concept of the music producer as a creator and the phonogram as an object of knowledge, together with the curricular challenges of higher education for music producers and proposes, additionally, a methodological bet of phonographic analysis matrix for the insertion of music production in research in contextual aspects, musical field, sonorous-timbral and expressive-semiotic aspects, both in the musicological approach and in research-creation, towards a new academic identity: the music producer-researcher, as the bridge between popular musicology and research-creation.

## **Keywords**

Music production; research-creation; popular musicology; phonographic analysis matrix

## **Desarrollo de la Ponencia**

### **Introducción**

La producción musical, debido a su emergencia sincrónica con la grabación y la industria discográfica, enfrenta los desafíos de ser una práctica interdisciplinar reciente junto con su ambiciosa inserción en el ámbito académico universitario, donde todavía se construye una sistematización del conocimiento y metodologías que se actualizan constantemente por lo vertiginoso de la tecnología en la que se inscribe.

Pero más aún, existe un reto reciente y es cómo un perfil profesional del productor musical debe también abordar el desafío de la investigación-creación como colofón de su formación. Así, el objetivo de esta ponencia es poder revisar dichos desafíos en la conceptualización del productor musical, los retos de este en el sistema educativo profesional y cómo, en dicho escenario, se vislumbra una oportunidad maravillosa bajo la propuesta de una nueva identidad: la del productor musical-investigador.

### **El Productor Musical como Creador de Obra: El Fonograma**

La consolidación de la industria fonográfica en el siglo XX ha dado como resultado el surgimiento de la producción musical y, especialmente, al productor musical, como figura clave en la producción de fonogramas (Juan de Dios, 2016, pp. 22-23). Así, y de manera general, se concibe el papel del productor musical por guiar y mejorar el proceso creativo, influenciando la calidad estética y la cohesión del resultado final tanto en lo musical como en lo sonoro (Hepworth-Sawyer y Golding, 2011, p. 5).

Asimismo, resulta pertinente mirar al fonograma como un objeto artístico complejo, donde confluyen diferentes planos musicales (ritmo, melodía, armonía, timbres, dinámicas, etc.), con la ejecución instrumental y vocal y con sus diferentes tratamientos y transformaciones sonoras (grabación, generación, edición, mezcla y masterización), que son constituyentes en la significación en su encuentro sónico con el público (Juan de Dios, 2016, p. 29).

El fonograma, por tanto, es el resultado de decisiones técnicas y musicales que reflejan la visión y habilidades del productor, lo cual ha marcado un paradigma significativo en la experiencia musical contemporánea, que incluyen la música clásica, tradicional y popular, todas accesibles a través de este objeto sonoro (Juan de Dios y Roquer, 2020, p. 44; López-Cano, 2018, p. 181).

Por lo tanto, y en términos creativos, el rol del productor musical puede ser igual o inclusive mayor que el del mismo artista dado el control que ejerce en todas las mediaciones para llegar al resultado final (Cheung y Pérez, 2020, p. 119). Es por lo anterior que el fonograma también constituye no solo un artefacto artístico sino también un objeto de conocimiento, analizable desde la musicología, para comprender su riqueza técnica y estética, tanto como lo ha sido histórica y académicamente la partitura.

### **La Producción Musical en la Educación Universitaria: Un Campo Interdisciplinario en Construcción**

Por otro lado, la inserción de la producción musical en la educación superior es reciente. Esta ha sustituido la formación aprendiz-maestro in situ transformándola hacia un perfil universitario interdisciplinario desde 1970 (Cheung y Pérez, 2020, pp. 41-42). Este nuevo profesional abarca conocimientos musicales, de acústica, electrónica, tecnológicos, de negocios y hasta culturales, que se imparten conjuntamente como formación teórica-conceptual, en algunos campos, y escenarios de prácticas creativas y de experimentación.

A pesar de la complejidad y rapidez de cambio en tecnologías del sonido, (DAW, plugins, streaming), especialmente como desafío para sistematizar un corpus epistémico fundacional, las apuestas se han orientado en la metodología analítica de los estudios de caso y la metodología basada en proyectos que deriven, siempre, en creación de obra.

Este enfoque incluye el análisis detallado del fonograma como una herramienta fundamental para comprender las intencionalidades estéticas y técnicas, desde un marco sincrónico-histórico y contextual. Por ende, surge la necesidad de integrar, además de la historia musical, cursos de musicología, estética y sociología del arte para enriquecer aún más proceso creativo y de investigación.

Es decir, más allá de que la musicología analice el fenómeno sonoro de la producción musical (Juan de Dios, 2020), la propuesta que aquí se hace es que el productor musical vincule perspectivas de la musicología en su análisis del fonograma.

### **El Productor Musical – Investigador: el puente entre la musicología popular y la investigación-creación**

Por lo anterior, son dos los mundos que se deben conjugar para el productor musical - investigador: el de la musicología popular y la investigación-creación. Diferente a la musicología tradicional y la etnomusicología, ha sido

la musicología popular el refugio académico de la música popular desde perspectivas sociológicas, culturales, tecnológicas y estéticas. Autores como Antoine Hennion, Keith Negus, Simon Frith, Simon Zagorski-Thomas, Allan Moore, Lisa Di Cione, Marco Antonio Juan De Dios y Meining Cheung Ruiz y Luis Pérez Valero, han contribuido significativamente a este campo.

Sus trabajos han abordado la importancia del productor musical como intermediario entre el artista y el mercado, la relación entre la producción musical y la estética de una obra, el análisis del sonido y las letras de las canciones, así como la influencia de la producción musical en la psicología, las ciencias cognitivas y la sociología. Sin embargo, estas investigaciones no devienen necesariamente en la creación de obra como fonograma. Es justo acá donde entra la investigación-creación.

La investigación-creación también es un campo reciente y en desarrollo, con enfoques particulares según cada institución educativa.

Se diferencia de la creación artística en que su objetivo principal es la generación de conocimiento de manera formal, sistemática, consciente y crítica (López-Cano, 2023). En el contexto de la producción musical, involucra no solo la creación de un fonograma sino también su análisis, reflexión y discusión racional en espacios académicos mediante un documento escrito como aporte al conocimiento. ¿Pero cómo orientar a un estudiante de producción en la intención de integrar la musicología popular en su método investigativo? Junto con métodos auto etnográficos que deriven en una epistemología de segundo orden (la transformación epistémica del estudiante, López-Cano, 2023, p. 15), se propone una matriz de análisis fonográfico que es transversal para la formulación de la pregunta de investigación, el marco teórico y el proceso creativo.

Esta matriz involucra cuatro grandes ámbitos: contextual, musical, sonoro y tímbrico y expresivo/semiótico.

En el contextual se compilar la siguiente información: 1.) nombre de la obra, artista, álbum, país y año de lanzamiento; 2.) compositores, arreglistas e intérpretes; 3.) disquera, productor musical, ingeniería y estudios de grabación, mezcla y masterización; 4.) género o estilo musical; 5.) historia y/o biografía del artista; y 6.) impacto mediático, cultural y económico de la obra (entrevistas, reportajes, indicadores de audiencia o reproducción, etc.).

En el musical se puede hacer una transcripción a manera de Lead Sheet que involucre 1.) tempo y métrica; 2.) forma o estructura; 3.) centro tonal (o modal); 4.) cifrado armónico; y 5.) melodía y letra.

En el sonoro y tímbrico, se relaciona gráficamente: 1.) la aparición temporal de cada instrumento; 2.) factor de intensidad; 3.) ubicación tímbrica dentro un espacio tridimensional panorámico, frecuencia-intensidad y de profundidad; 4.) descripción de procesos de mezcla (compresión, equalización, reverberación, etc.).

El aspecto expresivo/semiótico implica utilizar métodos etnográficos y auto etnográficos para identificar estilos musicales, intertextualidades, emociones, imágenes y representaciones extra musicales junto a un análisis literario y hermenéutico de la letra para comprender sus intencionalidades de significación.

Finalmente buscar correlaciones entre el texto y los aspectos musicales y de mezcla, para entender cómo se representan estructuras simbólicas o históricas a partir de los contextos culturales intersubjetivos y discursivos de ciertos géneros musicales.

En conclusión, reitero la relevancia del fonograma como obra y objeto de conocimiento en la investigación-creación que conduzca a que el productor musical sea percibido también como un creador-investigador.

Para esto, la matriz de análisis fonográfica se propone como una herramienta que orienta la necesidad expresiva y afectiva del estudiante en la creación de obra, pero que en simultáneo le otorgue unas competencias analíticas y argumentativas para defender, desde el discurso racional, sus decisiones técnicas y estéticas y permitir, con ello, la generación de conocimiento transferible a la comunidad académica.

## **BIBLIOGRAFÍA**

Burgess, R. (2014). *The History of Music Production*. Oxford University Press.

Cheung, M. y Pérez, L. (2020). *Producción musical. Pedagogía e investigación en artes*. Artes Ediciones.

Hepworth-Sawyer, R. y Golding, C. (2011). *What is Music Production?* Focal Press.

Juan de Dios, M. A. (2016). La producción musical como objeto de estudio musicológico: un acercamiento metodológico a su análisis. En *Cuadernos de Etnomusicología*. No. 8, pp. 21-47.

Juan de Dios, M. A. y Roquer, J. (2020). "La producción musical: un reto

para la musicología del siglo XXI". En Cuadernos de Etnomusicología. No. 15 (2), pp. 43-56.

López-Cano, R. (2023). Al profesor de armonía no le aplauden: Investigación artística formativa en música. En Revista AV Notas, No. 15, pp. 9-24

# **GUAPIRREO MODAL. RECOPIACIÓN DE EXPERIENCIAS CREATIVAS DE COMPOSICIÓN BASADAS EN EL BULLERENGUE Y EL JAZZ MODAL**

*GUAPIRREO MODAL. COMPILATION OF CREATIVE COMPOSITIONAL EXPERIENCES BASED ON BULLERENGUE AND MODAL JAZZ*

Autor: Andrea Trujillo Sarmiento  
Perfil e Institución: Docente Universidad Reformada  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6474-4904>  
Email: [atrujillo@unireformada.edu.co](mailto:atrujillo@unireformada.edu.co)

Autor: Fabio Duarte Mass  
Perfil e Institución: Docente Universidad Reformada  
ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-6729-4065>  
[f.duarte@unireformada.edu.co](mailto:f.duarte@unireformada.edu.co)

Autor: Víctor Ricardo Arciniegas  
Perfil e Institución: Docente Universidad Reformada  
Email: [v.arciniegas@unireformada.edu.co](mailto:v.arciniegas@unireformada.edu.co)

Autor: Omar Iván Mercado Ramos  
Perfil e Institución: Egresado Universidad Reformada  
Email: [omar.mercado@unireformada.edu.co](mailto:omar.mercado@unireformada.edu.co)

Autor: Yainer David Contreras Garizabal  
Perfil e Institución: Estudiante Universidad Reformada  
Email: [yainer.contreras@unireformada.edu.co](mailto:yainer.contreras@unireformada.edu.co)

## **RESUMEN**

La presente investigación expone dos experiencias de creación musical desarrolladas por estudiantes de la Universidad Reformada (Barranquilla, Colombia) con el acompañamiento de varios docentes en el marco de un proceso de investigación artística. Las composiciones realizadas tienen en común la conjugación de elementos del Bullerengue senta'ó y del Jazz modal, seleccionando un instrumento solista que en cada caso fue la guitarra eléctrica o el bajo eléctrico.

**Palabras Clave.**

Composición; Bullerengue; Jazz modal; improvisación; investigación artística.

**ABSTRACT**

The present research exposes two experiences of musical creation developed by students of the Universidad Reformada (Barranquilla, Colombia) with the accompaniment of several teachers in the framework of a process of artistic research. The compositions have in common the conjugation of elements of the Bullerengue Senta'ó and Modal Jazz, selecting a soloist instrument which in each case was the electric guitar or the electric bass.

**Keywords**

Composition; Bullerengue; Modal Jazz; improvisation; Artistic research.

**Desarrollo de la Ponencia**

Hernández (2010) plantea que la composición musical "no solo debe estar reservada a los profesionales y especialistas de la música, sino que puede y debe ser desarrollada por cualquier alumno que se lo proponga, y que, debidamente guiado, se encuentre interesado en hacerlo" (p.18).

Partiendo de esta premisa se presenta el objetivo de esta investigación de carácter cualitativo, longitudinal y etnomusicológico, relacionado con la implementación de estrategias curriculares que beneficien la creación artística de los estudiantes por medio del estudio del Jazz y los ritmos del Caribe colombiano. La realización de estas composiciones se considera un resultado de aprendizaje significativo que integra procesos de planificación, acuerdo, experimentación y reestructuración de la propuesta curricular en el área de Jazz y músicas del Caribe del programa de música de la Universidad Reformada (Barranquilla, Colombia).

Es por lo anterior que este texto se centra en la exposición de dos experiencias de composición, realizadas por los egresados Omar Mercado y Yainer Contreras. Quienes en su etapa de estudiantes desarrollaron habilidades teórico-prácticas en la ejecución

y composición jazz y en el conocimiento de las músicas del Caribe a partir de cátedras como: los Ensamblés de jazz y músicas del Caribe, Arreglos y composición modal, Instrumento, etnomusicología, el ensamble del semillero de investigación raíz entre otras. En IX y X los egresados integraron sus conocimientos en un proceso de investigación y creación artística en la clase de proyecto de grado, que dio como resultado la composición de obras que unificaron elementos del jazz modal y el bullerengue.

En las siguientes líneas se compartirán los fundamentos teóricos y la sistematización de la experiencia creativa de estos jóvenes compositores.

### **Del Bullerengue al Jazz**

Sobre el bullerengue es mucho lo que puede decirse, en este caso se definirá como una práctica sociocultural, liderada por mujeres, que ha acompañado durante generaciones los momentos cotidianos, festivos y rituales de la población afrodescendiente del Caribe colombiano y panameño (Pérez, 2010; Hurtado, López y Arcila 2021).

En cuanto al Jazz solo se hará referencia al Jazz Modal, consolidado de forma comercial por primera vez en el álbum *Kind of Blue* (1959). En este trabajo Miles Davis expone la modalidad como una nueva herramienta armónico-creativa, que le permitiría a los músicos tener mayor libertad al momento de improvisar, otorgando una mayor flexibilidad del ritmo armónico y de la construcción melódico-armónica (Boothroyd, 2010).

Tanto en el jazz como en el bullerengue se dedica un espacio en la estructura formal de la obra a la improvisación, para que los integrantes de la agrupación tengan protagonismo solista e interactúen libremente entre sí.

Sí se observa con detalle la historia de las comunidades afroamericanas que dieron a luz estos dos estilos musicales en latitudes diferentes -El sur de Norteamérica y el

Caribe Colombo Panameño- se puede ver que están unidas por la búsqueda de la libertad por medio de la improvisación cultural. En este sentido Arocha cuenta que “El bricolaje de los negros (refiriéndose a la improvisación cultural) consiste en la búsqueda de alternativas manipulando lo que ya se tiene, usando la intuición como brújula y el cacharreo como estrategia” (Arocha 1993 citado por Pérez 2014, p. 37).

Complementariamente Nina Simone, reconocida exponente del Jazz describe la relación entre la libertad y la música de la siguiente forma:

La libertad es un sentimiento increíble que es difícil de describir, es como tratar de describir el sentimiento de estar enamorada. Como sea, puedo sentir la libertad cuando está presente, especialmente mediante la música. He experimentado este sentimiento muchas veces en el escenario y me da un sentido de completitud. Esta sobrecogedora sensación de liberación me ayuda a deshacerme de todo a lo que temo (Simone citada por Arte Concert, 2023).

Se podría pensar entonces que la improvisación musical (ya presente en las formas musicales de origen africano) toma relevancia en las comunidades afroamericanas; como una forma de experimentar, desde la música, la libertad que les fue negada con la esclavitud. Dejando fluir por medio del sonido, todos los recursos de “cacharreo” y experimentación cultural que han utilizado durante generaciones en la búsqueda de esa tan anhelada libertad.

### **Procesos de creación**

El proceso de composición quiso romper con la costumbre académica en la que los programas de educación musical se interesan más por aspectos como la interpretación y la audición, que, en la improvisación, olvidándose así de la creación (Giraldes, 2010).

Dentro del proceso de investigación y creación artística se identificaron varios elementos musicales presentes en el bullerengue y el jazz modal, algunos de estos

fueron: la improvisación, formas cíclicas y repetitivas, estabilidad del ritmo armónico, importancia de los motivos melódicos y el protagonismo rítmico. Dentro de cada una de estas composiciones se tomaron algunos de estos elementos en común, uniéndolos con otros específicos de cada estilo musical.

En el caso del jazz modal se implementaron recursos como: la centricidad y el intercambio modal, acordes cuartales y melodías modales. Adicionalmente, se tomaron otros elementos propios del jazz como el formato instrumental, la forma de la obra y las técnicas instrumentales.

Por su parte, del bullerengue se seleccionaron: la sonoridad menor, rítmica sincopada, terminaciones alargadas, repetición de frases, unísonos y por último la libertad rítmica en la improvisación y la inclusión de la percusión folclórica en el formato instrumental.

Seguidamente se presenta el análisis de la introducción y el tema principal de cada obra compuesta, haciendo énfasis en la unión de los elementos musicales descritos anteriormente.

### **ACHANTAO – Omar Mercado**

Esta obra está inspirada en el aire de bullerengue senta'ó, el cual representa uno de los estilos más cadentes y lentos de este grupo de bailes cantaos. El mismo título hace alusión a un vocablo utilizado en la jerga costeña para referirse a un estado de quietud y paz. Esta obra está escrita en compás de 4/4 aunque es habitual que este aire se escriba en 2/2, en esta ocasión se optó por elegir esta métrica para efectos de una mejor escritura, dado que no es en su totalidad una representación fidedigna del folclor (Mercado, Trujillo y Duarte, 2023).

En esta pieza participan diferentes técnicas extendidas que hacen que el bajo eléctrico asuma un papel protagónico, se puede notar el uso del Chords Melody, armónicos y Tapping, su armonía es modal por lo cual se hace difícil ubicarla en una

sola tonalidad. La pieza consta de diez partes y es interpretada por un formato compuesto entre bajo eléctrico (solista), piano y tambor alegre (Mercado, et al, 2023).

La primera parte corresponde a una introducción tipo vamp que va del compás 1 al 5, pero que se repite varias veces, en la cual el bajo eléctrico realiza unas figuras determinadas y el piano interpreta de manera libre, pero mesurada, a la vez que el tambor los acompaña con la base de bullerengue senta'ó. En esta parte el bajo eléctrico hace uso de dos técnicas extendidas. Primero empieza con acordes desarrollándolos a manera de arpeggio, y posteriormente realiza armónicos naturales para apoyar el acorde de F#m. De igual forma, se genera un juego entre la sonoridad modal de los primeros 2 compases y la sonoridad menor de los últimos 2 (Mercado, et al, 2023). De igual forma se pueden ver las frases sincopadas (en rosado) y con terminación larga (en naranja) propias del bullerengue al igual que el carácter cíclico de las frases (en verde).

Figura 1. Introducción: vamp

The image shows a musical score for the introduction of a piece, labeled 'Figura 1. Introducción: vamp'. It consists of three staves: Electric Bass (bass clef), Piano (treble clef), and Conga Drums (percussion clef). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The Electric Bass staff shows a sequence of notes and chords, with some notes highlighted in pink and orange, and some chords labeled 'F#m'. The Piano staff shows a sequence of notes and chords, with some notes highlighted in pink and orange, and some chords labeled 'F#m'. The Conga Drums staff shows a sequence of notes and rests, with some notes highlighted in pink and orange. The score is enclosed in a black border.

Nota: Mercado, et al (2023)

En la segunda parte de la pieza que inicia en el compás 6 y va hasta el compás 25 se expone el motivo principal, el cual se escuchara a lo largo de la obra de forma desarrollada y en otras ocasiones traspuesto. Este se basa en la escala de Bm, dibujando los arpeggios de Bm7 y Gmaj9, que luego hace un préstamo modal en el compás 8 donde realiza el arpeggio de Amaj7 y finaliza en el compás 9 con otro préstamo, esta vez realizando el arpeggio de Fmaj 7, esto se repite con una variación melódica al final de la frase (Mercado, et al, 2023). De igual forma, esta sección conserva los elementos propios del bullerengue expuestos en la introducción.

Figura 2. Motivo principal

The image shows a musical score for three instruments: Electric Bass, Piano, and Conga Drums. The Electric Bass part is in the bass clef and features a melodic line with various notes and rests, highlighted with colored boxes (pink, orange, green). The Piano part is in the treble clef and shows a series of chords: Bm7, Gmaj9, F#7/Bb, Bm7, A7(b9), F#m7, and F6. The Conga Drums part shows a rhythmic pattern with two distinct sections labeled 1. and 2. The score is written in 4/4 time and includes dynamic markings like 'ff' and 'f'.

Nota: Mercado, et al (2023)

### SENTAO MODAL – Yainer Contreras

Esta obra es modal, el formato instrumental es un cuarteto conformado por: guitarra eléctrica (solista), piano, bajo eléctrico y percusión folclórica. La estructura formal es VAMP-A-A'-B-B', seguida de la sección de improvisación y para finalizar se repite el tema. La improvisación puede ser vista de diferentes maneras por ser un tema de carácter modal, sin embargo, el modo lidio y dórico tienen un papel protagónico en su ejecución. En esta obra se utilizaron algunos recursos modales como los acordes sus2 y acordes sus4 (Contreras, Trujillo y Arciniegas, 2024).

Se hace uso de una parte del patrón rítmico tradicional del bullerengue senta'o, el cual es ejecutado en la introducción del tema al estilo Vamp, un recurso comúnmente empleado en el jazz, pero que en esta obra busca evocar además las entonaciones introductorias de las cantadoras en el bullerengue (Contreras, et al, 2024).

Figura 3. Introducción: vamp

Tambora
  Llamador
  Alegre + llamador + tambora

Nota: Contreras, et al (2024)

La sección A (imagen 4) consta de 8 compases y su sonoridad está basada en el modo lidio (resaltado en azul). La melodía va dibujando las notas del voicing Gsus2, con un fraseo sincopado (en rosado), que anticipa siempre el primer tiempo del siguiente compas. En los primeros 4 compases, el bajo se encuentra en la nota Eb, conformando junto al Gsus2 la armonía lidia. En los siguientes compases, se realiza un cambio armónico hacia Csus2 con bajo en la nota A, el cual corresponde a un acorde de A lidio, al tener la nota característica del modo implícita en el acorde (Contreras, et al, 2024). Esta sección finaliza con una nota prolongada (en naranja), propia del bullerengue y con un silencio en la melodía, que sirve como puente para conectar con la sección A'.

Figura 4. Motivo principal

A Gsus<sup>2</sup>/Eb Gsus<sup>2</sup>/Eb  
Csus<sup>2</sup>/Ab Csus<sup>2</sup>/Ab

Nota: Contreras, et al (2024)

### Conclusiones

Se hace preciso invitar a los jóvenes compositores para que exploren los ritmos del folclor colombiano y que no se cohiban de enriquecerlos con los elementos sonoros de las músicas del mundo. Igualmente se impulsa a los docentes, expertos e instituciones a flexibilizar sus estándares académicos y a compartir de forma

sencilla y didáctica sus conocimientos, abriendo nuevos espacios para la creación artística intergeneracional.

## **BIBLIOGRAFÍA.**

ARTE Concert (2023, abril 23). Nina Simone, Ecos desde el Panteón (video). Youtube. <https://youtu.be/0bRneoY4sYk?si=PvWF5WoNHfcGuSIL>

Boothroyd, M. (2010). Modal Jazz and Miles Davis: George Russell's influence and the melodic inspiration behind modal Jazz. *Nota Bene: Canadian Undergraduate Journal of Musicology*, 3(1). <https://ojs.lib.uwo.ca/index.php/notabene/article/download/6559/5283>

Contreras, Y., Trujillo, A., Arciniegas V. (2024). Tres composiciones de jazz modal para guitarra eléctrica usando elementos musicales del bullerengue. (Tesis de pregrado no publicada). Universidad Reformada

Giráldez, A. (2010). La composición musical como construcción: herramientas para la creación y la difusión musical en Internet. *Revista Iberoamericana de Educación*, 52, 109-125. <https://rieoei.org/RIE/article/view/579/1090>

Hernández, J. R., Hernández, J. A., & Milán, M. Á. (2010). Actividades creativas en Educación Musical: la composición musical grupal. *Ensayos: revista de la Escuela Universitaria de Formación del Profesorado de Albacete*. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3736481>

Herrera, M. A. P. (2014). El bullerengue: La génesis de la música de la Costa Caribe colombiana. *El artista: Revista de investigaciones en música y artes plásticas*, (11), 30-52. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6375918>

Hurtado, L, López, G., & Arcila, M. (2021). Bullerengue: aproximación a esta manifestación afrocolombiana desde los estudios del performance. *Memorias: Revista*

Digital de Historia y Arqueología desde el Caribe, (48), 1.  
<https://www.redalyc.org/journal/855/85576179008/html/>

Mercado, O., Trujillo, A., & Duarte, F. (2023). Tres composiciones para bajo eléctrico solista usando técnicas extendidas y recursos musicales del bullerengue (Tesis de pregrado, Universidad Reformada).

Miller, R. (1996). Modal jazz composition & harmony (Vol. 1). Rottenburg: Advance Music.

# GUÍA DIDÁCTICA PARA ARREGLOS MUSICALES; LA METAFORA DE LA CASA

Autor: Ary Alberto Álvarez Dávila

Perfil e Institución: Bellas artes/Universidad Icesi

ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-6514-3818>

email. [aalvarez@bellasartes.edu.co](mailto:aalvarez@bellasartes.edu.co) , [ary.alvarez1@u.icesi.edu.co](mailto:ary.alvarez1@u.icesi.edu.co)

## Resumen.

Los arreglos musicales se definen como la transformación de una obra musical para interpretarla con instrumentos o voces distintos a los originales, lo cual puede requerir la adaptación de piezas a contextos específicos mediante el uso de herramientas técnicas, musicales y pedagógicas que respondan a las necesidades del entorno. Esta propuesta presenta una guía para elaborar arreglos musicales mediante la metáfora de una casa. De manera similar a cómo se remodela y adapta una estructura existente para satisfacer nuevas necesidades, una canción puede reinterpretarse y transformarse. Es así como el ponente, basado en su experiencia como músico, expondrá una serie de pasos a manera de herramienta didáctica para la elaboración de arreglos musicales sobre una canción existente, aplicando técnicas adecuadas al contexto.

## Palabras Clave.

Arreglos musicales; canción; guía didáctica; metáfora de la casa.

## ABSTRACT

Musical arrangements are defined as the transformation of a musical work to be performed with instruments or voices different from the originals, which may require adapting pieces to specific contexts using technical, musical, and pedagogical tools that meet the needs of the environment. This proposal presents a guide for making musical arrangements using the metaphor of a house. In a manner like how an existing structure is remodeled and adapted to meet new needs, a song can be reinterpreted and transformed. Thus, the speaker, based on their experience as a musician, will present a series of steps as a didactic tool for making musical arrangements on an existing song, applying techniques appropriate to the context.

## Keywords.

Musical arrangements; song; educational guide; house metaphor.

## **Desarrollo de la Ponencia**

La ponencia titulada "Guía Didáctica para la Elaboración de Arreglos Musicales" aborda el proceso de transformación de una canción ya existente, empleando la metáfora de "remodelar una casa" para adaptarla a necesidades pedagógicas y estéticas. El objetivo principal es reconocer el proceso de los arreglos de una canción preexistente en favor del aprendizaje, utilizando una metáfora constructiva que mejora la comprensión de los conceptos musicales a veces complejos de asimilar.

Los pasos de esta guía se presentan en detalle a continuación:

### **Paso 1: Inspección y Planificación**

- **Análisis de la Estructura Original:** La canción se examina como una estructura ya existente, identificando componentes clave como melodía, armonía, ritmo y forma, similar a evaluar los fundamentos de una casa antes de iniciar una remodelación.
- **Identificación de Necesidades:** Se determina qué aspectos de la canción requieren cambios para alinearse con los objetivos específicos, como ajustar la tonalidad para las capacidades vocales de los estudiantes o modificar el ritmo para explorar un nuevo género.

### **Paso 2: Demolición y Reconstrucción**

- **Reformas Melódicas:** Se introducen variaciones en la melodía para mantener el interés y practicar técnicas específicas.
- **Renovación Armónica:** Se experimenta con diferentes progresiones de acordes para modificar la emoción o adaptar la canción a distintos contextos culturales.
- **Rediseño Rítmico:** Se ajusta el ritmo para facilitar el aprendizaje, la sincronización en conjunto o para simplificar la ejecución.

### **Paso 3: Decoración y Acabados**

- **Elección de Instrumentos (Timbre):** Selección de los instrumentos adecuados para el arreglo, considerando cómo cada uno contribuye al carácter general de la música.
- **Dinámicas y Articulaciones:** Se definen las dinámicas y articulaciones para añadir expresión y profundidad al arreglo.
- **Forma Musical:** Decisión sobre mantener la forma original o introducir

cambios estructurales que mejor se ajusten a los objetivos didácticos.

#### Paso 4: Revisión y Refinamiento

- Pruebas con Intérpretes: Se realizan ensayos para probar el funcionamiento del arreglo y ajustar detalles basándose en la respuesta de los intérpretes y, si es posible, del público.
- Ajustes Finales: Se hacen modificaciones necesarias en todos los aspectos del arreglo basados en los resultados de los ensayos.

#### Paso 5: Presentación Final

- Interpretación del Arreglo: La canción arreglada se presenta en un concierto o recital, aprovechando la ocasión para evaluar la efectividad del arreglo y recoger retroalimentación para futuros proyectos.

### **Conclusión**

Esta ponencia ofrece un enfoque sistemático y creativo para la enseñanza y la práctica de arreglos musicales, proporcionando un marco estructurado que puede ser aplicado tanto en contextos educativos como en performances profesionales. La estructura de la ponencia no solo enseña técnicas específicas de arreglo, sino que también enfatiza la importancia de la revisión y adaptación continúa basada en la retroalimentación, un proceso esencial para cualquier forma de enseñanza artística.

## **BIBLIOGRAFÍA.**

CONSERVATORIO PROFESIONAL DE MÚSICA. (2014) Programación Didáctica, Arreglos Musicales. Santa Cruz de Tenerife, España: Conservatorio Profesional de Música. En <https://www.scribd.com/doc/299833043/Arreglo-s-Musicales> [15-02-2016]

FRITH, S. (2014) Los ritos de la interpretación. Sobre el valor de la música popular. Buenos Aires, Argentina: Paidós.

LATHAM, A. (2008) Diccionario enciclopédico de la música. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

# TALLER DE POSTPRODUCCIÓN DE AUDIO PARA VIDEO

*AUDIO POST-PRODUCTION WORKSHOP FOR VIDEO*

Autor: Camilo Pérez Acosta

Perfil e Institución: Docente Tecnología en Audio y Producción Musical  
Conservatorio Del Tolima

Email: [camilo.perez@conservatoriodeltolima.edu.co](mailto:camilo.perez@conservatoriodeltolima.edu.co)

## **Resumen**

El sonido es un elemento fundamental en la producción audiovisual, capaz de potenciar la narrativa, crear emociones y generar una experiencia más envolvente para el espectador. Por ende, este taller permitirá adquirir los conocimientos y habilidades necesarias para dominar el arte de la postproducción de audio para video, desde la edición, el diseño sonoro, y la mezcla estéreo hasta los formatos de entrega según los estándares exigidos por la industria audiovisual. Además, brindará a los participantes las herramientas y técnicas necesarias para la creación de bandas sonoras (diálogos, efectos, y música) a través de un enfoque práctico y dinámico, que permitirá a los participantes explorar diferentes técnicas de grabación, edición, musicalización, mezcla de sonido, y diseño sonoro.

## **Palabras Clave**

Sonido; postproducción de audio; edición de audio; diseño sonoro; mezcla estéreo; formatos de entrega

## **ABSTRACT**

Sound is a fundamental element in audiovisual production, capable of enhancing the narrative, creating emotions, and generating a more immersive experience for the viewer. Therefore, this workshop will allow you to acquire the knowledge and skills necessary to master the art of audio post-production for video, from editing, sound design, and stereo mixing to delivery formats according to the standards required by the audiovisual industry. Additionally, it will provide participants tools and techniques necessary for the creation of soundtracks (dialogues, effects, and music) through a practical and dynamic approach, which will allow participants to explore different techniques in recording, editing, music edition, sound mixing, and sound design.

## **Keywords**

Sound; audio post-production; audio editing; sound design; stereo mix; delivery formats

## **Desarrollo del Taller**

### **Temario:**

#### **Módulo 1: Fundamentos de la Postproducción de Audio**

- El flujo de trabajo de la postproducción de audio
- Software de edición de audio (Pro-Tools)
- Sincronización de audio y video

#### **Módulo 2: Edición de Audio**

- Edición de diálogos: limpieza, corte, eliminación de errores
- Edición de efectos y música
- Foley y diseño de sonido
- Plugins y herramientas de edición

#### **Módulo 3: Mezcla Estéreo**

- Conceptos básicos de mezcla
- Ecuación, compresión y efectos de audio
- Panorámica y balance de niveles

#### **Módulo 4: Exportación y Entrega**

- Formatos de audio para video
- Exportación del audio final
- Integración del audio en el video final

## **BIBLIOGRAFÍA.**

Borwick, J. (2012). Sound design for video. New York, NY: Focal Press.

Katz, B. (2017). Mixing audio: Concepts, practices and tools. New York, NY: Routledge.

Mancini, M. (2023). The art of Foley: Creating sound effects for film and television. New York, NY: Focal Press.

Sonnenschein, D. (2001). Sound design. Autor-editor.

Gibson, D. (2007). *The art of mixing*. Focal Press.

Aymes, T., & Wyatt, H. (2006). *Postproducción de audio para TV y cine*. Madrid: Escuela de Cine y Vídeo de Anodaín.

Labrada, J. (2009). *El sentido del sonido: la expresión sonora en el medio audiovisual*. Barcelona: Alba Editorial.

Pourcell, J. (2013). *Dialogue editing for motion pictures: A guide to the invisible art (2nd ed.)*. EUA: Focal Press.

Viers, R. (2008). *The sound effects bible: How to create and record Hollywood style sound effects*. CA: Michael Wiese Productions.

Viers, R. (2012). *The location sound bible: How to record professional dialog for film and TV*. CA: Michael Wiese Productions

# DO WANDRA, UN LP DE MÚSICA ANCESTRAL DE LA COMUNIDAD EMBERA EYÁBIDA DE FRONTINO, ANTIOQUIA.

*HELLO SOUND: A PROPOSITION FOR PROFESSIONALS IN MUSIC DO WANDRA, AN ANCESTRAL MUSIC LP BY EMBERA EYABIDA PEOPLE FROM FRONTINO, ANTIOQUIA.*

Autor: Carlos Andrés Orozco Sierra

Perfil e Institución: Músico profesional, estudiante de pregrado en composición musical de la Universidad de Antioquia

Email: [orozcosierra@gmail.com](mailto:orozcosierra@gmail.com) y [musicaembera@gmail.com](mailto:musicaembera@gmail.com)

## RESUMEN

Do Wandra es un proyecto de fortalecimiento de músicas ancestrales del pueblo Embera Eyábida de Frontino, Antioquia, que busca preservar y promover la cultura musical de estas comunidades indígenas. El proyecto se enfoca en la recopilación, documentación y difusión de las melodías tradicionales de flauta chirú, así como en la enseñanza de la música y la cultura de esta comunidad a jóvenes y adultos.

Además, se busca fomentar la creación de nuevas canciones y melodías basadas en las tradiciones musicales y promover su uso en eventos culturales y ceremonias de la comunidad.

El proyecto es dirigido por líderes de la comunidad Embera Eyábida, en colaboración con expertos en música. También se busca involucrar a los jóvenes de la comunidad en el proyecto, para que puedan aprender y continuar la tradición musical.

En 2022 llevamos al flautero embera Hilario Bailarin, que actualmente vive en la comunidad Aguas Claras, resguardo Chaquenodá, Frontino, Antioquia, hasta la ciudad de Envigado para realizar la grabación profesional de un LP de músicas de chirú (flauta de carrizo embera). Se puede escuchar en el siguiente link: Do Wandra - YouTube

## Palabras Clave

Chirú; embera; eyábida; música; flauta; Frontino.

## **ABSTRACT**

The "Do Wandra" project aims to strengthen the ancestral flute music of the Embera Eyábida people of Frontino, Antioquia, Colombia, by preserving and promoting their musical culture.

Focused on gathering, documenting, and disseminating traditional songs and melodies, as well as teaching music and culture to youth and adults within the community, the project also encourages the creation of new compositions based on their musical traditions.

Led by community leaders in collaboration with experts in indigenous music and culture, the project seeks to involve young people to ensure the continuation of their musical heritage.

By bringing Embera flutist Hilario Bailarin to Envigado for the professional recording of a chirú (Embera cane flute) LP, the project further bridges cultural gaps and contributes to the preservation and promotion of this culture for future generations.

### **Keywords**

Chirú; embera; eyábida; music; indigenous flute; Frontino.

### **Desarrollo de la Ponencia**

La diversidad cultural es uno de los tesoros más preciosos de la humanidad, pero lamentablemente, muchas de estas expresiones culturales enfrentan el riesgo de desaparecer debido a diversos factores, incluyendo conflictos armados, amenazas territoriales y cambios socioculturales. En este contexto, el proyecto de preservación y recuperación de la cultura musical Embera Eyabida se presenta como una iniciativa vital para la valoración y salvaguarda de una parte fundamental del patrimonio cultural de Colombia.

### **Contexto Cultural**

El pueblo Embera Eyabida habita en el departamento de Antioquia, específicamente en los municipios de Frontino, Dabeiba, Uramita y otros. Esta población, compuesta por diferentes familias, posee una rica herencia cultural que incluye expresiones musicales y orales arraigadas en sus tradiciones ancestrales como la cuentería, el canto Truambi y la música de Chirú (flauta de carrizo embera)

### **Problemática y Justificación**

A pesar de su valioso acervo cultural, las expresiones musicales y orales del pueblo Embera Eyabida enfrentan diversos desafíos que ponen en peligro su continuidad y transmisión. Factores como la falta de documentación adecuada, la

pérdida de los saberes tradicionales debido al envejecimiento de los portadores de la cultura, la influencia de la cultura dominante y la situación de alta vulnerabilidad debido a la presencia de grupos armados, la desatención en materia de salud, movilidad y educación, por parte del estado representan amenazas significativas para la preservación de esta riqueza cultural única.

### **Descripción del Proyecto**

DO WANDRA tiene como objetivo principal documentar, valorar y revitalizar las expresiones musicales tradicionales de esta comunidad indígena. Se han realizado una serie de actividades que abarcan desde la grabación de música en estudio y documental investigativo hasta eventos de socialización y círculos de la palabra en las diferentes comunidades que conforman los tres resguardos eyábida de Frontino.

En octubre de 2021 un equipo interétnico recorrió 5 comunidades en dos resguardos de Frontino realizando talleres de investigación y formación música tradicional embera.

En el equipo estaban Hilario Bailarin, intérprete de flauta chirú de la comunidad de Aguas Claras y Carlos Andrés Orozco, músico profesional y quien se postula como ponente. Este recorrido de tres meses generó en ambos la inquietud de realizar un trabajo de larga duración en estudio de la flauta embera eyábida. De los más de 4000 indígenas adscritos al cabildo mayor de Frontino, solo quedan dos flauteros reconocidos por la comunidad, ambos de avanzada edad, uno de ellos es Hilario. Ninguno de los dos había grabado chirú en un estudio de grabación en su vida, por lo que creemos que Do Wandra es el primer trabajo recopilatorio de este repertorio.

En la ponencia hablaremos en detalle del proceso de creación de esta producción musical, incluyendo aspectos sociales, logísticos y técnicos; así como de la incidencia que está teniendo esta producción musical al interior de las comunidades. Si el espacio lo permite, también se dispondrá un espacio para responder preguntas.

### **Conclusiones**

La preservación de la cultura musical Embera Eyabida es una tarea urgente y necesaria para garantizar la continuidad de una parte invaluable del patrimonio cultural de Colombia. Con DO WANDRA, se busca no solo documentar y valorar estas expresiones musicales tradicionales, sino también involucrar a la comunidad en su salvaguarda y promover su transmisión a las generaciones futuras. Con un enfoque colaborativo y participativo, contribuyendo significativamente a la preservación y revitalización de esta rica herencia cultural.

## **BIBLIOGRAFÍA.**

La presentación se basa principalmente en la experiencia personal y en el trabajo directo con la comunidad Embera.

Es importante destacar que, debido a la naturaleza única y específica de este proyecto, no hemos recurrido a una bibliografía académica estándar. En su lugar, este conocimiento se ha desarrollado a partir de la inmersión en la cultura Embera, la interacción con sus miembros y la colaboración directa en la producción musical.

Do Wandra se fundamenta en un profundo respeto por la tradición y el conocimiento transmitido por la comunidad Embera, así como en el rigor y la dedicación requeridos en el proceso de creación musical.

Esperamos que, a pesar de la falta de referencias bibliográficas convencionales, se puedan apreciar y valorar la autenticidad y el compromiso reflejados en este trabajo.

Link para escuchar la producción musical: [Do Wandra - YouTube](#)

# DIFERENTES PERSPECTIVAS DE SISTEMATIZACIÓN RÍTMICA EN LA COMPOSICIÓN MUSICAL CONTEMPORÁNEA

*DIFFERENT PERSPECTIVES OF RHYTHMIC SYSTEMATIZATION IN CONTEMPORARY MUSICAL COMPOSITION*

Autor: Luis Alberto Ramírez

Perfil e institución: Docente Universidad Nacional Abierta y a Distancia

ORCID <https://orcid.org/0000-0002-4953-2177>

Email: [contacto@luisalbertoramirez.com](mailto:contacto@luisalbertoramirez.com)

## RESUMEN

La ponencia aborda a nivel creativo, diferentes propuestas de sistematización rítmica en la composición musical contemporánea, explorando diversas perspectivas y reflexiones sobre este aspecto fundamental de la música. En primer lugar, se establece el concepto general del ritmo como el flujo y movimiento marcado por la sucesión regular de elementos débiles y fuertes, o de condiciones opuestas, que permiten comprender, el desarrollo de los sucesos, no necesariamente musicales.

El ritmo musical abarca todo lo relacionado con el tiempo y el movimiento en la música, sin importar cuán flexible pueda ser en metro y en tiempo, la irregularidad de los acentos y la variación de los valores de duración, la disciplina musical ha desarrollado un planteamiento teórico, un sistema de organización temporal basado en relaciones matemáticas y en la distribución sistemática de acentos, desde las cuales se puede comprender un nivel micro temporal del flujo sonoro; el cual se relaciona con la sistematización estructural y morfológica ubicada en un nivel macro del fenómeno sonoro.

El ritmo y su sistematización son inherentes al ejercicio musical, gracias a la tradición formativa académica de los profesionales de la disciplina, sin embargo, en la actualidad, algunos compositores y teóricos han desarrollado una reflexión profunda, así como diferentes perspectivas del ritmo en el abordaje compositivo, ampliando así los recursos creativos en esta dimensión. La ponencia se propone evidenciar algunas de estas reflexiones y recursos rítmicos desarrollados por teóricos y compositores contemporáneos, explorando conceptos como: polimetrías, polirritmias, hiper métricas, modulaciones métricas, métricas irracionales, micro ritmos, dirección y gravedad, entre otros; usando para este fin diferentes ejemplos musicales concretos.

pesar de la sólida sistematización rítmica en la disciplina de la música, la percepción del ritmo sigue siendo un factor subjetivo con el que medimos el transcurrir del tiempo. Los músicos, a través de la elaboración de los diferentes sistemas de organización rítmica, buscan establecer límites que permitan el diálogo y el fluir de una Obra musical, tanto en su escucha, como en su montaje colectivo.

Schönberg expresaba que: " Cuando nos preguntamos en primer lugar porqué medimos la música en términos temporales, la única respuesta es que, de no hacerse así, no podría existir. Medimos el tiempo para conformarlo a lo que somos, para imponerle límites. Sólo podemos transmitir o retratar lo que tiene límites. La imaginación creativa, sin embargo, puede prever lo que no tiene límites o, cuando menos, lo que aparente- mente carece de límites. De tal manera, en el arte siempre representamos lo que carece de límites mediante algo pro- visto de límites."

La presente ponencia busca profundizar en la riqueza y la complejidad del ritmo en la música contemporánea, invitando a una reflexión creativa sobre este aspecto fundamental de la composición musical.

### **Palabras Clave**

Ritmo, Polirritmia, Polimetría, Métricas Irracionales, Hiper Métrica.

### **ABSTRACT**

The presentation addresses, at a creative level, different proposals for rhythmic systematization in contemporary musical composition, exploring various perspectives and reflections on this fundamental aspect of music. Firstly, the general concept of rhythm is established as the flow and movement marked by the regular succession of weak and strong elements, or opposite conditions, which allow us to understand the development of events, not necessarily musical.

Musical rhythm encompasses everything related to time and movement in music, no matter how flexible it may be in meter and time, the irregularity of accents and the variation of duration values, the musical discipline has developed an approach theoretically, a system of temporal organization based on mathematical relationships and the systematic distribution of accents, from which a micro-temporal level of the sound flow can be understood; which is related to the structural and morphological systematization located at a macro level of the sound phenomenon.

Rhythm and its systematization are inherent to musical practice, thanks to the academic training tradition of professionals in the discipline; however, currently, some composers and theorists have developed a deep reflection, as well as different perspectives on rhythm in the approach. compositional, thus expanding creative resources in this dimension. The paper aims to highlight some of these reflections and rhythmic resources developed by contemporary theorists and composers, exploring concepts such as: polymetries, polyrhythms, hypermetrics, metric modulations, irrational metrics, micro rhythms, direction and gravity, among others; using for this purpose different concrete musical examples.

Despite the solid rhythmic systematization in the discipline of music, the perception of rhythm continues to be a subjective factor with which we measure the passage of time. Musicians, through the development of different rhythmic organization systems, seek to establish limits that allow dialogue and the flow of a musical work, both in its listening and in its collective assembly.

Schonberg expressed that: "When we ask ourselves in the first place why we measure music in temporal terms, the only answer is that, if it were not done that way, it could not exist. We measure time to conform it to what we are, to impose limits on it. We can only convey or portray what has limits. The creative imagination, however, can foresee what has no limits or, at least, what apparently has no limits. In such a way, in art we always represent what has no limits. through something provided with limits."

This paper seeks to delve deeper into the richness and complexity of rhythm in contemporary music, inviting creative reflection on this fundamental aspect of musical composition.

## **Keywords**

Rhythm, Polyrhythm, Polymetry, Irrational Metrics, Hyper Metrics.

## **Desarrollo de la Ponencia**

- Conceptos básicos:

La ponencia es de carácter explicativo, se centra en una exploración práctica de diferentes tratamientos rítmicos, los cuales comprometen algunos de los principios fundamentales de la sistematización rítmica tradicional de la disciplina; en este sentido, la exposición comienza por establecer los conceptos y elementos básicos desde los cuales comprendemos teóricamente la dimensión temporal en micro, en música; definiendo términos como Pulso, Métrica, División de pulso y Clave. De igual manera realizaremos una aproximación a otros conceptos relacionados con los factores idiomáticos y de flujo particulares en la música, evidentes en diversos géneros la música popular tradicional y contemporánea, los cuales definen aspectos propios de su práctica interpretativa, tales como Groove, Feeling, "In the Pocket", lay back o Patraseo, entre otros.

- La notación métrica en compases con pulsos Irregulares – La Clave

A continuación, abordaremos el concepto de pulso y métrica, teniendo en cuenta el factor perceptual, diferenciando entre el pulso evidente y el pulso tácito, desde este nivel comprenderemos diferentes maneras de notación métrica, en donde la cualidad de regularidad del pulso se usa para establecer una unidad temporal en la comprensión de las relaciones temporales, pero no debe mantenerse en el resultado sonoro de una Obra musical, de esta manera nos acercaremos al concepto de Clave.



Encrucijada Kraken - Ejemplo de métrica en un compás de 4 pulsos irregulares

- Métricas Irregulares, Polimetrías, Polirritmia e Hiper métricas

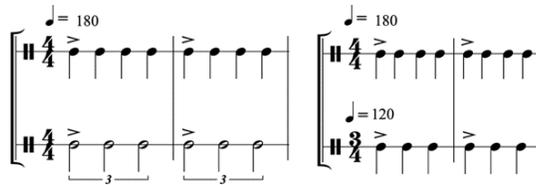
Continuando con el concepto de Métrica, abordaremos el concepto de Métricas irregulares, en donde la regularidad acentual que define y organiza el tratamiento rítmico de una pieza musical, es inequívoco para todo el conjunto sonoro, pero no es regular o recurrente, es decir, no siempre se encuentra cada cierto número de pulsos, a lo largo del tiempo.

Aunque el factor rítmico es concebido desde una perspectiva temporal, el arte musical posee una dimensión espacial definida en un principio por el concepto de Plano sonoro. Un plano sonoro hace referencia a la manera en que un compositor organiza y dispone los elementos constitutivos de una composición musical, para lograr en los oyentes, diferentes grados de prominencia en su percepción. Los elementos que componen un plano sonoro conservan el mismo contorno rítmico, en las obras tradicionales los diferentes contornos rítmicos se superponen, pero conservan una misma regularidad acentual métrica.

Tradicionalmente la métrica, el pulso y la manera de dividir y subdividir el pulso es igual para todos los planos sonoros; pero, en algunos casos los compositores mantienen la regularidad acentual métrica, pero la manera de distribuir los pulsos regulares puede variar entre planos sonoros o entre instrumentos. Este aspecto generalmente denominado polirritmia, funciona como elemento definitorio de algunos géneros de la música tradicional de algunas regiones.

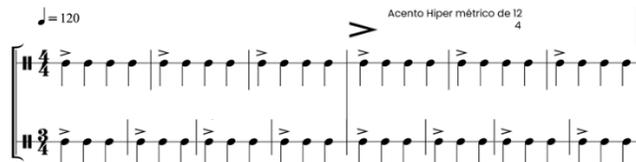
Una polirritmia establece una relación entre diferentes maneras de dividir la acentuación métrica, por ejemplo, el acento métrico de un compás de 4 pulsos coincide temporalmente con el acento métrico de un compás cuyos pulsos se encuentren en otra relación, por ejemplo, en un compás de 3 pulsos. Esta relación polirrítmica de 4:3, establece una distribución diferente del número de pulsos, distribuidos en un mismo espacio temporal acentual o métrico.

En este caso la acentuación métrica es regular y se mantiene, pero la distribución del pulso en cada plano es diferente, haciendo que, en un mismo espacio de tiempo, se perciban dos pulsos regulares de diferente duración, que coinciden cada cierto número de veces, un número de veces diferente en cada plano sonoro, con el acento métrico.



Polirritmia de 3:4

En el caso de la polimetría, la acentuación métrica es diferente en cada plano sonoro, logrando un desplazamiento de esta acentuación:



Polimetría entre 4/4 y 3/4, Hiper métrica de 12/4

En el ejemplo anterior observamos un comportamiento polimétrico, la coincidencia acentual del primer pulso en cada métrica, conforma una acentuación hiper métrica. William Rosthein establece este concepto (Roshein, 1989), con lo cual pretende tener una mirada más amplia respecto a la organización de periodicidad acentual. En el cual el uso de las representaciones gráficas propuestas por Godfried Toussaint (2012), y desarrollado por John London (2012), se comprende gráficamente el comportamiento de estas estructuras.

- Modulación rítmica, métricas irracionales el concepto de Micro ritmos

Culminaremos abordando relaciones lineales y divisiones espaciotemporales diferentes, partiendo de unidades rítmicas más amplias, adentrándonos al uso de notaciones métricas con denominadores no convencionales, citaremos el trabajo de Elliot Carter y Thomas Ades. De igual manera nos acercaremos al planteamiento de los micro ritmos, del compositor Malcom Braff, en donde trascenderemos la mera acentuación y división del espacio temporal, para comprender el concepto de flujo gravedad y dirección.



Crimson Waves, Microrritmos Malcom Braff



Thomas Ades – ejemplo de métrica irracional de 4/6

## BIBLIOGRAFÍA.

- Belkin, A. (1995). *Guia de Composición*. Alan Belkin. Canada.
- Buchler, M. (2006). *The sonic illusion of metrical consistency in recent minimalist composition*. The Florida State University, College of Music. Florida.
- Cohn, R. (2006). *Metric and Hypermetric Dissonance in the Menuetto of Mozart's Symphony in G minor, k 550*. Journal Vol 6. Eastman School of Music. New York.
- Einarsson, E. (2009). *Irrationality: Metric structures and Quantified Space*. Conservatorium van Amsterdam. Amsterdam.
- Horlacher, G. (2001). *Running in place: Sketches and Superimposition in Stravinsky's Music*. Music Theory Spectrum, Vol 23. New York; Oxford University Press.
- Krebs, Harald. (1999). *Metrical Dissonance in the Music of Robert Schumann*. New York: Oxford University Press.
- London, J. (2012). *Hearing In Time*. New York: Oxford University Press.
- McCandless, G. (2010). *Rhythm and Meter in the Music of Dream Theater*. The Florida State University, College of Music. Florida.
- Pieslak, J. (2007). *Re-casting Metal: Rhythm and Meter in the music of Meshuggah*.
- Solorio, L. (2016). *Modulación Métrica: de sus Posibilidades Proporcionalas a sus Características Perceptuales*, Conservatorio de Las Rosas, Morelia.
- Thomas, M. (2001). *Nancarrow, s "Temporal Dissonance": Issues of temporal proportions, Metric Synchrony, and Rhythmic Strategies*. Journal Vol 14 – 15. Eastman School of Music. New York.
- Toussaint, G. (2012). *The Geometry Of Musical Rhythm*. Boca Ratón, FL: CRC Press. Rothstein,

VonFoerster, R. (2011). *Metric Dissonance and Hypermeter in the chamber of music of Gabriel Fauré*. University of Colorado. Colorado.

# CREACIÓN DE LA MACROFORMA SONORA PARA LAS OBRAS CICLO Y CONSTRUCCIÓN DEL PAISAJE DEL ARTISTA COLOMBIANO ESTEBAN GUTIÉRREZ

*HE CREATION OF SONIC MACROFORM FOR THE WORKS CYCLE AND LANDSCAPE CONSTRUCTION BY COLOMBIAN ARTIST ESTEBAN GUTIÉRREZ*

Autor: Juan David Manco

Docente investigador Departamento de Artes y Humanidades del ITM

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6483-2656>

Email. [juanmanco@itm.edu.co](mailto:juanmanco@itm.edu.co)

## RESUMEN

Esta ponencia tiene como objetivo dar cuenta de la exploración llevada a cabo para Identificar procesos de estratificación sonora no sincrónica a partir de un diálogo entre música e imagen digital, con el fin de construir la macroforma musical para las Obras Ciclo y construcción del paisaje del artista colombiano Esteban Gutiérrez. Para ello, se propuso una metodología flexible fundamentada desde procesos de investigación co-creación a partir del diálogo interdisciplinario, la experimentación; y la sistematización y análisis de información.

El resultado se materializó en una obra sonora compuesta por cuatro partes articuladas a la reproducción no sincrónica de cuatro videos, en la que se exploran las relaciones simultáneas, pero no sincrónicas del sonido para construir la obra en su totalidad. Lo anterior, propone una reflexión sobre la macroforma musical a partir de relaciones de estratos no sincrónicos para construir una obra como totalidad sonora. Además, la obra plantea una experiencia inmersiva en la que el espectador pueda situarse en el medio de la mezcla que emerge de la reproducción de cada televisor.

Se concluye que las relaciones en la macroforma musical no solo corresponden con la linealidad o secuencialidad de los eventos musicales, estas también pueden ser exploradas y analizadas desde una perspectiva estratificada y además no sincrónica. Esta bidimensionalidad musical abre nuevas líneas de investigación alrededor de la gestión de los procesos diacrónicos y sincrónicos de la música. Este proceso exploratorio en relación con la imagen en movimiento se articuló satisfactoriamente con la macroforma no sincrónica. Queda como ruta de investigación implementar otros procesos de textura estratificada en la macroforma, pero exclusivamente desde lo sonoro.

## Palabras Clave

Macroforma sonora; textura estratificada; investigación - co-creación; arte multimedial; ciclo; construcción del paisaje.

## **ABSTRACT**

This paper aims to account for the exploration carried out to identify processes of non-synchronous sonic stratification through a dialogue between music and digital imagery, in order to construct the musical macroform for the works *Cycle* and *Landscape Construction* by Colombian artist Esteban Gutiérrez. To achieve this, a flexible methodology was proposed, grounded in co-creation research processes stemming from interdisciplinary dialogue, experimentation, and the systematization and analysis of information.

The result materialized in a sonic work composed of four parts articulated to the non-synchronous playback of four videos, in which the simultaneous yet non-synchronous relationships of sound are explored to construct the work as a whole. This, in turn, proposes a reflection on musical macroform based on relationships of non-synchronous strata to construct a work as a sonic totality. Additionally, the work presents an immersive experience in which the viewer can position themselves in the midst of the mix that emerges from the playback of each television.

It is concluded that the relationships in the musical macroform not only correspond to the linearity or sequentiality of musical events, but they can also be explored and analyzed from a stratified and non-synchronous perspective. This musical bidimensionality opens up new lines of research around the management of diachronic and synchronic processes in music. This exploratory process in relation to moving imagery was satisfactorily articulated with the non-synchronous macroform. As a route for further research, it remains to implement other processes of stratified texture in the macroform, but exclusively from the sonic perspective.

## **Keywords**

Sonic macroform; stratified texture; co-creation research; multimedia art; cycle; landscape construction.

## **Desarrollo de la Ponencia**

### **Introducción**

La macroforma sonora se configura a partir de las relaciones que tienen los movimientos o partes de una obra (Hepokoski y Darcy, 2006; Newman, 1986). Estas relaciones se han estudiado convencionalmente a partir de linealidades horizontales o secuenciales en el tiempo. La propuesta que se presenta a continuación es una reflexión sobre las posibles relaciones verticales no sincrónicas entre estas partes para configurar la macroforma de la obra sonora. Para ello, se musicalizaron las obras *Ciclo* y *Construcción de paisaje* del artista Esteban Gutiérrez, quién propone una reflexión sobre la idea del paisaje como producto cultural surgido de la interacción entre la naturaleza y los humanos, explorando las maneras en que el hombre se relaciona con su entorno natural: explotándolo, modificándolo y redefiniéndolo (Gutiérrez, 2023). El resultado es una obra audiovisual para cuatro pantallas con un sonido inmersivo con una textura estratificada (Lester, 2005), que permite a los espectadores habitar un espacio sonoro que se transforma constantemente durante el tiempo de la exhibición, a medida que las pantallas reproducen simultáneamente,

pero de manera asincrónica, sus propias composiciones sonoras.

## Metodología

Para la elaboración de este proyecto de investigación creación, se procede con una metodología flexible fundamentada desde procesos de co-creación a partir de un diálogo interdisciplinario desde los lugares comunes (Méndez-Fernández, 2015), la experimentación y la sistematización y análisis de información (López-Cano y San Cristóbal, 2014). Esto permitió la proyección de tres fases que se relacionan entre sí (ver figura 1).

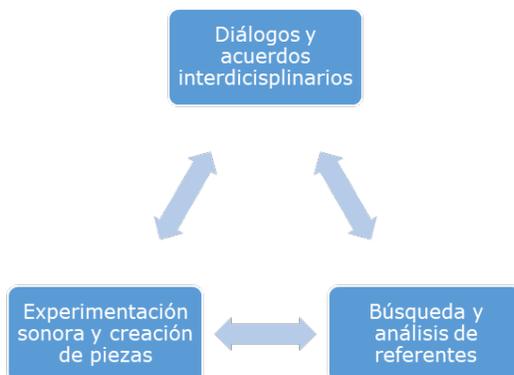


Figura 1. Fases interrelacionadas de la metodología

## Resultados

El resultado del proyecto es una obra multimedial que propone la reproducción no sincrónica de los videos y la pieza sonora de cada video, explorando las relaciones verticales no sincrónicas del sonido para construir la obra en su totalidad. También, se plantea una experiencia inmersiva en la que el espectador pueda situarse en el medio de la mezcla que emerge de la reproducción de cada televisor.

## Conclusiones

Las relaciones en la macroforma musical no solo corresponden con la linealidad o secuencialidad de los eventos musicales, también pueden ser exploradas y analizadas desde una perspectiva estratificada y además no sincrónica.

Esta bidimensionalidad musical abre nuevas líneas de investigación alrededor de la gestión de los procesos diacrónicos y sincrónicos de la música.

El trabajo colaborativo entendido a partir de los lugares comunes entre las prácticas artísticas permite conectar procesos expresivos más allá de la contribución de cada disciplina.

Este proceso exploratorio en relación con la imagen en movimiento se articuló

satisfactoriamente con la macroforma no sincrónica. Queda como ruta de investigación implementar otros procesos exclusivamente con lo sonoro.

## **BIBLIOGRAFÍA.**

Hepokoski, J., & Darcy, W. (2006). *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*. Oxford University Press.

Lester, J. (2005). *Enfoques analíticos de la música del siglo XX*. Ediciones Akal.

López-Cano, R. y San Cristóbal, U. (2014). *Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos*. Fondo Nacional para la Cultura y las Artes.

Méndez Fernández, H. (2015). Lugares comunes: la interdisciplinariedad como paradigma en las gramáticas de creación. *DEDiCA*, 7: 53-64. [<http://hdl.handle.net/10481/34853> ]

Newman, W. (1983). *The Sonata in the Classical Era*. University of North Carolina Press.

# EL POLIESTILISMO EN LA COMPOSICIÓN DE UNA MISA CARIBEÑA CON LOS RITMOS BULLERENGUE SENTAO Y CHALUPIAO, SON DE NEGRO, TAMBORA Y SERESÉSÉ

*IN THE COMPOSITION OF A CARIBBEAN MASS WITH THE RHYTHMS BULLERENGUE SENTAO AND CHALUPIAO, SON DE NEGRO, TAMBORA AND SERESÉSÉ*

Autor: Juan Manuel Díaz Oñoro

Perfil e institución: Docente de la Corporación Universitaria Reformada de Barranquilla.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0939-0589>

Email. [j.diaz@unireformada.edu.co](mailto:j.diaz@unireformada.edu.co)

## RESUMEN.

El poliestilismo es un método, como afirma Karen Ching (2012, p. 9) cuya principal característica es la combinación de estilos y géneros de diversa índole. Los compositores que lo utilizan suelen hacerlo tanto en una misma obra como para crear cada obra en un lenguaje diferente. La propuesta del uso del poliestilismo es válida por cuanto ya autores académicos reconocidos la han utilizado con éxito en diversas regiones del mundo, además de que las influencias mutuas entre la música académica y la música popular fueron muy evidentes a partir de 1970

La presente investigación trata sobre la composición de una misa a partir de los ritmos tambora, seresesé, bullerengue (sentao y chalupiao) y son de negro, pertenecientes al Caribe colombiano, utilizando el método denominado poliestilismo. Es un estudio enmarcado dentro del método cualitativo, con el uso de técnicas de la investigación documental en la que se hace análisis de material audiovisual y de partituras de diversos autores de este método compositivo. Entre los resultados de esta investigación se incluye un apartado sobre los ritmos tradicionales trabajados en este estudio, un análisis de las obras de diversos autores poliestilistas, para resaltar características de este estilo, y la descripción del proceso de composición de la misa.

## Palabras Clave.

Poliestilismo; misa caribeña; ritmos tradicionales; composición.

## **ABSTRACT.**

Polystylistic is a method, as Karen Ching (2012, p. 9) states, whose main characteristic is the combination of styles and genres of various kinds. Composers who use it usually do so both in the same work and to create each work in a different language. The proposal to use polystylistic is valid since recognized academic authors have already used it successfully in various regions of the world, in addition to the fact that the mutual influences between academic music and popular music were very evident after 1970.

The purpose of this research is the composition of a mass based on tambora, seresesé, bullerengue (sentao y chalupiao) y son de negro rhythms of the Colombian Caribbean, using the method called polystylistic. It is a study framed within the qualitative method, with the use of documentary research techniques in which an analysis of audiovisual material and scores of various authors of the compositional method is made. The results of this research include a section on the traditional rhythms worked in this study, an analysis of works by several polystylistic authors to highlight characteristics of this style, and the description of the composition process of the Mass.

## **Keywords.**

Polystylistic; Caribbean mass; traditional rhythms; composition.

## **Desarrollo de la Ponencia**

### **Características de la técnica poliestilista**

Existen particularidades del poliestilismo que lo hacen, desde la perspectiva de algunos investigadores, único entre los diferentes estilos y técnicas compositivas. Aun así, el mismo Alfred Schittke ha afirmado que el poliestilismo siempre ha existido oculto en la música y continúa haciéndolo, porque la música que es estéril estilísticamente está muerta (Jaunslaviete, 2018, p. 456, citando a Schnittke, 1971). Para iniciar con la descripción de las características del poliestilismo, es necesario tener en cuenta lo dicho por Jaunslaviete (2018):

The term polystylism, on the contrary, highlights specifics of this time period; its characteristic is the ability of various musical parameters to represent radically different styles, even without the use of quotations. For example, an atonal melody may be rhythmised as a baroque dance, a romantic song-like texture may serve as a basis for tone-clusters, etc. It would be impossible to describe such phenomena characteristic for music of the 20th – 21st centuries by using terms from the theory of borrowing only. (Jaunslaviete, 2018, p. 462)

En el párrafo anterior, la autora menciona tres conceptos claves que utiliza el poliestilismo en el proceso compositivo: préstamo, collage y citación. Por su parte, Ching (2012) es más puntual en afirmar que "The concept of polystylism is closely related to those of borrowing and Intertextuality" (p. 125). Por intertextualidad, Ching afirma que se ha relacionado con influencia (p. 126). Citando a Bloom (1973), define la intertextualidad:

(...) a theoretical and analytical approach [that] embraces and reveals the richness of meaning afforded by a work's relationships (direct or indirect) with other works (specified or generic) or styles (literal or refracted) as those relationships feed into the strategies of the musical work (p.126).

### **Uso de préstamo, citación e intertextualidad en la obra Misa caribeña**

La Misa caribeña es una composición original, de género poliestilístico, basada en conceptos y aportaciones de compositores como Alfred Schnittke, Mustafá Aicha Rahmani, David Puerto, entre otros. Estos autores han abordado sus piezas desde diversas influencias y estilos que han enriquecido sus propuestas y se muestran como una posibilidad de comprender la composición desde diferentes miradas y la abren a un sin fin de posibilidades sonoras.

Como parte de tal visión, se debe exponer que esta obra hace uso, sobre todo, de la citación, tomando en todas las secciones cantos gregorianos. Un ejemplo es el inicio del "Sanctus" y del "Agnus Dei", así como en algunas de las secciones del "Gloria" y el "Credo". Igualmente, se dan citaciones y alusiones a temas de la Misa Solemnis, de Beethoven, en el "Sanctus" y en el "Kyrie".

Por otra parte, el uso de ritmos tradicionales funciona también para acompañar estas citaciones y alusiones, haciendo uso de la intertextualidad, como en el caso del villancico renacentista Gaudete, acompañado por los tambores de un bullerengue en la sección del "Credo", cuyo texto habla sobre el nacimiento de Jesús. De igual forma, ocurre con el uso de la progresión original del blues y su escala para armonizar el "Sanctus", e incluso del tratamiento melódico y rítmico de un canto gregoriano, citado en medio de esta misma pieza.

En esta misa caribeña se hizo un trabajo de ironía que permea toda la pieza. Esta propuesta comienza desde la misma combinación instrumental que reúne instrumentos clásicos (órgano y arpa) con folclóricos (alegre, llamador y tambora), combinación que a primera vista puede parecer atípica. Por otra parte, el uso de armonías oscuras en ciertas secciones donde debería existir armonías claras. Así se evidencia en toda la sección E del "Gloria", en la que la petición del Miserere nobis — Señor Dios, Cordero de Dios, Hijo del Padre, ten piedad de nosotros—, es oscurecida por estas armonías, que representan en realidad la nula respuesta de una deidad que en realidad parece no escuchar.

## **BIBLIOGRAFÍA.**

Ching, K. (2012). Narrativity in Postmodern Music: A Study of Selected Works of Alfred Schnittke [tesis de doctorado, Western University]. <https://ir.lib.uwo.ca/cgi/viewcontent.cgi?article=2000&context=etd>

Jaunslaviete, B. (2018). The theory of polystylism as a tool for analysis of contemporary music in the postsoviet cultural space: some terminological aspects [La teoría del poliestilismo como una herramienta de análisis de música contemporánea en el espacio cultural postsoviético: algunos aspectos terminológicos]. Rasprave 44(2), p. 455-465. <https://hrcak.srce.hr/218045>

Brandao, C. (2015). Sonata no.1 para violoncelo e piano de Alfred Schnittke: aspectos poliestilísticos e técnico-interpretativos [tesis de grado, Universidade Federal do Rio Grande do norte]. Repositorio de la UFRN. <https://repositorio.ufrn.br/bitstream/123456789/22870/1/CristianDePaulaBrandaoDISSERT..pdf>

Llacer, F. (1982). Guía analítica de formas musicales para estudiantes. Real Musical Editores. [https://kupdf.net/download/gu-iacute-a-anal-iacute-tica-de-formas-musicales-para-estudiantes\\_58c80564dc0d60a94233902d\\_pdf](https://kupdf.net/download/gu-iacute-a-anal-iacute-tica-de-formas-musicales-para-estudiantes_58c80564dc0d60a94233902d_pdf)

Zamacois, J. (1997). Curso de formas musicales. Editorial SpanPress.

# CREACIÓN E IMPLEMENTACIÓN DE UN CONCIERTO INTERACTIVO MULTIMEDIA COMO ALTERNATIVA PARA LA PARTICIPACIÓN DE LAS AUDIENCIAS EN SALAS DE CONCIERTO

*CREATION AND IMPLEMENTATION OF A MULTIMEDIA INTERACTIVE CONCERT AS AN AUDIENCE PARTICIPATION ALTERNATIVE IN CONCERT HALLS*

Autor: Estefania Pardo Pérez

Perfil s institución: Docente Universidad Nacional Abierta y a Distancia

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7105-563X>

Email: [estefania.pardo@unad.edu.co](mailto:estefania.pardo@unad.edu.co) y [estefaniapardo.compositora@gmail.com](mailto:estefaniapardo.compositora@gmail.com)

## RESUMEN

Con el objetivo de transformar las audiencias en un elemento activo que impactara sonoramente el hecho musical y expandir la experiencia de recepción de la obra musical, se creó e implementó un concierto para orquesta de cámara que incluyó animación digital, diseño sonoro en vivo y público interactivo. La metodología usada para llevar a cabo la propuesta contempló la composición de la obra, la escritura de un guion, y el diseño de materiales sonoros y animaciones digitales no lineales.

Además de los ensayos naturales de la orquesta, se realizaron encuentros independientes entre ésta y el director de públicos que coordinaría la participación de los mismos, y entre animador digital y diseñador sonoro que garantizara la coordinación de todos los elementos que harían parte del relato musical. Adicionalmente se realizó la preparación de la sala con luces, sonido envolvente y comunicación vía In Ears, entre los directores de cada elemento multimedia. Al comienzo del concierto, se explicó la dinámica.

Al evaluar los registros audiovisuales y algunos textos escritos por los asistentes, se concluyó que la inmersión de los asistentes en la obra y su participación generó nuevas emociones, mayor interés, comprensión y procesos de co-creación del relato por parte del público, que creó nuevos sentidos y amplió la repercusión de la obra. Como parte de la reflexión, también se concluye que es necesario explorar y evaluar este tipo de experiencias musicales como alternativa para incrementar la asistencia de las audiencias a las salas de conciertos.

## **Palabras Clave**

Concierto interactivo; salas de concierto; audiencias; comunicación digital interactiva; lenguaje multimedia.

## **ABSTRACT**

A concert for a chamber orchestra, including live digital animation and sound design, and an interactive public, was created to turn the audience into an active element that had a sound impact on the music and enhance the experience of embracing the musical piece. The methodology to develop the proposal involved composing the piece, writing a script, and designing non-linear sound material and digital animations.

In addition to the natural rehearsals of the orchestra, there were some independent meetings between this and the audience conductor, who will coordinate their participation. Moreover, the digital and sound designers met to ensure the coordination of all elements that would play a part in the musical story. Finally, the music hall was prepared with lights, surround sound, and in-ear communication among the different conductors of each multimedia component. The dynamics of the concert were explained at the beginning of the concert.

After reviewing the audiovisual records and some written feedback from some attendants, it was concluded that their immersion in the piece and their participation generated new emotions, more interest, understanding, and co-creation processes in the story from the audience. Therefore, new feelings and senses were created, and the repercussion of the piece was enhanced. Furthermore, as part of the reflection, it was concluded that it is necessary to explore and assess these kinds of musical experiences as an alternative to increasing the attendance and the audiences in the music halls.

## **Keywords**

Interactive concert; music halls; audiences; digital, interactive communication; multimedia language.

## **Desarrollo de la ponencia**

Introducción, antecedentes y justificación: en el año 2019, a través de la Beca de creación del Portafolio municipal de estímulos de Ibagué, se creó e implementó un concierto para orquesta de cámara, animador digital en vivo, diseñador sonoro en vivo y público interactivo. Esta propuesta pretendía derribar el paradigma del oyente pasivo de la tradición académica, y transformarlo en un elemento activo que impactara sonoramente el hecho musical, mientras eran guiados por un director de públicos. Adicionalmente, la propuesta buscaba convertir al animador digital, y el diseñador de sonido en dos instrumentos más de la orquesta, que sobre la marcha ampliaban la narración artística.

Este proyecto responde a dos problemáticas centrales. En primer lugar, que a pesar de que se ha incrementado el uso de medios mixtos en las salas de concierto, las puestas en escena siguen estando aisladas de la cultura digital interactiva que domina la comunicación del presente. En este contexto, resulta imperativo que compositores, directores e intérpretes desarrollen propuestas artísticas interdisciplinarias en donde el texto, la imagen, el sonido y la música se unan para construir discursos artísticos más potentes; y que también, respondan a las necesidades de inmersión, interacción y participación de los usuarios (Pascual y Pérez 2017).

En segundo lugar, la música académica occidental, ha exigido a la audiencia una postura pasiva que incluso llega a coartar el momento en el cual se debe aplaudir. Esta situación provoca que la experiencia del concierto sea poco llamativa para las nuevas generaciones, que prefieren espacios más libres, donde el silencio no es obligatorio, se puede entrar y salir, y explorar diferentes ambientes musicales a la manera de los conciertos de rock y pop (Gotham, 2014). Bajo este panorama, los conciertos y otros productos de industria cultural compiten por el tiempo de una audiencia cada vez más fragmentada, que está expuesta a una amplia oferta de experiencias mediatizadas (Scolari, 2014).

Los antecedentes más cercanos a esta propuesta creativa se vinculan con el concepto de los conciertos didácticos definidos por Hentschke (2009) como una estrategia educativa potente en la que músicos, público y educadores convergen para desarrollar conocimientos, habilidades y destrezas musicales en los estudiantes. Sin embargo, la diferencia entre el concierto didáctico y el concierto interactivo radica en el objetivo del mismo. Los conciertos didácticos requieren la definición de objetivos de aprendizaje, la planificación de un número de sesiones, el diseño de materiales de apoyo y la evaluación. Por el contrario, los conciertos interactivos multimedia se ofrecen como una experiencia multisensorial en donde la audiencia suena y se convierte en un actor que resignifica el discurso artístico.

Metodología: la puesta en marcha del concierto interactivo multimedia, se puede dividir en las siguientes etapas:

1. Escritura del guion o narración: en este caso, el nacimiento y la transformación del pueblo colombiano.
2. Creación de obras, animaciones y diseño sonoro y la definición de los medios de participación de la audiencia:
  - a. La música se creó con elementos de las músicas tradicionales andinas colombianas, y diferentes técnicas de composición para medios audiovisuales.
  - b. Las animaciones digitales y los elementos sonoros (diálogos, Foley, fx y paisajes sonoros) se crearon de forma no lineal, para poder dispararlos y

modificarlos en vivo a lo largo de la obra.

c. La participación de las audiencias se realizó a través de marchas, botellas de plástico sopladas, movimiento de papel celofán y voz cantada. Los materiales se entregaron al inicio del concierto, con el programa de mano.

3. Montaje: se realizaron ensayos con el director de la orquesta, el director de públicos y los músicos, para familiarizarse con el discurso narrativo y las posibles sonoridades de la audiencia. También se llevaron a cabo ensayos con el animador digital y el diseñador de sonido, para definir entradas, salidas y posibilidades de experimentación con los elementos digitales creados.
4. Preparación de la sala: incluyó la instalación de luces y de sonido envolvente para potenciar la experiencia sensorial. También contempló la conexión de los directores bajo el sistema de In Ears, para recibir las indicaciones de la compositora, quien los ensamblaba en virtud de la narrativa y la respuesta de la audiencia.
5. Ejecución del concierto: Antes de iniciar la presentación de la obra, el maestro de ceremonias explicó a las audiencias que ellos participarían en la obra con los elementos que les fueron entregados al ingresar, pero que esta participación se realizaría únicamente con la indicación del director de públicos. Dicho lo anterior, se dio inicio al concierto.

### **Resultados y conclusiones:**

En los registros<sup>1</sup> audiovisuales, y algunos textos escritos por asistentes, se corrobora que la interacción del público es viable, y que esta potencia la emoción, el interés y la comprensión de la obra (ver tabla). También se concluye, que, aunque es prematuro determinar el efecto que tiene la propuesta en la conservación y el incremento de las audiencias en las salas de concierto, el proyecto sí representa una alternativa que se puede seguir explorando y evaluando.

Nombre	Interacción	Emoción y/o comprensión
Angie Carolina Andrade (2019). Estudiante de periodismo literario	"El maestro del público levantó el papel celofán... el estallido de emoción ocurrió cuando todos lograron sincronizar el sonido." "Todos cantamos, ya no importaba el frío, la noche..."	"Es una emoción que entra la piel, impacta y transporta a través de los sonidos y la imagen proyectada." "Los asistentes no paraban de observarse, es que daban ganas de llorar, despertaba los sentimientos más escondidos de cada persona"
Juliana Fernández (2019). Estudiante de periodismo literario	"... todos zapatean al ritmo que marcan y la música cambia..." "Todos zapatean al ritmo que marcan y la música cambia" "bajo un coro que entona el público, se canta lo que hizo derramar las lágrimas, el volumen disminuye e inicia una larga ovación de pie".	"Una lucha contra quienes quisieron someternos, y nuestros antepasados indios que no se la pusieron fácil" "Ojos se llenan de lágrimas y las cabezas bailan entre la proyección, los músicos." "La velocidad tras su precio, la violencia que se vivió es la misma que representa la música, el dolor se siente..." "Las caras de lo que en realidad somos: deportistas, comidas, danzas y músicos, bailan en la proyección".
María Paula Barbery (2019). Estudiante de periodismo literario	"torcíamos el papel acompañado la orquesta" "Golpear el piso cual marcha, pero no sabíamos si éramos el ejército del pueblo o aquel que nos quería dominar". "El público seguía las instrucciones haciendo llorar las botellas". "Todos cantaban entusiasmados... alzando la voz hasta que las luces menguasen"	"...con canciones melódicas y tribales honraba la riqueza de Colombia en recursos naturales..." "Era la historia de la colonización como muchos la hemos aprendido, pero que hasta ahora probablemente no habíamos pensado en quienes desaparecieron junto al tiempo y a ella". "Pero era claro: El progreso nos está atando y está arrastrándonos a hacer lo que él pide". "Un vacío en el estómago me invadió de repente y la pena se mostró en mi rostro... entendí que el sonido de las botellas ayudaba a provocar ese sentimiento de pesadumbre..."
Melissa Santana (2019). Estudiante de periodismo literario	"En esta ocasión y desde nuestros asientos tuvimos participación, nos sentimos parte del show y nuestras acciones fueron el complemento de la pieza artística" "el público emocionado imitaba cada movimiento".	"Aquellas imágenes que mostraban nuestro origen y nuestro pasado evocaban nostalgia, pero a su vez la alegría de vivir en un país lleno de cultura y diversidad"
Sebastián Girado(2019). Estudiante de periodismo literario	"...Cientos de papeles estaban siendo manipulados al mismo tiempo por cada uno de los presentes..." "...cántico que sería repetido por muchos de los asistentes y que sólo sería acallado por cinco minutos de solennes aplausos".	"...el pasado y el presente caracterizado por el conflicto, desencadenarían en un futuro como Cantos de esperanza"
Benhur Sánchez (2019) Periodista y escritor	"Lúdica con hojas de papel celofán...hizo que produjéramos el sonido de la lluvia y el eco profundo salido de unas botellas desechables, acordes con el desarrollo..."	"un transcurso que va de la apacible tranquilidad de la naturaleza al tráfico y al caos de la ciudad moderna. De los bucólicos sonidos de la naturaleza de los primeros tiempos a la violencia que ha marcado al país como una macabra continuidad que sólo las notas, los sonidos, logran transformar en esperanza". "-en nostalgia y esperanza, porque la obra, aunque remita al pasado musical del país, también abre la sensibilidad a nuevos sonidos que cada quien tomará a su manera".
Andrino (2019) Estudiante de periodismo literario	"...mientras el público contribuía a la pieza musical con sonidos dados por un plástico"	"Fue un evento único que quedará por siempre marcado en la memoria de todos"

Tabla 1. Elaboración propia

## BIBLIOGRAFÍA

Gómez-Perez, J. A.-P. F. (2017). Tiento para una Estética transmedia. Vectores estéticos en la creación, producción uso y consumo de narrativas transmediales. *Tropelias: Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, 9–20. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6081805>

Gotham, M. (2014). FIRST IMPRESSIONS: ON THE PROGRAMMING AND CONCERT PRESENTATION OF NEW MUSIC TODAY. *Tempo*, 68 (267), 42–50. <https://doi.org/10.1017/S0040298213001320>

Hentschke, L. (2009). ¿Qué es un concierto didáctico? *Papeles del Festival de Música Española de Cádiz*, 4, 41–44. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3611375>

Pablo Martín Ramallal Juan Ángel Jódar Marín. (2024). Esports y espectacularización de eventos. El caso League of legends. *Doxa Comunicación: revista interdisciplinar de estudios de comunicación y ciencias sociales*, 38, 333–357. <https://doi.org/10.31921/doxacom.n38a1955>

Scolari, C. (2008). *HIPERMEDIACIONES: Elementos para una Teoría de la Comunicación Digital Interactiva*. Editorial Gedisa.

Scolari, C. A. (2014). Narrativas transmedia: nuevas formas de comunicar en la era digital. En *Anuario AC/E de cultura digital Focus 2014: Uso de las nuevas tecnologías en las artes escénicas* (pp. 71–81). AC/E Acción Cultural Española. [https://www.accioncultural.es/es/publicacion\\_digital\\_anuario\\_ac\\_e\\_cultura\\_digital\\_focus\\_2014](https://www.accioncultural.es/es/publicacion_digital_anuario_ac_e_cultura_digital_focus_2014)

# UNA MIRADA A LA MÚSICA PARA FAGOT DE OSVALDO LACERDA

*OSVALDO LACERDA'S MUSIC FOR BASSOON: AN OVERVIEW*

Autor: Juliana Mesa Jaramillo

Perfil e institución: Músico Fagotista y Docente Investigadora Fundación  
Universitaria Bellas Artes

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4494-3927>

Email: [Julimesa84@gmail.com](mailto:Julimesa84@gmail.com) , [investigacion.musica@bellasartesmed.edu.co](mailto:investigacion.musica@bellasartesmed.edu.co)

## RESUMEN

El compositor brasileño Osvaldo Lacerda (1927-2011), figura importante en el medio musical brasileño más, sin embargo, poco conocido por fuera de su país. (Audi, 2006, p. 4) dejó un acervo compositivo de más de 300 obras de las cuales 17 fueron escritas para fagot como solista o como parte de un ensamble (Peixoto, 2013). Lacerda es uno de los pocos compositores a nivel mundial que ha dedicado más de dos obras al fagot como solista, a excepción de Antonio Vivaldi, quien escribió 37 obras para este instrumento. Dentro del catálogo de obras del compositor, podemos encontrar solos, dúos, tríos, y quintetos de madera en donde el fagot es protagonista (Mesa Jaramillo, 2019).

La siguiente ponencia está estructurada en un formato de ponencia-recital, en donde se interpretan obras en vivo, brindando una perspectiva más cercana a los procesos de investigación-creación. A través de esta presentación, se exploran algunas de las obras que Lacerda compuso, evidenciando su estilo compositivo, su nacionalismo marcado y su estructura europeo occidental; esto nos permite apreciar diferentes elementos compositivos del fagot, así como una mirada más cercana a su obra.

Adicionalmente, se incluye un análisis del catálogo de obras para fagot de Lacerda (Mesa Jaramillo, 2019), buscando entender su alcance y cómo está clasificada su obra. Además, se quiere mostrar las posibilidades técnicas y musicales que puede ofrecer el fagot, con el fin de incentivar a compositores y arreglistas a utilizarlo como instrumento solista y no sólo como un miembro más de la orquesta sinfónica.

## Palabras Clave

Osvaldo Lacerda; Fagot; Música de Cámara; Música Latinoamericana

## **ABSTRACT**

Brazilian composer Osvaldo Lacerda (1927-2011), an important figure in the Brazilian scene, yet little known outside his country (Audi, 2006, p. 4), left a compositional output of over 300 works, among which 17 were written for bassoon as a soloist or as part of an ensemble (Peixoto, 2013). Lacerda is one of the few composers worldwide who has dedicated more than two works to the bassoon as a soloist, apart from Antonio Vivaldi, who wrote 37 pieces for this instrument. Within the composer's catalog, one can find solos, duos, trios, and woodwind quintets where the bassoon takes the spotlight (Mesa Jaramillo, 2019).

The following presentation is structured in a lecture-recital format, where works are performed live, providing a closer perspective to the research-creation processes. Through this presentation, some of Lacerda's compositions are explored, showcasing his compositional style, marked nationalism, and Western European structure; this allows us to appreciate different compositional elements of the bassoon, as well as a closer look at his work.

Additionally, an analysis of Lacerda's bassoon works catalog (Mesa Jaramillo, 2019) is included, aiming to understand its scope and how his work is classified. Furthermore, the technical and musical possibilities that the bassoon can offer are intended to be showcased, to encourage composers and arrangers to use it as a solo instrument and not just as another member of the symphony orchestra.

## **Keywords**

Osvaldo Lacerda; Bassoon; Chamber Music; Latin American Music

## **Desarrollo de la Ponencia**

Nacido en Brasil en 1927, Osvaldo Lacerda fue un compositor y pedagogo importante en el medio brasileño con un acervo compositivo de más de 300 obras; sin embargo, no fue tan conocido fuera de su país como lo fue Villa-Lobos (Audi, 2006, p. 4). Además, fue además un referente importante del nacionalismo en su país, gracias a la fuerte influencia de su maestro Camargo Guarnieri, con quien trabajó alrededor de 10 años

(Lacerda, 2001, p. 145). Lacerda compuso la mayor parte de su música utilizando una estructura europeo-occidental, pero conservando materiales melódicos de su país, razón por la cual, en su música se puede apreciar un gran énfasis en los temas con variaciones, así como también una muestra de sus conocimientos en armonía moderna y música popular brasileña (Béhague, 2001). Lacerda fue uno de los pocos compositores a nivel mundial que ha dedicado más de dos obras al fagot como solista, a excepción de Antonio Vivaldi, quien escribió 37 obras para este instrumento. En total, Lacerda compuso en total 17 obras con fagot desde solos hasta quintetos, la mayoría con elementos nacionalistas. Dentro del catálogo de obras del compositor, podemos encontrar solos, dúos, trios, y quintetos de maderas en donde el fagot es protagonista (Mesa Jaramillo, 2019).

La ponencia está estructurada en un formato de ponencia-recital, donde se pueden apreciar dos obras en vivo, brindando una perspectiva más cercana a los procesos de investigación-creación. A través de esta presentación, se exploran algunas de las obras que Lacerda compuso, evidenciando su estilo compositivo, su nacionalismo marcado y su estructura europeo occidental; esto nos permite apreciar diferentes elementos compositivos del fagot, así como una mirada más cercana a su obra. Adicionalmente, se incluye un análisis del catálogo de obras para fagot de Lacerda (Mesa Jaramillo, 2019), ayudando a entender su alcance y cómo se clasifica su obra. “La Música de Lacerda incorpora un idioma sutil de nacionalismo en una estructura armónica elaborada” (Béhague, 2001). Lacerda utilizaba una estructura musical que se basaba en melodías folclóricas tradicionales en donde primaba la escala nordestina (mixolidio con séptima disminuida).

En esta ponencia se muestran fragmentos de obras para fagot solo en vivo: *Cuatro variações e fugueta sobre um tema infantil* (Lacerda, 1981) y *Queixas e reclamações para fagote solo*, que pueden ser escuchadas los siguientes enlaces:

<https://julianamesa.bandcamp.com/track/quatro-varia-es-e-fugueta-sobre-um-tema-infantil> y <https://youtu.be/qqAn2GWTJps?t=45> (Mesa, 2019, 2021);

Además, se quiere mostrar las posibilidades técnicas y musicales que puede ofrecer el fagot, con el fin de incentivar a compositores y arreglistas a utilizarlo como instrumento solista y no sólo como un miembro más de la orquesta sinfónica.

## **BIBLIOGRAFÍA**

Audi, C. E. (2006). Osvaldo Lacerda: His importance to Brazilian music and elements of his musical style [D.M. thesis, The Florida State University]. <http://search.proquest.com/pqdtglobal/docview/305329422/abstract/14D2B7F3ABE64867PQ/1>

Béhague, G. (2001, enero 20). Lacerda, Osvaldo. Oxford Music Online. <https://doi-org.ezproxy.library.wisc.edu/10.1093/gmo/9781561592630.article.15771>

Lacerda, O. (1981). *Cuatro Variações e Fugueta Sobre um Canto Infantil*. Editora Novas Metas.

Lacerda, O. (2001). Meu professor Camargo Guarnieri. En Camargo Guarnieri—O tempo e a música (pp. 57-67). Fundação Nacional de Artes.

Mesa, J. (2019). *Quatro Variações e Fugueta Sobre um Tema Infantil* [Digital]. <https://julianamesa.bandcamp.com/track/quatro-varia-es-e-fugueta-sobre-um-tema-infantil>

Mesa, J. (2021). *Queixas e reclamações* [Video]. Audio for the Arts. <https://youtu.be/qqAn2GWTJps?t=45>

Mesa Jaramillo, J. (2019). The Music for Bassoon of Osvaldo Lacerda: A Recording of Selected Works [University of Wisconsin - Madison]. <https://depot.library.wisc.edu/repository/fedora/1711.dl:KDL5ITA5G6P768T/datasets/REF/content>

Peixoto, V. (Ed.). (2013). Osvaldo Lacerda: Catálogo de obras. ABM.

# CANTOS DEL ALMA: LA EXPERIENCIA CORAL DE PEDRO BIAVA RAMPONI

*CHANTS OF THE SOUL: THE CHORAL EXPERIENCE OF PEDRO BIAVA RAMPONI*

Autor: Yamira Rodríguez Núñez

Perfil e institución: Docente de planta de la Universidad del Atlántico, Barranquilla y docente catedrática de la UNIR, España

ORCID. <https://orcid.org/0000-0002-8034-9215>

Email: [yamirarodriguez@mail.uniatlantico.edu.co](mailto:yamirarodriguez@mail.uniatlantico.edu.co)

## **RESUMEN.**

Pedro Biava Ramponi fue un destacado músico y compositor, reconocido por sus contribuciones al desarrollo e historia musical colombiana. Desde temprana edad, demostró gran interés y talento artístico. Estudió composición musical y dirección coral, haciendo notoria su capacidad como director y compositor de este género, del que deja un legado significativo en el ámbito colombiano y del Caribe. Sus obras son apreciadas por su originalidad, belleza y profundidad expresiva, destacándose por explorar temas y estilos variados, desde piezas sacras hasta obras inspiradas en la música popular y folclórica de la región. Su trabajo como interprete, pedagogo, compositor y director ha tenido un impacto duradero en la escena musical académica. Sus piezas han sido interpretadas por numerosos coros en festivales y conciertos tanto a nivel nacional como internacional, contribuyendo a la difusión y promoción de la música coral de la región. Su legado perdura a través de sus creaciones que continúan siendo ejecutadas y apreciadas por músicos y amantes de la música coral en todo el mundo. Su trabajo ha sido fundamental para enriquecer y diversificar el repertorio coral de la región y perdura a través de sus composiciones, que continúan siendo valoradas y disfrutadas por generaciones de músicos y oyentes.

## **Palabras Clave**

Pedro Biava Ramponi; música coral; historia de la música colombiana; vida y obra de maestros musicales; legado musical colombiano.

## **ABSTRACT**

Pedro Biava Ramponi was a prominent musician and composer, recognized for his contributions to the development and musical history of Colombia. From an early age, he showed great interest and artistic talent. He studied musical composition and choral conducting, showcasing his remarkable ability as a director and composer of

this genre, leaving a significant legacy in both Colombian and Caribbean music. His works are appreciated for their originality, beauty, and expressive depth, notable for exploring varied themes and styles, from sacred pieces to works inspired by the popular and folk music of the region. His work as a performer, educator, composer, and conductor has had a lasting impact on the academic music scene. His pieces have been performed by numerous choirs at festivals and concerts both nationally and internationally, contributing to the dissemination and promotion of choral music in the region. His legacy endures through his creations, which continue to be performed and appreciated by musicians and choral music enthusiasts worldwide. His work has been instrumental in enriching and diversifying the choral repertoire of the region and persists through his compositions, which continue to be valued and enjoyed by generations of musicians and listeners.

### **Keywords**

Pedro Biava Ramponi; choral music; Colombian music history; life and work of musical masters; Colombian musical legacy.

### **Desarrollo de la ponencia**

#### **La vida y obra de Biava Ramponi ejemplifica un compromiso con la excelencia musical y el enriquecimiento cultural**

Biava Ramponi, nació en Roma, Italia, el 11 de junio de 1902, demostró una notable aptitud y pasión por la música desde temprana edad. Comenzó sus estudios musicales formales en el Conservatorio de la Academia Nacional de Santa Cecilia en Roma a los 9 años, donde estudió clarinete, composición y dirección bajo la tutela de los maestros Luberti y Magnini. El talento de Biava en el clarinete era evidente, y se convirtió en miembro de varias orquestas, incluida la Orquesta de la Ópera de Roma. Sin embargo, su carrera musical en Italia se vio interrumpida por la dictadura de Mussolini y la depresión económica de la época, lo que provocó su partida de su tierra natal (Candela, 1992). En 1926, Biava llegó a Barranquilla, Colombia, junto con varios otros músicos italianos, buscando nuevas oportunidades. Inicialmente contratado para actuar en el Teatro Colombia, Biava y sus colegas diversificaron sus actividades musicales en respuesta al advenimiento del cine sonoro, lo que llevó a Biava a establecerse permanentemente en Barranquilla, tras su matrimonio con Mercedes Sosa, hija del músico Luis Felipe Sosa, en 1929 de cuya unión tuvieron seis hijos (Rodríguez Núñez, 2017).

A lo largo de su carrera artística, Biava destacó como director, educador, compositor e instrumentista. Fundó varios conjuntos musicales en Barranquilla, incluida la Orquesta Filarmónica de Barranquilla, la Ópera de Barranquilla y el Cuarteto de Cuerdas del Conservatorio. Las contribuciones de Biava al desarrollo cultural de Barranquilla fueron significativas, lo que le valió la ciudadanía colombiana

en 1942. Mentó a numerosos músicos prominentes, lo que le valió los títulos de "El Gran Maestro" y "El Maestro de Maestros" entre sus discípulos (Diccionario Enciclopédico de la Música Española e Hispanoamericana, 1999).

### **Explorando la Obra Coral de Pedro Biava Ramponi: influencias y estilísticas**

Una de las influencias más significativa en la música del maestro fue su profundo arraigo en la región Caribe colombiana, lo cual se refleja en su obra a través de elementos folclóricos y criollos que enriquecen su estilo de composición. En cuanto a los aspectos de su vida personal que se reflejan en su obra musical, se destaca su dedicación a la formación musical clásica de sus discípulos y de la comunidad en general de la región Caribe colombiana, siendo estos grandes impulsores de su legado artístico musical, que perdura gracias a la herencia que dejó en sus alumnos, lo que muestra su compromiso con la educación musical y la difusión de la cultura en su entorno. Se infiere entonces, que la influencia más destacada en la vida y obra del maestro fue su dedicación a la música coral y su destacada labor como compositor y arreglista en este ámbito (Rodríguez Núñez, 2017). Los rasgos estilísticos presentes en la obra de Biava, incluyen elementos que van desde el clasicismo hasta el impresionismo. Se evidencian en la organización formal, la factura, la textura, las armonías, la amplitud de registros, los contrastes dinámicos y la agógica. Además, se destaca el uso de métrica, fórmulas rítmicas y acentuación para fusionar fuentes entonativas nacionales colombianas en su música. Estos elementos ofrecen al intérprete libertad en la ejecución de la obra, permitiendo una interpretación rica y expresiva (Rodríguez Núñez, 2021).

Se evidencia una preferencia del maestro por los arreglos y obras de tipo religioso, de acuerdo con la maestra Miriam Pantoja (2018), gracias a quien se recuperaron arreglos para coro con textos litúrgicos como Benedictus, Misere Mei y Sanctus, sus obras que no tienen un mayor grado de complejidad para los intérpretes, por lo que las características atribuidas a la sencillez de las mismas permiten un fácil y adecuado dominio para los estudiantes aprendices y directores de coro. Sin embargo, es pertinente reconocer que la interpretación exige una concientización sobre los comportamientos melódico-armónicos, metrorrítmicos, agógicos, entre otros (Rodríguez Núñez, 2010).

### **Voces que perduran: El Legado Coral de Pedro Biava Ramponi**

La importancia de la obra de Pedro Biava Ramponi para coro radica en su contribución al repertorio coral colombiano, enriqueciéndolo con elementos folclóricos y criollos propios de la región Caribe. Su música para coro refleja una fusión entre las influencias europeas y las tradiciones musicales colombianas, creando un estilo único y distintivo. Además, la obra coral de Biava destaca por su riqueza armónica, texturas variadas y expresividad emocional, lo que la convierte en una opción atractiva y desafiante para los coros que buscan explorar nuevas sonoridades y

estilos (Rodríguez Núñez, 2021).

El libro "Recopilación transcrita de los arreglos y obras corales del maestro Pedro Biava Ramponi" de Rodríguez Núñez (2021) incluyen dentro del tipo religioso; Sanctus, Benedictus, Miserere Mei, Adeste fideles. En cuanto a música no sacra; Bunde tolimense, Ilusiones, La perla, Madrigal, Muchacha de mis amores, Soledad, ¡Voe Solí!, Ámame, Noche de paz y los Himnos; Alma mater e Himno Nacional de Colombia.

Se le reconoce por su dedicación a la formación musical clásica de sus discípulos y por su contribución a la difusión de la música sinfónica en Colombia. Su obra refleja influencias folclóricas y criollas, fusionadas con elementos clásicos y modernos, creando un estilo único y distintivo. A través de su música para voz y piano y para piano, Biava ha dejado una huella perdurable en la historia musical de Colombia y su legado continúa siendo valorado en la actualidad. Pedro Biava Ramponi fue influenciado principalmente por su pasión por la música y su dedicación a la creación artística. Durante su carrera, realizó una amplia variedad de arreglos y obras corales, mostrando su versatilidad y talento en este género musical. Estos arreglos y obras abarcaron diferentes estilos y géneros, mostrando la versatilidad y creatividad del compositor en el campo coral.

Dentro de sus arreglos corales de obras populares del Caribe colombiano se encuentran: de Pacho Galán; Cosita Linda (Merecumbé). De Lucho Bermúdez; Prende la vela (1966) Mapalé; Danza Negra (Cumbia); Salsipuedes (Porro). De Antonio María Peñalosa; Danza del garabato (Te olvidé). De Rafael Campos Miranda; Playa, brisa y mar y Pájaro Amarillo. De Rafael Escalona; La casa en el aire. De José Barros; La Piragua (Cumbia), Momposina, La Llorona Loca (Porro). De Ester Forero; Mi vieja Barranquilla (2003), La Luna de Barranquilla (2003). De José María Peñaranda. Se va el caimán. De otros destacados compositores: La Pollera colorá (Cumbia). Música: Juan Bautista Madera /Letra: Wilson Choperena. Alicia Adorada (Paseo Vallenato) de Juancho Polo Valencia. La Gota Fría (1994) Emiliano Zuleta. Compañero Chipuco de Chema Gómez. Mírame Fijamente (Merengue) de Tobías Enrique Pumarejo. Qué bonita es esta vida (Merengue Vallenato) de Luis C. Monroy, Raúl Ornelas y Jaime Flores. Santa Marta tiene tren (Bolaños). La Rebelión (Salsa) de Joe Arroyo. La Cucharita se me perdió (Carranga)de Jorge Veloza.

## **Conclusiones**

Biava fue un músico y compositor talentoso y visionario que trascendió fronteras y dejó un legado perdurable en la historia musical de Colombia y el Caribe. Su obra coral sigue siendo valorada y apreciada por generaciones de músicos y oyentes, y su influencia continúa resonando en el panorama musical contemporáneo. Biava será recordado no solo por su genialidad musical, sino también por su profundo impacto en la vida cultural de su época y en las generaciones futuras.

## **BIBLIOGRAFÍA**

Candela., M. (1992, 12 junio). Pedro Biava o la Época de Oro de la música en Barranquilla. el Heraldó.

Diccionario Enciclopédico de la Música Española e Hispanoamericana. (1999) tomo II, compilado por Emilio Casares, Biava, Pedro "Editorial de la Sociedad General de Autores de España (SGAE) - ICCMU, Madrid (España) pp. 435.

Rodríguez Núñez., Y. (2010). Pedro Biava Ramponi y su Discípulo Hans Federico Neuman del Castillo: dos Personalidades Representativas de la Historia Musical del Caribe Colombiano, Instituto Superior de Artes, La Habana, Cuba. Tesis Doctoral.

Rodríguez Núñez, Y. (2017). Pedro Biava Ramponi: Vida, Recopilación y Transcripción de su obra (1902–1972), música para voz y piano y música para piano. Sello Editorial Universidad del Atlántico.

Rodríguez Núñez, Y. (2021). Recuperación, transcripción y publicación de los arreglos y obras corales del maestro Pedro Biava Ramponi. Sello Editorial Universidad del Atlántico.

## **Entrevistas**

Pantoja Miriam: discípula de Pedro Biava R.; Barranquilla, Colombia (2015 y 2003) Tomada del libro Pedro Biava Ramponi: Vida, Recopilación y Transcripción de su obra (1902–1972), música para voz y piano y música para piano.

# SONOROOM, ESPACIOS INMERSIVOS DE EXPLORACIÓN SONORA INTERDISCIPLINAR

*SONOROOM, IMMERSIVE SPACES FOR INTERDISCIPLINARY SOUND EXPLORATION*

Autor – LUISA FERNANDA PACHÓN MORA

Perfil e Institución: Maestra en Música de la Universidad El Bosque

ORCID: <https://orcid.org/0009-0005-1664-1691>

Email: [luisafpmusic@gmail.com](mailto:luisafpmusic@gmail.com)

## RESUMEN

SONOROOM nace como una propuesta que trabaja en la creación de experiencias sensoriales a partir de cuartos sonoros que incluyen el uso de técnicas desarrolladas en la música contemporánea del siglo XX; con el fin de abarcar y demostrar la diversidad sonora y de creación que se puede lograr desde otras áreas de conocimiento. Tras un proceso de investigación, se realizaron diferentes exploraciones a nivel sonoro, que permitieron la composición de 10 piezas electroacústicas, constituidas por metodologías, procesos y teorías de diferentes prácticas disciplinares como lo fueron en este caso: la comprensión del objeto en su estado puro desde el punto de vista de la Arquitectura contemporánea; los diferentes tipos de procesos de recolección de datos en el análisis que se logra por la Microscopía; la sintomatología y desarrollo a un estado crónico de la Esquizofrenia, comprendido desde la Psiquiatría; y el desarrollo de la Percepción planteado en la Teoría de Gestalt.

Dado a que son temas tan distintos entre sí, se logró un punto de encuentro consolidado en la esencia del objeto y la importancia del espacio como ejes transversales que centran la información para la construcción lógica de esta primera versión del proyecto. La disposición física de difusión sonora para cada cuarto se adapta a las necesidades y características que las mismas piezas pretenden evidenciar, acompañado de una adecuación que incluye la participación y colaboraciones con otros artistas plásticos, de diseño y pintores. Se logró de esta manera crear una interacción con los temas bases: el objeto y el espacio, abarcando diferentes sentidos que reaccionan de manera continua a la percepción de lo usual dispuesto en maneras no cotidianas.

## Palabras Clave

Objeto; espacio; difusión; electroacústica; percepción; auralización.

## ABSTRACT

SONOROOM is meant to be a proposal that creates sensory experiences from sound rooms, including the use of techniques developed in the modern music of the twentieth century. The above, to encompass and demonstrate the sound and creative

diversity that can be achieved from other areas of knowledge. After a process of investigation, I made different explorations at sound level, which allowed the composition of ten electroacoustic pieces, consisting of methods, processes and theories of different disciplinary practices such as: the understanding of the object in its pure state in terms of contemporary architecture; the different types of data collection processes in the analysis achieved by Microscopy; the symptomatology and development to a critical state of schizophrenia, understood from the Psychiatry; and the development of the Philosophy proposed in the Gestalt Theory.

As they consist of different topics, I achieved a meeting point consolidated in the essence of the object and the importance of space as cross-cutting axes that focus information for the construction of this first version of the project. The physical arrangement of sound diffusion for each room is adapted to the needs and characteristics that the same pieces intend to show, accompanied by an adaptation that includes participation and collaborations with other artists, designers and painters. In that way, I managed to create an interaction with the basic themes: the object and the space, encompassing different senses that react continuously to the perception of the usual arranged in non-everyday ways.

### **Keywords**

Object; space; diffusion; electroacoustic; perception; auralization.

### **Desarrollo de la Ponencia**

La comprensión de un objeto está sujeta a la disciplina desde la cual se realice la observación, medición y análisis particulares de cada práctica. No obstante, la interpretación de estos desde un ámbito musical puede o no, adaptarse fielmente a cada procedimiento, o construir un nuevo lenguaje que amplíe su propia percepción; y eso es SONOROOM desde su esencia. Dicho en un tono más poético, objetos "mudos" maleables desde el sonido en una alternancia entre lo tangible y lo intangible del espacio; un espacio constituido de resonancias y locaciones particulares que están en continuo movimiento, el palpar de la existencia en sonido.

Desde el punto de vista de la Psiquiatría, las funciones de la personalidad incluyen la capacidad de establecer las diferencias entre experiencias internas y las sensaciones o percepciones del mundo exterior; pero cuando un paciente sufre de Esquizofrenia, la sintomatología lleva a que ese mundo subjetivo cobre vida y se pierda ese límite diferencial entre lo real y lo interno, generando todo tipo de alucinaciones y delirios. Dentro de los diferentes síntomas, resulta particular las alucinaciones auditivas, ya que en un nivel más bajo, es algo que todos poseemos o padecemos por naturaleza y son los llamados Tartini Tones o tonos combinados, descubiertos en 1745 y más adelante, certificados por la sociedad acústica de América en el que se comprueba el umbral de detectabilidad en la región auditiva para producir un sonido que no está implícito en el ambiente y que es resultado de la suma de dos frecuencias específicas que suenan a la vez. Motivo para trabajar en la búsqueda de sonidos que al ser combinados puedan generar una percepción

diferente, unida a la importancia de la disposición y movimiento corporal al momento de la escucha. Inspirado en el cuento Tiempo destrozado de Amparo Dávila, del cual se toman como objetos principales el espejo y el agua (por su relación de reflexión), que producen según el texto, sensaciones y alucinaciones que distorsionan la percepción de la realidad; proporcionando una base para la difusión sonora, planteada en formato 5.1 en el que cada audio es asignado a un parlante y de manera adicional el espacio está adecuado con una serie de espejos de diferentes materiales que muestran un reflejo distorsionado y otras obras visuales resultado de la escucha de la pieza.

Desde la Microscopía (práctica disciplinar), existen diferentes tipos de análisis dependiendo el microscopio a usar. Cada resultado para análisis conlleva una serie de filtros por los que pasa cada muestra, según el proceso escogido; en este caso el objeto fue la sal mineral, analizada bajo 3 procesos diferentes (polarizado, Nomarsky y campo oscuro), para los cuales se hizo una simulación del proceso desde el sonido como método compositivo, de la mano con cada microfotografía. Simulación entendida por si el proceso incluye el uso de un prisma especial, cuántas señales de onda se crean, si emite fotones, si tienen interacción con la luz y demás tipos de reacción. En el espacio se proyecta la imagen de cada pieza y se distribuyen los parlantes para cuadrafonías y sonidos estéreo.

Desde la Arquitectura contemporánea se tienen en cuenta las proporciones, concavidades y convexidades de los materiales a usar en su estado puro y cómo estos se suman para crear estructuras, simetrías, transformaciones en inversión, reflejos, regresiones, entre otros. Y sin duda la importancia de una inmersión en el espacio que se puede enfocar en conceptos como la inmaterialidad, lo natural, el color, la estructura y el espacio. Para esta serie de composiciones, se seleccionan 4 de los materiales más recurrentes en construcción y desarrollo de estructuras (aluminio, madera, vidrio y piedra), que de manera individual están dispuestas en estaciones físicas dentro de un mismo cuarto, con puertos dispuestos para conexión de audífonos en los que se evidencia el trabajo binaural y bajo un criterio de reproducción en loop, como énfasis evidente de la continua respuesta en impulso que tiene el objeto por naturaleza propia.

Desde la Teoría de la Gestalt, la percepción es la tendencia que tiene el ser humano por dar un orden mental desde el momento en que capta la información y la reacción en abstracciones de datos para generar una acción concreta que se desemboca en un desempeño más coordinado y coherente. Es decir, es más un proceso racional de ideas y organizaciones por categorías que controlan lo sensorial. Y todo esto incluye características como forma, pregnancia y proximidad. Para esto, se plantea la construcción colectiva de una improvisación inducida en la que se obtienen sonidos por objetos que se distribuyeron en el espacio y que se alejan de una concepción de uso cotidiano, para enfocar la atención en el sonido propiamente;

y que, mediante el uso, se generen los sonidos que construyen la pieza.

Hago mención del procedimiento y los resultados adquiridos como evidencia de una de las tantas maneras o metodologías en que el sonido construye un discurso lógico y fundamentado en un proceso de investigación y de acercamiento a otras disciplinas que no se consideran prioritarias al momento de creación. Puede que no sea visto como una necesidad, pero sin duda, se convierte en una clave para tener una nueva perspectiva de la música contemporánea del siglo XX en un siglo XXI con tantas posibilidades facilitadas para hacer lo común.

## **BIBLIOGRAFÍA.**

Amacher, M. (1979). Fenómenos psicoacústicos en la composición musical. Arcanos III , 9-24. <http://www.sonami.net/Articles/Amacher-OAE.pdf>

Arnheim, R. (1969). Art and visual perception: A psychology of the creative eye. Univ of California Press.

Bruner, J. S. (2001). El proceso mental en el aprendizaje (Vol. 88). Narcea Ediciones.

Feinbird [@feinbird9161]. (2021, junio 10). Iannis Xenakis - Tracées (1987). Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=PXIYFOUKtDc>

Guerrero, J.M. [JuanManuel Guerrero]. (31, Julio 2013). Entrevista Arquitecta Zaha Hadid ARQUITECTURA CONTEMPORANEA [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=DMFGRZ6u1HE>

Guggenheim Bilbao. (2017, 15 de enero). WikiArquitectura. <https://es.wikiarquitectura.com/edificio/guggenheim-bilbao/>

Jones, AT (1935). El descubrimiento de la diferencia de tonos. Diario americano de física, 3 (2), 49-51. Latner, J. (1994). Fundamentos de la Gestalt (The Gestalt therapy book). Cuatro vientos.

Microscopía. Unam.mx. Recuperado el 10 de mayo de 2023, de [https://bct.facmed.unam.mx/wp-content/uploads/2018/08/2\\_microscopia.pdf](https://bct.facmed.unam.mx/wp-content/uploads/2018/08/2_microscopia.pdf)

Norman, D. A. (1998). La psicología de los objetos cotidianos (Vol. 6). Editorial Nerea.

Oviedo, G. L. (2004). La definición del concepto de percepción en psicología con base en la teoría Gestalt. Revista de estudios sociales, (18), 89-96.

Patricio De Stefani, C. (2009). Reflexiones sobre los conceptos de espacio y lugar en la arquitectura del siglo XX. DU & P: revista de diseño urbano y paisaje, 6(16), 3.

Smoorenburg, G. F. (1972). Combination tones and their origin. *The Journal of the Acoustical Society of America*, 52(2B), 615-632.

Smoorenburg, G. F. (1972). Audibility region of combination tones. *The Journal of the Acoustical Society of America*, 52(2B), 603-614.

TOMMASINI, F. C., & RAMOS, M. A. Y. O. A. (2010). Auralización en tiempo real: implementación del modelo del oyente. In *Actas del 2o Congreso Internacional de Acústica UNTREF*. Riño Lapuente, M. Plan de psicoeducación enfermera para el afrontamiento de la esquizofrenia.

# EL OLVIDO QUE SEREMOS

*THE FORGOTTEN WE WILL BE*

Autor: María Camila Castillo

Perfil e institución: Maestro en Música con énfasis en composición y arreglos. Compositora, Productora de Audio y sonido. Spotify:

<https://open.spotify.com/intl-es/artist/7cXI7AXT1MYrcYu3hmlFfW?si=eiDet7wyQKK0Gifo6r35iA>

ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-9591-0884>

Email: [camilacastilloamaranto@gmail.com](mailto:camilacastilloamaranto@gmail.com)

## RESUMEN.

Este proyecto de investigación aborda la creación de una obra musical para formato teatral, inspirada en los momentos más significativos de la novela "El olvido que seremos" de Héctor Abad Faciolince. Este trabajo se centra en la música descriptiva, utilizando técnicas compositivas y orquestales para musicalizar escenas y capítulos de la obra literaria. Además, se realiza el análisis de obras programáticas como "La sinfonía fantástica" y "Los miserables" como referentes musicales, y la aplicación de diversas técnicas melódicas, armónicas y rítmicas para reflejar las emociones y contextos narrativos de la obra. Abarca la asignación de aspectos musicales a los personajes, la creación de un storyboard y la definición de características musicales. Se detalla el proceso creativo, que incluye la implementación de técnicas como el leitmotiv y la idee fixe para crear variaciones temáticas y enriquecer el discurso musical. Así mismo, se refleja la importancia de la música en la narración de historias y su papel en la intersección entre diversas formas de arte, como la literatura y el teatro. En el transcurso del proyecto, se presenta la construcción del guion compositivo, utilizando características literarias de la novela, asignación de voces, instrumentos y aparición de los personajes dentro de los actos, para así, plasmar una musicalización respectiva a la novela y sus cambios cronológicos. La creación de la obra musical busca fusionar elementos del drama musical, la opereta y el teatro para evocar emociones y llevar al espectador a vivir los momentos clave de la narrativa. Se subraya la importancia del acompañamiento descriptivo para fortalecer las acciones y discursos de los personajes, así como para representar sus relaciones a través de la música.

## Palabras Clave

Leitmotiv, orquestación, Técnicas, Recursos y contextos emotivos.

## ABSTRACT

This research project addresses the creation of a musical work for the theatrical format, inspired by the most significant moments of the novel "El olvido que seremos" by Héctor Abad Faciolince. This work focuses on descriptive music, using compositional and orchestral techniques to musicalize scenes and chapters of the

literary work. In addition, the analysis of programmatic works such as "Symphonie Fantastique" and "Les Miserables" as musical references, and the application of diverse melodic, harmonic, and rhythmic techniques to reflect the emotions and narrative contexts of the novel. It covers the assignment of musical aspects to the characters, the creation of a storyboard, and the definition of musical characteristics. The creative process is detailed, including the implementation of techniques such as leitmotiv and idee fixe to create thematic variations and enrich the musical discourse. It also reflects on the importance of music in storytelling and its role in the intersection between various art forms, such as literature and theater. In the course of the project, the construction of the compositional script is presented, using literary aspects of the novel, assigning voices, instruments, and the appearance of the characters within the acts, to create a respective musicalization of the novel and its chronological changes. The creation of the musical work seeks to fuse elements of musical drama, operetta, and theater to evoke different atmospheres and bring the spectator to live the key moments of the narrative. The importance of descriptive accompaniment is emphasized to strengthen the actions and speeches of the characters, as well as to represent their relationships through music.

### **Keywords.**

Leitmotiv, orchestration, Techniques, Resources, and emotional context.

### **Desarrollo de la Ponencia**

#### **Introducción**

La música ha sido fundamental para simbolizar historias a lo largo del tiempo, complementando diversas formas artísticas como el teatro, la literatura y el cine. En este proyecto, se busca componer una obra musical basada en la novela "El olvido que seremos" de Héctor Abad Faciolince, capturando las emociones y los momentos cruciales de la historia, especialmente la relación entre el autor y su padre. Se emplean técnicas melódicas como el leitmotiv y diversas metodologías armónicas como el dodecafonismo, la armonía contemporánea, tonal y negativa. Para generar diferentes emociones y contextos. El objetivo es crear una obra musical que fusione elementos del drama musical y el teatro, llevando al espectador a vivir los momentos clave de la narrativa y fortaleciendo las acciones y discursos de los personajes. Se busca no solo musicalizar escenas específicas, sino también crear un repertorio que represente a los personajes y sus relaciones, utilizando técnicas orquestales y recursos tímbricos, rítmicos, melódicos y armónicos para alcanzar este propósito.

#### **Metodología**

Se emplean elementos musicales y técnicas compositivas, informadas por referentes auditivos y conocimientos académicos previos. La obra se estructura en actos y escenas, siguiendo el modelo teatral, pero no se limita a seguir la adaptación cinematográfica. En su lugar, acompaña los resúmenes de los capítulos clave de la novela y la caracterización de los personajes. "La música incidental, que subraya la acción y proporciona los fondos musicales. Los fondos musicales pueden darse para

llenar puntos muertos en el desarrollo de la acción, con lo cual se puede insinuar transición en el tiempo o cambio de orientación en la acción. La música aporta así un valor significativo al conjunto. Pero los fondos musicales a menudo, de forma incidental, refuerzan la palabra o subrayan la acción y contribuyen a crear ambiente dramático con recursos sonoros..." (Cervera, s.f) A tal efecto, este marco creativo se conforma de tres fases, la fase 1 donde se establece elementos melódicos característicos de los personajes, fase 2 en donde se presenta el storyboard de la composición y finalmente fase 3 en donde se reconocen ciertas características de la personalidad de cada personaje y se asocian ciertos elementos compositivos, dando paso al proceso de composición.

### **Análisis de técnicas compositivas y referencias bibliográficas**

A través de la exploración de técnicas musicales y conceptos de la música programática, Se destaca la importancia de la selección de sonoridades, instrumentación y estilos musicales para reflejar los sentimientos evocados por la narrativa literaria. Se determina que el proceso de exploración de técnicas, recursos musicales y su aplicación pertinente es crucial para reflejar los sentimientos en los que la narrativa u obra literaria evoca (Hoyos, 2015). Además, se resalta las técnicas orquestales de Walter Pistón y su aplicación en el desarrollo de metodologías para la composición orquestal, que incluyen consideraciones armónicas, melodías y texturas. También se analizan obras colombianas que utilizan técnicas de orquestación, destacando la influencia de la ópera lírica e italiana en la composición nacional, como, por ejemplo, el compositor José María Ponce de León. Se detallan las técnicas compositivas utilizadas para describir escenarios y emociones en la música, como el leitmotiv y la idee fixe. Se examinan obras específicas, como la "Sinfonía Fantástica" de Berlioz, que ejemplifican la aplicación de la música programática para representar emociones y narrativas complejas. Así mismo, analizar en detalle cómo Berlioz utiliza la orquestación, los leitmotiv y las dinámicas para expresar los diferentes estados emocionales del protagonista.

Además, se discute la musicalización de obras literarias como "Los Miserables", destacando cómo Claude-Michel Schönberg adapta la música para reflejar los temas y emociones de la historia. Se examinan aspectos como el uso del leitmotiv, la variación temática y la adaptación de la música a diferentes escenas y personajes.

Se toma en cuenta 4 aspectos para analizar las obras: Aspecto armónico, melódico, tímbrico y rítmico. Estableciendo que dentro de cada aspecto existen técnicas y dinámicas para evocar emociones y contextos e historias.

## Procedimiento

1. Se establecen las características de cada personaje(principal) de la novela, a raíz de, se hace asignación de voces, tablas de instrumentación, aspectos tímbricos, entre otros. Además, se realiza el storyboard resumiendo los momentos y capítulos más importantes de la novela, pero sobre todo, reflejando la relación más relevante que es la de Héctor hijo y Héctor padre y como cambia en el transcurso de la historia. Dividiendo así en los siguientes eventos cronológicos: "Un niño en los brazos de su padre", "papá, monarca de la casa", "Querida Marta", "papá, amarte a veces duele", "papá, mi mayor temor se convirtió en realidad" Y "Mi devoción". Lo anteriormente escrito son actos dentro de la obra que se dividen en escenas.
2. Tomar en cuenta y aplicar las técnicas analizadas dentro del marco teórico y el estudio de referencias bibliográficas. Se aplica la técnica del leitmotiv y las diferentes variaciones armónicas, tonales, rítmicas que pueden presentarse mediante esta técnica melódica, representando así la relación interpersonal de los personajes. Por ejemplo: la asignación de un leitmotiv que represente el amor entre Héctor, hijo Héctor, padre, reflejando como este vínculo se va transformando en el tiempo de dulzura a tensión, hasta llegar a un profundo duelo. Para esto, se utiliza modulaciones, cambios de tonalidad en el leitmotiv y alteraciones de este. También, aspectos rítmicos para reflejar tensión como el redoble de timbales, fusión de ritmos colombianos como el pasillo, el uso de los platillos para reflejar el asesinato (6 disparos) de Héctor padre, y técnicas orquestales como el Divisi, unisonó, movimientos de las voces y melodías como oblicuos, contrarios, movimiento paralelo y directo. Así mismo, se utiliza aspectos dodecafónicos, cromatismo y la armonía aserial para crear momentos de tensión, angustia y contextos de duelo. Se aplican técnicas en las cuerdas como el pizzicato y otras para generar diferentes atmosferas y contrastes. La historia abarca momentos de dolor, amor, dulzura, devoción y tensión.

## Conclusiones y resultados

El proyecto de creación de la obra musical "El olvido que seremos", basada en la novela de Héctor Abad Faciolince, se enfocó en explorar diversas técnicas compositivas y orquestales para recrear las escenas clave de la historia. Se utilizó un storyboard con influencia de "Los Miserables" para establecer una estructura teatral, y se analizaron las técnicas de "La Sinfonía Fantástica" para crear transiciones emotivas y momentos de angustia, intensidad y ternura.

Se investigó la asignación del leitmotiv a personajes y su adaptación a cambios emocionales o contextuales. También, concluyó que la música, a través de aspectos armónicos, rítmicos, melódicos y tímbricos, puede expresar una amplia gama de emociones y acompañar situaciones emotivas. La música programática emplea

técnicas orquestales, recursos tímbricos y contrapuntísticos para crear atmósferas y contrastes que reflejaran las escenas de la obra.

Se reconoció el papel influyente de la música en el cine y la literatura, y se destacó la oportunidad de promover el arte literario a través de la música. El proyecto contribuyó al contexto regional al impulsar la creación y apreciación de obras orquestales y programáticas, enriqueciendo la cultura musical local. Además, se ofreció un aporte al programa de música al presentar técnicas y métodos para la composición de obras que musicalizan diversas formas de arte.

Finalmente, se valoró la libertad creativa en la creación de música descriptiva para transportar auditivamente a los espectadores a través de temas como la pérdida, los valores familiares, la devoción y el amor, presentes en la historia.

## **BIBLIOGRAFÍA**

Berlioz, H. (1830). Sinfonía Fantástica [Partitura orquestal]. <https://musopen.org/es/music/464-symphonie-fantastique-op-14/>

Cervera, J (s.f). Teoría y técnica teatral. [https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/teoria-y-tecnica-teatral-0/html/ffc0c2f8-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_3.html](https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/teoria-y-tecnica-teatral-0/html/ffc0c2f8-82b1-11df-acc7-002185ce6064_3.html)

Faciolince, H. (2006). El Olvido Que Seremos. Editorial Planeta

Gordon, R., Jubin, O. (2016). The Oxford Handbook of the British Musical. Oxford university press

Hugo, V. (1862). Los Miserables. A. Lacroix, Verboeckhoven & Ce.

López Ojeda, E. (2013). Literatura y música. Brocar. Cuadernos De Investigación Histórica, (37), 121–144. <https://doi.org/10.18172/brocar.2541>

Orquesta filarmónica (s.f). Historia de la orquesta. <https://aulavirtual.ofb.gov.co/nota/la-opera/>

Pérez, J. (2005). Música programática: Don Quijote como ejemplo de traslato en un poema sinfónico de Richard Strauss. [https://cvc.cervantes.es/lengua/iulmyt/pdf/quijote/16\\_perez.pdf](https://cvc.cervantes.es/lengua/iulmyt/pdf/quijote/16_perez.pdf)

Puentes, D. (2022). Música bajo contexto: la narrativa como detonante de un proceso creativo en música. [Proyecto, Pontificia Universidad Javeriana]. Repositorio Javeriana. <https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/63364>

Pistón, w. (1955). Orquestación. Carisch-Real Música

Piñeiro Blanca, J. (2022). La música como fuente para el análisis histórico del siglo XX. Historia Actual Online, (5), 155–169. <https://doi.org/10.36132/hao.v0i5.70>

Sevilla, E. (2012). La estética musical de Héctor Berlioz a través de sus textos. [tesis doctoral, Universidad de Burgos]. Repositorio ubu. [https://riubu.ubu.es/bitstream/handle/10259/182/Garc%EDa\\_Revilla.pdf;jsessionid=1F94ADF9B24FB719BF27A6AC4F248BC7?sequence=2](https://riubu.ubu.es/bitstream/handle/10259/182/Garc%EDa_Revilla.pdf;jsessionid=1F94ADF9B24FB719BF27A6AC4F248BC7?sequence=2)

Schönberg, C. (1985). Los miserables [Partitura Orquestal]. <https://aquipartituras.files.wordpress.com/2009/12/les-miserables-full-book1.pdf>

Torres, C. (2019). La unidad en el teatro musical: una aproximación desde la música, el teatro, la danza y la producción. [Monografía, Universidad Distrital Francisco de caldas]. Library. <https://1library.co/document/8yddk01y-unidad-teatro-musical-aproximacion-musica-teatro-danza-produccion.html>

Trueba. (2020). El Olvido que seremos [Película]. Caracol Televisión

Rody-Torres, Manuel-Briceño, Rafael Pombo. (2017) "Ester." [https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=CEmyDwAAQBAJ&oi=fnd&pg=PP1&dq=ester+universidad+de+los+andes&ots=v\\_DUgCwM1A&sig=VMrWdM0f6H6CKfS0tvCCrNr3DO8#v=onepage&q=ester%20universidad%20de%20los%20andes&f=false](https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=CEmyDwAAQBAJ&oi=fnd&pg=PP1&dq=ester+universidad+de+los+andes&ots=v_DUgCwM1A&sig=VMrWdM0f6H6CKfS0tvCCrNr3DO8#v=onepage&q=ester%20universidad%20de%20los%20andes&f=false)

## Fotografías

[Fotografía de Héctor Padre]. (2021). <https://www.telva.com/cultura/2021/05/05/6092616c02136eb33d8b458f.html>

[Fotografía de familia Abad Faciolince]. (2021). <https://conmiguelperez.wordpress.com/2021/07/14/miguel-perez-hector-abad-faciolince-entre-el-legado-de-su-padre-y-la-sombra-de-la-escritura/>

[Fotografía de Héctor y su padre]. (2021). <https://hjck.com/libros/si-quieres-que-tu-hijo-sea-bueno-hazlo-feliz-hector-abad-y-el-arte-de-ser-padre>

# **RUIDOSONIDO: COMPOSICIÓN COLECTIVA PARA PIANO COMO PROYECTO DE AULA EN ASIGNATURAS TEÓRICO-MUSICALES**

*RUIDOSONIDO: COLLECTIVE COMPOSITION FOR PIANO AS A CLASSROOM PROJECT IN THEORETICAL-MUSICAL SUBJECTS*

Autor: Michelle Hernández Vélez

Perfil e institución: Estudiante de Licenciatura en Música – Facultad de Ciencias Humanas y educación de la Corporación Universitaria Adventista (UNAC)

ORCID:

Email. [michelle.hernandezv@unac.edu.co](mailto:michelle.hernandezv@unac.edu.co)

## **RESUMEN**

En esta ponencia se propone presentar la experiencia investigativa y creativa surgida a partir del proyecto titulado Ruidosonido:

Composición colectiva para piano como proyecto de aula en asignaturas teórico-musicales. Dicho proyecto de investigación se enmarca en la proposición de la composición colectiva como recurso pedagógico en el ambiente académico del programa de Licenciatura en Música de la Corporación Universitaria Adventista de Medellín, específicamente para las asignaturas de Práctica Musical y Estructuras, de los niveles 3 al 6, cuyos contenidos se enfocan hacia las temáticas teóricas de la armonía, y a la vez, la puesta en práctica de dicho insumo teórico por medio de la realización de composiciones y arreglos.

Como punto de partida de este proyecto, se planteó la escritura de pequeños fragmentos compositivos para piano, caracterizados por no tener parámetros unificadores entre sí, por parte de cada uno de los participantes del proyecto; y a la vez, un sistema de rotaciones de

dichos fragmentos entre los participantes donde cada uno aportó nuevas ideas musicales sobre aquel que recibió, para posteriormente someterlo a nueva rotación.

Para el análisis simultáneo de esta experiencia compositiva, se diseñó una matriz donde cada miembro describió las características técnicas del fragmento recibido y del fragmento agregado. Esta matriz, posteriormente, estableció puntos de reflexión que permitieron trazar

posibles rutas para la aplicación de esta metodología en el aula de clase en la asignatura de Práctica Musical.

Los resultados de esta investigación se asientan por medio del producto artístico resultante de la composición, al que se le tituló Ruido Sonido, en concordancia con el nombre del semillero de investigación del que surgió. Adicionalmente, se realizó un concierto didáctico donde se dio el estreno de dicha obra y se expusieron ante otros

estudiantes del programa actividades ilustrativas del proceso de composición de la obra, tanto en cuanto a parámetros metodológicos como técnicos. En concordancia con el nombre del semillero de investigación del que surgió. Adicionalmente, se realizó un concierto didáctico donde se dio el estreno de dicha obra y se expusieron ante otros estudiantes del programa actividades ilustrativas del proceso de composición de la obra, tanto en cuanto a parámetros metodológicos como técnicos.

### **Palabras Clave**

Composición musical; creación colectiva; proyecto de aula; teoría musical.

### **ABSTRACT**

In this paper it is proposed to present the investigative and creative experience arising from the project entitled Collective composition as a pedagogical strategy in the subject Musical Practice levels 3 to 6 of the UNAC. This research project is framed in the proposition of collective composition as a pedagogical resource in the academic environment of the Bachelor of Music program of the Adventist University Corporation of Medellín, specifically for the subjects of Musical Practice and Structures, from levels 3 to 6, whose contents focus on the theoretical themes of harmony, and at the same time, the implementation of said theoretical input through the creation of compositions and arrangements.

As a starting point for this project, the writing of small compositional fragments for piano, characterized by not having unifying parameters between them, was proposed by each of the project participants; and at the same time, a system of rotations of said fragments among the participants where each one contributed new musical idea about the one they received, to later subject it to a new rotation.

For the simultaneous analysis of this compositional experience, a matrix was designed where each member described the technical characteristics of the received fragment and the added fragment. This matrix, subsequently, established points of reflection that allowed us to trace possible routes for the application of this methodology in the classroom in the subject of Musical Practice.

The results of this research are established through the artistic product resulting from the composition, which was titled NoiseSound, in accordance with the name of the research hotbed from which it emerged. Additionally, a didactic concert was held where the premiere of said work was given and activities illustrative of the process of composing the work were presented to other students in the program, both in terms of methodological and technical parameters.

## **Keywords**

Musical composition; collective creation; classroom project; musical theory.

## **Desarrollo de la Ponencia Introducción**

Desde el programa de Licenciatura en Música de la Corporación Universitaria Adventista, se plantean diversas estrategias metodológicas enfocadas al desarrollo de competencias en el estudiante adecuadas para el perfil, no solo de profesional en música, sino también como docente competente para el ámbito educativo colombiano. Como parte de esas competencias, se establecen asignaturas enfocadas en desarrollar la capacidad creativa a partir de insumos teóricos sobre la armonía, las cuales se conocen como Estructuras Musicales; y en conjunto con la asignatura de Práctica Musical, que sirve como ambiente de puesta en práctica de dicho insumo.

Ambas son asignaturas donde, a grandes rasgos, se puede afirmar que el estudiante realiza el ejercicio de componer música. Cuevas (2013) detalla que "(...) La composición musical creativa como actividad didáctica, permite desarrollar las capacidades, habilidades, actitudes y aptitudes creativas del alumnado". Pese a esto, la composición se ha delimitado muchas veces a ser un ejercicio individualista, donde se da el desarrollo de ideas y criterios estéticos personales, sin mayor aporte de segundas opiniones.

Según Chong & Marcillo (2020), las actividades que se implementan en el aula de clase no deben tener como único objetivo la evaluación del estudiante de manera individual, por el contrario, debe incorporar la formación integral de valores como el respeto a las ideas de otros individuos. Es por medio del trabajo colectivo de la composición implementada en el aula de clase, como se proponen desarrollar habilidades creativas y sociales que aportan a la integralidad de los aprendizajes de los estudiantes.

## **Metodología**

La presente investigación se enmarca en el enfoque de investigación cualitativa, y a su vez, en el tipo de investigación-creación, la cual Beltrán y Pineda (2020) definen como "La producción de nuevos conocimientos que se inscriben necesariamente en un artefacto plástico-sensorial que aporte de manera significativa a las disciplinas creativas o a los contextos dentro de los que aquellos se insertan."

Para la creación de dicho producto artístico, que se postula como una creación colaborativa, se diseñó un sistema rotativo que consistía en la composición de breves fragmentos para piano, por parte de cada participante del semillero de investigación, que a continuación, sería asignado aleatoriamente a otro miembro, quien agregaría sobre dicho fragmento nuevas ideas musicales. Cada fragmento se somete a determinado número de rotaciones hasta que cada participante haya experimentado

con todos los fragmentos propuestos inicialmente.

Como documentación de este proceso rotativo, se creó una matriz donde se detalla las características estéticas y técnicas de los fragmentos asignados a cada participante durante cada rotación, y a la vez, se describen los mismos aspectos, pero del fragmento agregado.

La implementación de aquella matriz permite el análisis del proceso pedagógico que conlleva tener que recibir, modificar, aportar y entregar fragmentos musicales ajenos y propios, en medio de un proceso que implica respeto por las opiniones diversas, comunicación efectiva con los pares, y sentido de responsabilidad ante el trabajo en equipo, entre otras competencias, no solo a nivel artístico, si no a nivel social y cooperativo. (ver figura 1)

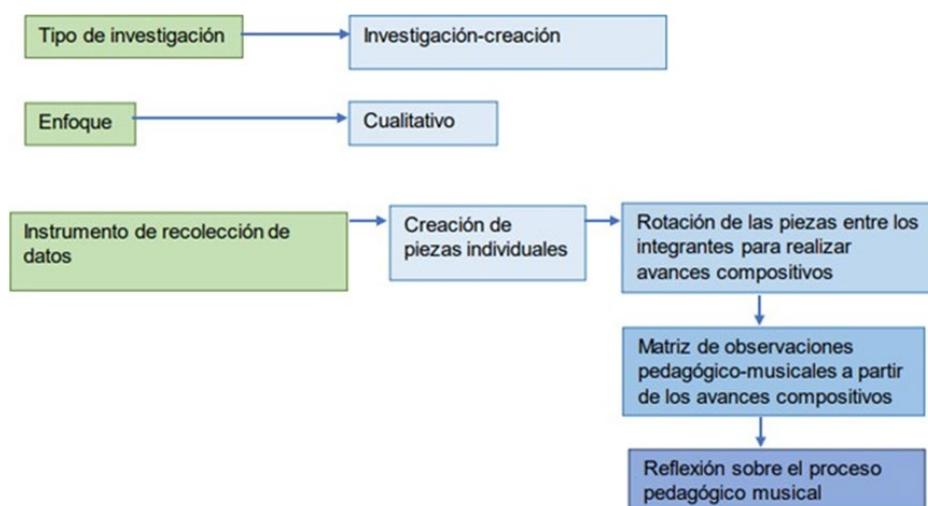


Figura 1. Mapa conceptual de la metodología del proyecto

## Resultados y conclusiones

Como productos de la presente investigación, se genera una matriz documental sobre el proceso de composición colectiva de la obra, como a la vez, dicha composición para piano titulada Ruido Sonido. Este nombre hace referencia al nombre del semillero de investigación en el que se realizó este proyecto.

Además, se estrena la obra en un concierto didáctico realizado con el fin de socializar con los demás estudiantes del programa la metodología compositiva de esta obra. Esta socialización se da por medio de un conversatorio sobre qué consideran los estudiantes que consiste la composición colectiva y su percepción hacia ella, también por medio de un ejercicio de escritura colectiva de un pequeño

texto en prosa, donde cada asistente debía escribir una frase corta comenzando por la última palabra de la frase anterior, y finalmente, un breve ejercicio de ensamble musical explicando la técnica compositiva bitonal, ejecutada por parte de los asistentes con campanas de mano.

Las conclusiones de este proyecto arrojan, en primer lugar, que se logró componer una pieza para piano de forma colectiva, la cual fue realizada por estudiantes de diferentes niveles de la materia Práctica Musical de la UNAC. Este proceso de composición demuestra la posibilidad de integrar contenidos y habilidades musicales, sin importar la diversidad de contexto de los participantes, en aspectos como: nivel en la materia de práctica musical, énfasis instrumental y enfoque músico-pedagógico.

En segundo lugar, los resultados de la búsqueda bibliográfica de antecedentes de composición colectiva y de proyecto de aula (en la educación musical), arrojan que ya se han realizado proyectos de composición colectiva a nivel local, nacional e internacional. A pesar de encontrar antecedentes directos a la línea de investigación, estos tuvieron un fin centrado en la muestra artística, sin abordar un aporte pedagógico, el cual sí se desarrolló en esta investigación, por medio del planteamiento del proyecto de aula.

En tercer lugar, la matriz derivada del proceso de composición, en la cual se registraron los componentes técnicos presentes en los avances que cada participante aportó a la obra, permitió realizar un proceso reflexivo acerca los aprendizajes particulares y colectivos de los estudiantes involucrados en la realización del proyecto, en aspectos como la creatividad, intuición musical y análisis morfológico.

## **BIBLIOGRAFÍA.**

Beltrán, E. Villaneda, A. (2020). La investigación-creación como producción de nuevo conocimiento: perspectivas, debates y definiciones. *Index Revista de Arte Contemporáneo*. ISSN: 2477-9199.

Cuevas Romero, S. (2013). La composición musical creativa, como lenguaje y medio de expresión en Educación Secundaria Obligatoria [Ponencia]. III Jornadas de Innovación Docente. *Innovación educativa: respuesta en tiempos de incertidumbre*, Sevilla, España. <https://idus.us.es/handle/11441/58870>

Chong, P., & Marcillo, C. (2020). Estrategias pedagógicas innovadoras en entornos virtuales de aprendizaje. *Dominio de las Ciencias*, 56-77.

# LA SONORA TROPILÉCTRICA

*THE TROPILECTRIC SOUND*

Autor: Milton Fabián Jurado Restrepo  
Perfil e institución: Estudiante, UNAD  
ORCID: <https://orcid.org/0009-0009-2704-5923>  
Email. [mifadore@gmail.com](mailto:mifadore@gmail.com)

## RESUMEN

La importancia de la fusión musical se manifiesta en su capacidad para desarrollar un lenguaje que trasciende fronteras y une diferentes culturas. Este mestizaje no solo enriquece el panorama musical, sino que también fomenta la comprensión cultural al resaltar la diversidad y la interconexión de las experiencias humanas, construyendo puentes entre comunidades. Es en este contexto que La Sonora TropiLéctrica ha producido un EP de tres canciones, fusionando elementos del rock angloamericano de los años 60 y 70 con las sonoridades de la música afrocolombiana (currulao y cumbia), presentado en el formato de una banda de rock. Para la realización de esta obra, se mantuvo un enfoque continuo en la materialización del concepto establecido en los objetivos desde el principio. Esta atención se mantuvo presente en cada etapa, desde la preproducción y el diseño de los arreglos, hasta la grabación, mezcla y masterización. Este proceso de investigación y creación dio como resultado tres canciones: dos cumbias tituladas "Cumbia del Gato" y "Tu Ternura" además de un currulao llamado "Televisión", las cuales destacan el valor de la fusión musical como un elemento cohesionador de culturas.

## Palabras Clave

Fusión; Música Afrocolombiana; Rock angloamericano de los años sesenta y setenta; Producción de banda de rock.

## ABSTRACT

The importance of musical fusion is manifested in its ability to develop a language that transcends borders and different cultures. This mixing not only enriches the musical landscape, but also fosters cultural understanding by highlighting the diversity and interconnection of human experiences, building bridges between communities. It is in this context that La Sonora TropiLéctrica has produced a three-song EP, fusing elements of Anglo-American rock from the 60s and 70s with the sounds of Afro-Colombian music (currulao and cumbia), presented in the format of a rock band. To carry out this work, a continuous focus was maintained on the materialization of the concept established in the objectives from the beginning. This

attention remains present at every stage, from pre- production and arrangement design, to recording, mixing and mastering. This research and creation process resulted in three songs: two cumbias titled "Cumbia del Gato" and "Tu Ternura" as well as a currulao called "Televisión", which highlight the value of musical fusion as a cohesive element of cultures.

### **Keywords**

Fusion, Afro-Colombian Music, Anglo-American rock of the sixties and seventies, Rock band production.

### **Desarrollo de la Ponencia**

#### **Introducción, antecedentes y justificación:**

En el tejido musical de Colombia, la fusión de las tradiciones sonoras de la costa pacífica y atlántica con el rock ha dado lugar a expresiones que, desde finales del siglo XX, han definido la identidad musical del país. Esta obra de investigación examina la intersección entre ambas sonoridades afrocolombianas (cumbia y currulao) con el rock, centrándose exclusivamente en instrumentos característicos de este género, logrando una conexión entre la obra de los tres referentes: José Antonio Torres "Gualajo", Andrés Landero y Eddie Kramer.

La fusión de elementos tradicionales y modernos, complementada con herramientas de producción contemporáneas, resulta en un sonido que exalta la acústica natural de los instrumentos, enriqueciendo la experiencia educativa, promoviendo la diversidad musical y contribuyendo al diálogo intercultural al resaltar la música nacional en el contexto actual.

El objetivo de la obra es producir un EP de tres canciones que fusione los elementos del rock de los 60s y 70s con las sonoridades de la música afrocolombiana (currulao y cumbia), para un formato de banda de rock (voz, guitarras, teclados, bajo y batería).

Por tal motivo, para la obra, la fusión musical destaca por su capacidad para crear un lenguaje sonoro enriquecedor que trasciende fronteras culturales, convirtiéndose en un poderoso medio de expresión de identidades compartidas. Este mestizaje promueve la comprensión cultural y destaca la diversidad de experiencias humanas a nivel global. Asimismo, la fusión musical construye puentes entre comunidades, facilitando un diálogo cultural que enriquece la evolución continua de la música a nivel mundial. A partir de esta intensidad surge la pregunta problema:

¿Cómo lograr la fusión de las músicas afrocolombianas, representada por el currulao y la cumbia, con el rock clásico, buscando una estética sonora con respecto a la obra de Eddie Kramer, para la creación de un EP de tres canciones?

Para responder a esta pregunta, se inició con el análisis de tres canciones significativas en las que se emplearon distintos conceptos musicales. "Spanish Castle Magic", de Hendrix, fue una de las primeras canciones donde Eddie Kramer utilizó el concepto estéreo. En "Perdí Las Abarcas" de Andrés Landero, se implementó el uso del acordeón en lugar de la gaita. Por último, "José Luis" de José Torres, un currulao que utiliza exclusivamente instrumentos autóctonos del Pacífico sur de Colombia.

Eddie Kramer: Además de los aspectos técnicos inherentes a la captura del sonido, hay que destacar la atención que Kramer prestaba al componente musical como parte fundamental de la producción. Cuando se le pedía algún consejo sobre el sonido que conseguía, él siempre respondía que el sonido provenía del músico, no de él, enfatizando que él simplemente grababa lo que escuchaba. (2005).

Andrés Landero: Su principal aporte estilístico a la evolución de la cumbia fue adaptar los sonidos de los tambores de gaita de su pueblo a los tambores del conjunto tradicional de acordeón (Rodríguez, min.05:58). En esta adaptación, utilizó la caja como llamador, la conga como tambor alegre y la guacharaca sustituyó a las maracas, dejando así al acordeón las melodías características de la gaita.

José Torres "Gualajo": La música tradicional del sur del Pacífico es flexible y puede generar desacuerdos entre los músicos sobre cómo interpretarla. El análisis de esta música puede ser subjetivo. Los maestros de marimba usan diferentes herramientas para nombrar los aires tradicionales, lo que puede causar interpretaciones variadas entre ellos. Por ejemplo, Gualajo llama a cierta música "currulao corona", mientras otros la nombran "bambucos viejos", debido a su asociación con la danza "corona", vinculada a los matrimonios. (Tascón, 2014).

## **Metodología**

Proceso de creación: Para esta obra se seleccionaron tres temas inéditos, dos originalmente escritos como cumbias y posteriormente adaptados para ser interpretados en estilo rock, mientras que el tercero, con una estructura basada en el rock, fue transformado mediante arreglos para adoptar el estilo del currulao. La elección de estas obras surgió tras un análisis de diferentes canciones, cuyas características estéticas y estilísticas dieran la posibilidad de materializar la fusión. Una vez seleccionadas, inició el proceso de maquetado, de grabación, mezcla y masterización.

En el arreglo las dos cumbias que forman parte de esta obra, tituladas "Cumbia del Gato " y "Tu ternura", se realizó el bajo y el bombo llevando el mismo patrón rítmico, permitiendo la fusión al tocar los toms y el redoblante en un estilo netamente rockero, donde el hi-hat cumple el papel de la guacharaca.

A diferencia de lo anterior, la canción "Televisión" fue concebida desde el principio como una obra de rock, que comparte con el currulao su estructura métrica

en el compás de 6/8. Así, se diseñó el arreglo alrededor de la estructura propuesta para la batería, con una forma bien definida de acompañamiento, pero dejando espacio al baterista para la improvisación.

Después de finalizar las maquetas, la grabación de las baterías comenzó en los estudios Mix Factory Estudio en Bogotá. Se decidió comenzar con las baterías para establecer la estructura sonora principal, alrededor de la cual se articulaban los demás elementos y definía la dinámica de la obra.

Una vez completada la grabación de la batería, se procedió con la grabación del bajo, las guitarras, los teclados y las voces, en un estudio casero. Esta grabación se basó en lo diseñado en la maqueta inicial y se realizó siguiendo el ritmo propuesto por la batería, lo que hizo innecesario el uso del clic en la producción, salvo en los conteos.

Según lo mencionado, la mezcla de las obras se ha cimentado en la experimentación, la prueba y error con sonoridades y en la creación de arreglos para combinar timbres y texturas. Siguiendo la filosofía de Kramer, la obra estableció el posicionamiento de los micrófonos como uno de sus pilares fundamentales. Trabajar desde la captura con una definición clara del sonido proporciona libertad creativa en el momento de la mezcla, evitando ediciones exhaustivas y agilizando el proceso de producción. Así, el producto final se acerca más al plan inicial, y al seguir la metodología de los referentes, se logró capturar el momento expresivo más destacado del músico, reduciendo la necesidad de recurrir a trucos de edición tras la grabación. Aunque se aprovecharon las posibilidades que ofrece la edición moderna en el proyecto, se procuró limitar su uso al mínimo.

Así, el desarrollo de la obra ha sido un proceso dinámico en el que cada elemento depende de los demás. Por lo tanto, el proceso de mezcla resultó sencillo al tener grabaciones de audio de excelente calidad. Este proceso de mezcla se convirtió en un momento artístico en el que las decisiones trascendían lo puramente técnico para crear una experiencia musical que resonara tanto física como emocionalmente.

Una vez completada la mezcla, se procedió a la etapa de masterización. En este punto, no se buscaban cambios radicales en la ecualización de la mezcla, sino que el proceso de masterización se encargara de resaltar todo lo trabajado en la obra.

## Conclusiones

Para concluir, se resalta la importancia que sobre todo tiene la esencia musical. Se aprendió durante la investigación que, aunque los tres referentes tienen un dominio de su instrumento y de su concepto sonoro, no permitían que un perfeccionismo excesivo pudiera diluir su creatividad.

La obra hizo énfasis en este concepto artístico dando espacio para la improvisación, sin limitarse al grid ni hacer ediciones extremas, y como resultado de este análisis, se establecieron los criterios para la producción de las canciones que conforman la obra.

## BIBLIOGRAFÍA

Barriga Monroy, M. L. (2004). La historia del tambor africano y su legado en el mundo. *El Artista*, (1), 30-48. <https://www.redalyc.org/pdf/874/87400104.pdf>

Calderón, A. Godoy, C. (2015). El currulao: una propuesta de exploración, interpretación y creación, a través de la batería y la guitarra eléctrica. <https://repositorio.unbosque.edu.co/server/api/core/bitstreams/dde2114d-5f83-4bd2-8a8b-ba11aa0211e8/content>

Daly, A. (25 de marzo de 2024). "Just as I was setting up the mic, Jimi started playing, and man, my brain froze. In that second, my life changed": Eddie Kramer on working with Hendrix, Kiss, Jimmy Page and why guitar players should think more analog, *Guitar World Magazine*. (<https://www.guitarworld.com/features/eddie-kramer-talks-jimi-hendrix-life-as-a-producer-2024>)

Duque, A. (2016). *A Mano Limpia*, Instituto Departamental de Bellas Artes. <https://koha.llavedelsaber.co/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=66359>

ESCUCHARTE. (19 de mayo de 2021). Tertulias con Expertos, La ecualización en el proceso de producción musical [Archivo de Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=wwV74nN8EAM>

Gallant, M. (2015). Eddie Kramer, The legendary producer recalls creating some of rock's greatest recordings. *Music & Musicians Magazine*. <https://mmusicmag.com/m/2015/07/eddie-kramer/>

Juan Carlos Díaz Martínez (7 de febrero de 2019). Landero, La tierra que Canta [Archivo de Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=MZfpeS0A2IQ>

Massey, H. (2000). *Behind the Glass*. Backbeat Edit. <https://archive.org/details/behindglasstopre00mass/mode/2up?view=theater>

Mix with the Masters. (21 de enero de 2021). Eddie Kramer's story behind "All

Along the Watchtower” by Jimi Hendrix [Archivo de Video]. Youtube <https://www.youtube.com/watch?v=N6m019pawms>

Muñoz, P. (2004) El bambuco patiano: evidencia de lo negro en el bambuco <https://biblio.flacsoandes.edu.ec/libros/112590-opac>

Owsinski, B. (2005). The Recording Engineer's Handbook. Course Technology Cengage Learning [http://kmh.aaneton.net/pdf/The%20Recording%20Engineers%20Handbook%20E~tqw~\\_darksiderg.pdf](http://kmh.aaneton.net/pdf/The%20Recording%20Engineers%20Handbook%20E~tqw~_darksiderg.pdf)

Producción Aparte (12 de julio de 2023). Gualajo: el Pianista de la Selva [Archivo de Video]. Youtube <https://www.youtube.com/watch?v=13x1XaGEvS4>

Radio Nacional de Colombia (2023). Cinco años sin gualajo, el “Pianista de la selva” <https://www.radionacional.co/musica/artistas-colombianos/gualajo-cinco-anos-sin-el-pianista-de-la-selva>

Rojas, A. (2004). Compilación. Estudios afrocolombianos, aportes para un estado del arte, pp. 325, 332. Muñoz, P. (2004) El bambuco patiano: evidencia de lo negro en el bambuco <https://biblio.flacsoandes.edu.ec/libros/112590-opac>

Spencer, K. (2000). Tribute, Richard Swettenham 1927-2000. StudioSound (junio 2000), p.62 <https://www.worldradiohistory.com/Archive-All-Audio/Archive-Studio-Sound/00s/Studio-Sound-2000-06.pdf>

Tascón, H. (2014). Estructuras musicales del patacoré, el bambuco viejo y la juga grande, Estudio con cinco marimberos de Guapi”. <http://www.musigrafia.org/acontratiempo/?ediciones/revista-24/articulos/estructuras-musicales-del-patacore-el-bambuco-viejo-y-la-juga-grande-estudio-con-cinco-marimberos-de.html>

Villamil Ruiz, J. R., (2009). La reconstrucción del territorio en la ciudad: un estudio de la música de gaita de la Costa Caribe colombiana en Bogotá. Cuadernos de Geografía: Revista Colombiana de Geografía, (18), 129-142.

Waves Audio. (17 de septiembre de 2008). Recording Techniques- Eddie Kramer [Archivo de Video]. Youtube [https://www.youtube.com/watch?v=efnuvmt3L\\_Y](https://www.youtube.com/watch?v=efnuvmt3L_Y)

Waves Audio. (27 de octubre de 2011). Tape Plugin-Eddie Kramer About the Kramer Master Tape [Archivo de Video]. Youtube <https://www.youtube.com/watch?v=cptbWy3eHSg>

## CONCLUSIONES

Finalizado este enriquecedor encuentro quedan las memorias de todas las ponencias que se presentaron, las cuales permitieron ver diferentes propuestas para la composición y la producción musical que enriquecen las profundizaciones del programa de música de la UNAD. Las experiencias que se compartieron evidencian la importancia de mantener actualizados conceptos que ahora están presentes en la era digital, el uso de inteligencia artificial y tecnologías disruptivas para la producción en mezcla y masterización, los nuevos enfoques compositivos de siglo XXI y la enorme variedad de posibilidades que, junto con el trabajo comunitario y reticular, permite conectar a las personas en nuevos ambientes de aprendizaje y diálogo académico.

En este Tercer Encuentro de Música UNAD, se ha logrado realizar un empalme híbrido entre lo virtual y lo presencial, las presentaciones de música en vivo y virtual, enriquecieron las jornadas académicas dándole al encuentro el aporte expresivo que, junto con la interacción del público, estudiantes, docentes e invitados, dieron sentido a este encuentro de alto nivel intelectual que espera continuar su curso y llegar a la realización de un próximo cuarto encuentro de música UNAD.

## MEMORIAS RADIALES (ESCUCHARTE RADIO)



Memorias Radiales