

MÚSICA CULTURA Y PENSAMIENTO

VOL. VI N.º 6 - Enero 2018

Revista de investigación de la Facultad de Educación y Artes del Conservatorio del Tolima VOL. VI N.º 6 - Enero 2018

Contenido

4 Presentación

5 Editorial

6 Música y Cultura

Índices *Revista Música, Cultura y Pensamiento*
Humberto Galindo Palma

52 Música en Clave

Assobio a Játo de Heitor Villa-Lobos:
propuesta de reedición e interpretación
Cristhy Alejandra Hoyos López,
Julián David Quintero Guzmán

Convocatoria Revista N.º 7

46 Música y Pensamiento

El piano y la niña del conservatorio
Jaques Dalcroze,
Julliana Pérez González (traducción)

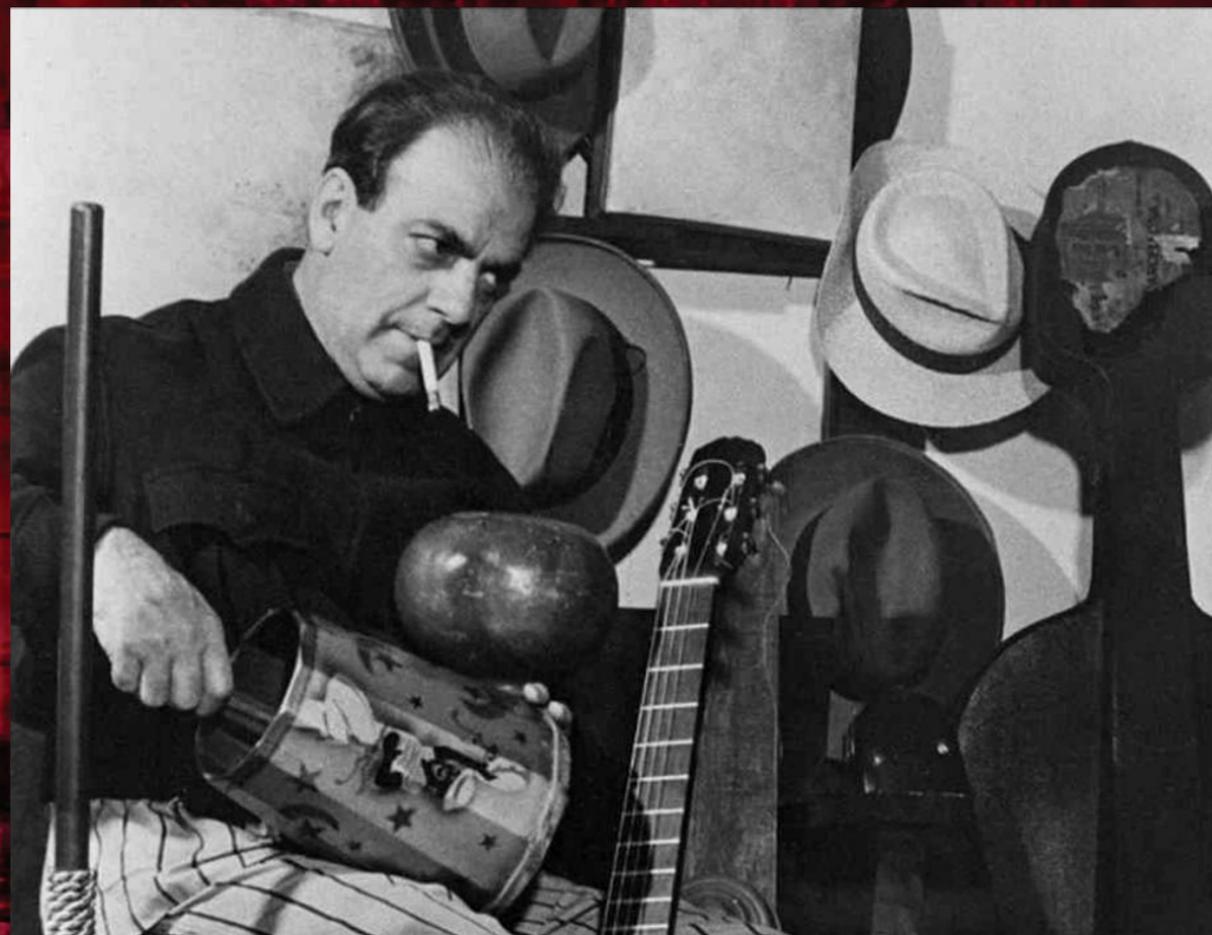
74 Reseña

Música y Arqueología en Colombia,
en busca de audiencias
Humberto Galindo Palma

Separata

Delirio de Amor Op. 19
Eugenio Zamora García

Asobbio a Játo
Heitor Villa-Lobos



Revista de investigación de la Facultad de Educación y Artes del Conservatorio del Tolima



ISSN: 2145-4728



CONSERVATORIO
DEL TOLIMA
INSTITUCIÓN DE EDUCACIÓN SUPERIOR

MÚSICA, CULTURA Y PENSAMIENTO

Revista de Investigación de la Facultad de Educación
y Artes del Conservatorio del Tolima

Edición Especial - Nueva época-
Vol. 6, n.º 6

Humberto Galindo Palma
Editor





Conservatorio del Tolima

James Enrique Fernández Córdoba
Rector

Sergio Miguel Martínez Durán
Decano

Hilda Carolina Giraldo
Secretaria General

Luis Carlos Barreto
Presidente del Consejo directivo

Editor

Comité Editorial

Sergio Miguel Martínez Durán

Humberto Galindo Palma

Andrea Hernández Guayara

Jorge Enrique Rosas Amaya

Comité Académico

Mario Alberto Sarmiento Rodríguez - *Universidad Nacional de Colombia*

Doris Arbeláez Doncel - *Universidad Antonio Nariño*

Sergio Andrés Sánchez Suárez - *Conservatorio del Tolima*

© autores

Juliana Pérez González

Cristhy Alejandra Hoyos López

Julián David Quintero Guzmán

Humberto Galindo Palma

Eugenio Zamora García

Música, Cultura y Pensamiento, vol. 6, núm. 6

Revista de la Facultad de Educación y Artes.

© Conservatorio del Tolima - Institución de Educación Superior

Humberto Galindo Palma - Ed.

Director y Editor:

Humberto Galindo Palma

Fondo Editorial Conservatorio del Tolima. 2017

84 páginas, ilustraciones, retratos, Separata de música e índice, 23 x 30 cm.

ISSN: 2145-472

Prohibida la reproducción total o parcial de este material sin autorización escrita del Conservatorio del Tolima.

Corrección de estilo, traducción, diseño gráfico editorial, armada electrónica e impresión

Proceditor Ltda.

Calle 1C No. 27A - 01, piso 1, Santa Isabel

Tel.: 757 9200, proceditor@yahoo.es

Bogotá, D. C., Colombia

Impreso en Colombia

Printed in Colombia

Sexta Edición

Ibagué, noviembre del 2017

ISSN: 2145-4728

Número de ejemplares: 300

Periodicidad: anual

Portada: Foto del compositor Heitor Villa-Lobos en París. s.f. <https://www.npr.org/sections/deceptivecadence/2012/03/05/147971782/parab-ns-heitor-villa-lobos->

Correspondencia, canje y distribución

Conservatorio del Tolima

Calle 9 No. 1-18

Facultad de Educación y Artes

Coordinación Investigación, of. 4-3.

Teléfonos: +57(8) 2618526 - 2639139 Fax: +57(8) 2615378 - 2625355

Correo electrónico

musicaculturaypensamiento@conservatoriodeltolima.edu.co

Todos los derechos reservados.

Indexada en

Open Music Library

Google Academic

Academia.edu

Avalada Publindex sin clasificación



CONSERVATORIO
DEL TOLIMA



Contenido

Presentación
Editorial

6

Música y Cultura

Índices Revista Música y Cultura y
Pensamiento

Humberto Galindo Palma

52

Música en Clave

Assobio a Játo de Heitor Villa-Lobos:
propuesta de reedición e interpretación

Cristhy Alejandra Hoyos López,

Julián David Quintero Guzmán

46

Música y Pensamiento

El piano y la niña del conservatorio

Jaques Dalcrozze,

Juliana Pérez González (traducción)

74

Reseña

Música y Arqueología en Colombia,
en busca de audiencias

Humberto Galindo Palma

Convocatoria Revista No. 7

Separata

Delirio de Amor op. 19

Eugenio Zamora García

Assobio a Játo

Heitor Villa-Lobos



Presentación

El Conservatorio del Tolima, desde su Facultad de Educación y Artes, instituyó en 2009 el proyecto editorial de la revista *Música, cultura y pensamiento* como una necesidad prioritaria para dar cabida a la producción académica que para entonces se consideró fundamental en el ejercicio dinámico de la investigación. Nutrieron sus dos primeros números, en 2009 y 2010, los artículos derivados de la realización del IV Congreso Nacional de la Música, certamen convocado por nuestra institución en consecuencia con la iniciativa histórica de Alberto Castilla, fundador y pensador de los destinos musicales del Conservatorio del Tolima.

Al llegar a su quinto número, la revista *Música, cultura y pensamiento* ha alcanzado un lugar en la producción editorial colombiana interesada en la música desde sus frentes históricos, pedagógicos y teóricos. Ha sido un esfuerzo significativo convocar a una comunidad de pares investigadores, compositores e intérpretes entre los cuales nuestros docentes sin duda han dejado su voz, aportando temas puntuales para el debate, la crítica y la profundización de la música como materia de estudio.

Como corresponde a todo proceso de desarrollo e innovación, los cinco números de *Música, Cultura y Pensamiento* marcan el cierre de su primera época, con el fin de adecuar su diseño, contenidos y términos de convocatoria a los nuevos retos de calidad que demanda la institucionalidad de la educación superior y sus productos académicos. Por ello, en nombre del Conservatorio del Tolima, expresamos nuestro agradecimiento a quienes con sus artículos y obras de las separatas, contribuyeron a lo largo de estos años a dinamizar la producción de la investigación musical, y a convertir nuestra revista en un escenario idóneo para su circulación.

James Enrique Fernández
Rector



Editorial

Tras haber alcanzado el quinto año de publicación continua de la revista *Música, cultura y pensamiento*, como una de las pocas publicaciones académicas especializadas en música en nuestro país, es satisfactorio recapitular sobre el significado tanto institucional como regional de esta permanencia editorial. La inaplazable necesidad de dar circulación al producto académico de docentes y egresados destacados, así como la inclusión de investigadores y creadores musicales externos, ha sido la razón de ser de nuestra revista en estos últimos cinco años. En el transcurso de las ediciones, hemos aprendido desde la experiencia misma, pero en particular del trabajo que universidades e investigadores nacionales han realizado con una importante trayectoria que quedó registrada en nuestros dos primeros números, con motivo de la convocatoria al IV Congreso Nacional de la Música, en la que participaron quienes han liderado la investigación musical en nuestro país en los últimos diez años.

Con la mayor disposición para someter este trabajo editorial a los procesos de actualización e implementación de estándares de alta calidad, con la edición especial del presente número la revista *Música, cultura y pensamiento* cierra un primer ciclo y se apresta para iniciar una nueva época en la que tanto su concepto editorial como sus contenidos y alcances de convocatoria acogen las dinámicas nacionales e internacionales que le permitan hacerse un lugar dentro de la literatura especializada, y desde allí servir a la comunidad académica para la publicación de trabajos de investigación, reflexiones y obras inéditas que consideren este espacio como una tribuna merecedora de su producción. De esta manera se hace una recapitulación editorial presentando los índices de los primeros cinco números, e incluyendo artículos y reseñas de reciente recepción. Para quienes aportaron a esta primera época que hoy culmina, va nuestra gratitud e invitación para continuar con su participación cercana y permanente.

Humberto Galindo Palma
Editor



Índices revista

(números 1 a 5)

Resúmenes 2009

2009

Música, Cultura y Pensamiento N° 1

Artículos

Gil, F. (2009). Congresos Nacionales de la Música, 1936-1937. *Música, Cultura y Pensamiento*, 1(1), 13-34. Ibagué: Conservatorio del Tolima.

Resumen

Fueron fundamentales para la cultura musical, y en particular para la educación y la práctica musical en Colombia, las acciones desarrolladas por la Dirección Nacional de Bellas Artes (DNBA) del Ministerio de Educación Nacional entre los años 1935 y 1937. Los Congresos Nacionales de la Música, eventos coordinados por la DNBA, trataron de democratizar la participación de los músicos de diferentes regiones en la construcción de la música nacional, con ideales liberales, buscando un mayor acceso de población a la educación especializada en música y retomando la bandera de la divulgación y apropiación del conocimiento científico en la formulación de problemas en torno a la pedagogía musical y el arte. En ellos se validaron muchos de los esfuerzos y políticas que desarrolló la DNBA con-

gregando intelectuales y músicos en torno al fortalecimiento de la música nacional.

Palabras clave: Congresos Nacionales de la Música en Colombia, educación y la práctica musical en Colombia, construcción de la música nacional, problemas en torno a la pedagogía musical y el arte, pensamiento musical colombiano.

Title: National Music Congresses, 1936-1937.

Abstract

The actions undertaken by the National Direction of Fine Arts (DNBA) from the National Education Department between 1935 and 1937 were fundamental for the music culture and, in particular, the education and practice of music in Colombia. The National Music Congresses, coordinated by the DNBA, tried to democratize the participation of the musicians from different regions in order to construct the national music, with liberal ideals wanting to facilitate the general population's access to specialized education in music, while recapturing the flag of the publication and the appropriation of scientific knowledge in the formulation of problems concerning music and art pedagogies. This validated many of the efforts and policies developed

by the DNBA which congregated intellectuals and musicians in order to strengthen the national music.

Keywords: National Music Congresses in Colombia, education and music practice in Colombia, construction of the national music, problems concerning music and art pedagogies, Colombian musical thought.

Beltrán Agudelo, L. A., Guarín Ramírez, N., Carrión Tovar, M. Á. y Galindo Palma, H. (2009). Línea de investigación en Historia y Patrimonio del Conservatorio del Tolima: aproximación teórica-metodológicas. *Música, Cultura y Pensamiento*, 1(1), 35-47. Ibagué: Conservatorio del Tolima.

Resumen

El Grupo de Investigación Historia y Patrimonio del Conservatorio del Tolima está constituido por directivos y docentes institucionales. Con la participación de los estudiantes de la Licenciatura en Música, por medio de sus trabajos de grado, este grupo lidera proyectos de investigación institucionales en la línea que aquí se presenta. Como punto de partida, la línea de investigación define conceptos e identifica de manera apropiada los aspectos que le permiten lograr claridad en los distintos momentos del trabajo investigativo propuesto en el contexto propio, con el fin de tener un conocimiento sólido de la teoría que fundamenta y guía la reconstrucción de la historia cultural, educativa y artística del Conservatorio del Tolima.

Palabras clave: Investigación, música, historia, memoria, relato, documento.

Title: Investigation into History and Heritage of the Tolima Conservatory: theoretical and methodological approaches.

Abstract

The research Group “History and Patrimony of the Tolima Conservatory” is made up of managers and institutional teachers. With the participation of the students from the Bachelor of Music degree and their graduation theses, this group leads institutional research projects. As a starting point, the investigation defines concepts and identifies the aspects that provide clarity in the different moments of the proposed research in an appropriate context, in order to have a solid knowledge of the theory that bases and guides the reconstruction of the cultural, educational and artistic history of the Tolima Conservatory.

Keywords: investigation, music, history, memory, history, document.

Londoño Fernández, M.E. (2009). Memoria colectiva y músicas locales en una perspectiva de desarrollo humano. *Música, Cultura y Pensamiento*, 1(1), 35-47. Ibagué: Conservatorio del Tolima.

Resumen

El texto dimensiona la memoria colectiva y la sitúa en el centro de las dinámicas sociales y culturales. Destaca el papel privilegiado del arte, y en particular el de la música como memoria, como elemento de comunicación y de cohesión social. Aborda el concepto de desarrollo en países como Colombia, atravesados por la multiculturalidad y la inequidad; sustenta la importancia de cuidar, valorizar y re-crear las músicas locales, rurales y urbanas asumidas como memoria colectiva, y muestra diversas posibilidades de aprovechamiento de este patrimonio cultural singular y propio, que ofrece alternativas múltiples al desarrollo humano, individual y comunitario. Con-

voca a una recuperación crítica de la memoria e invita al fortalecimiento de redes ciudadanas que asuman, conscientemente, las tareas necesarias para lograrlo.

Palabras clave: Memoria cultural, patrimonio cultural, multiculturalidad e inequidad en Colombia, músicas locales, rurales y urbanas, arte y memoria, música y desarrollo humano.

Title: Collective memory and local music in a human development perspective.

Abstract

The text gives dimension to the collective memory and places it in the center of the social and cultural dynamics. It emphasizes the privileged role of art, and in particular, that of music as a memory, as an element of communication, and social cohesion. It tackles the concept of development in countries like Colombia, affected by multiculturalism and inequity; it sustains the importance of taking care of, valuing and recreating the local, rural and urban music acknowledged as collective memory, and shows diverse possibilities of using this singular and independent cultural heritage, which offers multiple alternatives to the human, individual and community development. It summons a critical recovery of the memory and encourages the strengthening of civil networks that assume, consciously, the necessary tasks to achieve it.

Keywords: cultural memory, cultural heritage, multiculturalism and inequity in Colombia, local, rural and urban music, art and memory, music and human development.

Beltrán Agudelo, L.A., Millán, Á.J., Rivas Quijano, D.E., Espinosa, H. (2009). Amina Melendro de Pulecio: La legendaria madrina de la música. "Un compromiso con la histo-

ria". *Música, Cultura y Pensamiento*, 1(1), 65-74. Ibagué: Conservatorio del Tolima.

Resumen

Este artículo describe la historia de la señora Amina Melendro de Pulecio, una de las principales protagonistas de la historia del Conservatorio del Tolima, construida con quienes testimoniaron desde sus recuerdos las experiencias y datos que tenían sobre su relación familiar, de amistad o de trabajo con la protagonista, información que, apoyada en la constatación documental, hizo posible esta versión de su historia de vida, denominada: "Amina Melendro de Pulecio: Una Legendaria Madrina de la Música". La investigación inició desde el mismo momento en que apareció el primer Melendro en Colombia, tratando de reconstruir de una manera fidedigna la infancia y la juventud de la señora Amina, y tomando luego su vida laboral en el Conservatorio del Tolima, desde el año 1927 hasta 1999. La información fue sintetizada en los logros más significativos, reconociendo que fue una vida muy productiva y trascendente para el Conservatorio del Tolima, para Ibagué y Colombia.

Palabras clave: Amina Melendro de Pulecio, protagonista de la historia del Conservatorio del Tolima, patrimonio musical colombiano, historia de vida, estudio de género.

Title: Amina Melendro de Pulecio: The legendary godmother of music 'A commitment to history.

Abstract

This article describes the history of Mrs. Amina Melendro de Pulecio, one of the principal protagonists in the history of the Tolima Conservatory. The history was reconstructed with the help of different memories, experiences, and information

given by family, friends and colleagues. This information has been confirmed by several documents and made the current version of her life's story called: "Amina Melendro de Pulecio: A Legendary Godmother of Music. The research begins when the Melendro family arrived in Colombia, and tries to correctly reconstruct Mrs. Amina's childhood and youth, and then moves on to talk about her working life in the Tolima Conservatory, from 1927 to 1999.

Keywords: Amina Melendro de Pulecio, protagonist of the history of the Conservatory of the Tolima, Colombian musical patrimony, life history, study of genre.

Beltrán Agudelo, L. A., Güisa, M. A., Bautista, S. I. y Luna, M. A. (2009). Vicente Sanchis Sanz: Leyenda viva de una época dorada. *Música, Cultura y Pensamiento*, 1(1), 75-89. Ibagué: Conservatorio del Tolima.

Resumen

La llegada de un emigrante español en los años sesenta a Colombia, era rara, casi única, pues no existían motivos para venir de lugares tan lejanos. Sin embargo, un músico de Valencia, con anhelos de conocer y sobre todo de librarse de su medio político, decidió viajar a Ibagué para enseñar música. Lo que encontró Vicente Sanchis Sans en Ibagué y en el Conservatorio, fue algo maravilloso, era como un terreno abonado donde él podía depositar muchas semillas de futuro. Se asombró del talento y el interés de los niños y los jóvenes del Conservatorio del Tolima, por la música. Así que con toda la energía que poseía a sus veinticinco años, supo crear un ambiente propicio para enseñar todo lo que sabía y además de organizar la orquesta, los coros y los grupos de cámara, donde encausó la capacidad y el interés de los estudiantes, generó

una verdadera época dorada de la música en Ibagué.

Palabras clave: Vicente Sanchis, músico, director español en Colombia, historia de vida, historia del Conservatorio del Tolima.

Title: Vicente Sanchis Sanz: Living legend of a golden age.

Abstract

The arrival One Spanish Immigrant to Colombia in the 60s was rare and almost unique given that in those days, there weren't many reasons to travel from such distant places. Nevertheless, a musician from Valencia, wanting to discover and escape the Spanish political system, decided to travel to Ibagué to teach music. What Vicente Sanchis Sans found in Ibagué and in the Conservatory, was something wonderful, it was like a solvent area where he could deposit many future seeds. He was astonished at the talent and the interest in music that the children and the young people of the Tolima Conservatory displayed. So, at twenty-five, using all his energy, he created a propitious environment where he taught everything he knew and organized the band, the choirs and chamber music groups. He guided his students' potential and interests, all the while generating a real golden age of music in Ibagué.

Keywords: Vicente Sanchis, musician, the Spanish director in Colombia, life history, history of the Tolima Conservatory.

Hernández Guayara, A. y Varón, A. P. (2009). Álvaro Ramírez Sierra: Crónica de un compositor vanguardista colombiano. *Música, Cultura y Pensamiento*, 1(1), 91-97. Ibagué: Conservatorio del Tolima.

Resumen

La obra musical del compositor Álvaro Ramírez Sierra (1932-1991) forma parte de un proyecto de investigación liderado por el guitarrista Gustavo Niño Castro. Este proyecto inició en el año 2006 en el Conservatorio del Tolima, con la participación de docentes y estudiantes de la Facultad de educación y Artes de la misma institución. En la actualidad (2009), el proyecto tiene como primeros productos la edición de 23 manuscritos del compositor y una compilación de 108 de sus obras. Producto de dicha investigación, este artículo busca presentar a la comunidad académica un perfil biográfico de este desconocido personaje; de su vida musical, sus logros, su pensamiento y del legado musical vanguardista para su época, que dejó para las nuevas generaciones.

Palabras clave: Álvaro Ramírez Sierra, música colombiana del siglo xx, compositor vanguardista - historia de vida, catalogación musical.

Abstract

The work of the composer, Álvaro Ramírez Sierra (1932 - 1991), is part of a research project led by the guitarist Gustavo Niño Castro. The project began in 2006 in the Tolima Conservatory, with the participation of a group of teachers and students from the institution's faculty of Education and Arts. At present (2009), the project includes the edition of 23 of the composer's manuscripts and a compilation of 108 of his works. This article aims to provide the academic community an insight into the biographic profile of this unknown character, including his musical life, his achievements, his way of thinking, as well as the musical legacy he left for the future generations.

Keywords: Álvaro Ramírez Sierra, Colombian musician of the XXth century, avant-garde composer, life history, musical cataloging.

Galindo Palma, H. (2009). Instrumentarium: Las culturas tradicionales vistas desde el patrimonio instrumental musical. *Música, Cultura y Pensamiento*, 1(1), 99-111. Ibagué: Conservatorio del Tolima.

Resumen

Los instrumentos musicales son las evidencias más tangibles de identidad sonora colectiva que puedan hallarse en cualquier cultura, sea como referencia de su pasado, presente o futuro, y desde su morfología y funcionalidad, revelan elementos cohesionadores de la música de una sociedad particular con respecto a otras. La organología, como rama especializada de la musicología sistemática y de la etnomusicología, se ha consolidado en una de las herramientas metodológicas más pertinentes del siglo *xxi* para estudiar las culturas musicales tradicionales, en busca de una mejor comprensión de una praxis colectiva desde sus instrumentos musicales. El coleccionismo de instrumentos musicales de diversas culturas para su estudio, actividad que ha dado lugar a la creación de los museos especializados en música en todo el mundo, se vislumbra para el siglo *xxi* como uno de los más importantes escenarios de preservación, estudio y difusión de la organología musical de todas las culturas en las sociedades modernas. El presente artículo reflexiona sobre las perspectivas y sus horizontes de la organología musical en un contexto histórico global y su relación con el desarrollo de la etnomusicología en Colombia.

Palabras clave: etnomusicología y organología, patrimonio instrumental musical colombiano, culturas musicales tradicionales, museos organológicos musicales.

Title: Instrumentarium: Traditional cultures seen from the instrumental musical heritage.

Abstract

Musical instruments are the most tangible evidence of the collective sonorous identity of any culture. They are like a reference of a culture's past, present, or future, and their morphology and functionality reveal the cohesion elements of music in a particular society in respect to other cultures. The organology, as a specialized branch of systematic musicology and ethnomusicology, has been consolidated as one of the most pertinent methodological tools of the Twenty First Century to study traditional musical cultures, looking for a better understanding of a collective praxis from the musical instrument view point. Collecting musical instruments from diverse cultures for their study, is an activity that has given place to the creation of specialized music museums all over the world. They are foreseen as the most important sceneries for preservation, study and diffusion of the musical organology of the Twenty First century in all cultures of modern societies. The present article reflects on the perspectives and horizons of the musical organology in a global historical context, and its relation with the development of ethnomusicology in Colombia.

Keywords: ethnomusicology and musical organology, Colombian musical instrumental patrimony, traditional musical cultures, music museums.

Sánchez Suárez, S. (2009). Reflexión histórica de las formas de la escritura musical del bambuco, entre el colonialismo y la República en Colombia. *Música, Cultura y Pensamiento*, 1(1), 115-130. Ibagué: Conservatorio del Tolima.

Resumen

Durante los últimos dos siglos de historia musical en Colombia, académicos, intérpretes, directores de ensambles, musicólogos,

etnomusicólogos, arreglistas, compositores y todos aquellos que hacen parte del oficio, se han enfrentado al dilema de “cómo escribir el bambuco” en una partitura. Este problema ha creado discursos y polémicas alrededor de este tema, que sin dejar nada productivo en términos académicos, ha logrado polarizar dos grupos de acérrimos creyentes. Los que escriben el bambuco a 3/4 y los que defienden la posición de su escritura a 6/8, como la más práctica. Para entender este problema, se debe considerar todo el contexto histórico que encierra este debate musical y sus diferentes variables sociales, desde los procesos de colonización hasta los de instauración del concepto de *Patria* dentro de la creación de la nueva República colombiana. Este artículo se desarrolla en dos partes. La primera es una síntesis y reflexión socio-histórica de los procesos evolutivos de la creación del bambuco, su origen y antecedentes, las primeras consecuencias de su instauración como *ritmo nacional* además de las referencias históricas respecto a su escritura durante el siglo xx. En la segunda parte se hace un análisis y comparación de las más importantes formas de la escritura, y se presenta una reflexión alrededor de la manera adecuada de llevarla a la partitura y su posible influencia en la interpretación.

Palabras clave: Análisis, epistemología, musicología, música colombiana, bambuco, interpretación.

Title: Historical reflection of the forms of bambuco musical writing, between colonialism and the Republic in Colombia.

Abstract

During the last two centuries of musical history in Colombia, academics, interpreters, assemble directors, musicologists, ethno musicologists, music arrangers, composers and other related professions, have

faced the dilemma of “how to write Bambuco” in score form. This problem has led to speeches and polemics about the topic that despite not being productive in academic terms, has managed to polarize two groups of staunch believers: those who write Bambuco in 3/4 and those who defend the position of writing it in 6/8. To understand this problem, it is necessary to consider the whole historical context of this musical debate, as well as its different social variables - from the processes of colonization to the establishment of the concept of *Homeland* in the creation of the new Colombian Republic. This article includes two parts. The first one is a synthesis and historical reflection of the evolutionary processes of the creation of Bambuco, its origins, precedents, the first consequences of its establishment as a “National rhythm”, and historical references with regard to its writing during the Twentieth century. The second part is an analysis and comparison of the most important forms of its writing, bringing up the debate about the “suitable” way of writing it in musical score form and its possible influence in its interpretation.

Keywords: analysis, epistemology, musicology, Colombian music, bambuco, interpretation.

Ramírez Méndez, A. C. (2009). Suite Op. 18: Una aproximación a los ritmos andinos desde la armonía moderna. *Música, Cultura y Pensamiento*, 1(1), 131-138. Ibagué: Conservatorio del Tolima.

Resumen

Hacia 1864, Johannes Brahms compone su trío op. 40 para corno, violín y piano. De esta obra se alegó que era inusual, por estar originalmente compuesta para *wald-horn* o corno de caza. Con todo, la historia

ha demostrado que es un refinado acierto para la música de cámara, a pesar de ser un formato atípico, poco explorado por los compositores. Entrando al siglo XXI, incluso en el siglo pasado, son pocos los compositores que se concentran en este conjunto. Esa preocupación por el pobre repertorio, ha impulsado a algunos compositores jóvenes en Colombia a centrarse en la producción de nueva música para grupos instrumentales no tan convencionales como el citado en este texto. De allí nace la idea de impulsar la interpretación de música colombiana desde este trío instrumental, a partir de la obra Suite Op. 18 que se describe en el presente artículo.

Palabras clave: Suite para trío corno, violín y piano, jóvenes compositores colombianos, análisis musical, trío, armonía del siglo XX, danzas colombianas, música de cámara.

Title: Suite Op. 18: An approach to Andean rhythms from modern harmony.

Abstract

By 1864, Johannes Brahms composed his trio op. 40 for the horn, violin and piano. It was alleged that this work was unusual because it was originally composed for the Wald horn or hunter horn. In spite of this, history has demonstrated that it is a refined success for the chamber music, despite being an atypical format and hardly explored by composers. In the Twenty-first century and the last century, there aren't many composers who concentrate on this musical format. This concern for the poor repertoire has impelled some young composers in Colombia to focus the production of new musical pieces for instrumental groups on not so conventional music types such as the one mentioned in this text. This has given rise to encouraging the interpre-

tation of Colombian music such as the creation of the Suite Op. 18 which is described in the this article.

Keywords: Suite for trio horn, violin and piano, young Colombian composers, musical Trio, harmony of the XXth century, Colombian Dances, chamber music.

Separata

Alarcón, J. G. (2009). Fantasía sobre Juan el Bautista - para órgano. *Música, Cultura y Pensamiento*, 1(1), 1-20 [Separata]. Ibagué: Conservatorio del Tolima.

2010

Música, Cultura y Pensamiento N°2

Artículos

Quevedo Urrea, J. (2010). Memorias documentales del sonido inédito: algunos aspectos Técnicos documentales y jurídicos. *Música, Cultura y Pensamiento*, 2(2), 17-30. Ibagué: Conservatorio del Tolima.

Resumen

La memoria inédita sonora está representada por todo conocimiento que no ha sido difundido ni producido por la industria editorial, fonográfica y/o audiovisual haciendo parte de prácticas culturales específicas generalmente de tradición oral. El artículo expone, mediante ejemplos del patrimonio sonoro inédito del Centro de Documentación Musical, los diferentes procesos y criterios de identificación de materiales sonoros disponibles para realizar catalogaciones y bases de datos. Plantea criterios para el levantamiento de información técnica con un interés investigativo basado en dichos materiales, y hace énfasis en la necesidad de incorporar la tecnología para la actualización y análisis de archivos sonoros, tarea en la que viene trabajando el Centro de Documentación Musical. En la última parte se exponen algunas perspectivas de orden jurídico y técnico que deben observarse como políticas de ética, en consideración al debido proceso de protección de los derechos de autor sobre el material documental sonoro que es registrado o dado en depósito en colecciones de uso público.

Palabras clave: memoria inédita, documento sonoro, condiciones técnicas y jurídicas

de registro y uso, bases de datos y análisis de documentos sonoros, Centro de Documentación Musical.

Title: Documentary memories of the unpublished sounds: some technical documentary aspects and legal aspects.

Abstract

Unpublished sound memory is represented by all knowledge that has not been released or produced by the publishing, phonographic and/or audio industry, and is part of specific cultural practices, generally oral tradition. This article describes, with examples of unpublished sound heritage from the Musical Documentation Centre, the different processes and criteria for the identification of audio material available for catalogues and databases. It proposes criteria to build up technical information with research interests based on those materials, and emphasizes the need to incorporate technology for updating and analyzing sound files, a task that has been carried out by the Musical Documentation Center. In the last part of the text, some legal and technical perspectives have been given and should be seen as ethical policies in regard to the due copyright process on sound documentary material that is recorded or in trust collections for public use.

Keywords: unpublished report, documentary sound, technical and legal conditions of registration and use, data-bases and analysis of sound recordings, Musical Documentation Center.

Sossa Santos, J. (2010). Pedagogía del acontecimiento: una experiencia de educación no formal para las músicas regionales. *Música, Cultura y Pensamiento*, 2(2), 31-44. Ibagué: Conservatorio del Tolima.

Resumen

Con la presente reflexión se propone hacer un trazado de orden conceptual y de modos de intervención pedagógica que caracterizan nuevas maneras de hacer pedagógico; se señalan nuevas posibilidades de pensar e intervenir las músicas regionales que se consideran parte de una categoría más englobante: las denominadas Músicas Caribeberoamericanas. Se habla de los enfoques convencionales de la educación musical, con sus rasgos de centralidad, jerarquías y linealidad y se proponen aproximaciones de lo que se denomina paradigma estético. Desde conceptos como *rizoma* y *pedagogía del acontecimiento* se muestran maneras inéditas de abordar la formación musical desde la perspectiva de la educación para el trabajo y el desarrollo humano, en contraste con las miradas canónicas propias de la educación formal de corte académico.

Palabras clave: Rizoma, acontecimiento, músicas CIAM (Caribeberoamericanas), mediación, literalidad-oralidad.

Title: Pedagogy of the event: a non-formal educational experience for regional music.

Abstract

With this reflection the construction of a conceptual and pedagogical path with intervention modes that characterize new forms of pedagogical work is proposed. It also identifies new opportunities to think and act in regional music that are considered part of a more encompassing category: the so-called Caribeberoamericana Music. It talks about conventional approaches to musical education, with its qualities of centrality, hierarchy and linearity and proposed approaches called aesthetic paradigm. From concepts such as *rhizome* and *pedagogy from the event*, ways to deal with unprecedented musical training from the

perspective of education for work and human development will be shown, in contrast to the canonical looks of formal academic education.

Keywords: rhizome, event, music CIAM (Caribeberoamericanas), mediation, literal-oral.

Alarcón Carreño, J. G. (2010). Reflexión histórica de la dirección sinfónica en Colombia: Directores destacados. *Música, Cultura y Pensamiento*, 2(2), 45-53. Ibagué: Conservatorio del Tolima.

Resumen

Poco o nada se ha escrito sobre la dirección sinfónica en Colombia y sus directores a lo largo de la historia, y el papel social - cultural de esta profesión en el campo laboral. Durante las últimas décadas, la música en Latinoamérica ha sido conductora de procesos de transformación social, como el movimiento orquestal en Venezuela y la red de orquestas de Medellín, o la Fundación Batuta, siendo el medio por el cual muchos niños y jóvenes tienen la oportunidad de progresar y salir adelante. El presente artículo hace una síntesis sobre los orígenes de la dirección en Colombia. Se habla sobre el papel actual del director en sus campos de acción, los procesos de formación y se hace una reflexión final sobre su proyección.

Palabras clave: Compañías de ópera, directores en Colombia a finales del siglo XIX y comienzos del XX, campo laboral de la dirección en Colombia, formación de los directores, reflexión histórica.

Title: Historical Reflection of the Symphonic Direction in Colombia: Featured Directors.

Abstract

Little or nothing has been written about the symphonic direction in Colombia and

its directors throughout history, and the social-cultural role of this profession in the labor field. During the last decades, music in Latin America has been conducting social transformation processes, such as the orchestral movement in Venezuela, and the network of orchestras in Medellín, or the Batuta Foundation in Colombia, which have offered many children the opportunity to progress and move forward. In Colombia and Latin America, the director leads the formation processes for orchestras, choirs and bands; his labor goes beyond simply moving the baton, profiling him as a manager and leader who teaches and transforms society by means of his musical labor. In this article the history of the first directors who came to Colombia, as well as the most prominent ones, is presented. It talks about the current role of the director in Colombia, his field of action and training process, as well as offering a final reflection on his projection in Colombia.

Keywords: Opera Company, directors in Colombia in the late nineteenth and early twentieth centuries, director's labor field in Colombia, director's training, historical reflection.

Leal Castro, C. D. (2010). La autoevaluación en el docente universitario: una actividad indispensable para la cualificación de los procesos educativos. *Música, Cultura y Pensamiento*, 2(2), 55-60. Ibagué: Conservatorio del Tolima.

Resumen

Para nadie es un secreto que la evaluación educativa hoy en día es objeto de una amplia gama de reflexiones y debates en el contexto nacional que reivindican su trascendencia como una actividad necesaria. Esto obedece en gran parte al imaginario

predominante en el mundo educativo según el cual “aquello que no se evalúa, no se mejora”. Sin embargo, esta presunción parece tener relativa validez, pues no se trata de evaluar “sin ton ni son”, como lo afirma Miguel Ángel Santos Guerra, o de evaluar atendiendo de forma sumisa y unívoca a los intereses externos del mercado del trabajo, del poder, del dinero, de la injusticia y de la desigualdad (Santos Guerra, 2001). Se trata de evaluar con base en criterios éticos racionales que le permitan al docente apelar a su autonomía y al ejercicio reflexivo como condiciones *sine qua non* para alcanzar una calidad cimentada en un aspecto que le debe ser inherente al docente en el mundo actual y que desde la filosofía platónica y algunos pensadores modernos como Descartes, Spinoza o Kant ya se dilucidaba como piedra angular para la formación del hombre: la necesidad de pensar, de aprender a pensar por sí mismo.

Palabras clave: Evaluación, autoevaluación, autonomía, calidad, educación.

Title: Self-evaluation in the university teacher: an indispensable activity for the qualification of the educational processes.

Abstract

It is no secret that educational assessment is currently subject to a wide range of discussions and debates in a national context in favor of its importance as a necessary activity. This is largely due to the dominant imagery in the educational world, according to which “what is not evaluated is not improved.” However, this assumption seems to be relatively valid, as it is not only about assessing “without rhyme or reason”, as stated by Miguel Angel Santos Guerra, neither is it about assessing in a submissively and unambiguous way the external interests of the labor market, pow-

er, money, injustice and inequality. (Santos Guerra, 2001). Instead, it is about assessing based on rational and ethical criteria that allow the teacher to use their autonomy and reflective practice as *sine qua non* to achieve a quality rooted in an aspect that should be inherent to the teacher in the world today, and from the view point of platonian philosophy and modern thinkers such as Descartes, Spinoza or Kant who have elucidated as a cornerstone for the formation of man: the need to think, to learn to think for himself.

Keywords: evaluation, self-assessment, autonomy, quality, education.

Cárdenas Soler, R. N. (2010). Neurología y cognición musical. *Música, Cultura y Pensamiento*, 2(2), 61-69. Ibagué: Conservatorio del Tolima.

Resumen

El presente texto se fundamenta en tres artículos: "The Neuroscientific Basis of Music: Applications to the Development of Talent and Education" de William Bart y Michael Atherton, "Swinging in the Brain: Shared Neural Substrates for Behaviors Related to Sequencing and Music" de Janata y Grafton y "Towards a Neural Basis of Music Perception" de Koelsch y Siebel. Adicionalmente, su desarrollo se encuentra matizado por otros autores e investigadores que relacionan sus postulados con los temas tratados por los tres primeros artículos mencionados. Vale la pena resaltar la importancia del trabajo interdisciplinario en los hallazgos científicos que se pueden lograr en cada campo del saber, constituyéndose en un significativo aporte para el fortalecimiento e impulso de la ciencia. En este caso, estos estudios tendrían una importante implicación pedagógica para la educación musical,

de manera particular, pero también para la educación general, revalidando la apreciación y la importancia de los procesos musicales en la escuela.

Palabras clave: Cerebro, neurología, cognición musical, emoción.

Title: Neurology and musical cognition.

Abstract

This text has been developed based on three articles: "The Neuroscientific Basis of Music: Applications to the Development of Talent and Education" by William Bart and Michael Atherton; "Swinging in the Brain: Shared Neural Substrates for Behaviors Related to Sequencing and Music" by Janata and Grafton; and "Towards a Neural Basis of Music Perception" by Koelsch and Siebel. Additionally, its development is nuanced by other authors and researchers who relate their postulates to the topics reviewed in the first three articles mentioned above. It is worth noting the importance of interdisciplinary work in scientific discovery that can be made for each field of knowledge, constituting a significant contribution to the strengthening of science. In this case, these studies would have important pedagogical implications, particularly for music education, but also for general education, revalidating the appreciation and importance of teaching music in schools.

Keywords: brain, neurology, musical cognition, emotion.

Capera Chilatra, G., Murcia Suárez, M. A., Góngora, D. F., Ruiz, I. A. y Galindo Palma, H. (2010). Gonzalo Sánchez: Testimonio del folclor musical de la Tierra del Bunde. *Música, Cultura y Pensamiento*, 2(2), 73-87. Ibagué: Conservatorio del Tolima.

Resumen

La música es uno de los legados más importantes en el Tolima, y sus compositores han contribuido definitivamente a construir este patrimonio. En el municipio del Espinal, “la meca del folclor”, Gonzalo Sánchez, ha sido protagonista excepcional de su historia, primero como músico de La Divina, la más famosa banda de música de los años 20 en el Tolima, y ya en su edad madura, definiéndose como uno de los más prolíficos compositores de música vernácula del departamento, con cerca de 800 composiciones, en su mayoría inéditas. Resultado de una investigación de historia de vida, el presente artículo recoge el testimonio de la trayectoria artística y educativa de Gonzalo Sánchez, el fundador del Festival del Bunde que revela una vida entera dedicada a la difusión de la identidad regional y del folclor musical del departamento del Tolima.

Palabras clave: Gonzalo Sánchez, compositor tolimense, bandas musicales del Espinal, Festival del Bunde, folclor musical tolimense.

Title: Gonzalo Sánchez: Testimony of folklore music from the Land of Bunde.

Abstract

Music is one of the most important legacies in Tolima, and its composers have definitely contributed to this heritage. Gonzalo Sanchez has been an important protagonist in the history of folklore music, especially in Espinal, which is known as the mecca of folklore. In the 20's he was as a musician in the most famous band in Tolima called ‘La Divina’, and as he got older, he became known as one of the department’s most prolific composers of vernacular music, composing about 800 works, most of which are unpublished. As a result of an

investigation into his life story, this article is a testimony of the artistic and educational life of Gonzalo Sanchez, founder of the Bunde Festival, revealing a lifetime dedicated to the dissemination of regional identity and Tolima’s folk music.

Keywords: Gonzalo Sánchez, Tolima’s songwriter, musical bands in Espinal, Bunde Festival, Tolima’s folk music.

Quiñones, J. A. (2010). La música de los pueblos originarios de América y su relación con el mito, el rito, el juego y la fiesta. *Música, Cultura y Pensamiento*, 2(2), 89-95. Ibaqué: Conservatorio del Tolima.

Resumen

El artículo busca motivar al lector para que, desde una conciencia histórica que le permita ubicarse en el tiempo y el espacio actual, valore la herencia de las culturas indígenas que nos precedieron, de las que se conserva el legado tradicional a pesar de su desconocimiento en la sociedad moderna. A través de citas de cronistas e intelectuales se reafirma la importancia de incluir en la educación artística la conciencia de pertenecer a un contexto particular, recuperando el respeto por su propia esencia y dándole sentido a la vida y a la identidad cultural. Se propone reflexionar sobre el mito y el rito como elementos vitales para la existencia humana, invitando a que la práctica artística se derive de vivencias, como en las tradiciones originarias de nuestra cultura actual, fuentes de inspiración para la creación poética, no solo para la música y la danza sino también como prácticas que deben ser recuperadas en las diferentes propuestas educacionales colombianas.

Palabras clave: música indígena, educación artística, mito y rito, danza, juego y fiesta.

Title: The music of the American indigenous peoples and their relationship with the myths, rituals, play and party.

Abstract

From a historical awareness that lets us locate ourselves in the current time and space, this article tries to motivate the reader to value the indigenous cultural heritage which has been conserved, despite modern society's ignorance. This paper reaffirms, through the citations of chroniclers and intellectuals, the importance of including the conscience of belonging to a particular context for artistic education, while recovering the respect of self essence and making sense of life and cultural identity. It is argued that myths and rituals can be thought of as vital elements for human existence, inviting artistic practices to be derived from experiences, such as the ancient traditions of our culture, which are not only a source of inspiration for poetic creation, but also for the creation of music and dance.; Such practices must be recovered in the Colombian educational proposal.

Keywords: indigenous music, artistic education, myths and rituals, dance, play and party.

Sánchez Suárez, S. (2010). Bunde tolimense: ¿ritmo o mito?. *Música, Cultura y Pensamiento*, 2(2), 99-112. Ibagué: Conservatorio del Tolima.

Resumen

En 1914, Alberto Castilla compuso el *Bunde Tolimense*, obra musical que lo inmortalizó como compositor y que sirvió como modelo de identidad regional. Esta obra musical se convierte en himno del Tolima y a su vez una de las obras más representativas a nivel nacional. Estos acontecimientos fueron lo suficientemente importantes para di-

mensionar la obra de Castilla como modelo y referencia, y de esta manera establecerlo como un ritmo regional. La falta de popularización de otros *bundes* distintos al de Castilla, a pesar de su categorización como ritmo e inclusive como género, deja varias interrogantes desde el punto de partida. ¿Como fue el proceso de composición hasta convertirse en himno?, ¿por qué se considera un ritmo ante el poco repertorio?, ¿cuáles son los elementos musicales que caracterizan el *Bunde Tolimense*? Ante estos interrogantes, más allá del análisis técnico que se realice de la obra de Castilla, se necesita previamente una contextualización histórica del autor y su entorno, identificar los procesos de identidad regional que se vivieron en el país en la primera mitad del siglo xx y las referencias conceptuales acerca de la palabra *Bunde*.

Palabras clave: Música colombiana, bunde tolimense, identidad y música, análisis musical. Alberto Castilla.

Title: Bunde Tolimense: rhythm or myth?

Abstract

In 1914, Alberto Castilla composed the Tolimense Bunde, a musical work that immortalized him as a composer and served as a model of regional identity. This musical work became Tolima's regional hymn and has become one of the most representative works nationwide, converting Castilla into a model and reference point, and thus establish him as a regional rhythm. The lack of popularity of other *bundes* that weren't written by Castilla, despite its categorization as a rhythm and even as a genre, leaves several questions. What was the process it undertook from the point of composition to the point where it was converted into a regional hymn? Why is it considered a rhythm despite having very little reper-

toire? What are the musical elements that characterize the Bunde Tolimense? Faced with these questions, beyond the technical analysis of Castilla's work, a historical contextualization of the author and his environment is needed in order to identify the processes of regional identity that occurred in the country in the first half of the twentieth century, including the conceptual references of the word, Bunde.

Keywords: Colombian music, Bunde Tolimense, identity and music, musical analysis, Alberto Castilla.

Ramírez, A. C. (2010). Debussy: otro camino al atonalismo. *Música, Cultura y Pensamiento*, 2(2), 113-123. Ibagué: Conservatorio del Tolima.

Resumen

El *atonalismo* como ruptura de característica música tonal occidental es el tema del presente ensayo. A partir de algunos puntos de referencia histórica desde la Escuela de Manheim, la evolución y declive de la forma sonata, el papel revelador de Wagner, para centrar el foco en la obra de Claude Debussy, analizando los elementos constitutivos de su propuesta sonora, que con la ruptura de los convencionalismos de la morfología europea, la liberación del sistema mayor - menor de la música de occidental, y el aprovechamiento de recursos inspirados en culturas musicales como el *gamelán*, daría inicio al impresionismo, una de las más originales corrientes creadoras, que influenciaría, a los compositores de música occidental del siglo xx.

Palabras clave: Impresionismo, armonía impresionista, Claude Debussy, estética francesa comienzos siglo xx.

Title: Debussy: another path to atonalism.

Abstract

The subject of this essay is atonalism as a rupture of the Western tonal music. From some points of historical reference from the School of Manheim, the evolution and decline of sonata form, the revealing role of Wagner, to center the focus on the work of Claude Debussy, analyzing the elements of the proposal score, which with the rupture of the conventionalisms of the European morphology, the liberation of the major - minor Western music system, and the use of resources inspired by the *gamelan* musical cultures, would give birth to Impressionism, one of the most original creative currents that would influence Western composers of the Twentieth Century.

Keywords: Impressionism, harmony, Claude Debussy, impressionist aesthetic early twentieth century French.

Hernández Guayara, A. (2010). Análisis bibliométrico de los Trabajos de Grado de la Licenciatura en Música del Conservatorio del Tolima (2008-2010). *Música, Cultura y Pensamiento*, 2(2), 127-139. Ibagué: Conservatorio del Tolima.

Resumen

Este artículo expone los resultados del análisis bibliométrico realizado a 27 trabajos de grado de la Facultad de Educación y Artes del Conservatorio del Tolima. En él se determinaron las dinámicas y apuestas metodológicas desarrolladas en estos trabajos, y su contribución al desarrollo musical local. Asimismo, se identificó el número de estudiantes que ejecutaron el proyecto, directores que los dirigieron, los autores más citados, la línea de investigación institucional a la que pertenece cada trabajo y herramientas o instrumentos utilizados para la

recolección de la información. Estos datos fueron documentados en una ficha de análisis en formato Excel. El análisis permitió constatar que la dinámica investigativa en los últimos años se ha fortalecido, gracias a la puesta en práctica de estrategias propuestas en el Conservatorio para cualificar la investigación formativa en el nivel de pregrado. Esto ha llevado a la consolidación de trabajos de grado de mayor calidad en su contenido, y diseño respecto a trabajos realizados antes de 2008.

Palabras clave: Análisis bibliométrico, trabajos de grado, investigación formativa en el Conservatorio del Tolima, enfoques de investigación, líneas de investigación.

Title: Bibliometric analysis of the Undergraduate Theses for the Bachelor's Degree in Music from the Tolima Conservatory (2008-2010).

Abstract

This article presents the results of the bibliometric analysis of 27 theses or dissertations from the Faculty of Education and the Arts at the Tolima Conservatory. It identified the dynamics and methodology devel-

oped in the theses and their contribution to local music. Moreover, the number of students who carried out the project, directors who directed them, the most cited authors, the line of institutional research to which each thesis belongs, and the tools or instruments used to collect information were all identified. This data was documented in an analysis sheet in Excel. The analysis helped to confirm that the dynamics of the research in recent years has been strengthened, thanks to the implementation of strategies proposed by the Conservatory in order to qualify formative research at an undergraduate level. This promoted the consolidation of higher quality thesis work in terms of content and design with respect to work undertaken before 2008.

Keywords: bibliometric analysis, theses, research training at the Tolima Conservatory, research approaches, research lines.

Separata

Ramírez, A. C. (2010). Nocturno Op. 20 para orquesta de cuerdas y Oboe. *Música, Cultura y Pensamiento*, 2(2), 1-12 [separata]. Ibagué: Conservatorio del Tolima.

2011

Música, Cultura y Pensamiento N°3

Artículos

Zambrano Rodríguez, L. (2011). El estilo musical en las piezas para piano de Adolfo Mejía. *Música, Cultura y Pensamiento*, 3(3), 17-48. Ibagué: Conservatorio del Tolima.

Resumen

En este artículo se pretende definir el estilo del compositor colombiano Adolfo Mejía en la escritura de sus piezas para piano. Esta es una tarea que requiere de una descripción analítica de los procesos y técnicas de composición utilizados, para lo cual se debe recurrir a los análisis armónico, formal, contrapuntístico y rítmico de estas obras. Mediante estos análisis se busca desarrollar y sistematizar algoritmos que expliquen la manera como fueron compuestas las piezas para piano de Mejía. El estudio de un estilo se puede abordar desde diferentes puntos de vista; uno, muy general y que se enmarca en el campo de la estética, es el que acude a la contextualización histórica y a la descripción de las características expresivas de la música. También se puede caracterizar un estilo a través de la comparación de un determinado lenguaje con el de otros autores para llegar así a la delimitación de escuelas o grupos. Para comprender un estilo también es válido estudiarlo de manera individual, ahondando en sus características puramente musicales y tratar de entenderlo desde la teoría musical. No se trata de negar las influencias de otros estilos de época o pertenecientes a una escuela determinada, sino, más bien, de realizar un estudio de la manera como un autor, en este caso Adolfo Mejía, llega

a la elaboración de piezas determinadas y evidenciar así cuáles son los mecanismos o técnicas que le permiten esa escritura.

Palabras clave: estilo musical, análisis formal, análisis armónico, análisis contrapuntístico, análisis rítmico, algoritmos.

Title: The musical style in the pieces for piano by Adolfo Mejía.

Abstract

This article aims at defining the composition style of the piano pieces by Adolfo Mejía, a Colombian composer. This task requires an analytic description of the processes and techniques used; to accomplish this, a harmonic, formal, contrapuntist and rhythmic analysis is necessary. Through this analysis, the development and systematization of algorithms that explain the way in which these works were composed is looked for. The study of Musical Style can be approached from different viewpoints including a very general one which deals with Aesthetics. It consists of a historic contextualization and a description of the expressive characteristics of music. Another way to define a musical style is by comparing certain languages with those of another composer in order to delimit style groups or schools. A musical style can also be studied individually, delving into its purely musical characteristics in order to try and understand it exclusively from Music Theory. It's not about denying the influence of an époque or school style, but rather finding out how a composer, in this case, Mejía, wrote these piano pieces and discovering the processes and techniques he used.

Keywords: musical style, formal analysis, harmonic analysis, contrapuntist analysis, rhythmic analysis, algorithms.

Reyes Alvarado, E. El papel de las TICs en la recuperación de sonidos de instrumentos prehispánicos. *Música, Cultura y Pensamiento*, 3(3), 49-62. Ibagué: Conservatorio del Tolima.

Resumen

Este artículo hace una reflexión en torno a los sonidos y las músicas ancestrales y propone que estos se pueden recuperar con el grado de precisión que la ciencia y la tecnología permitan, mientras que estas solo son generables en la medida en que se hayan recuperado sus sonidos y existan acuerdos tácitos o predeterminados entre ejecutantes y observadores. Al tratar los instrumentos musicales como sistemas formalizables, y la generación de músicas como proyectos interdisciplinarios, el artículo describe el papel que tienen las Tecnologías de la Información y Comunicaciones (TICs) en los procesos involucrados.

Palabras clave: Informática, cálculo digital, simulación, física de la música, sistemas de tiempo real, instrumentos musicales, musicología.

Title: The role of ICT in the recovery of sounds of pre-Hispanic instruments.

Abstract

This paper reflects on ancestral sounds and music, stating that ancestral sounds can be recovered, with the degree of precision that science and technology allows. It is important to note that they can only be generated if their sounds are restored, and explicit or implicit agreements between performers and observers exist. Considering musical instruments as formal systems, and the generation of music as interdisciplinary projects, the paper describes the role of In-

formation and Communication Technologies in the related process.

Keywords: informatics, digital calculation, simulation, physics of music, real time systems, musical instruments, musicology.

Gaitán Bayona, J. L. (2011). La música de Pala: “para tener la muerte entretenida”. *Música, Cultura y Pensamiento*, 3(3), 65-72. Ibagué: Conservatorio del Tolima.

Resumen

La música de Pala tiene un poderoso vínculo con la literatura, y especialmente con la poesía. En las canciones de este artista no solo hay uso de metáforas, humor e ironía, sino también intertextualidad con la creación estética de diversos artistas del canon universal. Sus temas principales son el amor, el *carpe diem*, la historia e idiosincrasia colombiana, y la urgencia de romper con una mentalidad conservadora, inquisitorial y ultracatólica. Su discografía está integrada por *Amnesialand* (2000), *Colombianito* (2003), *Pala Bras* (2006), *Yo y ya* (2010), y un álbum a dúo con Andrés Correa llamado *Socios ociosos* (2008).

Palabras clave: Pala, música, Colombia, poesía, amor.

Title: Pala's music: 'to entertain the thought of death'.

Abstract

Pala's music has a powerful link with literature, especially poetry. In his songs he not only uses metaphors, humor and irony, but also intertextuality with the esthetical creation of diverse artists of universal cannon. He mainly sings about love, *carpe diem*, Colombian idiosyncrasy and history, and the importance of breaking away from

a conservative, inquisitorial and ultramontane mentality. His discography includes *AmnesiaLand* (2000), *Colombianito* (2003), *Pala Bras* (2006), *Yo y ya* (2010), and the duo album with Andrés Correa called, *Socios ociosos* (2008).

Keywords: Pala, music, Colombia, poetry, love.

Orjuela Quintero, A. (2011). Las músicas del mundo y los derechos de autor, más allá de las fronteras de la invención humana: una búsqueda hacia la propiedad colectiva. *Música, Cultura y Pensamiento*, 3(3), 73-78. Ibagué: Conservatorio del Tolima.

Resumen

Artículo que presenta una reflexión en torno a la necesidad de flexibilización y actualización de la noción jurídica y social de la propiedad intelectual y de los derechos de autor, con el propósito de aportar a la búsqueda de una propiedad colectiva que ampare la memoria sonora de las comunidades, dadas las nuevas dinámicas de la industria musical que en la mayoría de los casos desvanece la autoría y el significado de estas manifestaciones para los pueblos, generando modificaciones estructurales en las músicas tradicionales y en sus intérpretes para poderlas comercializar bajo el rótulo de Músicas del Mundo.

Palabras clave: músicas del mundo, derechos de autor, propiedad colectiva, propiedad intelectual, industria musical, músicas tradicionales.

Title: World music and copyright, beyond the borders of human invention: a search for collective ownership.

Abstract

This article presents a reflection on the need to flexibilize and update the legal and

social conception of intellectual property and copyright, in order to contribute to finding a collective property that covers the sound memory of the communities, given that the new dynamics of the music industry, in most cases, blurs authorship rights and the significance of a particular music for the people, in turn, causing structural changes in the traditional music and its performers in order to be able to market it under the label of world music.

Keywords: world music, copyright, collective ownership, intellectual property, music industry, traditional music.

Acosta Arias, D. R., Bernal Espinosa, L. M., Serrano Barceló, M. L. y Galindo Palma, H. (2011). Ernesto Díaz Alméciga (1932-2001), Fundador y director de la Orquesta Sinfónica Juvenil de Colombia: Entre el atril y la batuta. *Música, Cultura y Pensamiento*, 3(3), 79-97. Ibagué: Conservatorio del Tolima.

Resumen

A partir de este estudio se reconstruye la trayectoria artística y la participación del maestro Ernesto Díaz Alméciga, músico colombiano quien será recordado como parte de la historia de la música nacional por la creación de la Orquesta Sinfónica Juvenil de Colombia entre los años 80 y 90, en el desarrollo de la música de cámara y sinfónica del país, como director orquestal y formador de grandes músicos colombianos. Mediante la recuperación de archivos documentales y entrevistas a quienes conocieron de cerca la vida del maestro, se revela un testimonio digno de ejemplo para las nuevas generaciones de directores, intérpretes y gestores de la música sinfónica en Colombia.

Palabras clave: Movimiento sinfónico juvenil, orquestas sinfónicas, dirección orquestal, historia de vida.

Title: Ernesto Díaz Alméciga (1932 -2001): Founder and director of the Youth Symphonic Orchestra of Colombia: Between the lectern and the baton.

Abstract

From this study, the artistic trajectory and the participation of maestro Ernesto Díaz Alméciga, a Colombian musician who will be remembered as part of the history of national music for the creation of the National Youth Orchestra of Colombia in the 80's and 90's, and the development of Colombian chamber and symphonic music as orchestral director and educator of great Colombian musicians is reconstructed. Through the recollection of archives and interviews with those who knew the maestro, a testimony, worthy of example for new generations of directors, performers and managers of symphonic music in Colombia is revealed.

Keywords: youth symphonic movement, symphonic orchestra, orchestral directing, life story.

Tovar Torres, H. G. (2011). Condición física de ingresantes a programas de música del Conservatorio del Tolima. *Música, Cultura y Pensamiento*, 3(3), 101-113. Ibagué: Conservatorio del Tolima.

Resumen

El presente estudio pretende determinar la condición física de los estudiantes ingresantes a la educación superior en los programas de Licenciatura en Música y Maestro en Música del Conservatorio del Tolima, durante la temporada semestre B-2011. La misma, se planteó como una investigación de enfoque cuantitativo no experimental, de diseño transeccional de alcance descriptivo. La unidad de análisis del estudio fueron los estudiantes de género masculino ingresan-

tes a los programas de Maestro en Música y Licenciatura en Música, población/universo de 20 estudiantes y los cuales fueron seleccionados en un 95% de manera no probabilística a través de la muestra sujetos-tipo de ambos géneros, en edades comprendidas entre 16 y 24 años. La importancia del estudio radica en que aporta datos esenciales sobre estado de aptitud física de los estudiantes que ingresan a los programas de Licenciatura en Música y Maestro en Música, creando registros inexistentes y siendo fundamentales para identificar a los individuos de riesgo que pueden requerir atención especial, así como ser punto de partida para otros estudios de aptitud física en músicos.

Palabras clave: aptitud física, educación superior, estudiantes de música.

Title: Fitness of entrants to music programs at the Conservatory of Tolima.

Abstract

This study aims to determine the physical condition of the students that are entering the Higher Education Undergraduate and Master's Degree Programs in Music at the Tolima Conservatory during the second semester, 2011. It was proposed as a quantitative approach to non-experimental research, with a descriptive design that has a wide transactional scope. The target group of the study was male freshmen students enrolled in undergraduate and master's degrees in music, with a population of 20 students who were 95% non-probabilistically selected through the sample group containing both genders, aged between 16 and 24. The importance of this study is to provide essential data on the physical condition of students entering graduate and undergraduate programs in music in order to create non existing records, which is essential to identify individuals who are

at risk and may require special attention, as well as being a starting point for other studies regarding the physical fitness of musicians.

Keywords: physical fitness, higher education, music students.

Guarín Ramírez, N. (2011). Evaluación y rediseño de la Licenciatura en Música de la Facultad de Artes del Conservatorio del Tolima. *Música, Cultura y Pensamiento*, 3(3), 115-131. Ibagué: Conservatorio del Tolima.

Resumen

El presente artículo corresponde a la evaluación hecha al programa de Licenciatura en Música de la Facultad de Educación y Artes del Conservatorio del Tolima con el fin de conocer si este responde a las necesidades de la región y del país y a las expectativas de los estudiantes. Al realizar esta investigación se tuvo como propósito identificar las fortalezas y debilidades del programa, conocer procesos curriculares, intereses de los estudiantes, saber si los egresados están formados para atender las necesidades del sector y de la región, y valorar el concepto que tienen los empleadores sobre el desempeño profesional de los egresados, constituyéndose en un estudio que permita tomar decisiones orientadas a una renovación curricular. Esta evaluación se realizó como una investigación cualitativa con enfoque etnográfico.

Palabras clave: Evaluación, currículo, educación superior y evaluación participativa.

Title: Evaluation and redesign of the Bachelor of Music program of the Faculty of Arts at the Tolima Conservatory.

Abstract

This article is related to the evaluation performed on the Higher Education Music Degree Programs that correspond to the Faculty of Education and Arts at The Tolima Conservatory in order to see if they meet the needs of the region and the country, as well as the expectations of its students. The purpose of this research was to identify the strengths and weaknesses of the program, learn about curriculum processes and student interests, and find out whether the graduates are trained to meet the needs of the industry and the region, while at the same time assessing the concept that employers have on the professional performance of graduates; in turn, turning it into a study that helps make decisions aimed at curriculum renewal. This evaluation was conducted as a qualitative research with an ethnographic approach.

Keywords: assessment, curriculum, higher education, and participatory evaluation.

Niño Castro, G. A. Concierto para Guitarra y Orquesta de Cuerdas del compositor Álvaro Ramírez Sierra. *Música, Cultura y Pensamiento*, 3(3), 133-159. Ibagué: Conservatorio del Tolima.

Resumen

Siempre será importante para un intérprete estar en constante renovación del repertorio que usualmente practica y presenta en escena, más aún si en gran parte es inédito o desconocido. Incorporar repertorio inédito o estreno de obras en un concierto, podría evitar saturar a un público que está interesado en escuchar propuestas nuevas y diferentes. El presente artículo plantea el análisis y la reflexión del autor-músico y concertista de guitarra sobre su encuentro

con la obra inédita del compositor vallecaucano Álvaro Ramírez Sierra, en la que confluyen los aspectos vivenciales, que sirven para dar a conocer su relación con el estilo y lenguaje musical en una de sus obras menos conocidas.

Palabras clave: concierto para guitarra y orquesta de cuerdas, Álvaro Ramírez Sierra, obra inédita.

Title: Guitar and String Orchestra concert from the composer Álvaro Ramírez Sierra.

Abstract

It is always important for an interpreter to constantly renovate his repertoire that he practices and presents on stage, especially if much of this is unpublished or unknown. Incorporating unpublished works or playing for the first time new works in a concert, can help avoid overwhelming an

audience, which is almost always interested in listening to new and different proposals. This article is a reflection from the author's experience as a concert guitarist and his encounter with the unpublished work of composer Álvaro Ramírez Sierra, which brings together the experiential aspects that serve to publicize his relationship with the style and musical language in one of his lesser-known pieces.

Keywords: Colombian composer, guitar and string orchestra concert, Álvaro Ramírez Sierra, unpublished work, score analysis, interpretation.

Separata

Niño, G. (2011): Concierto para Guitarra y Orquesta de Cuerdas: Álvaro Ramírez Sierra (1932-1991). *Música, Cultura y Pensamiento*, 3(3), 1-24 [separata]. Ibagué: Conservatorio del Tolima.

2012

Música, Cultura y Pensamiento N°4

Artículos

Rojas Rivera, D. C., Suarez León, C. M. y Betancourt, C. A. (2012). Evocando la memoria sonora de Bogotá. *Música, Cultura y Pensamiento*, 4(4), 13-28. Ibagué: Conservatorio del Tolima.

Resumen

La investigación titulada “Recuperación del patrimonio sonoro de Bogotá” buscó identificar lugares, prácticas y significaciones representativas del paisaje sonoro de Bogotá a través de las experiencias y saberes de personas mayores que han habitado la ciudad por varias décadas, con el fin de proponer su caracterización desde mitad del siglo xx. La investigación se desarrolló a lo largo de cinco conversatorios, realizados en cada una de las localidades de la ciudad de Bogotá: Mártires, Santa Fe, Teusaquillo, Chapinero y Candelaria. Estas fueron escogidas por ser los espacios geográficos desde los cuales se ha desarrollado la ciudad capital en el siglo xx. Para el trabajo se convocaron personas mayores que han habitado Bogotá por varias décadas para, desde la perspectiva de historia cultural a través del testimonio y memoria oral, establecer un diálogo que permita sondear la memoria individual y colectiva de estas personas en relación con sus experiencias, significados e imaginarios del paisaje sonoro bogotano, tomando como referentes diversos lugares representativos de la ciudad y prácticas que involucran elementos sonoros que pueden considerarse constitutivos de la identidad cultural de la misma.

Palabras clave: Memoria sonora, patrimonio cultural intangible, memoria cultural, patrimonio sonoro.

Title: Evoking the sound memory of Bogotá.

Abstract

The research entitled, “Recovery of the sound heritage of Bogota” aims to identify places, practices, and meanings that are representative of the soundscape of Bogotá through the experience and knowledge of older people who have inhabited the city for several decades, in order to propose their characterization since the mid-twentieth century. The research was conducted through five conversations in different localities of Bogotá: *Los Mártires, Santa Fe, Teusaquillo, Chapinero* and *La Candelaria*. These locations were chosen given that they represent the geographical areas where the city has developed in the twentieth century. Seniors who have lived in Bogota for several decades were asked to, from the perspective of cultural history through oral testimony and memory, establish a dialogue that one can use to explore the individual and collective memory of these people in connection to experiences, meaning and imaginary soundscape in Bogota, using, several representative places around the city as a reference, as well as practices involving sound elements that can be considered to constitute its cultural identity.

Keywords: sound memory, intangible cultural heritage, cultural memory, sound heritage.

Uribe Beltrán, C. E. (2012). La chizga: un toque de aprendizaje autónomo musical. *Música, Cultura y Pensamiento*, 4(4), 29-39. Ibagué: Conservatorio del Tolima.

Resumen

Este artículo presenta la reflexión analítica sobre una parte de los resultados del proyecto de investigación denominado “Paisaje musical de la ciudad de Pereira: un mapa sonoro”. La chizga se establece como un punto nodal dentro de la configuración del mapa sonoro de la ciudad, en el cual confluyen diversidad de experiencias, saberes, representaciones y motivaciones de músicos que participan de esa vivencia. El proyecto se inició en el año 2008 y se realizó con cinco trabajos de grado y uno de extensión solidaria, tendiente a establecer un estado del arte de los alcances del proyecto formador en las agrupaciones musicales de la ciudad de Pereira, a partir de la oferta educativa durante cerca de 30 años.

Palabras clave: Aprendizaje autónomo, currículo, chizga, formación musical, Pereira.

Title: The chizga: a touch of autonomous musical learning.

Abstract

This article presents an analytical reflection of one part of the results of the project, “Musical Landscape of the City of Pereira: a map of sound”. The chizga is a nodal point in the configuration of this map, where a diversity of experiences, knowledge, representations, and motivations of musicians who share this experience converge. The project started in 2008 and included five undergraduate thesis projects and one work of solidary extension, and sought a state of art of the scopes of the educational projects for the different music groups in the city of Pereira, starting from the educational offer for a period of about 30 years in this city.

Keywords: autonomous learning, curriculum, music education, chizga, Pereira.

Hernández Guayara, A., García, J. C. y López, T. L. (2012). Documentación sobre la enseñanza del piano en el Conservatorio del Tolima de 1907 a 1940. *Música, Cultura y Pensamiento*, 4(4), 43-58. Ibagué: Conservatorio del Tolima.

Resumen

El presente artículo expone las indagaciones preliminares sobre la enseñanza del piano en el Conservatorio del Tolima a partir de 1907 hasta 1940. Dicha información es organizada en diferentes apartados en donde se evidencia la metodología trabajada para desarrollar dicha formación, el sistema de calificación, repertorios utilizados e importantes eventos donde se presentaron los estudiantes de piano de la institución. Al finalizar, se consignan las conclusiones preliminares del proyecto. De igual manera, en este documento, el lector podrá encontrar una serie de cuadros y fotografías de la época, que ilustran los comentarios elaborados por los investigadores.

Palabras clave: historia del Conservatorio del Tolima, enseñanza del piano, repertorios, género.

Title: Documentation on teaching piano at the Tolima Conservatory from 1907 to 1940.

Abstract

This paper presents the preliminary inquiries into piano teaching at the Tolima Conservatory. This information is organized into various sections evidencing: the work methodology used to develop such training, the grading system, repertoires used, and the important events in which the institution's piano students participated. At the end the project, preliminary findings are presented. The reader can find a series of pictures and period photographs that illustrate the comments made by researchers.

Keywords: history of the Tolima Conservatory, teaching piano, repertoires, gender.

Quiñones, Jesús Antonio, "La herencia musical de los Zenú y el fortalecimiento de la identidad cultural a partir de la educación artística", vol.4, no.4, (noviembre), 2012, pp. 59 - 66.

Resumen

El artículo forma parte del proyecto *Los pueblos de América cantan y bailan* de la Asociación Totolincho, desde donde se nutren las relaciones del recuerdo y recuperación de las tecnologías tradicionales (TECTRA), en este caso, desde aquellas del saber hacer musical. Es así como en este artículo se presenta un eco de memoria sobre un instrumento ancestral y milenario, las flautas zenú, desde donde se plantea su distribución global en todo el territorio así denominado, hasta el reconocimiento de la verdadera experticia y maestría de los constructores de tales instrumentos. De este modo, se identifica la asociación entre lo ritual, musical, la danza y la posibilidad de creaciones complejas, lo que visto por nuestra óptica contemporánea sin duda no vislumbra siquiera la conexión que los habitantes del complejo hidráulico por naturaleza tenían con su entorno natural y con la comprensión del manejo musical a través de flautas globulares y de pico. Se busca entonces un despertar hacia lo sagrado, lo cotidiano, lo que nace y muere constantemente; el recuerdo del sonido traído desde un milenio atrás, que sin duda pudo quedarse en anaqueles de los mejores museos del país o como en este caso, volverse sople de vida. Hacerse la pregunta es lo importante; actuar, lo relevante.

Palabras clave: Educación artística, cultura zenú, flautas zenú, escalas musicales, comunidad artística, flautas de pico colombianas, cerámica zenú.

Title: The musical heritage of Zenú and the strengthening of cultural identity from arts education.

Abstract

The article is part of the project, "*People of America sing and dance*", carried out by the Totolincho Association which nurtures the relationship of memory and the retrieval of traditional technologies (TECTRA in Spanish), in this case, from those of musical know-how. Therefore, this paper presents an echo of memories relating to an ancient and millenary instrument, the Zenú Flutes, and its global distribution throughout northern Colombia (Zenú territory), as well as recognizing the true expertise and skill of the instrument's builders. Therefore, we identify the association between ritual, music, dance and the possibility of complex creations, which if seen from our contemporary viewpoint, does not let us realize the natural connection between the dwellers of the hydraulic complex with their natural environment, nor their understanding and management of music through beak and globular flutes. An awakening of the sacred and everyday life, which is constantly being born and dying is sought, the memory of sound from a millennium ago, which, no doubt, could remain on the shelves of the best museums in the country or, as in this case, turn into a breath of life. Asking questions is important, while acting is relevant.

Keywords: artistic education, Zenú culture, Zenú flutes, musical scales, artistic communities, Colombian beak flutes, Zenú ceramic.

Boada Valencia, E. V. (2012). Los bambucos de los nacionalistas colombianos: de Pedro Morales Pino y Emilio Murillo Chapul a Leonor Buenaventura de Valencia. *Música, Cultura y Pensamiento*, 4(4), 69-88. Ibagué: Conservatorio del Tolima.

Resumen

En el proceso de consolidación como repúblicas independientes, el nacionalismo nace como una tendencia en los países de América Latina en el siglo XIX. En busca de su identidad cultural, dichos países enmarcan el folclor como una nueva bandera que debe ser equiparada a la de los imaginarios del conocimiento europeo. La escritura de los aires folclóricos nacionales en Colombia para piano, para piano y voz, representan el afianzamiento inicial hacia la música académica de nuestra identidad patria. Este artículo realiza una mirada histórica al bambuco como parte importante de la canción colombiana a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, haciendo un análisis comparativo entre los bambucos de Pedro Morales Pino, Emilio Murillo y los bambucos tolimenses de la compositora Leonor Buenaventura de Valencia.

Palabras clave: compositores nacionalistas, bambuco, piano, canción, Tolima.

Title: The Bambucos of the Colombian nationalists: from Pedro Morales Pino and Emilio Murillo Chapul to Leonor Buenaventura from Valencia.

Abstract

In the consolidation process as independent republics, nationalism was born as a trend in Latin American countries in the nineteenth century. In search of their cultural identity, these countries frame folklore as a new flag which must be equated with the imagination of European knowledge. The writing of national folk songs for piano and piano and voice in Colombia represents the initial strengthening of the academic music of our homeland identity. This article takes a historical look at Bambuco as an important part of Colombian song in the late nineteenth and early twentieth centuries, mak-

ing a comparative analysis between Pedro Morales Pino's and Emilio Murillo's Bambuco and that of composer Leonor Buenaventura Valencia's Bambuco from the Tolima region.

Keywords: national composers, Bambuco, piano, song, Tolima.

Ramírez, A. C. (2012). El enfoque armónico durante el Romanticismo europeo: enriquecimiento de los medios existentes. *Música, Cultura y Pensamiento*, 4(4), 89-100. Ibagué: Conservatorio del Tolima.

Resumen

El pensamiento armónico de los compositores del período romántico estuvo en un principio fuertemente anclado al legado del clasicismo, específicamente en lo referido a la consolidación de las cadencias como medio de estructuración morfológica. Entre otros avances del clasicismo, se puede descubrir en algunas páginas de su repertorio una tendencia a modular por artificios cromáticos o enarmónicos a muy lejanas tonalidades en los desarrollos de las formas de sonata. Avances como este fueron una geoda para futuros compositores como Schumann, Chopin y Schubert, quienes enfocaron sus esfuerzos en descubrir la belleza del cromatismo en secciones que no eran únicamente las de desarrollo. Este intenso y fecundo momento de la historia de la música desborda de lirismo y de un individualismo apoteósico.

Palabras clave: armonía, siglo XIX, romanticismo, tonalismo.

Title: The harmonic approach during European Romanticism: enrichment of existing resources.

Abstract

The harmonic thinking of composers in the Romantic period was at first strongly

anchored to the legacy of classicism, specifically related to the consolidation of the cadences as a means of morphological structuring. Among other advances of classicism, it can be discovered in some pages of its repertoire, a tendency to chromatically or enharmonically modulate music to very distant tonalities in the development of different forms of sonata. Innovations such as these were a *geode* for future composers such as Schumann, Chopin and Schubert who focused their efforts on discovering the beauty of chromaticism in sections that were not just musical devel-

opment. This intense and fruitful period in the history of music overflows with lyricism and outstanding individualism.

Keywords: Harmony, nineteenth century Romanticism, tonalism.

Separata

Luna Buenaventura, J. P. (2012). Tres obras para piano de Oscar Buenaventura. *Música, Cultura y Pensamiento*, 4(4), 1-20 [separata]. Ibagué: Conservatorio del Tolima.

2013

Música, Cultura y Pensamiento N°5

Artículos

Esquivel Chala, Y. F. y Salinas Arias, B. A. (2013). Memoria e identidad sonora del Resguardo indígena Paéz de Gaitania (Tolima): Relatos de los músicos mayores. *Música, Cultura y Pensamiento*, 5(5), 13-36. Ibagué: Conservatorio del Tolima.

Resumen

Este documento se apoya en el trabajo investigativo titulado “Memoria e identidad sonora del Resguardo indígena Paéz de Gaitania (Tolima): relatos de los músicos mayores”, realizado en el año 2011. En primer lugar, se reseñan los antecedentes históricos de la música indígena en el departamento del Tolima desde los tiempos precolombinos hasta la actualidad. En segundo lugar, se establecen los aspectos etnográficos generales del resguardo Nasa Wes’x en el presente. Así mismo, se narra la historia de la música de la comunidad, desde su llegada al territorio tolimese a principios del siglo xx, el proceso de aculturación influido por la radio, la asimilación de las músicas foráneas, la evangelización, el conflicto armado, las festividades y las influencias actuales. Finalmente se documenta una pieza musical denominada Bambuco Paéz, que está en proceso de desaparición. Este trabajo puede abrir las puertas para futuras investigaciones sobre músicas indígenas en el Tolima y en otras regiones de Colombia, ayuda a crear un imaginario colectivo del pasado y del presente, invitando a una reflexión crítica e histórica del patrimonio inmaterial del Tolima.

Palabras clave: Música indígena, memoria, aculturación, evangelización, conflicto armado.

Title: The memory and identity sound of the Paéz de Gaitania Indigenous Reservation, Tolima: Stories of older musicians.

Abstract

This document is a synthesis of the thesis “Memory and identity sound of the Paéz de Gaitania Indigenous Reservation, Tolima: Stories of older musicians.” written in 2011. First the historical background of the native music in the department of Tolima, from the pre-Columbian times to the present is highlighted. Secondly, the current general aspect of the Nasa Wes’x reservation is established. It also narrates the history of music in their community since their arrival to the Tolima region in the XX century, as well as the process of acculturation influenced by the radio, the assimilation of foreign music, the evangelization, the armed conflict, the festivities, and the present influences. Finally, it documents a musical piece called Bambuco Paéz that is in process of extinction. This work can open the way for other research related to native music in Tolima, helping create an imaginary collective about the past and the present, inviting people to critically and historically reflect on the immaterial patrimony of the department.

Keywords: native music, memory, acculturation, evangelism, armed conflict.

Delgado Urrego, E. M. (2013). El canto del Curaca y cimática: estudio de caso en la comunidad Cofán del municipio de Orito - Putumayo (Colombia). *Música, Cultura y Pensamiento*, 5(5), 37-47. Ibagué: Conservatorio del Tolima.

Resumen

La sensación y la percepción son dos principios que hacen parte del desarrollo humano y del proceso por el cual el hombre pro-

duce y recibe estímulos. Su clasificación o su prioridad dependen del lenguaje que se emplee (humano, animal o formal) para lograr la comunicación. En el caso de la experiencia con el canto de los taitas o curacas de la comunidad de los cofanes, desde la aproximación de la etnomúsica, existen debilidades, ya que, si bien el oyente se acerca desde la apreciación perceptiva-descriptiva y los aspectos musicológicos (organología, melotipo, rasgos de la música occidental y oriental) y culturales, no se precisan las herramientas del análisis formal ni los rasgos propios de la música como arte y ciencia. A diferencia de lo anterior, el fenómeno producido en su sensación y percepción por el canto del curaca se perfila como *metamúsica*. En la búsqueda de una metodología aplicable para entender el fenómeno del canto de los curacas, se empleó la técnica de observación participante. En el artículo se narra la experiencia desde un marco conceptual de una *Teoría del arte como símbolo*, tomando como valores los aspectos estéticos en función del *Objeto fenoménico*, el acto u/y objeto, y el análisis formal (estructuras musicales como por ejemplo la incipiente A-B, A-B-A, A-B-A-C-A, etc.), desde una perspectiva de *Espacialidad-Temporalidad (Unidad-Complejidad-Intensidad)*.

Palabras clave: análisis musical, arte, ciencia, canto de los curacas, cimática, fenómenos sensitivos y perceptuales, Cofán.

Title: The singing of chief and cymatics: Cofan community case study, Orito municipality, - Putumayo (Colombia).

Abstract

Sensation and perception are two principles that are part of human development and the process by which man produces and receives stimuli. Their classification or priority depends on the language being used (human, animal or formal) to achieve

communication. In the case of the experience with singing shamans or chiefs of the Cofan community, from an ethno-music approach, there are weaknesses, and even though the listener comes from the perceptive-descriptive appreciation and the musicological (organology, *melotype* traits with Western and Eastern music) and cultural aspects, they do not need the tools of formal analysis nor traits of music such as art and science, in any cultural context, beyond the parameters set by the formal language of Western music. Unlike the above, the phenomenon produced in its sensation and perception by the chief's singing is profiled as *metamusic*.

In search of an applicable methodology for understanding the phenomenon of the chief's singing, the researcher uses the technique of participant observation in this article. The experience is narrated with the postulate from a conceptual framework of a *Theory of art as a symbol*, taking as values, the aesthetic aspects in function of *phenomenal object*, the act and / or object and formal analysis (e.g. musical structures as the incipient AB, ABA, ABACA etc.) from a perspective of spatiality - temporality (*Unit - complexity - intensity*) (see Figure 1).

Keywords: musical analysis, art and science, chief's son, cymatics, sensory and perceptual phenomena, Cofán.

Quiñones, J. A. (2013). El uso pedagógico del Kamu Purruí para el desarrollo de la Sensibilidad en las nuevas generaciones. *Música, Cultura y Pensamiento*, 5(5), 49-61. Ibagué: Conservatorio del Tolima.

Resumen

El artículo muestra parte del desarrollo musical de la comunidad tule, haciendo énfasis en el Kamu Purruí, un aerófono del tipo cañas amarradas (flauta de pan) repre-

sentativo para esta comunidad, que habita en la frontera entre Panamá y Colombia. El instrumento se acompaña de una maraca denominada “Na”, que interpretan las mujeres de la comunidad. La melodía se forma gracias al diálogo alterno entre dos ejecutantes que tienen las partes macho y hembra del instrumento, logrando combinar en ocasiones hasta catorce sonidos en dos juegos del instrumento, de forma que no existe un músico sin el otro, y se convierten en uno en la interpretación. Se propone un recorrido desde el uso pedagógico a través de la interpretación del Kamu Purruí en contextos occidentales y territorios locales, buscando enfatizar en la importancia del reconocimiento y recuperación de las músicas tradicionales como ruta de afianzamiento de la identidad colombiana y latinoamericana.

Palabras clave: Comunidad educativa, cultura indígena, libre expresión, juego, capacidad creadora, memoria histórica.

Title: Pedagogic use of Kamu Purruí in the development of sensibility in new generations.

Abstract

The article shows part of the musical development of the Tule community, emphasizing the Kamu Purruí, a wind instrument made out of reeds tied together (bread flute), which is representative of its community located on the border of Panama and Colombia. The instrument is accompanied by a maraca called “Na”, which is usually played by the women in the community. The melody is formed through the alternate dialogue between two performers who each have the female and male parts of the instrument, sometimes managing to combine up to fourteen sounds in two sets of the instrument, meaning that both musicians are needed to interpret the music. A

route is proposed from the pedagogical use through the interpretation of Kamu Purruí in Western contexts and local territories, seeking to emphasize the importance of recognition and retrieval of traditional music as a way to secure the Colombian and Latin American identity.

Keywords: education community, indigenous culture, free speech, game, creative capacity, historical memory.

Molina, O. J. (2013). La Quena, expresión artística de la música colombiana. *Música, Cultura y Pensamiento*, 5(5), 63-84. Ibagué: Conservatorio del Tolima.

Resumen

El presente artículo pretende dar una aproximación sobre la presencia de la quena en Colombia desde 1970 hasta la actualidad y al mismo tiempo rastrear el trabajo de los distintos luthiers e intérpretes que mantienen viva la historia de este instrumento musical en el territorio nacional. De manera breve se introducen aspectos sobre su procedencia, evolución en cuanto a construcción e interpretación, para seguidamente indagar sobre su impacto dentro de la música colombiana. Este es el comienzo de un estudio más amplio dedicado a la quena dentro de la música colombiana.

Palabras clave: Quena, Colombia, música latinoamericana, memoria cultural, comunidad artística.

Title: The Quena, artistic expression in Colombian music.

Abstract

This article aims to give an approximation about the presence of the “Quena” in Colombia since 1970 to the present, while at the same time, trying to trace the work of several luthiers and performers who keep

the history of this musical instrument in the country alive. Briefly, some aspects regarding its origin and evolution are introduced (in terms of construction and interpretation), in order to investigate the impact that the Quena has had on Colombian music. This is the beginning of a wider study dedicated to the Quena in Colombian music.

Keywords: Quena, Colombia, Latin-American music, cultural memory, artistic community.

Leal, C. D. y Leal Castro, A. (2013). La Modernidad y la Postmodernidad: una discusión vigente. *Música, Cultura y Pensamiento*, 5(5), 87-97. Ibagué: Conservatorio del Tolima.

Resumen

La reflexión sobre las nociones de *modernidad y posmodernidad* en Occidente está presente en los albores del siglo XXI, momento en el que aún no se sabe si actualmente se asiste a una real ruptura epocal, o si la posmodernidad no es nada más que un pliegue de la modernidad (Díaz, 2009). En algunas disquisiciones se vislumbra la idea de que la posmodernidad es un desafío a los ideales y axiomas modernos, es una repulsión de los paradigmas de la modernidad, de manera que se muestra como una ruptura o discontinuidad que pone de manifiesto la crisis de la modernidad. La posmodernidad, en esta línea de sentido, se vislumbra como una época de cambio, como un momento de transformación cultural que marca un distanciamiento respecto de la modernidad y que nos invita a pensar de manera ineluctable en lo dicho por Óscar Wilde: que vivimos en una época de superficies, en una época líquida, en una época *light*. Pero, por otro lado, hay quienes asumen que la posmodernidad no es más que una

continuación al extremo, una radicalización de las aventuras estéticas y culturales modernas, de manera que el posmodernismo no es más que una elongación de la era moderna, que entre una y otra noción el meollo es más de énfasis. Lo cierto es que resulta complejo, por no decir impensable, tener una visión acaparadora y pretensiosamente unívoca de estas dos nociones que, si bien han sido ampliamente discutidas y reflexionadas hacía tiempo, en países latinoamericanos como Argentina hicieron “eclosión a mediados de la década de 1980” (Díaz, 2009, p. 10), es decir, de una manera extemporánea, como aconteció también en Colombia, país en el que al decir del profesor Fabio López de la Roche, tan solo dos décadas antes, a partir de los años sesenta, los procesos de modernización y las dinámicas culturales de la modernidad comienzan a ser experimentadas masivamente por la sociedad colombiana (1998).

Palabras clave: Modernidad, postmodernidad, sociedad, cultura.

Title: Modernity and postmodernity: a current discussion.

Abstract

The reflection on the notions of modernity and postmodernity in the West is present in the early Twenty-First Century, at which time it is not yet known if there is currently a real epochal rupture, or if postmodernism is nothing more than a fold of modernity (Díaz, 2009). In some disquisitions, the idea that postmodernism is a challenge to the modern ideals and axioms can be seen. It is a repulsion of the paradigms of modernity, so it is shown as a break or discontinuity that reveals the crisis of modernity. In these terms, postmodernism is seen as a time of change, as a moment of cultural transformation that marks a distancing from Modernity and invites us to

think about what Oscar Wilde said: that we live in a superficial epoch, in a liquid epoch, in a light epoch. But on the other hand, there are those who assume that postmodernism is merely a continuation to the extreme, a radicalization of modern aesthetic and cultural adventures, meaning that postmodernism is merely an elongation of the modern era and that between different conceptions there is a core notion of emphasis. The truth is that it is complex, if not unthinkable, to have a hoarding and pretentiously unique vision of these two notions.; Although, they have been widely discussed and reflected for some time, in Latin American countries like Argentina, they did “exploded in the mid-1980s” (Díaz, 2009:10), in an extemporaneous way, as it happened in Colombia, a country in which, according to professor Fabio López de la Roche, just two decades ago, since the 1960s, the processes of modernization and cultural dynamics of modernity began to be massively experienced by Colombian society.

Keywords: modernity, postmodernity, society, culture.

Salamanca, D. S. (2013). ¿Somos Poetas?. *Música, Cultura y Pensamiento*, 5(5), 99-109. Ibagué: Conservatorio del Tolima.

Resumen

En el presente artículo se abre una reflexión sobre la música y los músicos a partir de la pregunta inicial que se instaura desde el título que se presenta. La pregunta va dirigida a todos aquellos que tengan a la música como estilo de vida, y a quienes les consagran su existencia desde alguna de las múltiples posibilidades abiertas para que así suceda. Se abre a partir de esta pregunta inicial un camino hacia el preguntar y la reflexión desde la perspectiva presentada en la conferencia

El origen de la obra de arte, pronunciada en 1936 por el filósofo Martin Heidegger. Finalmente, se volverá a plantear la pregunta inicial y se dejará abierta a la luz de lo reflexionado y a consideración del lector.

Palabras clave: Música, poetizar, arte, obra, cuidador, creador, verdad.

Title: Are we poets?

Abstract

The present article offers a reflection on music and musicians, starting with the initial question presented in the title. The question is formulated to all those who find in music a way of life and build their existences on one or more of the multiple possibilities for this to happen. The initial question presented in the title, opens a path of questioning and reflecting based on Martin Heidegger's conference, *The origin of the work of art* from 1936. Finally, we will be asking the main question once again, leaving it open to the reflections and considerations of the reader.

Keywords: music, poeticize, art, artwork, preserver, creator, truth.

Beltrán Reyes, C. E. (2013). La música en los grandes matemáticos de Occidente. *Música, Cultura y Pensamiento*, 5(5), 111-117. Ibagué: Conservatorio del Tolima.

Resumen

Los grandes físico-matemáticos de Occidente como Fourier, Euler, Mersenne, D'Alembert, Galileo, Lagrange y Bernoulli, nunca estuvieron ajenos a la música. Prueba de esto son sus innumerables tratados, libros o compendios que versaron sobre temas como la proporción armónica, el sonido musical, la tensión de las cuerdas, la escala común y la numérica, o las cuerdas accidentales. Ya desde la antigüedad

existen referencias que informan que la escuela pitagórica estaba influenciada por sus conocimientos sobre las medias (aritmética, geométrica y armónica), las cuales se habían retomado para la escala numérica llamada hoy *Diatónica* (Guthrie, 1999, p. 17). En el presente artículo se pretende explorar la forma como la música ha sido tratada por estos matemáticos.

Palabras clave: Proporción, armonía, escala numérica, escala cromática, relaciones numéricas.

Title: Music in the great Western mathematicians.

Abstract

Great Western mathematicians and physicists, such as Fourier, Euler, Mersenne, Galileo, D'Alembert, Bernoulli, were never oblivious to music. Proof of this can be seen in the uncountable treaties, books or compendiums that deal with topics like the harmonic proportion, musical sound, strings tension, the common and numeric scale, or accidental strings. Since ancient times there are references that suggest that the Pythagorean school was influenced by their knowledge of measurements (arithmetic, geometric and harmonic), which were re-used for the numerical scale now called Diatonic (Guthrie, 1999, p. 17). This article is intended to explore how mathematicians have treated music.

Keywords: proportion, harmony, numerical scale, chromatic scale, numerical relationships.

Ospina Romero, S. (2013). La obra musical de Luis Antonio Calvo. *Música, Cultura y Pensamiento*, 5(5), 121-154. Ibagué: Conservatorio del Tolima.

Resumen

El presente artículo presenta un estudio musicológico de la obra del compositor colombiano Luis Antonio Calvo (1882-1945) organizado en cuatro secciones: a) la dilucidación del legado estilístico que recibió, en especial en lo relacionado con el romanticismo pianístico europeo del siglo XIX; b) la discusión en torno al carácter simultáneamente actual y anacrónico de su música; c) el análisis musical propiamente dicho, en términos de ritmo, melodía, armonía, timbre, forma y carácter lírico; y d) la consideración del papel que jugó su música en el florecimiento de los discursos sobre la música nacional colombiana en los años 40 del siglo XX.

Palabras clave: Calvo, Luis Antonio, musicología, música nacional, música colombiana.

Title: The musical artwork of Luis Antonio Calvo.

Abstract

The following article presents a musicological study of the work of Colombian composer, Luis Antonio Calvo (1882-1945). The article comprises four sections: a) the elucidation of the stylistic legacy he embraced, particularly, in relation to the European pianistic romanticism of the 19th century; b) the examination of the stylistic mood of his music, simultaneously contemporary and anachronistic; c) the musical analysis itself, specifically in terms of rhythm, melody, harmony, form, and lyrics; and d) the consideration of the role of his music in relation to the debates around Colombian national music in the 1940s.

Keywords: Luis Antonio Calvo, musicology, national music, Colombian music.

Ávila Roa, J. A. (2013). Relación entre la actitud postural y el desempeño frente al piano a partir de la técnica Alexander. *Música, Cultura y Pensamiento*, 5(5), 155-175. Ibagué: Conservatorio del Tolima.

Resumen

Se le atribuye una gran importancia a la Técnica Alexander, debido a la orientación que quiere llevar a cabo en la conciencia de cada persona para desarrollar sus actividades. Esta técnica, enseña al pianista a mantener un proceso postural activo durante la preparación técnica y contextual de las obras a interpretar. A partir de esta investigación se creó una guía interactiva que muestra un proceso por medio del cual, con la Técnica Alexander, se crean unas condiciones y una conciencia de sí mismo, generando una actitud nueva al tocar el piano con el cuerpo en su totalidad, pensando en un sistema completo y dirigido. Este proyecto indica cómo reeducar el cuerpo, y propone alternativas para dejar atrás los malos hábitos corporales causados por el mal uso del mismo, ayudándolo a recobrar poco a poco su postura natural. Esta investigación es de carácter etnográfico, teniendo como enfoque un análisis cualitativo de tipo descriptivo.

Palabras clave: Técnica Alexander, reeducación postural, piano, experiencia sensorial corporal.

Title: The relationship between the postural attitude and piano performance based on the Alexander Technique.

Abstract

The Alexander Technique has been considered to be of great importance due to the factor of awareness that each person achieves on the realization of activities.

This technique teaches the pianist to maintain an active postural process during the technical and contextual preparation of the works being interpreted. An interactive guide was created as a result of this research, which shows the process of how, through the Alexander Technique, one develops self-awareness while creating conditions that generate a new attitude towards playing with the whole body in a systemic and directed way. This Project shows how to reeducate the body and suggests ways to leave behind the bad corporal habits caused by the misuse of one's self, leading to the gradual recovery of one's natural posture. Considering the focus on descriptive qualitative analysis, this research is essentially ethnographic in nature.

Keywords: Alexander Technique, postural reeducation, piano, corporal sense experiences.

Reseñas

Niño Castro, G. A. (2013). Perilla, J. (Ed.), "La Guitarra clásica en la Radio Nacional de Colombia 1968-1978" (CD). *Música, Cultura y Pensamiento*, 5(5), 179-181. Ibagué: Conservatorio del Tolima.

Galindo Palma, H. (2013). Cuartas Coymat, À. Y Caro Greiffenstein (trad.), "El Conde de Gabriac en Ibagué". *Música, Cultura y Pensamiento*, 5(5), 183-185. Ibagué: Conservatorio del Tolima.

Separata

Vivas Barrera, M. C. (2013). Colcorpia: Para tres voces, percusión y computador con tratamiento sonoro en tiempo real. *Música, Cultura y Pensamiento*, 5(5), 1-20 [separata]. Ibagué: Conservatorio del Tolima.

Índice por autor

A

Acosta Arias, D. R., Bernal Espinosa, L. M., Serrano Barceló, M. L. y Galindo Palma, H. (2011). Ernesto Díaz Alméciga (1932-2001), Fundador y director de la Orquesta Sinfónica Juvenil de Colombia: Entre el atril y la batuta. *Música, Cultura y Pensamiento*, 3(3), 79-97. Ibagué: Conservatorio del Tolima.

Alarcón, J. G. (2009). Fantasía sobre Juan el Bautista - para órgano. *Música, Cultura y Pensamiento*, 1(1), 1-20 [Separata]. Ibagué: Conservatorio del Tolima.

Alarcón Carreño, J. G. (2010). Reflexión histórica de la dirección sinfónica en Colombia: Directores destacados. *Música, Cultura y Pensamiento*, 2(2), 45-53. Ibagué: Conservatorio del Tolima.

Ávila Roa, J. A. (2013). Relación entre la actitud postural y el desempeño frente al piano a partir de la técnica Alexander. *Música, Cultura y Pensamiento*, 5(5), 155-175. Ibagué: Conservatorio del Tolima.

B

Beltrán Agudelo, L. A., Guarín Ramírez, N., Carrión Tovar, M. Á. y Galindo Palma, H. (2009). Línea de investigación en Historia y Patrimonio del Conservatorio del Tolima: aproximaciones teórico-metodológicas. *Música, Cultura y Pensamiento*, 1(1), 35-47. Ibagué: Conservatorio del Tolima.

Beltrán Agudelo, L. A., Güisa, M. A., Bautista, S. I. y Luna, M. A. (2009). Vicente Sanchis Sanz: Leyenda viva de una época dorada. *Música, Cultura y Pensamiento*, 1(1), 75-89. Ibagué: Conservatorio del Tolima.

Beltrán Reyes, C. E. (2013). La música en los grandes matemáticos de Occidente. *Música, Cultura y Pensamiento*, 5(5), 111-117. Ibagué: Conservatorio del Tolima.

Boada Valencia, E. V. (2012). Los bambucos de los nacionalistas colombianos: de Pedro Morales Pino y Emilio Murillo Chapul a Leonor Buenaventura de Valencia. *Música, Cultura y Pensamiento*, 4(4), 69-88. Ibagué: Conservatorio del Tolima.

C

Cárdenas Soler, R. N. (2010). Neurología y cognición musical. *Música, Cultura y Pensamiento*, 2(2), 61-69. Ibagué: Conservatorio del Tolima.

Capera Chilatra, G., Murcia Suárez, M. A., Góngora, D. F., Ruiz, I. A. y Galindo Palma, H. (2010). Gonzalo Sánchez: Testimonio del folclor musical de la Tierra del Bunde. *Música, Cultura y Pensamiento*, 2(2), 73-87. Ibagué: Conservatorio del Tolima.

D

Delgado Urrego, E. M. (2013). El canto del Curaca y cimática: estudio de caso en la comunidad Cofán del municipio de Orito - Putumayo (Colombia). *Música, Cultura y Pensamiento*, 5(5), 37-47. Ibagué: Conservatorio del Tolima.

E

Esquivel Chala, Y. F. y Salinas Arias, B. A. (2013). Memoria e identidad sonora del Resguardo indígena Paéz de Gaitania (Tolima): Relatos de los músicos mayores. *Música, Cultura y Pensamiento*, 5(5), 13-36. Ibagué: Conservatorio del Tolima.

G

Gaitán Bayona, J. L. (2011). La música de Pala: "para tener la muerte entretenida". *Música, Cultura y Pensamiento*, 3(3), 65-72. Ibagué: Conservatorio del Tolima.

Galindo Palma, H. (2009). Instrumentarium: Las culturas tradicionales vistas desde el patrimonio instrumental musical. *Música, Cultura y Pensamiento*, 1(1), 99-111. Ibagué: Conservatorio del Tolima.

Galindo Palma, H. (2013). Cuartas Coymat, À. Y Caro Greiffenstein (trad.), "El Conde de Gabriac en Ibagué". *Música, Cultura y Pensamiento*, 5(5), 183-185. Ibagué: Conservatorio del Tolima.

Gil, F. (2009). Congresos Nacionales de la Música, 1936-1937. *Música, Cultura y Pensamiento*, 1(1), 13-34. Ibagué: Conservatorio del Tolima.

Guarín Ramírez, N. (2011). Evaluación y rediseño de la Licenciatura en Música de la Facultad de Artes del Conservatorio del Tolima. *Música, Cultura y Pensamiento*, 3(3), 115-131. Ibagué: Conservatorio del Tolima.

H

Hernández Guayara, A. y Varón, A. P. (2009). Álvaro Ramírez Sierra: Crónica de un compositor vanguardista colombiano. *Música, Cultura y Pensamiento*, 1(1), 91-97. Ibagué: Conservatorio del Tolima.

Hernández Guayara, A. (2010). Análisis bibliométrico de los Trabajos de Grado de la Licenciatura en Música del Conservatorio del Tolima (2008-2010). *Música, Cultura y Pensamiento*, 2(2), 127-139. Ibagué: Conservatorio del Tolima.

Hernández Guayara, A., García, J. C. y López, T. L. (2012). Documentación sobre la enseñanza del piano en el Conservatorio del Tolima de 1907 a 1940. *Música, Cultura y Pensamiento*, 4(4), 43-58. Ibagué: Conservatorio del Tolima.

L

Leal Castro, C. D. (2010). La autoevaluación en el docente universitario: una actividad indispensable para la cualificación de los procesos educativos. *Música, Cultura y Pensamiento*, 2(2), 55-60. Ibagué: Conservatorio del Tolima.

Leal, C. D. y Leal Castro, A. (2013). La Modernidad y la Postmodernidad: una discusión vigente. *Música, Cultura y Pensamiento*, 5(5), 87-97. Ibagué: Conservatorio del Tolima.

Luna Buenaventura, J. P. (2012). Tres obras para piano de Oscar Buenaventura. *Música, Cultura y Pensamiento*, 4(4), 1-20 [separata]. Ibagué: Conservatorio del Tolima.

Londoño Fernández, M.E. (2009). Memoria colectiva y músicas locales en una perspectiva de desarrollo humano. *Música, Cultura y Pensamiento*, 1(1), 35-47. Ibagué: Conservatorio del Tolima.

M

Molina, O. J. (2013). La Quena, expresión artística de la música colombiana. *Música, Cultura y Pensamiento*, 5(5), 63-84. Ibagué: Conservatorio del Tolima.

N

Niño Castro, G. A. Concierto para Guitarra y Orquesta de Cuerdas del compositor Álvaro Ramírez Sierra. *Música, Cultura y Pensamiento*, 3(3), 133-159. Ibagué: Conservatorio del Tolima.

Niño, G. (2011): Concierto para Guitarra y Orquesta de Cuerdas: Álvaro Ramírez Sierra (1932-1991). *Música, Cultura y Pensamiento*, 3(3), 1-24 [separata]. Ibagué: Conservatorio del Tolima.

Niño Castro, G. A. (2013). Perilla, J. (Ed.), "La Guitarra clásica en la Radio Nacional de Colombia 1968-1978" (CD). *Música, Cultura y Pensamiento*, 5(5), 179-181. Ibagué: Conservatorio del Tolima.

O

Orjuela Quintero, A. (2011). Las músicas del mundo y los derechos de autor, más allá de las fronteras de la invención humana: una búsqueda hacia la propiedad colectiva. *Música, Cultura y Pensamiento*, 3(3), 73-78. Ibagué: Conservatorio del Tolima.

Ospina Romero, S. (2013). La obra musical de Luis Antonio Calvo. *Música, Cultura y Pensamiento*, 5(5), 121-154. Ibagué: Conservatorio del Tolima.

Q

Quevedo Urrea, J. (2010). Memorias documentales del sonido inédito: algunos aspectos Técnicos documentales y jurídicos. *Música, Cultura y Pensamiento*, 2(2), 17-30. Ibagué: Conservatorio del Tolima.

Quiñones, J. A. (2010). La música de los pueblos originarios de América y su relación con el mito, el rito, el juego y la fiesta. *Música, Cultura y Pensamiento*, 2(2), 89-95. Ibagué: Conservatorio del Tolima.

Quiñones, Jesús Antonio, "La herencia musical de los Zenú y el fortalecimiento de la identidad cultural a partir de la educación artística", vol.4, no.4, (noviembre), 2012, pp. 59 - 66.

Quiñones, J. A. (2013). El uso pedagógico del Kamu Purruí para el desarrollo de la Sensibilidad en las nuevas generaciones. *Música, Cultura y Pensamiento*, 5(5), 49-61. Ibagué: Conservatorio del Tolima.

R

Ramírez Méndez, A. C. (2009). Suite Op. 18: Una aproximación a los ritmos andinos desde la armonía moderna. *Música, Cultura y Pensamiento*, 1(1), 131-138. Ibagué: Conservatorio del Tolima.

Ramírez, A. C. (2010). Debussy: otro camino al atonalismo. *Música, Cultura y Pensamiento*, 2(2), 113-123. Ibagué: Conservatorio del Tolima.

Ramírez, A. C. (2010). Nocturno Op. 20 para orquesta de cuerdas y Oboe. *Música, Cultura y Pensamiento*, 2(2), 1-12 [separata]. Ibagué: Conservatorio del Tolima.

Ramírez, A. C. (2012). El enfoque armónico durante el Romanticismo europeo: enriquecimiento de los medios existentes. *Música, Cultura y Pensamiento*, 4(4), 89-100. Ibagué: Conservatorio del Tolima.

Reyes Alvarado, E. El papel de las TICs en la recuperación de sonidos de instrumentos prehispánicos. *Música, Cultura y Pensamiento*, 3(3), 49-62. Ibagué: Conservatorio del Tolima.

Rojas Rivera, D. C., Suarez León, C. M. y Betancourt, C. A. (2012). Evocando la memoria sonora de Bogotá. *Música, Cultura y Pensamiento*, 4(4), 13-28. Ibagué: Conservatorio del Tolima.

S

Salamanca, D. S. (2013). ¿Somos Poetas?. *Música, Cultura y Pensamiento*, 5(5), 99-109. Ibagué: Conservatorio del Tolima.

Sánchez Suárez, S. (2009). Reflexión histórica de las formas de la escritura musical del bambuco, entre el colonialismo y la República en Colombia. *Música, Cultura y Pensamiento*, 1(1), 115-130. Ibagué: Conservatorio del Tolima.

Sánchez Suárez, S. (2010). Bunde tolimense: ¿ritmo o mito?. *Música, Cultura y Pensamiento*, 2(2), 99-112. Ibagué: Conservatorio del Tolima.

Sossa Santos, J. (2010). Pedagogía del acontecimiento: una experiencia de educación no formal para las músicas regionales. *Música, Cultura y Pensamiento*, 2(2), 31-44. Ibagué: Conservatorio del Tolima.

T

Tovar Torres, H. G. (2011). Condición física de ingresantes a programas de música del Conservatorio del Tolima. *Música, Cultura y Pensamiento*, 3(3), 101-113. Ibagué: Conservatorio del Tolima.

U

Uribe Beltrán, C. E. (2012). La chizga: un toque de aprendizaje autónomo musical. *Música, Cultura y Pensamiento*, 4(4), 29-39. Ibagué: Conservatorio del Tolima.

V

Vivas Barrera, M. C. (2013). Colcorpia: Para tres voces, percusión y computador con tratamiento sonoro en tiempo real. *Música, Cultura y Pensamiento*, 5(5), 1-20 [separata]. Ibagué: Conservatorio del Tolima.

Z

Zambrano Rodríguez, L. (2011). El estilo musical en las piezas para piano de Adolfo Mejía. *Música, Cultura y Pensamiento*, 3(3), 17-48. Ibagué: Conservatorio del Tolima.

Índice temático

Música y Pensamiento

- Gil, F. (2009). Congresos Nacionales de la Música, 1936-1937. *Música, Cultura y Pensamiento*, 1(1), 13-34. Ibagué: Conservatorio del Tolima.
- Beltrán Agudelo, L. A., Guarín Ramírez, N., Carrión Tovar, M. Á. y Galindo Palma, H. (2009). Línea de investigación en Historia y Patrimonio del Conservatorio del Tolima: aproximaciones teórico-metodológicas. *Música, Cultura y Pensamiento*, 1(1), 35-47. Ibagué: Conservatorio del Tolima.
- Quevedo Urrea, J. (2010). Memorias documentales del sonido inédito: algunos aspectos Técnicos documentales y jurídicos. *Música, Cultura y Pensamiento*, 2(2), 17-30. Ibagué: Conservatorio del Tolima.
- Sossa Santos, J. (2010). Pedagogía del acontecimiento: una experiencia de educación no formal para las músicas regionales. *Música, Cultura y Pensamiento*, 2(2), 31-44. Ibagué: Conservatorio del Tolima.
- Alarcón Carreño, J. G. (2010). Reflexión histórica de la dirección sinfónica en Colombia: Directores destacados. *Música, Cultura y Pensamiento*, 2(2), 45-53. Ibagué: Conservatorio del Tolima.
- Leal Castro, C. D. (2010). La autoevaluación en el docente universitario: una actividad indispensable para la cualificación de los procesos educativos. *Música, Cultura y Pensamiento*, 2(2), 55-60. Ibagué: Conservatorio del Tolima.
- Cárdenas Soler, R. N. (2010). Neurología y cognición musical. *Música, Cultura y Pensamiento*, 2(2), 61-69. Ibagué: Conservatorio del Tolima.
- Zambrano Rodríguez, L. (2011). El estilo musical en las piezas para piano de Adolfo Mejía. *Música, Cultura y Pensamiento*, 3(3), 17-48. Ibagué: Conservatorio del Tolima.
- Reyes Alvarado, E. El papel de las TICs en la recuperación de sonidos de instrumentos prehistóricos. *Música, Cultura y Pensamiento*, 3(3), 49-62. Ibagué: Conservatorio del Tolima.
- Hernández Guayara, A., García, J. C. y López, T. L. (2012). Documentación sobre la enseñanza del piano en el Conservatorio del Tolima de 1907 a 1940. *Música, Cultura y Pensamiento*, 4(4), 43-58. Ibagué: Conservatorio del Tolima.
- Quiñones, Jesús Antonio, “La herencia musical de los Zenú y el fortalecimiento de la identidad cultural a partir de la educación artística”, vol.4, no.4, (noviembre), 2012, pp. 59 - 66.
- Leal, C. D. y Leal Castro, A. (2013). La Modernidad y la Postmodernidad: una discusión vigente. *Música, Cultura y Pensamiento*, 5(5), 87-97. Ibagué: Conservatorio del Tolima.
- Salamanca, D. S. (2013). ¿Somos Poetas?. *Música, Cultura y Pensamiento*, 5(5), 99-109. Ibagué: Conservatorio del Tolima.
- Beltrán Reyes, C. E. (2013). La música en los grandes matemáticos de Occidente. *Música, Cultura y Pensamiento*, 5(5), 111-117. Ibagué: Conservatorio del Tolima.

Música y Cultura

- Londoño Fernández, M.E. (2009). Memoria colectiva y músicas locales en una perspectiva de desarrollo humano. *Música, Cultura y Pensamiento*, 1(1), 35-47. Ibagué: Conservatorio del Tolima.
- Beltrán Agudelo, L.A., Millán, Á.J., Rivas Quijano, D.E., Espinosa, H. (2009). Amina Melendro de Pulecio: La legendaria madrina de la música. “Un compromiso con la historia”. *Música, Cultura y Pensamiento*, 1(1), 65-74. Ibagué: Conservatorio del Tolima.
- Beltrán Agudelo, L. A., Güisa, M. A., Bautista, S. I. y Luna, M. A. (2009). Vicente Sanchis Sanz: Leyenda viva de una época dorada. *Música, Cultura y Pensamiento*, 1(1), 75-89. Ibagué: Conservatorio del Tolima.
- Hernández Guayara, A. y Varón, A. P. (2009). Álvaro Ramírez Sierra: Crónica de un compositor vanguardista colombiano. *Música, Cultura y Pensamiento*, 1(1), 91-97. Ibagué: Conservatorio del Tolima.
- Galindo Palma, H. (2009). Instrumentarium: Las culturas tradicionales vistas desde el patrimonio instrumental musical. *Música, Cultura y Pensamiento*, 1(1), 99-111. Ibagué: Conservatorio del Tolima.

- Capera Chilatra, G., Murcia Suárez, M. A., Góngora, D. F., Ruiz, I. A. y Galindo Palma, H. (2010). Gonzalo Sánchez: Testimonio del folclor musical de la Tierra del Bunde. *Música, Cultura y Pensamiento*, 2(2), 73-87. Ibagué: Conservatorio del Tolima.
- Quiñones, J. A. (2010). La música de los pueblos originarios de América y su relación con el mito, el rito, el juego y la fiesta. *Música, Cultura y Pensamiento*, 2(2), 89-95. Ibagué: Conservatorio del Tolima.
- Gaitán Bayona, J. L. (2011). La música de Pala: “para tener la muerte entretenida”. *Música, Cultura y Pensamiento*, 3(3), 65-72. Ibagué: Conservatorio del Tolima.
- Orjuela Quintero, A. (2011). Las músicas del mundo y los derechos de autor, más allá de las fronteras de la invención humana: una búsqueda hacia la propiedad colectiva. *Música, Cultura y Pensamiento*, 3(3), 73-78. Ibagué: Conservatorio del Tolima.
- Acosta Arias, D. R., Bernal Espinosa, L. M., Serrano Barceló, M. L. y Galindo Palma, H. (2011). Ernesto Díaz Alméciga (1932-2001), Fundador y director de la Orquesta Sinfónica Juvenil de Colombia: Entre el atril y la batuta. *Música, Cultura y Pensamiento*, 3(3), 79-97. Ibagué: Conservatorio del Tolima.
- Rojas Rivera, D. C., Suarez León, C. M. y Betancourt, C. A. (2012). Evocando la memoria sonora de Bogotá. *Música, Cultura y Pensamiento*, 4(4), 13-28. Ibagué: Conservatorio del Tolima.
- Uribe Beltrán, C. E. (2012). La chizga: un toque de aprendizaje autónomo musical. *Música, Cultura y Pensamiento*, 4(4), 29-39. Ibagué: Conservatorio del Tolima.
- Esquivel Chala, Y. F. y Salinas Arias, B. A. (2013). Memoria e identidad sonora del Resguardo indígena Paéz de Gaitania (Tolima): Relatos de los músicos mayores. *Música, Cultura y Pensamiento*, 5(5), 13-36. Ibagué: Conservatorio del Tolima.
- Delgado Urrego, E. M. (2013). El canto del Curaca y cimática: estudio de caso en la comunidad Cofán del municipio de Orito - Putumayo (Colombia). *Música, Cultura y Pensamiento*, 5(5), 37-47. Ibagué: Conservatorio del Tolima.
- Quiñones, J. A. (2013). El uso pedagógico del Kamu Purruí para el desarrollo de la Sensibilidad en las nuevas generaciones. *Música, Cultura y Pensamiento*, 5(5), 49-61. Ibagué: Conservatorio del Tolima.
- Molina, O. J. (2013). La Quena, expresión artística de la música colombiana. *Música, Cultura y Pensamiento*, 5(5), 63-84. Ibagué: Conservatorio del Tolima.

Música en clave

- Sánchez Suárez, S. (2009). Reflexión histórica de las formas de la escritura musical del bambuco, entre el colonialismo y la República en Colombia. *Música, Cultura y Pensamiento*, 1(1), 115-130. Ibagué: Conservatorio del Tolima.
- Ramírez Méndez, A. C. (2009). Suite Op. 18: Una aproximación a los ritmos andinos desde la armonía moderna. *Música, Cultura y Pensamiento*, 1(1), 131-138. Ibagué: Conservatorio del Tolima.
- Sánchez Suárez, S. (2010). Bunde tolimense: ¿ritmo o mito?. *Música, Cultura y Pensamiento*, 2(2), 99-112. Ibagué: Conservatorio del Tolima.
- Ramírez, A. C. (2010). Debussy: otro camino al atonalismo. *Música, Cultura y Pensamiento*, 2(2), 113-123. Ibagué: Conservatorio del Tolima.
- Tovar Torres, H. G. (2011). Condición física de ingresantes a programas de música del Conservatorio del Tolima. *Música, Cultura y Pensamiento*, 3(3), 101-113. Ibagué: Conservatorio del Tolima.
- Guarín Ramírez, N. (2011). Evaluación y rediseño de la Licenciatura en Música de la Facultad de Artes del Conservatorio del Tolima. *Música, Cultura y Pensamiento*, 3(3), 115-131. Ibagué: Conservatorio del Tolima.
- Niño Castro, G. A. Concierto para Guitarra y Orquesta de Cuerdas del compositor Álvaro Ramírez Sierra. *Música, Cultura y Pensamiento*, 3(3), 133-159. Ibagué: Conservatorio del Tolima.
- Boada Valencia, E. V. (2012). Los bambucos de los nacionalistas colombianos: de Pedro Morales Pino y Emilio Murillo Chapul a Leonor Buenaventura de Valencia. *Música, Cultura y Pensamiento*, 4(4), 69-88. Ibagué: Conservatorio del Tolima.
- Ramírez, A. C. (2012). El enfoque armónico durante el Romanticismo europeo: enriquecimiento de los medios existentes. *Música, Cultura y Pensamiento*, 4(4), 89-100. Ibagué: Conservatorio del Tolima.

Ospina Romero, S. (2013). La obra musical de Luis Antonio Calvo. *Música, Cultura y Pensamiento*, 5(5), 121-154. Ibagué: Conservatorio del Tolima.

Ávila Roa, J. A. (2013). Relación entre la actitud postural y el desempeño frente al piano a partir de la técnica Alexander. *Música, Cultura y Pensamiento*, 5(5), 155-175. Ibagué: Conservatorio del Tolima.

Informes de Investigación

Hernández Guayara, A. (2010). Análisis bibliométrico de los Trabajos de Grado de la Licenciatura en Música del Conservatorio del Tolima (2008-2010). *Música, Cultura y Pensamiento*, 2(2), 127-139. Ibagué: Conservatorio del Tolima.

Separata

Alarcón, J. G. (2009). Fantasía sobre Juan el Bautista - para órgano. *Música, Cultura y Pensamiento*, 1(1), 1-20 [Separata]. Ibagué: Conservatorio del Tolima.

Ramírez, A. C. (2010). Nocturno Op. 20 para orquesta de cuerdas y Oboe. *Música, Cultura y Pensamiento*, 2(2), 1-12 [Separata]. Ibagué: Conservatorio del Tolima.

Niño Castro, G. A. Concierto para Guitarra y Orquesta de Cuerdas del compositor Álvaro Ramírez Sierra. *Música, Cultura y Pensamiento*, 3(3), 133-159. Ibagué: Conservatorio del Tolima.

Luna Buenaventura, J. P. (2012). Tres obras para piano de Oscar Buenaventura. *Música, Cultura y Pensamiento*, 4(4), 1-20 [Separata]. Ibagué: Conservatorio del Tolima.

Vivas Barrera, M. C. (2013). Colcorpia: Para tres voces, percusión y computador con tratamiento sonoro en tiempo real. *Música, Cultura y Pensamiento*, 5(5), 1-20 [Separata]. Ibagué: Conservatorio del Tolima.

Reseñas

Niño Castro, G. A. (2013). Perilla, J. (Ed.), "La Guitarra clásica en la Radio Nacional de Colombia 1968-1978" (CD). *Música, Cultura y Pensamiento*, 5(5), 179-181. Ibagué: Conservatorio del Tolima.

Galindo Palma, H. (2013). Cuartas Coymat, À. Y Caro Greiffenstein (trad.), "El Conde de Gabriac en Ibagué". *Música, Cultura y Pensamiento*, 5(5), 183-185. Ibagué: Conservatorio del Tolima.

El piano y la niña del conservatorio

The piano and the girl from the conservatory



Por: Jacques Dalcroze

Traducción del portugués: Juliana Pérez González¹
julianabe@hotmail.com

Recibido: 15 de noviembre de 2014

Aprobado: 15 de junio del 2017

1 Historiadora de la Universidad Nacional de Colombia con profundización en Historia de la Música. Su monografía obtuvo mención laureada. Magíster en Historia Social de la Universidad de São Paulo. En 2008 fue becaria de la Fundación Carolina para el curso en Musicología para la Protección y Difusión del Patrimonio Artístico Iberoamericano, Real Conservatorio Superior de Música (España). Trabajó como docente en la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, en el programa de pregrado en Artes Musicales. Autora de *Las historias de la música en Hispanoamérica* (2010), monografía que fue destacada en el acta de premiación del X Premio de Musicología Casa de las Américas, 2005, y del libro *Da música folclórica à música mecânica. Mário de Andrade e o conceito de música popular* (2015), ganador del Premio Historia Social, Universidad de São Paulo, 2014. Actualmente es alumna del doctorado en Historia Social de la misma universidad, bajo la orientación del profesor José Geraldo Vinci de Moraes.

Resumen

El diálogo que se presenta a continuación fue divulgado en la revista Ariel, revista de cultura musical brasileña, en 1924. Su editor, el pianista y compositor Antônio Leal de Sá Pereira trajo a sus lectores este texto escrito por el cada vez más famoso pedagogo suizo Emile Jacques Dalcroze (1865-1950). En la década de 1920, su propuesta pedagógica —conocida en la actualidad como rítmica Dalcroze— se difundió en Brasil por medio de revistas europeas que llegaron a manos de personalidades de gran influencia en el medio musical, como Mário de Andrade, y gracias a la experiencia de músicos brasileños como el mismo Sá Pereira, quien había estudiado en Europa y estuvo en contacto con el trabajo del pedagogo.

Palabras Clave: Jaques Dalcroze, pedagogía del piano, educación musical.

Abstract

The following dialogue was published in the Brazilian music culture magazine, *Ariel*, in 1924. Its editor, the pianist and composer, Antônio Leal de Sá Pereira, provided his readers with this text which was written by the increasingly famous Swiss pedagogue, Emile Jacques Dalcroze (1865-1950). In the 1920s, his pedagogical proposal —now known as rhythmic Dalcroze— spread to Brazil through European magazines that made it into the hands of influential personalities from the musical medium, such as Mário de Andrade, and through the experience of Brazilian musicians, like Sá Pereira, who had studied in Europe and was in contact with the pedagogue's work.

Keywords: Jaques Dalcroze, piano pedagogy, music education.

Introducción

Este texto fue traducido y publicado cuando una fracción de músicos jóvenes repensaba la enseñanza musical y planteaba una importante reforma del Instituto Nacional de Música, en Rio de Janeiro. Se trataba de un grupo que se colocaba contra el virtuosismo desprovisto de sentido musical. Así, el diálogo escrito por Emile Jacques Dalcroze no solo ponía de manifiesto las concepciones del pedagogo sobre la enseñanza musical, sino que traía a tono su concepción del quehacer musical y servía de bandera a los aires de cambio.

Casi un siglo después los puntos colocados no dejan de tener cierta vigencia. Pese a ser un diálogo anclado en el antiguo concepto de talento y evolución —propios del pensamiento romántico—, los comentarios del profesor de música nos hacen reflexionar sobre el día a día de cualquier estudiante de música. Además, la situación dramatizada ilustra el tipo de alumno de comienzos del siglo xx, en quien pensaba Dalcroze mientras diseñaba su metodología.

— ¡Como está de radiante!, estimado señor Cualquiera. Seguro que usted hoy hizo un buen negocio.

— No, no. Lo que pasa es que mi hija Leonor acabó de tener su examen de piano en el Conservatorio y le dieron las mayores distinciones. Y, querido amigo, comprenderá que tan delicioso resultado solo puede despertar envidias. Estoy muy satisfecho por saber que mi hija es tan buena en música.

— Entonces ¿usted cree que sus progresos en el piano fueron prueba de su desarrollo musical?

— Pero, ¡sin duda!

— Pues está equivocado, señor Cualquiera. El estudio del piano no siempre tiene como fin el perfeccionamiento de las cualidades musicales. Por el contrario, sucede que muchas veces este estudio le confiere una técnica sin ninguna utilidad a los individuos que no son músicos.

Antiguamente, los músicos artistas, sin excepción, conocían todos los secretos técnicos de su arte. Hoy esos secretos no son revelados sino a los futuros compositores. Los conservatorios se llenan de muchachos y muchachas que se vanaglorian de buenos dedos, buenos pulmones, buenas cuerdas vocales, y que, no en tanto, no poseen *ni buen oído, ni buena inteligencia, ni un alma buena*.

¡Esos jóvenes imaginan que aprendiendo a tocar un instrumento se vuelven artistas! Y el público, ade-

más, es incapaz de distinguir entre un artista y un virtuoso. En otra época, el virtuoso era forzosamente artista. Hoy, muchas veces, no pasa de ser un artífice. Así, también en los buenos tiempos pasados, ebanistas y vidrieros eran, al mismo tiempo, creadores y artífices. Tristemente, en nuestros días, se contentan con imitar los modelos antiguos o realizar las concepciones que encomiendan los diseñadores. Eso representa una decadencia artística por la que no nos hemos preocupado.

Tres cuartos de los niños que entran a los conservatorios no son artistas natos. Antes de iniciar un estudio cuya práctica presupone alumnos dotados de buen oído, inteligencia viva y gusto delicado, sería conveniente combinar una serie de ejercicios preparatorios del desarrollo del oído, la inteligencia y el gusto de los menos dotados. De lo contrario, se tornarán papagayos o micos, en vez de músicos y hombres.

— Profesor, entonces, ¿usted cree que la enseñanza bien entendida puede hacer de un oído malo uno bueno?

— Podrá perfeccionarlo mucho.

— ¿...y darle inteligencia a quien no la tiene?

— Podrá desarrollarla, si es susceptible de hacerlo.

— ¿...y crear el gusto musical?

— Podrá despertarlo y formarlo, si existe el germen.

— ¡Ah! Sus respuestas prueban que la famosa enseñanza especial no puede dar buenos resultados en personas absolutamente destituidas...

— De acuerdo. Pero tampoco la enseñanza musical actual puede convertir a un sordo en músico. Inclusive, y por desgracia, hace de él... ¡un pianista! Y en eso es que consiste el pavoroso error moderno. De los aficionados que tienen un poco de gusto y de oído, esa enseñanza no desarrolla ni el gusto ni el oído, sino únicamente... ¡los dedos! Y a aquellos que nada tienen, nada, nada... se les enseña ¡el pedal! Y todos esos primates juzgan la música, juzgan los músicos y el arte bajo el argumento de que saben recorrer el teclado correctamente. ¡Ah! Mi estimado señor Cualquiera, el piano es el becerro de oro moderno...

— ¡Caramba...! Calma, estimado maestro. Veamos. ¿Dice usted que el piano no debe ser enseñado a los niños?

— Yo no dije tal cosa. Apenas quería decir que el estudio de la música debería comenzar por la *música*, y después sí ser enseñado el piano o cualquier otro instrumento.

— Pero el piano, entonces, ¿no es música?

— La pianola lo es. Y sin embargo no se enseña a tocar pianola. La base de la enseñanza debía ser el estudio, no del medio mecánico de expresión, sino de la idea por expresar. *Un niño solo debería sentarse al piano, cuando supiera entonar y escribir una melodía, reducir los acordes y sucesiones melódicas, diferenciar ritmos, frasear sin errores, analizar las formas.* Con pocos años de aprendizaje del instrumento, se adelantaría más que con muchos años de estudio puramente instrumental, como actualmente se hace sin bases sólidas de solfeo. ¡Quedaría sabiendo más y mejor!

— Bueno, bueno. De acuerdo con relación al solfeo. Pero, ¡los dedos tienen su importancia en el estudio del piano, y no solo el solfeo les dará agilidad!

— Su argumento no es malo, señor Cualquiera. Los dedos del futuro pianista serán sometidos a una gimnasia especial que, sin embargo, no tendrá nada de particularmente musical.

— En ese caso, con todo su solfeo, los dedos tocarán mal en la primera lección...

— Sí, pero el oído, con la educación completa que habrá recibido, corregirá inmediatamente los errores cometidos por los dedos y tendrá dominio sobre

ellos. Así es que, desde la primera lección, los dedos deberán obedecer al gusto musical. *Mientras que en la enseñanza actual es con la práctica de los dedos que se pretende formar el gusto...*

— Entonces, ¿la carreta estará adelante del buey?

— ¡Exactamente!

— Usted exige tres o cuatro años de solfeo como preparación al estudio del instrumento. Y después, ¿en qué sentido dirigirá el estudio?

— En el sentido del fin a alcanzar. Vamos a ver, señor Cualquiera. ¿Qué piezas está tocando actualmente su hija Leonor, quien creo que hace 12 años frecuenta el Conservatorio?

— Disculpe, pero ¡son 11 años y medio! ¿...Qué toca ella? Ahora mismo está estudiando la segunda rapsodia de Liszt, una pieza endemoniadamente difícil.

— Muy bien. Y ¿hace mucho tiempo que estudia esa rapsodia?

— Apenas dos meses. Pero ya la tiene toda en los dedos.

— Muy bien. Teniéndola bien en los dedos, yo supongo que también la tendrá en la cabeza.

— ¡Oiga usted!... ¡Claro! Ella la toca de memoria.

— ¿Discerniendo las modulaciones?

— ¡Naturalmente!

— Y ¿fue ella misma quien lo hizo?

— No le pregunté...

— Pero, el profesor se las habrá preguntado ¿no cierto?

— Probablemente.

— Bien. Y antes de la Rapsodia, ¿qué piezas tocaba la señorita Leonor?

— La sonata "Les Adieux" de Beethoven.

— ¿Y todavía la toca?

— No muy bien, realmente... Esas piezas difíciles requieren de práctica reciente.

— Pero, dígame una cosa: ¿ella conoce Beethoven?

— ¡Qué gracioso usted! ¡Si se trata de un maestro tan conocido!

- Perfectamente. Pero yo quería saber si ella conoce otras obras de Beethoven, además de la sonata estudiada.
- Ella también tocó el “Concierto en mi bemol” y la “Marcha de las ruinas de Atenas”.
- Sí, pero ¿otras obras que no haya tocado...?
- ¡¿Cómo?! ¿Usted cree que tiene tiempo de estudiar piezas que no va a tocar?
- Ella podría, por un momento, analizar —para conocer— algunas otras sonatas, los cuartetos, las nueve sinfonías...
- La verdad es que...
- ¿Y su hija sabe que el “Concierto en mi bemol” tiene acompañamiento de orquesta?
- ¡Cómo no! Pues está escrito en la partitura.
- Entonces, ¿ella sabe lo que viene a ser una orquesta?
- ¡¿Y quién no lo sabe?!
- ¿Ella distingue un fagot, de un clarinete?
- ¡Claro que distingue...!
- ¿Un oboe de una flauta?
- ¡Qué tal eso! El oboe se toca derecho y la flauta atravesada.
- Naturalmente. Pero yo me refiero al *timbre*.
- ¡Ah...! El timbre...
- Perdóneme la indiscreción. Sin duda alguna, por la noche, en familia, su hija acostumbra leer a primera vista las más bellas páginas de los clásicos y modernos, ¿no es verdad?
- Rara vez. Y ahora le digo: ella no es muy segura en el compás. Y además, tiene tan poco tiempo para el resto... Lo que necesita es estudiar su pieza.
- Y ¿con qué fin estudia?
- Para tener agilidad en los dedos.
- Y ¿para qué esa agilidad?
- Para poder tocar la pieza.
- Pero, al final, ¿cuándo y dónde tocará esa pieza?
- En el examen del Conservatorio.
- ¿Solamente?
- Tal vez en alguna audición.
- ¿Por qué?
- Para mostrar sus adelantos y acostumbrarse a tocar en público.
- Entonces, ¿tiene la intención de tornarse una virtuosa?
- No, pero...
- Permítame que abuse aun más de su paciencia. ¿Su hija también toca en conjunto?
- Solo en la clase. Una vez a la semana.
- Y en su casa, ¿nunca?
- No hay nadie en casa que sepa música.
- Pero en el Conservatorio ella tiene colegas pianistas, amigas violinistas. Habrá hecho amistad con algún joven violonchelista, tal vez...
- ¡Ah, eso no!
- Pues mire, yo pensaba: una escuela, relaciones musicales, un deseo sincero de hacer música, de leer a primera vista tantas obras interesantes... ¡es tan divertido tocar con alguien a cuatro manos! Pero no hablemos más de eso. Creo que ella también cultiva el canto, ¿no cierto?
- Sí señor.
- ¡Oh, qué delicia! Schubert. Schumann, Wolff, Fauré, Max Reger, Grieg, Sibelius, Chausson, D’Indy, Debussy. Finísimos especialistas del *lied*. ¡Cómo no habrá de disfrutar, amigo mío, con esa música adorable!
- Oh... *Lied*, propiamente, ella no canta. Prefiere techos de ópera.

- ¿Se destina, entonces, al teatro?
- ¡No! Canta trechos de ópera porque se los dan para que los cante.
- Ya que ella estudia canto ¿conoce los maestros del *lied*, antiguos y modernos?
- Todos, no creo. Algunos... Schubert, Schumann...
- Pero ¿y los otros, numerosos e interesantes?
- No tiene tiempo para eso.
- Es verdad, se me olvidaba... Otra pregunta: cuando su hija Leonor visita a alguna de sus amigas y le piden para probar el piano, ¿sabe improvisar algunos acordes?
- No. Pero para eso, siempre tiene un techo pequeño en los dedos.
- Ya. Pero, ella sabe improvisar ¿...o no? Es tan agradable al terminar un trecho, poder ligarlo con algunos compases modulantes al siguiente fragmento.
- No están necesario. Nunca le piden más de un trecho.
- Ah... ¿y ella sabe acompañar?
- Ha ensayado pero, como sabemos, no es fácil. ¡Esos cantantes son tan sofisticados...!
- Y transportar, ¿ella sabe? ¿Cambiar para una tonalidad más alta o más baja...?
- ¡Ah!, eso no. Siempre le manda transportar a un copista.
- En caso de que un amigo mío se acordara de una melodía, ¿ella sabría acompañarlo de oído?
- ¡¿Está bromeando?! Ella es intérprete, señor profesor. ¡No es compositora!
- En las reuniones familiares, ¿Leonor se sienta al piano con gusto y toca para que los otros bailen?
- A veces. Pero... imagínese que no les gusta mucho cuando ella toca. En ese género de música se necesita mucha práctica para guardar bien el compás.
- ¡Ah sí! Es necesario estar habituado. Y en doce años —perdón, once y medio— es claro que... Ahora confíeseme, francamente, que a veces se entristece

por ver que su hija no es capaz de tocar con ritmo y precisión una simple pieza de danza.

— No lo puedo ocultar. Pero, sí... lo lamento profundamente.

— ¿Y el resto? ¿También le causa pena?

— ¿Cuál resto?

— Sí, el resto: el hecho de que su hija no se acuerde de leer una pieza nueva para deleite propio y de los suyos por las noches; de no saber acompañar de oído una simple melodía; de no sentir la necesidad, cuando está sola, de mecer el corazón y el oído al sonido de una pieza “no estudiada” y de dejar correr los dedos sobre el teclado, para darle forma a sus pensamientos, a sus devaneos, a sus pequeñas alegrías y tristezas. El resto... Todo este resto que parece tan fácil y que, no obstante, la señorita Leonor no es capaz. Y, en cambio, ella toca tan bien la difícilísima Rapsodia de Liszt, agradando a sus padres con las innumerables repeticiones de esa pieza...

— ¿Agradándome a mí? Ay... si no fuera por las audiciones y la noticia en los periódicos, y por la hija de mi vecino Juan que le tiene envidia... Pero, amigo... Usted me obliga a decir cosas... cosas... ¡hombre cruel!

— La historia de la señorita Leonor es la misma de todas las jóvenes que consagran doce años de su vida...

— ¡Once años y medio!

— ... que consagran once años y medio de su vida a tocar ejercicios para poder ejecutar la Rapsodia N° 2 de Liszt, que la pianola, sin haber estudiado, toca mucho mejor, y que quince días después de la audición o del examen ya no saben tocar correctamente. Consagran largos, largos años al piano, sin pensar un instante en la *música*, confundiendo compositores y estilos, desconociendo casi toda la literatura musical, incapaces de encadenar algunos acordes simples, incapaces de acompañar, de transportar o de tocar en conjunto, incapaces inclusive de, bien o mal, tocar para que los amigos bailen. Apuesto que cuando llegan las visitas, su hija no consigue tocar ni siquiera su gran Rapsodia, ¿no es así?

— Ella se niega rotundamente.

— Se niega, naturalmente, porque está siempre entre dos trechos difíciles, uno por estudiar y el otro por olvidar. Eso explica que pueda tocar cada pieza solo cierto día, a cierta hora, en cierto minuto.

Ella y sus numerosas compañeras no aman la música, no tienen idea de lo que es la música. La prueba es que, una vez cansadas, casi todas abandonan el piano sin gran pesar.

Sus quejas, señor Cualquiera —que son las quejas de todos los padres— prueban que tengo razón proponiendo una reforma en la enseñanza musical. Esa reforma es muy simple de hacerse. No solo se aplica al piano sino también a todos los instrumentos, inclusive la voz.

Consiste en escribir en los programas, los ejercicios que pueden desarrollar el oído y el gusto, y despertar en el espíritu de los alumnos el sentimiento de personalidad. Consiste en familiarizar los alumnos con todas las formas de lo bello, iniciándolos en los diferentes estilos y desarrollándoles el espíritu de crítica y análisis. Consiste también en darles un mecanismo instrumental suficiente para que puedan desenredar, sin errores, trechos de cierta dificultad, a la par de conocimientos técnicos y estéticos que les permitan interpretar las piezas con sentimiento y sin sentimentalismo, con emoción y sin nerviosismo, con ritmo y sin alboroto. Si ciertos alumnos estuvieran dotados de aptitudes excepcionales de tal forma que pudieran, sin sacrificar los estudios de estilos, llegar a interpretar trechos de alto virtuosismo, entonces ¡que se dediquen al estudio de grandes mecanismos! Pero, ¡por Dios! nunca antes de que el espíritu y el corazón se hayan formado en el amor y la comprensión del arte.

En cuanto a los profesores —y son numerosos— que sufren por tener que enseñar técnica a jóvenes que ignoran las leyes fundamentales de la música, estos profesores, conscientes y artistas, respirarán aliviados, desobligados del papel ingrato del maestro de escalas y arpegios, felices y orgullosos de volver a ser lo que en otro tiempo eran los maestros de música: *iniciadores del culto a la eterna belleza.*

— Comprendo ahora, estimado profesor, toda la importancia de esta reforma y aprecio todas las ventajas que presenta. Pero, la ejecución de sus ideas, el programa de estudios a rehacer, los medios técnicos para obtener los resultados por los que anhela... Todo eso es complicado y difícil, si no imposible de realizar.

— Por el contrario, todo esto es extremadamente simple. Basta con presentar el proyecto a los músicos profesionales del país y preguntarles. ¿Se le puede enseñar a un niño bien dotado:

A escuchar y comprender la música?

Leer a primera vista?

Darle expresión y frasear, sin imitar servilmente?

Transportar?

Improvisar?

Tener una idea general de la evolución de la música a través de las épocas, conocer los maestros y sus principales obras, citando ejemplos, temas, frases, etc.?

Comprender y sentir? o sea, amar la música?

Y nada más. Si los profesionales del país responden sí a nuestro cuestionario, la reforma será hecha porque los medios son los más fáciles. Se trata apenas de enseñar lo que no se enseña.

— Y ¿qué responderán los profesionales?

— Ellos dirán sí.

— Y ¿qué sucederá con los niños absolutamente resistentes a la música?

— ¡Oh! Ellos serán descartados...

— ¡Usted es radical! Y... una vez obtenido ese sí, ¿qué hará después?

— Iremos a visitar los partidarios del estudio anticuado y les diremos:

“Ustedes se dedicaron, ya hace muchos años, al progreso de la música en nuestro país, señores. Por todos sus perseverantes esfuerzos, por sus cuidados y nobles intenciones, todos los músicos los reconocerán. Pero tenemos la seguridad de que no están en el mejor camino. Venimos para pedirles que hagan de nuestros hijos *músicos y no virtuosos*. La reforma de la enseñanza es fácil. Nosotros nos encargaremos, si ustedes lo permiten. Digan que sí y habrán prestado un servicio al arte y al país” ¿Qué piensa usted que responderán nuestros maestros más artistas, mi estimado señor Cualquiera?

— ¡Responderán que sí!

— ¿Y los otros, los que...?

— ¡Oh! Esos serán descartados.

— ¡Usted es radical, señor Cualquiera!

Assobio a Játo de Heitor Villa-Lobos: propuesta de reedición e interpretación



Por: Cristhy Alejandra Hoyos López y Julián David Quintero Guzmán¹
Correo electrónico: cristhycello@hotmail.com
Artículo de investigación²
Recibido: 15 de noviembre de 2014
Aceptado: 15 de abril de 2015

“Assobio A Játo” from Heitor Villa-Lobos: proposal of re-edition and interpretation

Resumen

La obra *Assobio a Játo* (W493) para flauta y violonchelo fue escrita en 1950 por el compositor brasileño Heitor Villa-Lobos (1887-1959). En ella retoma elementos rítmicos y melódicos sorprendentes y espontáneos, que la convierten en un referente del nacionalismo musical brasileño del siglo xx. Debido a que la primera y única publicación de esta obra se encuentra en formato de *score*, esta investigación propone la reedición de la obra, basándose en documentación bibliográfica, teniendo en cuenta el estilo nacionalista de Villa-Lobos y diferentes interpretaciones de la obra. Mediante software de notación musical y un manual básico de edición, el resultado de esta investigación permitió la obtención de las partichelas de la obra, garantizando su fácil lectura, estudio e interpretación, destinada a la comunidad académica musical. Gracias a su circulación, este trabajo puede ser ejemplo del uso de herramientas editoriales musicales aplicadas a la transcripción y edición de partituras.

Palabras Clave: *Assobio a Játo*, flauta y violonchelo, Heitor Villa-Lobos, nacionalismo musical, edición crítica.

Abstract

The work, *Assobio a Játo* (W493) was written by Brazilian composer Heitor Villa-Lobos in 1950 for flute and cello. It includes surprising and spontaneous rhythmic and melodic elements, which make it a reference

1 Cristhy Alejandra Hoyos López (chelista) y Julián David Quintero Guzmán (flautista). Los autores son Licenciados del Programa Maestro en Música del Conservatorio del Tolima.

2 El presente artículo es resultado de la investigación monográfica del mismo título, aprobada con calificación meritoria como trabajo de grado del programa Maestro en Música, 2014.

point for Brazilian musical nationalism for the twentieth century. Given that the first and only publication of this work is in score format, this investigation proposes the re-edition of the work based on published references, while taking into account the nationalistic style of Villa-Lobos as well as different interpretations of the work. Using music notation software and a basic editing manual, the result of this investigation hel-

ped obtain parts of the work, ensuring easy reading, studying and interpretation for the academic music community. Thanks to its circulation, this work maybe an example of the use of music publishing tools applied to the transcription and edition of sheet music

Key Words: *Assobio a Játo*, flute and cello, Heitor Villa-Lobos, musical nationalism, critical edition.

Introducción

Heitor Villa-Lobos (1887-1959) fue el compositor latinoamericano más influyente del siglo xx, y su contacto con la música folclórica de Brasil es su mayor aporte estético y cultural. Su producción musical se divide en instrumental, vocal y colecciones. Dentro del repertorio de música de cámara, la obra *Assobio a Játo* (W493), escrita en 1950, recoge la auténtica personalidad folclórica brasileña, es espontánea y sorpresiva con elementos rítmicos y melódicos propios de sus obras. *Assobio a Játo* es un referente de la riqueza del nacionalismo musical brasileño y latinoamericano del siglo xx. Su valor radica en la riqueza musical, estilística e histórica. Mediante la propuesta de reedición se busca hacer accesible la obra con las partichelas a los intérpretes de música de cámara, como herramienta de interpretación de la cual hasta el momento no disponía y que permitirá su mejor difusión y acceso a la comunidad académica musical.

El catálogo de Heitor Villa-Lobos comprende alrededor de 1300 obras, entre ellas los *Choros*, las *Bachianas Brasileiras*, sinfonías y música de cámara para todo tipo de combinaciones instrumentales. Villa-Lobos fue autodidacta, su distanciamiento de una educación musical académica sirvió al tinte y sabor brasileño que hace interesante su obra. Su cuestionamiento por la rutina, el academicismo y las reglas de composición hacen difícil un análisis formal de su obra desde los cánones de la armonía occidental (Mariz, 1987). En síntesis, Villa-Lobos llegó a ser un compositor bien formado antes de su primer contacto con el mundo europeo, y su empeño por conocer y difundir la música brasileña fue admirable.

La obra *Assobio a Játo* para flauta y violonchelo está influenciada por el folclor brasileño gracias a las experiencias vividas por el compositor con los pueblos de la selva del Amazonas. *Assobio a Játo* se caracteriza por la riqueza tímbrica y combinación poco convencional de la flauta y el chelo, evocando el sentimentalismo nativo brasileño. Paradójicamente dicha obra representativa solo se encuentra publicada en forma de *score* por parte de la Casa Editorial Southern Music Publishing Co. Inc., sin contar con las partichelas respectivas, que resultan imprescindibles a los instrumentistas para la lectura y estudio de la obra, lo cual motivó la realización del presente estudio. Desde el punto de vista de la edición musical, este trabajo implicó el conocimiento y manejo de recursos musicales, tecnológicos y normas editoriales musicales que garanticen la producción de un nuevo material, ajustado a estándares validos desde la disciplina musical. Se respetaron los parámetros de la obra y su disposición como material de uso e interpretación, partiendo del interrogante: ¿Qué herramientas musicológicas permiten la reedición de la obra *Assobio a Játo* para el estudio e interpretación?, con el propósito de generar una propuesta interpretativa descriptiva a partir de la técnica extendida *jet whistle*, presente en la obra, a partir del análisis de su contexto histórico y estilístico.

Etapas de la investigación

Primera etapa: consulta de archivos y fuentes documentales

De la búsqueda de bibliografía referente al nacionalismo musical brasileño y biografías de Heitor Villa-Lobos, se puede afirmar que los mayores estudiosos de este compositor son Kiefer (1981), Mariz (1987) y Storni (1988). El catálogo del museo de Heitor Villa-Lobos también fue de gran importancia para el presente trabajo. En las bases de datos virtuales se localizaron textos relevantes publicados por importantes revistas musicales como la *Revista Musical Chilena*, entre ellos los de Orrego Salas (1961,1965) referentes al nacionalismo musical brasileño y al estilo compositivo de Heitor Villa-Lobos.

Si bien existe amplia información de la vida y obra de Villa-Lobos, la información específica de la obra *Assobio a Játo* es muy poca, y apenas se menciona en su catálogo de obras para música de cámara, específicamente en duetos. En el libro *Villa-Lobos o índio Branco* (1989) de Schic, *Assobio a Játo* es nombrada brevemente en un párrafo que hace referencia a descripciones básicas de la obra tanto en estilo como en composición. Todo este proceso de búsqueda nos permitió confirmar que esta obra no está lo suficientemente documentada y a pesar de que Heitor Villa-Lobos es el mayor exponente y compositor brasileño del siglo xx, con obras publicadas por varias editoriales importantes, la información de su obra es escasa.

Otro tipo de bibliografía importante para esta investigación estuvo relacionada con la edición de música, en la que algunos de los textos de mayor referencia son *Edición crítica de la música* (Grier, 2008) y *Análisis del estilo musical* (LaRue, 2004). Sin embargo, cada editorial posee directrices y estándares diferentes de edición y no se cuenta con un manual básico que especifique cómo se debe editar e imprimir música.

Segunda etapa: reedición de la obra

Como se indicó inicialmente, la primera y única publicación de la obra fue en 1953 por la editorial Southern Music Publishing Inc. (Estados Unidos), en la cual la partitura está en formato *score* y carece de partichelas, lo que dificulta su lectura, estudio e interpretación. Antes de realizar la reedición de la obra era necesario tener ciertos parámetros y directrices para obtener una edición correcta y de calidad; sin embargo, como se mencionó anteriormente, cada

editorial posee reglas un poco distintas de edición. Fue necesario entonces realizar una comparación de editoriales, para esto se escogieron varias partituras de tres reconocidas casas editoriales: International Music Company New York City, G. Henle Verlag y Edition Peters. Comparando minuciosamente cada edición se establecieron los parámetros estándar de edición como el tipo de papel a utilizar, la forma de presentación de la obra impresa, la legibilidad y claridad de la música, tamaños de fuente y márgenes, entre otros aspectos.

Tercera etapa: versión interpretativa

Con la necesidad de obtener las partichelas, se llevó a cabo el trabajo de reedición de la partitura mediante el programa de notación musical Finale 2011. El trabajo de reedición comenzó con la digitalización de las partichelas de la flauta y el violonchelo al pie de la letra de la partitura original. Se encontraron dificultades en la escritura de algunas figuras rítmicas irregulares, además de algunas normas básicas de edición como el número de compases y la escritura de los armónicos del chelo que no son los convencionales. El cambio de páginas del tercer movimiento no favorece a los intérpretes. De las ocho páginas del tercer movimiento no hay silencios ni pausas para poder realizar el cambio de página y además la velocidad del tempo es alta. Al momento de realizar la reedición se tuvieron en cuenta aspectos técnicos, estilísticos e interpretativos de las tres versiones de la obra que fueron analizadas. Se buscó que fueran grandes intérpretes a nivel mundial para tener un buen criterio acerca de la interpretación de la obra, entre ellos los flautistas Emmanuel Pahud, Tadeu Coelho, Karen Jones y las violonchelistas Rebeca Rust, Joanna de Keyser y Sally Jane Pendlebury.

Nacionalismo musical brasileño

El tratado de Tordesillas, de 1494, concedió a España la propiedad de los territorios descubiertos al oeste del margen occidental de la isla de Cabo Verde. Este tratado también concedía a Portugal la parte oriental de América del Sur. 55 años después, los franceses de Villegaignon se instalaron en esta región, es así como las influencias portuguesa y francesa marcaron la música brasilera (Schic, 1989). El nacionalismo musical brasileño se encuentra marcado por indios como los *tupis* o *guaraní*, que legaron algunos instrumentos típicos y melodías de ciertas regiones del interior del país. Los portugueses, con sus cantos acompañados por vihuelas, y los negros, gracias a sus danzas, lograron impregnar la música con rit-

mos variados. La música que nació en las calles gracias a las *modinhas*, los *lundus* y la música de baile, se ve actualmente reflejada en la riqueza de las sambas, marchas y *frevos* (Orrego-Salas, 1966).

La mayor parte de la música brasilera es de origen portugués. Las melodías tonales, las formas simples de las canciones, la adaptación de textos poéticos sentimentales y la importación de instrumentos musicales son su influencia. El folclor infantil brasileño tiene influencias portuguesa y francesa mezcladas con ritmos como el *maxixe* o la samba procedentes de África (Schic, 1989). Un ejemplo de temprana musicalidad es el nacimiento del Carnaval. El estado social del país se prestaba para la euforia musical. Durante tres días y tres noches, los más pobres olvidaban sus precarias condiciones y se introducían en una atmósfera festiva. Aún hoy en los lugares donde la población no ha tenido contacto con el turismo se celebra el Carnaval como una auténtica manifestación popular.

En el siglo XIX la vida musical prosperó mucho en Brasil con gran influencia italiana. Compositores como Carlos Gomes (1836-1896) viajaban a Italia para estudiar y continuaban componiendo influenciados por la tradición italiana. El musicólogo Renato de Almeida (1942) considera que esta era una época muy temprana para que se desarrollara una música totalmente brasileña. Finalizando el siglo XIX la influencia italiana decae, pero aparecen la alemana y francesa. En 1902, el periódico *Le Fígaro* organizó un concurso de composición que fue presidido por Camille Saint-Saëns: el ganador fue el brasileño Henrique Oswald (1852-1931), cuyo estilo era casi totalmente europeo (Schic, 1989).

A principios del siglo XX varios compositores brasileños viajaron a París para perfeccionar sus estudios. Entre ellos encontramos a Fructuoso Vianna, Camargo Guarnieri y Francisco Mignone. Estos compositores poseían un conocimiento técnico musical del lenguaje nacional y empezaron a crear una escuela de tendencia nacionalista. Compositores como Alexandre Levy, Luciano Gallet, Francisco Braga, Alberto Nepomuceno y Brasílio Itiberê empezaron entonces a prestar atención a la música popular y folclórica de su país. El espíritu nacional tuvo su base sólida y punto culminante finalmente con Heitor Villa-Lobos (Schic, 1989).

La independencia de las diferentes naciones latinoamericanas dio inicio en el continente a un nuevo género: la canción patriótica, que posteriormente se

convertiría en los himnos de cada uno de los países latinos. Este podría decirse que es el comienzo del arte nacionalista (Aretz, 1984). Después de las guerras de independencia, creció progresivamente el deseo de crear un clima musical netamente brasileño: el gran representante de esta corriente es Heitor Villa-Lobos. Los elementos representativos de lo africano se unen a sonotipos de raíz indoamericana y portuguesa. Aprovechando los motivos populares y las células rítmicas melódicas del pueblo, Villa-Lobos logró traducir en su obra el sabor de Brasil y las características de su gente, logrando escribir una proyección de Latinoamérica en sus tres principales raíces musicales. Abrió camino e inspiró a nuevos músicos y compositores a volver la mirada al arte de su país (Almeida, 1942). *Grosso modo*, la música latinoamericana anterior a 1950 fue dominada por cinco grandes personalidades, diferentes entre sí, pero que contribuyeron, en la medida de sus ideas y de sus idiosincrasias, a fortalecer el prestigio de esa música y a realzar su imagen en los Estados Unidos y en Europa: Heitor Villa-Lobos (Brasil, 1887-1959), Juan José Castro (Argentina, 1895-1968), Juan Carlos Paz (Argentina, 1897), Carlos Chávez (México, 1899) y Domingo Santa Cruz (Chile, 1899) (Aretz, 1984).

Villa-Lobos es quien representa la mejor síntesis de elementos contrastantes que caracterizan el alto nivel de la expresión musical del mundo latinoamericano. Perteneció a una generación de compositores que trataron de crear un arte musical netamente americano introduciendo en sus obras la cita directa del material folclórico. A esta generación pertenecen, entre otros, el compositor nicaragüense Luis A. Delgadillo, el chileno Pedro Humberto Allende, el colombiano Guillermo Uribe Holguín, el uruguayo Eduardo Fabiani y el mexicano Manuel M. Ponce (Aretz, 1984).

Para Villa-Lobos, la idea nacionalista tuvo características muy diferentes a las de sus contemporáneos, quienes introducían citas o material folklórico directo, con la idea de “estilizar el folclor”. Villa-Lobos, por el contrario, explotaba temas de su invención que contenían elementos rítmicos que daban la impresión de ser auténticamente folclóricos; en todo su catálogo se encuentra presente el alma de Brasil. Fue el primer compositor latinoamericano en obtener reconocimiento universal con su música, logrando combinar las características autóctonas y técnica europea. Su gran catálogo refuta la tesis de algunos que alegan que no se puede hablar de una música latinoamericana, debido a que los elemen-

tos técnicos y forma de escritura no son autóctonos sino el producto de la escuela europea. Sin embargo, Villa-Lobos, así como otros tantos compositores latinoamericanos, sirven para comprobar que la técnica es un medio para plasmar el pensamiento musical, lo que hace que la obra de uno se distinga de la de otro (Aretz, 1984).

Obra del compositor Heitor Villa-Lobos: influencias y tendencias

La obra de Villa-Lobos es vasta y muy variada, componía de una manera desordenada y constante. La influencia del folclor brasileño en su obra se debe a las experiencias vividas directamente por el músico con los pueblos de la selva del Amazonas. Algunos afirman que su obra es tan extensa que si se reunirán las obras publicadas junto con las que aún están en manuscritos y los bosquejos aún no terminados, el número de obras producidas por Villa-Lobos sería alrededor de 2000 títulos. Villa-Lobos fue siempre un innovador, prueba de ello son sus *Bachianas*, en las que logró mezclar audazmente el contrapunto de Juan Sebastián Bach con la música folclórica brasileña (Mariz, 1987). Su música de cámara reúne 17 cuartetos de cuerda y experimentó con conjuntos de diversos instrumentos muy innovadores. En esta categoría hay que destacar la producción de estudios y preludios para guitarra. En su juventud, Villa-Lobos tuvo la oportunidad de viajar a diferentes Estados de su país a conocer la riqueza cultural de los indígenas. A los 18 años viajó hacia el norte a los estados de Espírito Santo, Bahía, Salvador y Recife. Allí tuvo experiencias con cantantes populares, afinación de instrumentos primitivos y los cantos de los vaqueros. A los 19 años viajó hacia el sur al estado de Paranaguá, donde se llevó una decepción desde el punto de vista folclórico. La pureza y riqueza material estaban lejos del interés de sus investigaciones. En 1908, a la edad de 21 años cumplió la mayoría de edad artística para poder publicar su primera obra típica *Canticos Sertanejos*, además viajó a los estados de Sao Paulo, Mato Grosso y Goiás (Mariz, 1987).

Después de haber tenido las experiencias musicales en varios estados del país Villa-Lobos empieza a interesarse en compositores europeos del siglo XIX, estudiando las partituras de compositores clásicos y románticos como *Tristan e Isolda* de Wagner y música de Puccini. Lo que más le interesaba era la orquestación, la armonía de Wagner y los vestigios melódicos puccinianos (Mariz, 1987). En esa época Villa-Lobos compuso la ópera *Izaht*, pero fue una in-

fluencia pasajera: “después que siento la influencia de alguien, me sacudo y salto”, aseguraba el compositor (Mariz, 1987, citado en Rodríguez, 2013, p. 27). También tuvo otra influencia compositiva cuando empezó a estudiar el *Course de Composition Musicale* de Vicent D’Indy. El método de composición de este autor francés dejaría huellas sensibles en la obra de Villa-Lobos. Las dos primeras sinfonías, la segunda sonata para violonchelo y los tríos se subordinarían a esa influencia francesa (Storni, 1988).

Villa-Lobos también ejerció influencia sobre otros compositores, es el caso del compositor francés Darius Milhaud cuando conoció al compositor en Río de Janeiro en 1917. Villa-Lobos lo llevó a las macumbas, lo introdujo en medio de los *choroes* y le hizo apreciar la música carnavalesca. La conocida suite *Saudades do Brasil* del famoso compositor francés es una reminiscencia de los meses que pasó en Río de Janeiro, en camaradería con Villa-Lobos.

Otro compositor que conoció a Villa-Lobos fue Artur Schnabel en 1918, a quien le dedicaría el *Rude Poema*. Gracias a él fue que Heitor pudo viajar a Francia a mostrar su trabajo. Desde ahí hasta 1930 fue la época más prolífica del compositor, algunas de las obras son la larga serie de *Choros*, el *Rude Poema*, las *Seres*

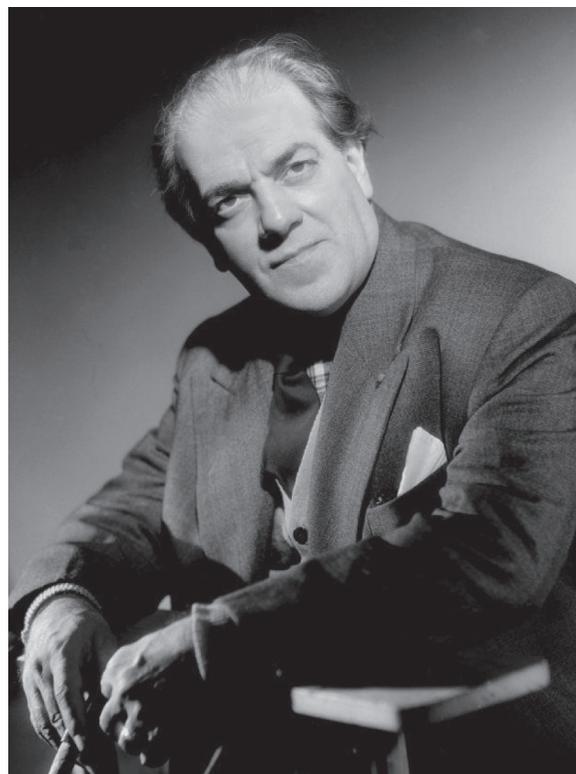


Figura 1. Heitor Villa-Lobos. Tomado de <http://www.biography.com/>

tas y el *Noneto*. La estadía de Villa-Lobos en Europa fue muy propicia a la composición de los *Choros*. El conocimiento más cercano de los estilos de Debussy, Stravinski y del Grupo de los Seis le abrió horizontes hasta entonces inadvertidos (Storni, 1988).

Los *Choros* son una nueva forma musical y un ejemplo de la música popular que se tocaba en Río de Janeiro cuando el compositor apenas era un joven. No fueron compuestos cronológicamente en el orden en que se les conoce (tabla 1).

Tabla 1. Relación cronológica de las obras más importantes de Villa-Lobos

<i>Año</i>	<i>Título</i>	<i>Instrumentos</i>
1908 a 1912	Suite popular brasileira.	Guitarra.
1911	Trió N°1.	Piano, violín y violonchelo.
1912	Sonata fantasía N°1.	Violín y piano.
1913	Izaht.	Opera en cuatro actos.
1914 a 1916	Danças africanas.	Piano solo u orquesta.
1915	Concierto N°1.	Violonchelo y orquesta.
1916 a 1917	Sinfonía N°1. Sinfonietta N°1.	Orquesta. Orquesta de cámara.
1917	Amazonas (bale) Canto do Cisne Negro.	Orquesta. Violín y piano.
1918	Prole do Bebe N°1	Piano solo.
1919	Canções típicas brasileiras.	Canto y piano.
1920	Choros N°1.	Guitarra.
1921	Prole do Bebe N°2.	Piano solo.
1922	Fantasia dos movimientos mixtos.	Violín y piano.
1923 a 1926	Rude poema.	Piano solo u orquesta.
1924	Choros N°2. Choros N°7.	Flauta y clarinete. Conjunto de cámara.
1925	Choros N°3. Choros N°8. Choros N°10	Conjunto de cámara, coro masculino y percusión. Dos pianos y orquesta. Orquesta y coro mixto.
1926	Choros N°4. Choros N°5. Choros N°6.	Tres trompas y trombón. Piano solo. Orquesta.
1927	Saudades das selvas brasileiras	Piano solo
1928	Choros Bis. Choros N°11. Choros N°14.	Violín y violonchelo. Orquesta. Orquesta, fanfarria y coro.
1929	Choros N°9. Choros N°12. Choros N°13.	Orquesta. Orquesta. Dos orquestas y fanfarria.
1930	Bachianas brasileiras N°1. Bachianas N°2. Bachianas N°4.	Orquesta de violonchelos. Orquesta. Piano solo.

Año	Título	Instrumentos
1931	Cuarteto N°5.	Cuerdas
1932	Caixinhas de boas festas. Guía práctico N°1	Orquesta. Piano solo.
1933	Ciranda das sete notas	Fagot y cuerdas.
1933 a 1942	Modinhas e canções	Canto y piano u orquesta.
1933	Bazzum.	Coro voces masculinas.
1937	A descoberta do Brasil. (4suites)	Orquesta.
1938	Bachianas N°3. Bachianas N°5. Bachianas N°6.	Piano y orquesta. Canto y orquesta de violonchelos. Flauta y fagot.
1939	New York Skyline Melody.	Orquesta o piano solo.
1942	Bachianas N°7.	Orquesta.
1943	Invocação em defesa da Pátria.	Soprano, coro de voces femeninas y orquesta.
1944	Bachianas N°8.	Orquesta.
1945	Bachianas N°9.	Coro a capella u orquesta de cuerda.
1946	Duaspaisagens	Canto y piano.
1947	Magdalena.	Opera en dos actos.
1948	Big Ben.	Canto y piano u orquesta.
1949	Homenaje a Chopin.	Piano solo
1950	Sinfonía N°8.	Orquesta.
1950	Assobio a Játo	Flauta y violoncelo
1951	Sinfonía N°9.	Orquesta
1952	Concierto N°4. Sinfonía N°10.	Piano y orquesta. Tres solistas, coro y orquesta.
1953	Fantasia concertante	Piano, clarinete y fagot.
1954	Concierto N°5.	Piano y orquesta.
1955	Sinfonía N°11.	Orquesta.
1956	Sinfonía N°12.	Orquesta.
1957	Concierto N°3.	Piano y orquesta.
1958	A menina das nuvens	Ópera cómica en tres actos.

Nota. Adaptado de Mariz (1987) y Storni (1988).

Assobio a Játo y sus antecedentes

Assobio a Játo para flauta y violonchelo, fue estrenada el 13 de marzo de 1950, el mismo año de su composición, en Río de Janeiro en el *Auditorio Do Ministerio da Educação e Cultura* interpretada por Ary Ferreira (flauta) e Ibere Gomes Grosso (chelo).

La primera publicación de la obra (1953) por la editorial Southern Music Publishing Inc. (Estados Unidos), cuenta con doce páginas y está dividida en tres movimientos: *I Allegro non troppo, II Adagio, III Vivo*.

Ary Ferreira, poseedora de musicalidad temprana, estudió en Río de Janeiro en la escuela Grêmio Ar-

cangelo Corelli. Dedicada al estudio, diez años más tarde pasó a la Universidad Federal de Río de Janeiro para estudiar flauta con Pedro Gonçalves Vieira. Al completar su curso en 1934, también ganó la medalla de oro en la flauta. En la fundación del Teatro Municipal de Río de Janeiro Orquesta Sinfónica, Ary Ferreira ocupó el cargo de primer flautista, donde permaneció durante 25 años. Ibere Gomes Grosso, violonchelista brasileño, nació en 1905 en una familia de músicos. Carlos Gomes fue su tío abuelo y Alfredo Gomes su padre, quien le enseñó desde temprano el gusto por la música. Luego recibió clases con un profesor de la Universidad Federal de Río de Janeiro y se destacó por ser uno de los mejores violonchelistas de su tiempo, estrenando obras de compositores brasileños. *Assobio a Játo* fue dedicada a Elizabeth y Carleton Sprague Smith, este último un musicólogo y experto en la cultura hispana brasileña. Smith, que tenía un doctorado en historia en la Universidad de Viena, fue antes el director ejecutivo del Instituto Español y también fue presidente de la Asociación Americana de Musicología y flautista consumado.

La mezcla de la flauta y el chelo ofrece contrastes interesantes entre la tesitura alta de la flauta y el registro grave del chelo, el metal y la madera, el viento en contraste con las cuerdas, la respiración y el manejo del arco. La música es cromática, fresca, en sus tres movimientos ofrece una serie de estados de ánimo llenos de matices. En este dúo, Villa-Lobos pinta un lienzo asombrosamente vivido y lleno de color (Schic, 1989). Esta joya de la música de cámara fue comentada por Adhemar Nóbrega en términos que merecen transcripción. La obra:

...enuncia desde el título una intención humorística en el **Allegro non troppo** inicial. Es un vals urbano que los dos instrumentos tocan sucesivamente y adquieren en la flauta admirable propiedad de acentos. El **Adagio** es un intermedio “serioso”, de gravedad casi caricatural, contrastando fuertemente con los movimientos extremos de la obra. El tramo concluyente, en tempo vivo, sobre marcadas figuraciones articuladas y pesantes del violonchelo, entra la flauta, *trefega e sapeca*, haciendo diabluras como un *chorinho* (aunque estamos en compás ternario) sin ligar para la seriedad de su pareja, esta trata de imponer graves, en un breve interludio en tono de súplica, pero la flauta retoma con un tono chocarreiro que predomina, a través de una serie de glisandos, a un prestisimo conclusivo. (Nóbrega, 1975, portada del álbum)

Jet Whistle como técnica extendida en la obra *Assobio a Játo*

El *Jet Whistle* se refiere al sonido silbante que se puede escuchar cuando se sopla en la flauta con la boca cubriendo la chimenea de la embocadura. El sonido que se produce es semi-entonado al sonido real, el color del sonido varía con la intensidad del aire incidendo en el volumen, altura y timbre. El ángulo de la embocadura en la chimenea determina el color y la intensidad. Cuando se rota la flauta hacia el extremo superior se produce un sonido más agudo y estridente, mientras que cuando se rota la flauta hacia el interior cambia el color a uno más oscuro y grave. El timbre y altura del *Jet Whistle* cambia con la disposición de la boca en la chimenea. Las vocales abiertas tienen un efecto más abierto y brillante, mientras en las vocales cerradas como la *i* y la *u*, cambia la altura del sonido casi una octava abajo. La presión del aire determina el volumen del *Jet Whistle* e influye en la altura y el timbre. El aumento de la presión del aire aumenta la altura del sonido y refuerza los componentes agudos. La máxima duración del *Jet Whistle* depende de la presión del aire, al soplar violentamente el efecto dura entre uno y dos segundos (Dick, 1982).

Intérpretes de *Assobio a Játo*

Assobio a Játo ha sido interpretada por instrumentistas consagrados, entre ellos el flautista brasileño Tadeu Coelho, quien enseña actualmente en la Universidad de la Escuela de Artes de Carolina del Norte. Coelho ha actuado como primera flauta solista de la Sinfónica de Santa Fe, la Hofer Symphoniker de Alemania y la Orquesta del Festival Spoleto en Italia. Recibió su Doctorado en Artes Musicales de la Escuela de Música de Manhattan. Ha sido ganador de numerosos premios y becas. Es partidario de la nueva música, ha interpretado obras de compositores notables como Thomas Delio, Pattapio Silva y Villa-Lobos. La crítica musical se ha referido a Coelho como “un músico cautivador. Su tono y vibrato son cálidos y seductores, su control de la respiración increíble, y su técnica de digitación ágil brillante”. (Perret, 2005).

Joanna de Keyser, violonchelista estadounidense y profesora emérita de la Universidad de Nuevo México, ha actuado como solista en diferentes orquestas de música de cámara en los Estados Unidos, Europa y Ciudad de México, desde que ganó una medalla en el Concurso Internacional de Ginebra con Marilyn Neeley, pianista. Ha actuado como solista en Nueva

York, Los Ángeles, San Francisco, Londres, Ámsterdam, Guadalajara y Ciudad de México y sus recitales han sido destacados por *The New York Times* (Ericson, 1972).

El flautista franco-suizo Emmanuel Pahud, estudió en el Conservatorio Nacional Superior de Música de París. Ha actuado como solista con orquestas de renombre internacional, además de la Filarmónica de Berlín, la Orquesta Yomiuri Nippon Symphony, la Orquesta Sinfónica de Londres, la Tonhalle Orchester Zürich, L'Orchestre de la Suisse Romande, la Berlín Radio Symphony Orchestra (Berlín Oriental), y la Orquesta Sinfónica Nacional de Dinamarca. Es el único flautista en el mundo en tener un contrato de grabación con una compañía discográfica importante. Pahud ha grabado un total de 22 discos en EMI Classics (Revolvy, s.f).

Rebecca Rust, violonchelista nacida en San Francisco BayArea, estudiante de Margaret Rowell, Bernard Greenhouse y Mstislav Rostropovich. Ha dado conciertos en Europa, América, África, Israel, Japón y China. Ha grabado el estándar repertorio en sus 12 CD, internacionalmente disponibles en Naxos (Marco Polo), Bayer Discos y Cavalli Registros. Ella toca un violonchelo de 1791, que alguna vez perteneció y fue interpretado por el príncipe Carlos de Gales. Ha actuado en varias ocasiones en el Palacio Imperial de Japón. La flautista Karen Jones estudió en la Escuela Guildhall de Música y Drama con Peter Lloyd y posteriormente, ganó una beca Fulbright y Harkness Fellowship para estudiar en Viena con Wolfgang Schulz y en Nueva York con Thomas Nyfenger. Sus primeros éxitos incluyen ganar la sección de viento de la BBC TV "Joven Músico del Año" y la Medalla de Oro en la Beca Shell / London Symphony Orchestra. Al completar sus estudios en Estados Unidos, fue nombrada flauta principal de la Orquesta Sinfónica de Bournemouth, cargo que ocupó durante 5 años antes de regresar a Londres. Karen es flauta solista de la Orquesta de Cámara de Londres y la *City of London Sinfonia* (Bigio, s.f)

Sally Pendlebury, violonchelista británica, creció en Manchester y estudió en la Escuela de Música de Chetham. A la edad de catorce años se convirtió en el miembro más joven fundador de la Joven Orquesta de la Comunidad Europea y fue su principal violonchelista durante tres años. Sally estudió en la Guildhall School of Music, y durante ese tiempo ella ganó el Premio Capital Radio y fue premiada en la competición Shell / LSO. Siendo miembro de

la Orquesta de Cámara de Europa, Sally ha tocado y grabado con muchos de los grandes solistas y directores de la actualidad. Fue miembro fundadora del Cuarteto de Cuerdas Vellinger que ganó el 1994 la Londres String Quartet Competition Internacional, y realiza giras regularmente por toda Europa, Japón y Estados Unidos. (Angell Trio, s.f)

Reedición de partituras musicales

Como plantea James Grier, en su libro *La edición crítica de la música* (2008), la edición consiste en una serie de decisiones fundamentadas, críticas e informadas. Además, también es importante la interacción entre la autoría del compositor y la autoría del editor. Para presentar una edición equilibrada, el editor debe tener compromiso crítico con la pieza editada y sus fuentes. Grier citando a Margareth Bent afirma que hacer una buena edición es un acto de crítica que se relaciona estratégicamente con el material musical a todos los niveles, grandes, y pequeños. Por otra parte, se deben tener en cuenta los problemas comunes que se presentan en el proceso de edición, los cuales son aplicables a cualquier tipo de repertorio como la naturaleza y situación histórica de las fuentes de una obra y la manera más efectiva de presentar el texto editado (Grier, 2008). Al respecto, Jan LaRue (2004) plantea que:

[...] el estilo de una pieza consiste en las elecciones de elementos y procedimientos predominantes que un compositor hace en el desarrollo del movimiento y la forma [...] por extensión, podemos percibir un estilo particular en un grupo de piezas por el uso recurrente de opciones similares; y el estilo de un compositor como un todo puede ser descrito en términos de consistencia y cambios de preferencias en el uso de elementos y procedimientos. (LaRue, 2004, p. 34)

La edición también es equivalente a la interpretación. Los intérpretes y editores constantemente crean cambios o toman decisiones frente a las obras, teniendo en cuenta la notación, conocimiento de la obra y gusto estético. La diferencia radica en que los intérpretes producen sonido y los editores en cambio generan una página escrita o impresa. Grier nos propone cuatro principios básicos de la naturaleza de la edición musical: i) edición es crítica por naturaleza; ii) la crítica, incluyendo la edición, se basa en la investigación histórica; iii) la edición involucra la evaluación crítica del significado semiótico del texto musical; iv) el árbitro final en la evaluación crítica del texto musical es la idea del estilo musical del propio editor (Grier, 2008).

LaRue (2004) nombra dos criterios por medio de los cuales se hace posible caracterizar el estilo de un compositor: “Recurrencia en los elementos y procedimientos que típicamente forman parte del discurso musical de una composición y consistencia en el manejo de dichos elementos y procedimientos” (p. 53). Para la mayor parte de la tradición occidental, el acto de crear una obra musical consta de dos etapas: componer (que generalmente es sinónimo de escribir la partitura) e interpretar. En la partitura, cada signo musical es portador de un significado que depende del contexto y la convención.

Según Grier, dentro del contexto de la investigación histórica y semiótica de una pieza y sus fuentes, la práctica de la edición depende básicamente de la concepción del estilo de la obra musical del editor. El estilo es influido por la función, el género, la práctica existente y la viabilidad de la interpretación, así como por factores sociales, políticos y económicos. Muchos elementos contribuyen al estilo, el cual aparece en una infinita variedad de combinaciones, cambiando con el tiempo, el lugar, el compositor, el género e incluso con cada pieza. Toda edición tiene como producto final un texto. Este presenta su naturaleza exacta, lo que representa en relación a la obra, sus diferentes fuentes y la concepción que tenga el editor mediante una evaluación crítica de la obra y sus fuentes. La tarea del editor es entonces fijar y presentar un texto que represente lo más plenamente posible su concepción de la obra, determinada por un examen crítico de la misma, sus fuentes, el contexto histórico y el estilo.

Las ediciones musicales de calidad se basan en un profundo conocimiento de las fuentes. Todas las fuentes presentan dos aspectos relacionados: como documentos históricos y como repositorios de las lecciones. Cada fuente, como una entidad física, se originó en un contexto histórico particular (Grier, 2008).

Lo que debe motivar la creación de una nueva copia de una pieza, en cualquier medio, debe ser la creación de un texto que facilite la interpretación, más que la conservación exacta de los símbolos del ejemplar que se tiene entre manos. Por consiguiente, el acto de copiar generalmente conlleva la imposición de las convenciones del copista o del compositor y la reinterpretación de los símbolos de notación que constituyen el texto de la obra. El contexto histórico en el que fue creada la obra musical afecta directamente en las convenciones de la notación.

La edición interpretativa es un tipo de edición especializada. Esta pauta de edición presenta aspectos del estilo de intérpretes importantes y ayuda a la comunicación de música valiosa a estudiantes, compañeros y colegas de los editores. También son repositorios de información sobre la interpretación y ejecución de la obra. Por otra parte, la edición crítica va dirigida principalmente a personas que cuentan con conocimientos musicales: intérpretes, estudiantes, expertos y el público general con dichos conocimientos, dando prelación a la facilidad de su comprensión sobre la fidelidad a la esencia de la música (Grier, 2008).

Según progresa la labor de edición, los editores desarrollan una actitud crítica respecto al tema de su edición, basado en una profunda comprensión de la pieza, su estilo y su contenido histórico. Debido a que la objetividad no existe en los estudios humanistas, se hace necesario adoptar una actitud crítica hacia la pieza, el compositor o el repertorio. Este debe estar basado en un estudio profundo necesario para la preparación de una edición en cualquier ocasión, expresada claramente al usuario y, lo que es más importante, aplicada consistentemente. Las ediciones críticas deben generar intérpretes críticos. La mejoría que ofrece una edición crítica a sus usuarios es la disposición de un especialista que ha dedicado una cantidad enorme de tiempo, energía e imaginación a los inconvenientes de la pieza y cuya ponencia es, por lo tanto, digna de ser reflexionada. La actitud crítica del editor puede ser útil al facilitar un acercamiento a la pieza o el repertorio para una audiencia extensa y variada.

Fuentes de edición musical

Las tres editoriales que se consultaron para realizar el compendio de reglas y directrices editoriales fueron Internacional Music Company New York City, G. Henle Verlag y Edition Peters. Cada una de estas casas editoriales se caracteriza por su calidad de edición en impresión. La International Music Company New York City (IMC) fue fundada en Nueva York por A.W. Haendler (1894-1979), en 1941. Después de la muerte de Haendler, Frank Marx se convirtió en el nuevo líder de la editorial. La International Music Company es propiedad actualmente de Bourne Co. Music Publishers. Esta editorial cuenta con editores que además son grandes intérpretes reconocidos a nivel mundial. Chelistas como Pablo Casals, Pierre Fournier, Davis Popper, Miatilav Rostropovich y Janos Starker han colaborado con valiosas contribu-

ciones a la edición de partituras en este instrumento. Esta editorial ha contado también con la ayuda de importantes flautistas, entre ellos Marcel Moyse, Jean-Pierre Rampal y Paul Taffanel (International Music Company, s.f).

La casa editora alemana G. Henle Verlag Publishers se especializa en ediciones urtext de partituras. Su catálogo incluye obras de diferentes compositores de todas las épocas, desde el barroco hasta principios del siglo xx. La editorial fue fundada el 20 de octubre de 1948 por Günter Henle. El catálogo reúne actualmente alrededor de 900 ediciones urtext (G. Henle Verlag, s.f)

Edition Peters es uno de los editores de música más antiguos y famosos del mundo. El 1 de diciembre de 1800, el compositor y editor vienes Franz Anton Hoffmeister (1754-1812) y el organista Ambrosius Kühnel Leipzig (1770-1813) fundaron una pequeña empresa de edición de partituras. En 1814, la empresa pasó a ser propiedad de Carl Friedrich Peters (1779-1927), un librero que impulsó las publicaciones de obras de compositores de la época como Beethoven, Spohr, Weber y Hummel (Edition Peters, s.f)

Reedición de la obra *Assobio a Játo* de Heitor Villa-Lobos

Características estilísticas y descriptivas

La obra *Assobio a Játo* refleja el estilo de composición en los últimos años de vida de Heitor Villa-Lobos. Esta época de Villa-Lobos fue menos productiva en relación con sus primeros años de composición, debido a que había sido operado unos años atrás y su estado de salud fue decayendo con el tiempo. El primer movimiento de la obra en tiempo de *Allegro non troppo* presenta una forma binaria de 32 compases, en tonalidad de *Re menor*. En la primera sección del movimiento el violonchelo tiene la melodía. El compositor que también era recordado como un buen violonchelista, abarca gran parte del registro del chelo, combinando un sonido brillante y poco estridente como los armónicos de los compases 2 y 4, con el sonido grave que genera un color más oscuro al final de esta primera sección del compás 26 al 32. La flauta, mientras tanto, realiza un patrón rítmico constante, donde el compositor hace énfasis en la figura de adorno y en el acento. También hace una respuesta melódica al finalizar las melodías del chelo. Es importante resaltar que en esta primera parte es difícil registrar un análisis o movimiento

armónico, ya que el violonchelo tiene la melodía y la flauta con un acompañamiento rítmico que no establece armonía.

En la segunda sección del primer movimiento se presenta a la flauta como solista y el chelo en función de acompañamiento. En los primeros cuatro compases de esta sección, la flauta realiza una imitación con variación melódica a intervalo de quinta ascendente en relación con la melodía del violonchelo de la sección anterior; quizá el compositor trató de asemejarse al estilo de composición de Bach. Después de presentar la melodía principal, el compositor implementa el recurso de la polifonía en la línea melódica de la flauta de los compases 40 al 47. También es importante resaltar que el compositor no incluyó silencios en la línea de la flauta, sino hasta terminar el movimiento. El chelo realiza funciones armónicas en esta sección a diferencia de la primera parte y termina el primer movimiento con un descenso melódico contrastando con el ascenso cromático de la flauta.

El segundo movimiento presenta una sonoridad contrastante de los movimientos extremos de la obra. En tempo *adagio*, el compositor combina el color oscuro y opaco del registro grave de la flauta con la sonoridad que producen las dobles cuerdas del violonchelo. Villa-Lobos hace referencia al intervalo de cuarta aumentada o tritono, esto hace que el movimiento adquiera una atmósfera sonora sombría y con muchas tensiones armónicas. Se siente desde el primer compás y otra vez en el tercer compás.

Concluye la obra con el tercer movimiento en tempo vivo. Villa-Lobos indica el tempo de blanca con puntillo 92, a nuestro criterio creemos que es muy rápido y en la totalidad de versiones interpretativas de la obra, se interpreta a tempo de blanca 92. Esto puede obedecer a que en el comienzo del movimiento el violonchelo realiza una serie rítmica de dos negras ligadas que se prolonga hasta el compás 30 y da la sensación de que la música estuviera en dos cuartos y no en tres cuartos. La flauta entra en el compás cinco con mucha imponentia y con sonido más brillante; el compositor emplea en su totalidad el registro de la flauta. Villa-Lobos enfatiza en el registro agudo con intervalos melódicos técnicamente difíciles en el compás 21 y en el 33. A partir del compás 47, el violonchelo toma un poco más de protagonismo hasta llegar al clímax del compás 53; hasta aquí termina la primera sección del movimiento.

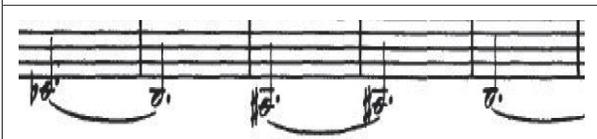
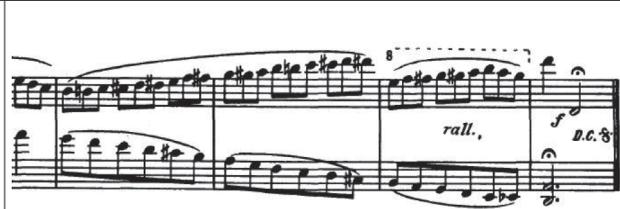
 <p>Chelo compás 1-4</p>	 <p>Flauta compás 33-36</p>
 <p>Chelo compás 26-30</p>	 <p>Flauta compás 40-44</p>
 <p>Flauta compás 1-3</p>	 <p>Flauta y chelo compás 61-64</p>
 <p>Flauta compás 14-16</p>	

Figura 2. *Assobio a Játo*, Secciones de flauta y cello, primer movimiento. Tomado de www.imslp.org



Figura 3. Flauta y chelo compás 1-4 del segundo movimiento. Tomado de www.imslp.org.

La segunda sección llega con el cambio de tempo, ahora en el *Poco meno* el chelo es más *cantabile* y sonoro, contrastando con la melodía de la flauta que es ligera y suave. Desde el compás 79 empieza un *crescendo* a nivel dinámico y melódico que llevará a un clímax en el compás 87, donde el chelo muestra un poco de virtuosismo en una especie de cadencia acompañado por una nota pedal de la flauta. Aquí comienza la tercera sección del movimiento. El chelo cobra aún más protagonismo melódico. En el compás 103, Villa-Lobos transporta la melodía principal una tercera mayor arriba, dando un nuevo

color en el registro agudo del chelo. La flauta, por su parte, realiza un acompañamiento de notas ligeras en el registro agudo y termina la sección con una cadencia sobre una nota pedal del chelo para volver a la melodía del comienzo en el compás 125. A partir de aquí se repite la misma forma desde el comienzo. En el compás 212 entra la última sección del movimiento y de la obra con el cambio de tempo. El *Presto* se presenta con un *crescendo* progresivo hasta llegar al *Prestissimo*, donde el flautista tiene que emplear la técnica *Jet Whistle* en el compás 220. El flautista debe imitar el sonido de un *jet* en ascenso.

 <p>Chelo compás 1-6 del tercer movimiento</p>	 <p>Flauta compás 33-34 del tercer movimiento</p>
 <p>Flauta compás 21-23 del tercer movimiento</p>	 <p>Chelo compás 47-51 del tercer movimiento</p>
 <p>Flauta y chelo compás 86-91 del tercer movimiento</p>	
 <p>Chelo compás 104-107 del tercer movimiento</p>	 <p>Flauta compás 220-222 del tercer movimiento</p>

Figura 4. *Assobio a Játo*. Secciones de flauta y chelo tercer movimiento. Tomado de www.imslp.org

Aspectos editoriales

En 1950, la editorial Southern Music Publishing Inc. (Estados Unidos), publicó la primera y única impresión de la obra *Assobio a Játo*. La copia consultada se encuentra actualmente en la biblioteca de la Universidad del Cauca. El libro se encuentra con el encuadernado de fábrica y presenta buen estado de conservación. Esta publicación cuenta con 12 páginas, lo cual, como se ha reiterado, genera un problema para su lectura y estudio. Debido a que el intérprete debe hacer uso de dos o más atriles para leer completa la obra, se dificulta su estudio e interpretación en el escenario.

A partir de las tres editoriales consultadas (G. Henle Verlag, International Music Company New York City y Edition Peters), se identificaron los aspectos de estandarización presentes en las publicaciones de música:

- **Portada:** En todas las editoriales, la portada es muy importante, ya que debe contener información básica de la obra. El nombre del compositor y título de la obra debe resaltar en tamaño y estilo de letra en la portada. Es adecuado incluir el nombre del arreglista o la versión a la que pertenece la obra. Debe incluirse en un tamaño más pequeño la instrumentación y en la parte

inferior la editorial encargada de la impresión de la obra. Puede incluirse también una contraportada, la cual llevará la misma información que la portada, pero si es necesario, un poco más ampliada, como el nombre del autor del prefacio de la obra y el nombre de los intérpretes que han puesto las digitaciones que aparecen en la impresión.

- *Prefacio:* Aquí se debe presentar la obra y su compositor. Es necesario incluir información histórica de la obra o antecedentes y una pequeña reseña de su compositor. Entre los datos de la edición se pueden nombrar algunas modificaciones que haya sufrido la obra como correcciones, ampliaciones o supresiones del material musical o de su formato de edición. Es posible incluir si se quiere una crítica de la obra y su autor.
- *Primera página:* En la primera página del *score* de la partitura debe estar el nombre de la obra en la parte superior y centrado, y al lado derecho el nombre del compositor, año y arreglista. Al lado izquierdo, las anotaciones de tempo y dinámica. El nombre de los instrumentos debe aparecer completo en el margen izquierdo del sistema correspondiente. La armadura y la clave deben aparecer al principio de cada pentagrama. El primer compás de cada sistema debe estar numerado. Es recomendable que para cada movimiento de la obra, los números comiencen de nuevo. Los números deben escribirse en el margen izquierdo encima de los primeros compases de cada pentagrama.
- *Partichelas:* La primera página de cada partichela de instrumento debe contener el título de la obra, el compositor e instrumento. Al lado izquierdo se deben escribir las anotaciones de tempo o carácter de cada movimiento. La armadura y la clave deben aparecer al principio de cada pentagrama. Se enumera el primer compás de cada sistema pero a partir del segundo pentagrama.
- *Papel:* Para la impresión de la obra, el papel a utilizar debe ser grueso y de buena calidad. Hay que tener en cuenta que el requisito mínimo del papel es generalmente de 60 a 70 gsm. de papel *offset*. Para la encuadernación se debe tener cuidado de que el instrumentista pueda hacer cambios de página cómodos. No es recomendable

que se incluyan páginas extensibles, pero si se necesitan se deben usar muy poco. El promedio de pentagramas por hojas es de 10 a 14, teniendo siempre en cuenta la claridad y legibilidad de las notas y las respectivas dinámicas. El tamaño promedio para las partichelas de todos los instrumentos es de 8,5 milímetros. Un tamaño inferior a 7,5 o mayor a 8,5 puede dificultar la lectura de las notas. La armadura y clave deben aparecer al principio de cada pentagrama.

- *Aspectos tecnológicos de software:* Para la digitalización y reedición de *Assobio a Játo* se utilizó el software Finale Music Notation versión 2011. A lo largo de la obra se identificaron algunas particularidades de notación como septillos de corcheas para la flauta en un compás de tres cuartos; dos cuatrillos de semicorchea en la parte del chelo y un quintillo de semicorchea en la parte de la flauta.

Propuesta de reedición interpretativa de la obra *Assobio a Játo* y desarrollo de herramientas a las dificultades técnicas

Para realizar la edición interpretativa de *Assobio a Játo*, se tomaron en cuenta las versiones interpretativas de los instrumentistas Emmanuel Pahud y Rebecca Rust; Karen Jones y Sally Jane Pendlebury; Ta-deu Coelho y Joanna de Keyser. Estas tres versiones presentan diferencias y similitudes entre sí, tanto en la partitura de la flauta como en el violonchelo. Un análisis de ellas permitió profundizar y decidir con criterio los aspectos técnicos como articulaciones, dinámicas, respiraciones y arcos que se suprimieron o adicionaron que se presentan a continuación.

Primer movimiento

Debido a que el violonchelo comienza con el tema principal, consideramos que debe tener una indicación de dinámica mayor, por lo tanto se modificó la dinámica de *mf* por *f*. Lo anterior se repite en el compás 17. Para los armónicos naturales del segundo y cuarto compás cambiamos el signo de armónico por uno más convencional. En el quinto compás se agregó a la partitura del chelo un *crescendo*, debido a que la llegada hacia el tresillo de corchea del último tiempo de dicho compás es el punto climático de la frase; en este punto también se agregó un *detaché*.

Finalizando el compás 12 fue pertinente agregar un *diminuendo* en la parte del chelo, ya que en el com-

pás 14 la flauta deja de lado por dos compases su papel de acompañante del chelo. Finalizando dicho compás se agregó a la flauta un par de reguladores. En los compases del 24 al 28 encontramos en la partitura original de la flauta un signo que no creímos necesario debido a que es un signo de arco, que no es convencional en la flauta transversa. En estos mismos compases, se agregó a la partitura del chelo la indicación de *sfz*, seguido de un *diminuendo* a cada uno de ellos, teniendo en cuenta que todas las interpretaciones antes descritas lo hacen de esta forma y cada *sforzando* está escrito en la partitura de la flauta. En la segunda sección de este movimiento se cambió la indicación de dinámica de *mf* en la parte del violonchelo por un *p*, para acentuar así su papel de acompañante de la flauta en esta sección.

En el compás 36 se agregó a la línea de la flauta un *crescendo* para darle un poco más de impulso a la frase. En este mismo compás se quitó la indicación 8- -, la cual continúa hasta el compás 57; se la reemplazó por *8va*, la cual es una indicación más cómoda y convencional. En el compás 38 se adicionó el signo de *portato* en la primera corchea de cada tiempo de dicho compás, gracias a que esto acentúa la línea melódica importante. En el compás 39 se agregó tanto en la partitura de la flauta como en la del chelo un *diminuendo* para dar inicio a la nueva frase y se puede comenzar un *crescendo* progresivo.

En el compás 42 y 46 se agregó una respiración para el flautista entre la primera y segunda corchea del compás, esto para ayudar al fraseo, ya que no hay silencios. El compás 43 presenta un *crescendo poco a poco*, con el fin de ayudar al fraseo y direccionalidad. Para el compás 48 se agregó un *crescendo*, el cual en la flauta desemboca a una dinámica de *f* en el siguiente compás y *mp* para el violonchelo. En el compás 52 la línea de la flauta tiene como agregado un *crescendo poco a poco* que finaliza con un *diminuendo* en el compás 60 y una respiración al final de dicho compás. La partitura de la flauta en el compás 55 presenta una respiración, la cual está después de la primera corchea del segundo tercio. Esta respiración la realizaron los tres flautistas analizados anteriormente.

El violonchelo en el compás 60 imita el *decrecendo* de la flauta, propusimos también una indicación de arco abajo. Seguido esto, en el compás 61, 62 y 63 se agregó un acento en la primera corchea de cada compás, logrando así un mejor diálogo y ritmo entre las corcheas del chelo y los tresillos de la flauta. En el compás 63 se volvió a suprimir la indicación de 8- -

- por *8va* y se agregó a los dos instrumentos *crescendo*, adicionalmente al chelo se le escribió también la dinámica de *f*, por ser el final de la sección, del movimiento y para unificar la intensidad de sonido con la flauta (figura 5).

Segundo movimiento

En el compás tres de este movimiento se agregaron a la línea de la flauta dos reguladores para darle direccionalidad a la frase hacia la llegada del *si grave* y *diminuendo* para el *rit*. Posteriormente en la línea del chelo en el compás cinco, se escribió un *crescendo* y *portato* en los dos siguientes compases, esto para mejorar el fraseo y dar énfasis al acorde y bicordes. El séptimo compás presenta un *crescendo* para desembocar en un *f* en el compás ocho y en la última negra de la línea de la flauta una indicación de *portato* para dar énfasis al punto climático de la frase. En el noveno compás, para la partitura del chelo se escribió un *crescendo* finalizando con un *mf* en el siguiente compás, debido a la importancia que tienen los bicordes y armónicos naturales en los siguientes cinco compases. Nuevamente en estos compases se cambió el signo de armónico por uno convencional. En el décimo compás de la flauta, por el contrario, se agregó un regulador para llegar a un *mp* en el siguiente compás, seguido de otro *diminuendo*. En los compases del 21 al 28, la línea del chelo tiene negras con puntillo, las cuales además son bicordes; para enfatizar su importancia se les escribió a cada una de ellas un signo de *detaché*. Para la flauta en los compases 21 y 23 se escribieron reguladores que conducen a un piano en compás 23, esto para ayudar al fraseo. Adicionalmente, la primera negra del compás 22 tiene una indicación de *portato*.

Se escribió un *crescendo* en la línea de la flauta que desemboca en un *f* en el compás 28 como preparación de la llegada al final de la primera sección del movimiento. El Tempo I que va desde el compás 31 hasta finalizar presenta las mismas articulaciones y dinámicas del principio del movimiento, todas estas anteriormente descritas (figura 6).

Tercer movimiento

Teniendo en cuenta las tres versiones analizadas y el criterio de que el chelo debe empezar con fuerza y decisión, cambiamos la dinámica indicada en el primer compás por un *ff*. En el quinto compás se adicionó una barra de repetición, un signo para indicar el punto de comienzo de nuevo y la indicación 1-8 en la línea del chelo seguido de los números en

Allegro non troppo (♩=138)



f

chelo compás 1-6



chelo compás 12

14



f

flauta compás 14-15



sfz *string.*

chelo compás 24-25

33 *a tempo*



p

chelo compás 33-35

36



flauta compás 36-39



cresc. poco a poco

flauta compás 42-43



rall.

flauta compás 46-48

49 *8^{va}*
a tempo
f
cresc. poco a poco

53

flauta compás 49-55

59

flauta compás 59-60

60

rall. *f* D.C. §

chelo compás 60-64

8^{va}

rall. *f* D.C. §

flauta compás 63-64

Figura 5. Assobio a Játo. Propuestas de Edición para el Primer Movimiento. Elaboración propia.

los siguientes compases. Esto con el fin de marcar el patrón que se repite en el chelo hasta el compás 20. Para la línea de la flauta fueron escritas indicaciones de *portato* en la primera y tercera corchea del compás 9. En el compás 21 encontramos otra vez la indicación 8- - la cual cambiamos por *8va*. En este compás y los cuatro siguientes, la primera corchea de la línea de la flauta se agregó *portato* para darle énfasis a la polifonía y darle un peso extra a la nota de comienzo de cada compás. El *portato* fue escrito nuevamente en el compás 27 y en el siguiente compás un regulador que lleva a un *mf* en la flauta y un *mp* en el chelo.

La articulación para la flauta en los compases del 29 al 32 fue cambiada, cada primera corchea de cada

compás tiene *portato* y se ligan de a tres corcheas, esto para ayudar al fraseo de la melodía. Adicionalmente se escribió un *crescendo* en el compás 31 para la flauta que finaliza con un *f* en el compás 33 y para el chelo en el compás 32 un *crescendo poco a poco* que culmina con un *mf* en el compás 38. En el compás 36 se agregó a la partitura de la flauta un regulador que va a un *f* en el compás 37. Posteriormente al chelo se le escribió dinámica de *pp* en el compás 39 y *detaché* en las primeras negras de cada compás a partir del 40 hasta el 45. Esta articulación es necesaria para dar énfasis al bajo el cual funciona como catapulta para los bicordes.

En el compás 48 se adicionó en la línea de la flauta un regulador y posteriormente un *f* en el compás

Adagio (♩=138)



flauta compás 1-5



chelo compás 5-7



flauta compás 7-8



chelo compás 9-12



flauta compás 9-13



chelo compás 21-25



flauta compás 21-23



flauta compás 26-29

Figura 6. Assobio a Játo. Propuestas de Edición para el Segundo Movimiento. Elaboración propia.

49, adicionalmente un acento en cada blanca con puntillo hasta el compás 52. A la línea del chelo en los compases 49 y 50 se le escribió un *staccato* a las corcheas sueltas, sin esta articulación la corchea que es importante no se sentiría como tal. En el *Poco meno* del compás 57 el chelo tiene la línea melódica, se escribieron reguladores en los compases 58 y 60 para colaborar con el fraseo. El compás 62 finaliza con un *crescendo* que culmina en *f*, lo cual ayuda a enfatizar la nota climática. En este mismo compás se escribió un *crescendo* en la partitura de la flauta seguido de *f* y *portato* en el compás 65. Se adicionaron articulaciones en el chelo para los compases 67 y 68 que ayudan a la expresividad, en este último compás se agregó un *crescendo* en la partitura de la flauta, además encontramos un error de edición en la línea de la flauta, lo corregimos, sustituyendo el *Re* escrito por un *Do*.

El compás 71 presenta dos adiciones de articulación, un *portato* en la flauta y acento en el chelo, estos acentos y *portatos* en cada blanca, continúan hasta el compás 73 en la flauta y 74 en el chelo. Para los compases 74, 76, y 78 hay acentos que son pertinentes para darle más protagonismo al chelo. En la partitura del chelo sugerimos los arcos de los compases 77 al 91 por comodidad y carácter. En el compás 81 se agregó un *crescendo poco a poco* y en el compás 85 se escribió el signo para el salto a la última sección de la obra. También se escribieron *sf* y acento para la flauta en el compás 88 seguido de un *diminuendo* en el compás 90. En el compás 92 consideramos pertinente escribir *staccato* en las corcheas de la línea del violonchelo, debido a que esto ayuda a que el ritmo sea preciso y se escuchen todas las notas sin dar un sentido de pesadez en la música.

En el compás 97 se agregó un *crescendo* en la partitura de la flauta. En el compás 99 se añadió un *decrescendo* en la parte del chelo y en el compás 100 la dinámica *p* para la flauta y el chelo, esto para dar comienzo a la siguiente sección del movimiento. En el compás 103 se escribió un *decrescendo* para la flauta para darle la entrada al chelo. En el compás 104 el chelo abandona su papel de acompañante para tener la línea melódica, por esta razón se escribió el símbolo de arco abajo para conectar la frase, seguido de un regulador en el siguiente compás que termina en un acorde con arco abajo en el compás 106. A continuación se adicionaron *detaché* a la primera y tercer corchea de los compases 108, 116 y 118 para dar énfasis a la línea baja. El regulador y *detaché* de

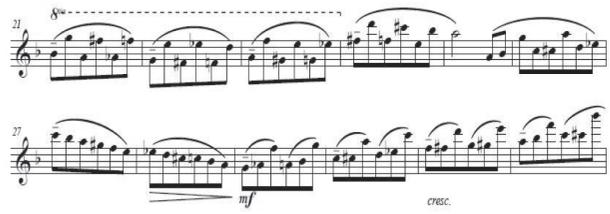
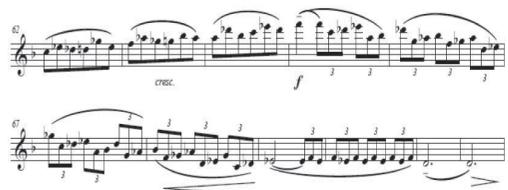
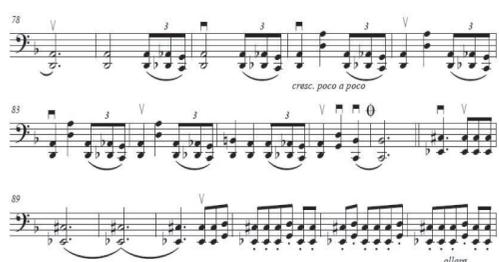
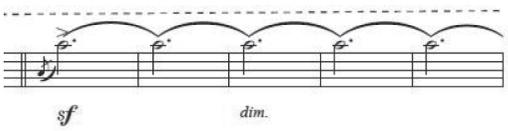
los compases 113 y 117 respectivamente se escribieron para dar énfasis a la llegada del acorde y bicorde.

Posteriormente se escribieron a la partitura de la flauta reguladores en los compases 120 y 121 para finalizar con la llegada a *f* en el compás 122, *portatos* en el compás 123 a la primera, tercera y quinta corchea en la partitura de la flauta, con el fin de enfatizar la polifonía, lo cual se repite en el compás 125. Para que el *ff* del compás 126 no fuera súbito, también se agregó un regulador en el compás anterior, con el fin de preparar el *ff*. También se escribieron los arcos al chelo del compás 120 al 126 para facilitar la interpretación. Al finalizar el compás 129 se añadió la barra de repetición, signos D.C al signo y a la Coda. Debemos resaltar que en toda la partitura original no se encuentran escritos los números de compás. Teniendo en cuenta lo anterior y las directrices básicas de edición investigadas, se escribieron los números de compás al principio de cada sistema y comenzando de nuevo en cada movimiento (figura 7).

Conclusiones

El ejercicio de editar es por sí solo de naturaleza crítica, aun así existen varias clases de edición. Estas variables permiten obtener partituras tanto urtext como las que presentan digitaciones, sugerencias y recomendaciones de intérpretes o del propio editor. Sin embargo se debe tener en cuenta que cualquier edición debe estar basada en documentación histórica, bibliográfica, estilística y crítica de la obra. Esta investigación se encuentra enmarcada dentro de la edición interpretativa y crítica, la cual presenta información técnica y expresiva de instrumentistas, aportando a la ejecución de la obra, y se encuentra dirigida a intérpretes y editores. El ejercicio de la edición crítica es una tarea relevante dentro de la investigación musical y es importante para el intérprete acercarse a la partitura para resolver los problemas técnicos que esta plantea.

Assobio a Játo sirvió para resolver aspectos editoriales, para que la obra pueda ser ejecutada sin inconvenientes de cambio de páginas, escritura convencional para los dos instrumentos y todas las directrices pertinentes para una buena edición. En cuanto a la parte interpretativa, las articulaciones y dinámicas precisas, basadas en las diferentes interpretaciones de la obra anteriormente mencionadas, hacen que la partitura final lograda en este trabajo sea un referente de cómo debe interpretarse la obra, para lograr el estilo el estilo nacionalista brasileño

<p>Vivo $\text{♩} = 92$</p>  <p>chelo compás 1-6</p>	
 <p>flauta compás 9-10</p>	 <p>flauta compás 21-32</p>
 <p>chelo compás 28-33</p>	 <p>flauta compás 36-37</p>
 <p>chelo compás 38-43</p>	 <p>flauta compás 48-50</p>
 <p>chelo compás 48-50</p>	<p>Poco meno arco</p>  <p>chelo compás 57-63</p>
 <p>flauta compás 62-73</p>	 <p>chelo compás 67-76</p>
 <p>chelo compás 77-94</p>	 <p>flauta compás 88-92</p>

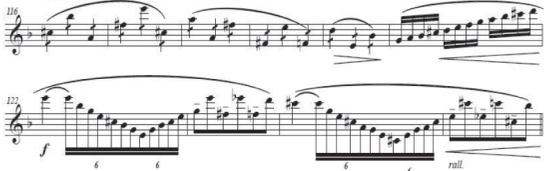
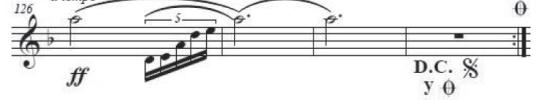
 <p>flauta compás 97-103</p>	
 <p>chelo compás 98-101</p>	 <p>chelo compás 104-107</p>
 <p>chelo compás 108-119</p>	 <p>flauta compás 116-125</p>
 <p>chelo compás 120-126</p>	 <p>flauta compás 126-129</p>

Figura 7. Assobio a Játo. Propuestas de Edición para el Tercer Movimiento. Elaboración propia.

de Heitor Villa-Lobos. Cuando se realizó esta investigación se encontró que los parámetros internacionales de edición musical presentan criterios editoriales que no están incorporados en la formación de los estudiantes del Conservatorio del Tolima cuando trabajan con software, por lo que es importante que estas técnicas editoriales sean estudiadas, aplicadas y sean incluidas como una herramienta educativa para ser socializada en la práctica común.

Finalizado este proyecto se sugiere la inclusión de *Assobio a Játo* dentro del repertorio de música de cámara para los estudiantes de flauta y violonchelo del Conservatorio del Tolima, dado que esta investigación facilitará un material técnicamente elaborado y completo que podría ser utilizado para ampliar los conocimientos históricos, estilísticos e interpretativos de la música nacionalista brasileña.

Referencias

Almeida, R. de. (1942). *Historia da Música Brasileira*. Río de Janeiro: F. Briguiet y Cie.
Angell Trio. (s.f) *Sally Peldlebury*. (<http://www.angell-trio.com/> consultado el 17/04/2014).

Bigio.R. (s.f). *Karen Jones: Having it all (if you work hard enough)*. (www.ribertbigio.com. consultado 17/04/2014).
Aretz, I. (1977). *América Latina en su Música*. México: Siglo Veintiuno Editores.
Aretz, I (1984). *Síntesis de la etnotnúsica en América Latina*. Caracas: Monte Ávila
Dick, R. (1982). *II. Flauto. Nuove Tecniche*. Milán: G. Ricordi & C. S.P.A.
Edition Peters. (s.f) *Catalogue*. New York. (www.edition-peters.com)
Ericson, R. (1972) *Jonanna de Keyser, cellist, bows here*. The New York Times, jan 7, 1972. (<http://www.nytimes.com/1972/01/07/archives/joanna-de-keyser-cellist-bows-here.html>. consultado 15/04/2014)
Fernández, O. (1946). *A Contribucao harmónica de Villa-Lobos para a Música Brasileira*. *Bol. Lat. Am. de Música*, VI.
Grier, J. (2008). *La Edición Crítica de Música Historia, método y práctica*. Andrea Giráldez (trad.) Madrid: Ediciones Akal, S.A.

- G.Henle Publishers, (s.f). *Classical Music in Urtext Edition*. (www.henle.com).
- Kiefer, B. (1986). *Villa-Lobos e o Modernismo na Música Brasileira*. Porto Alegre: Editora Movimento.
- International Music Company (s.f). *Catalogue*. New York: <https://internationalmusicco.com/imc/contact.php>
- LaRue, J. (2004). *Análisis del estilo musical*. New York: Hudva - Idea Books.
- López, J. y Pérez, M. (1971). *La Música Popular Brasileña*. Boletín musical num. 18. La Habana: Casa de la Américas.
- Mariz, V. (1970). *Heitor Villa-Lobos. Life and work of the Brazilian Composer*. Washington: Brazilian American Cultural Institute.
- Mariz, V. (1970). *Figuras de Música Brasileira Contemporânea*. Brasilia: Ed. Universidad de Brasilia.
- Mariz, V. (1987). *Heitor Villa-Lobos, El Nacionalismo Musical Brasileño*. México - Bogotá: Siglo Veintiuno Editores.
- Muricy, J. (s. f.). *Villa-Lobos: Una Interpretacao*. Ministerio de Educación y Cultura.
- Orrego-Salas, J. (1961). *El arte de Heitor Villa-Lobos*. Santiago: ZigZag.
- Orrego-Salas, J. (1965). Heitor Villa-Lobos Figura, Obra y Estilo. *Revista Musical Chilena*, 19(93), 25-62.
- Perret, P. (2005). Classical voice of North Carolina. (<http://tadeucoelho.com/> consultado 15/04/2014).
- Revolvy. (s.f) *Emmanuel Paud*. (<https://www.revolvy.com>. consultado 16/04/2014).
- Rodríguez, W.S. (2013). *Recital interpretativo de guitarra con obras de los compositores Gaspar Sanz, Agustín Barrios Mangoré, Heitor Villa-Lobos, Máximo Diego Pujol, Leo Brouwer, Leon Cardona y Geyler Carabali*. Tesis de Grado, Universidad de Nariño, San Juan de Pasto.
- Schic, A. (1989). *Villa-Lobos o indio Branco*. Río de Janeiro: Imago Editora.
- Storni, E. (1988). *Villa-Lobos*. Madrid: Editorial Espasa-Calpe.



Bulla Endiablada

José Agustín Cárdenas y Luis Fernando Franco Duque
Ministerio de Cultura, Museo Universidad de
Antioquia, Medellín, 2014, 65pp., fot.; 21 cm + CD



Por: Humberto Galindo

Profesor Asociado

Facultad de Educación y Artes

Grupo de investigación Aulos

Conservatorio del Tolima

Ibagué, Colombia

Correo electrónico:

humberto.galindo@conservatoriodeltolima.edu.co

Música y arqueología en Colombia: en busca de audiencias

La publicación por parte del Ministerio de Cultura y el Museo de la Universidad de Antioquia de *Bulla Endiablada* (libro y CD) es una novedad dentro del catálogo de trabajos recientes en los que música y arqueología se encuentran para abordar el tema de los instrumentos musicales prehispánicos en Colombia. La edición corresponde al trabajo colaborativo de José Agustín Cárdenas Bedoya, antropólogo de la Universidad de Antioquia, y Luis Fernando Franco Duque, compositor y productor musical, quienes conjugan dos disciplinas en las que se esperaba en Colombia contar con una mayor dinámica de trabajos publicados, habida cuenta del rico patrimonio de “artefactos sonoros prehispánicos” que se conservan en museos y colecciones privadas actuales en nuestro país, como testigos mudos de la memoria cultural indoamericana.¹

Sus autores cristalizan este trabajo a partir de una selección de ocarinas de la cultura tairona, de la colección de Antropología del Museo de la Universidad de Antioquia (MUUA), instrumentos que fueron objeto de estudio de la tesis de grado de José Agustín Cárdenas y la temática de un concierto realizado en 2007. El libro en edición de lujo de pequeño formato, ilustrado con los instrumentos utilizados en la producción sonora, explica su contexto antropológico, especificidades morfológicas y acústicas. Por otra parte, el CD presenta la experimentación creativa del compositor con los sonidos de dichos instrumentos, a partir de su acercamiento “intuitivo [...] mediante la impro-

¹ Entre otros textos de referencia para ampliación del tema, ver los siguientes: Luis Antonio Escobar, *La música precolombina*, 1985, Bogotá, Universidad Central; William Duica, *La Música de la Vida, catálogo de exposición*, 1991, Bogotá: Banco de la República; Emiro Reyes, “El papel de las TICs en la recuperación de sonidos de instrumentos prehispánicos”, en *Música, cultura y Pensamiento*, No. 3, 2011, Ibagué: Conservatorio del Tolima; Germán Pinilla, Adriana Guzmán y Juan Camilo Buitrago, *Sonidos de Barro: análisis de instrumentos sonoros de las culturas prehispánicas Tumaco - La Tolita, Tuzca y Piartal*, 2010, Cali: Universidad del Valle [CD con cuadernillo].

visación musical [...] desde un universo sonoro [...] valioso y suficiente por sí mismo” (p. 59).

Los instrumentos y su relación sonora mítico-ritual

La primera sección describe la significación de estos instrumentos dentro del universo cultural mítico-ritual de las comunidades indígenas tairona de la Sierra Nevada de Santa Marta, elemento común en la música de otros grupos indígenas como los uitoto y muinane del Amazonas, como lo muestran los autores. A partir de allí, se conduce a la explicación sobre la conexión *orificio - sonido - soplo* presente en las ocarinas en su relación con el mito, cuya sonoridad extraña para el oído de los primeros misioneros y conquistadores fue acuñada como una *bullá endiablada*, término que da nombre a la producción y que, como lo expresan sus autores, no es otra cosa que “un mar de sonidos al que hay que descender para extraer algo probablemente perdido, para recuperar una experiencia remota, una memoria silenciada” (p. 20).

En el capítulo siguiente, los autores presentan como *preludio y fuga* las disertaciones musicales, antropológicas y arqueológicas profusamente apoyadas en distintas fuentes como Reichel Dolmatoff (1985), Chumeil (2011) y Carlos Vega (1989), para dar cuerpo teórico-argumentativo al discurso musical propuesto en el trabajo creativo, que de alguna manera prepara al oyente para percibir un material sonoro no temperado al oído occidental en su búsqueda por evocar “las densidades sonoras propias de las músicas indígenas” (p. 59). Las fotografías ampliadas a color de los instrumentos vienen acompañadas de sus respectivas fichas con la descripción de origen, dimensiones, material, técnica de construcción, cronología y en particular, la información del instrumento respecto a su acústica, con lo cual se da al lector una aproximación completa del objeto, más allá de los aspectos puramente arqueológicos que habitualmente informan las fichas de los museos.

A partir de la página 35, las descripciones y fotografías incorporan las referencias a las grabaciones del CD anexo. Así por ejemplo, la *ocarina tairona* en forma de ave, con registro MB0580, perteneciente a la zona Guachaca, Santa Marta, Magdalena, cuyas dimensiones son 4,8 x 6,5 x 5,7 cm, produce catorce sonidos diferentes y se puede escuchar en el audio No. 3 titulado *Soplo de tabaco*, que el compositor Luis Fernando Franco propone en el primer grupo denominado “Los Permisos”.

Se complementan texto y audios con las siluetas de digitación de las ocarinas y los diagramas de medición de su onda sonora, que revelan algunas particularidades como la complejidad estructural en este tipo de instrumentos y la presencia del *trisonido*, producido por cámaras internas que “generan desde la práctica musical, una exagerada disonancia” (p. 39).² Para completar la información técnica, se suministra en la página 62 una tabla resumida de las catorce ocarinas utilizadas en el proyecto, indicando sus registros sonoros mediante una nomenclatura americana de las notas musicales (C3 = do central), complementada con otros signos (+, -) que buscan informar al lector sobre las alteraciones de los registros respecto a la afinación temperada occidental (variaciones de 1/4 y 1/8 de tono).

Creación - experimentación musical a partir de instrumentos arqueológicos

Pasando al contenido del CD, se presenta su índice en la contratapa del libro, organizado en seis grupos a manera de movimientos que reúnen el total de 27 motivos musicales propuestos por el compositor: i) Los permisos (*Aluna -antes del amanecer-, Bullá endiablada, Soplo de tabaco, Bienvenidos a la fiesta*); ii) La travesía (*Guacharacas, La otra orilla, Manglar, Río abajo*); iii) Monte adentro (*Culebra, Matorral, El cerro*); iv) Bandadas (*Reencuentro, Ascenso, Maukui, Bandada, Luciérnagas, Pájaros nocturnos*); v) El viento (*Hoja de coca, Abejas, Cenizas, Mambe, Brisa, Heiséi -máscara de tigre-*); vi) El retorno (*Arrojo, Sewa -seguranza-, La paguana, Nacimiento*).

Al escuchar el conjunto de motivos musicales se hace evidente la intencionalidad del compositor para crear distintos climas armonizando polifónicamente el sonido de las ocarinas con percusiones propias

2 Sobre la presencia de estos *trisonidos* en instrumentos de culturas prehispánicas se pueden consultar particularmente los trabajos de inventario sobre colecciones de México, Perú y Chile. Uno de ellos es el proyecto Achalai, donde se evidencia el uso de cámaras y tubos complejos en algunos aerófonos andinos. Ver: Lina Barrientos y José Pérez de Arce. (2013). Acciones de Achalai para la recuperación del patrimonio sonoro musical prehispánico. *Rev. music. chil.*, 67(219). Recuperado de http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-27902013000100004. Jose Pérez de Arce. (2015). Flautas arqueológicas del Ecuador. *Resonancias*, 19(37), 47-88.

de la región Caribe, que logran un recorrido musical variado y fluido, explotando al máximo los rangos y colores tímbricos de estos aerófonos, sin pretender en ningún momento abordar una reconstrucción del pasado sonoro prehispánico, con lo cual queda claro el interés principal de captar audiencias amplias de este contenido, que de otro modo bien podría quedar restringido a los pocos especialistas para su discusión desde la arqueología asociada la físico acústica.

Conclusiones

Visto en su conjunto, el producto editorial - sonoro de *Bulla Endiablada* hace un aporte que nutre la escasa producción de materiales de este tipo en nuestro país, al lograr desde su impecable edición dirigirse a un público amplio, sensible a patrimonios culturales únicos como los que se conservan en el Museo Universitario Universidad de Antioquia. A su vez, logra proponer un discurso antropológico y musical creativo dirigido a la comunidad académica

en un tema tan particular y especializado, del cual el referente más cercano, titulado *Sonidos de Barro* (Pinilla, Guzmán y Buitrago, 2010), fue publicado en 2010 por el Museo Arqueológico de la Universidad del Valle.³ El interés por la arqueología musical que ha motivado la producción de *Bulla Endiablada* tiene antecedentes en nuestro país y en Latinoamérica, y plantea varias inquietudes latentes entre las entidades museales, las universidades y sus investigadores, respecto a la necesidad de conformar redes de trabajo interdisciplinario entre arqueología, antropología y musicología, para documentar de manera integral el patrimonio sonoro prehispánico representado en colecciones y exposiciones museales del país y así cumplir a cabalidad, como bien lo indica Santiago Ortiz, director del MUUA, con el compromiso ético del museo “por salvaguardar, proteger, recuperar, conservar y divulgar creativamente los referentes de identidad del país de manera directa en los distintos públicos del país y de otras latitudes” (p. 15).

3 A diferencia de *Bulla Endiablada*, *Sonidos de Barro* es un CD didáctico y multimedia, producto de una investigación arqueológica de un equipo multidisciplinar, que acompaña una exposición de cerca de cincuenta objetos sonoros arqueológicos estudiados, que incluyen caracoles, silbatos y ocarinas. Con un enfoque más científico, este trabajo informa sobre la cartografía de los hallazgos arqueológicos y mediante tomografías, escáneres y dibujos, revela la estructura interior de los instrumentos, la manera como se tocan los instrumentos, explicando sus sonidos desde la notación musical convencional y precisando las distorsiones tonales del sistema mediante datos en hercios (Hz).



Música, Cultura y Pensamiento

Revista de investigación de la Facultad de Educación y Artes

Conservatorio del Tolima

Convocatoria de Publicación

La revista *Música, Cultura y Pensamiento* del Conservatorio del Tolima es una publicación anual que busca divulgar reflexiones en torno a la música, las artes y la educación derivadas de procesos de investigación de la comunidad académica, artística y científica a nivel regional, nacional e internacional. La revista incluye artículos científicos, reflexiones teóricas sobre problemas o temas particulares de las áreas que convoca, informes de investigación, ensayos, aplicaciones pedagógicas y didácticas de la música, obras artísticas y musicales, entrevistas, ponencias, reseñas y traducciones. Se publicarán preferiblemente artículos en español o inglés dentro de los siguientes tipos:

- **Artículo de investigación científica y tecnológica:** Presenta de manera detallada los resultados originales de proyectos de investigación.
- **Artículo de reflexión:** Presenta resultados de investigación desde una perspectiva analítica, interpretativa o crítica, sobre un tema específico, recurriendo a fuentes originales.
- **Artículo de revisión:** Elaborado con base en una investigación donde se analizan, sistematizan e integran los resultados de investigaciones publicadas o no sobre un campo en ciencia o tecnología, con el fin de dar cuenta de los avances y las tendencias de desarrollo. Se caracteriza por presentar una cuidadosa revisión bibliográfica.
- **También se publican:** Artículos cortos, reportes de caso, revisiones de temas, cartas al editor, traducciones, documentos de reflexión no derivados de investigaciones, reseñas bibliográficas, ensayos, resúmenes de trabajos de grado, tesis de posgrado en las áreas artísticas según clasificación de Publindex-Colciencias y trabajos investigación, reflexión o crítica de antropología, historia y estudios culturales relacionados con música.
- **Separata de música:** la revista incluye una separata de música dedicada específicamente a la publicación de partituras inéditas que revelen el pensamiento musical colombiano como patrimonio documental en obras musicales históricas, productos de trabajos musicológicos, o productos de creación de compositores colombianos o latinoamericanos en relación con reflexiones de la estética y lenguaje musical.

1. Contenido de los artículos

1.1 Público: La revista se dirige a comunidades dedicadas a la actividad e investigación científica y tecnológica; a músicos, artistas y docentes universitarios.

1.2 Información de autores: Se deben incluir los datos personales de cada uno de los autores, como: nombres y apellidos completos, nacionalidad, titulación y universidad donde se obtuvo, filiación institucional, teléfonos, dirección postal, y electrónica. Opcionalmente la dirección de la página web donde pueden ser consultados los autores.

1.3 Resumen: El artículo llevará al inicio un resumen en español y su respectivo *abstract* en inglés, cuya extensión no sobrepase las 150 palabras. En artículos en inglés se presenta primero el *abstract*, seguido del resumen en español.

1.4 Palabras clave: Cinco (5) palabras o frases claves según las categorías de la Nomenclatura Internacional de la Unesco.

1.5 Extensión de los artículos: La extensión del artículo puede oscilar entre 3.000 palabras mínimo y 15.000 palabras máximo, incluyendo la lista de referencias. El artículo debe presentarse en fuente Times New roman 12 puntos, a interlineado doble. El título se debe presentar en idiomas español e inglés (en inglés y español, para artículos en inglés), seguido del nombre del(los) autor(es), y la tipología del artículo (ver primer párrafo de esta convocatoria). Deberá contener por lo menos: introducción; desarrollo (en caso de un artículo de investigación incluirá metodología, resultados y análisis de los mismos); conclusiones y referencias. Se podrán incluir opcionalmente agradecimientos cuando fuera necesario. En la **Separata**, el autor hará una breve presentación de la obra y a criterio del Comité Editorial, se designará un par académico para reseñar la obra.

1.6 Gráficos y tablas: Las gráficas como dibujos, fotografías, diagramas, tablas o ejemplos musicales irán en formato gráfico jpg de alta resolución de 1200 dpt., en color o blanco y negro según corresponda con el original. Estos archivos deben adjuntarse de manera independiente al documento soporte del artículo. En caso de requerirse, el editor solicitará los archivos de los ejemplos musicales en formato Finale o xml en la versión más reciente disponible. Las tablas de análisis creadas en formato Excel que

impliquen fórmulas deberán ser adjuntadas en archivos independientes en los programas respectivos. Todas las imágenes deben aparecer dentro del documento indicando su nombre y fuente. Los autores se responsabilizan de manera expresa por el permiso de uso de imágenes protegidas con copyright.

1.7 Notas al pie de página: Las notas del artículo se presentarán a pie de página mediante el uso de numeración en superíndice. Cuando la nota no pertenezca al texto en sí mismo, se usará asterisco.

1.8 Citas y referencias: Se exige que en todos los artículos las referencias bibliográficas, así como citación de fuentes musicales, videográficas o cibergráficas, se incluyan al final del artículo ordenadas alfabéticamente y señalándolas dentro del documento, de acuerdo al sistema APA (American Psychological Association, 6th edition). Las normas básicas exigidas para la estructura de esta bibliografía se pueden interpretar en los siguientes ejemplos. Solo se debe hacer referencia de la bibliografía mencionada en el interior del artículo:

Artículos de revistas: Apellidos, Inicial del Nombre. (Año). Título del Artículo. *Nombre de la Revista*, volumen (número), rango de páginas citado.

Keane, D. (1986) Music, Word, energy: A dynamic framework for the study of music. *Communication and Cognition*, Vol. 19 (2), 207-219.

Hernández, O. (2007) Música de marimba y poscolonialidad musical. *Revista Nómadas*, No. 26, 58- 62.

Ensayos dentro de compilaciones: Apellido, letra inicial del nombre (año). Título del ensayo. En: Nombre, Apellido (Eds) / (Comps.), título del libro (rango de páginas citado). Ciudad: Editorial.

Miñana, C. (2009) La investigación sobre la enseñanza en Colombia: positivismo, control, reflexividad y política. En: *Pensamiento educativo No. 44-45 titulado: Las prácticas de la enseñanza-Desafíos, conocimiento y perspectivas comparativas entre América del Norte y América del Sur.*

Libros: Apellidos, letra Inicial del Nombre. (Año). Título del libro. Ciudad: Editorial.

Fischerman, D. (2004). *Efecto Beethoven. Complejidad y valor en la música de tradición popular*. Buenos Aires: Editorial Paidós

Internet: Apellido, letra inicial del autor (Año). *Título*. Recuperado el día del mes, año, dirección electrónica.

Garzón, O. (2002). *Rezar, soplar, cantar: Análisis de una lengua ritual desde la etnografía de la comunicación*. Recuperado el 15/05/2008 de <http://redalyc.uaemex.mx/yc/pdf/21901507.pdf>.

Música (Grabación)

Gustav Mahler, *Symphony no.1 in D Major*, Concertgebouw Orchestra conducted by Leonard Bernstein, Deutsche Grammophon 431 036-2, (1989), compact disc. [UWO MCD 6866]

Partitura

Picker, T. (Composer), & McClatchy, J. D. (Librettist). (1995). *Emmeline: An opera in two acts* [Score and parts]. Mainz, Germany: Schott Helicon.

2. Proceso para la publicación del artículo

2.1 Envío de Artículos. Las propuestas deben enviarse a la dirección postal Conservatorio del Tolima, Decanatura de la Facultad de Educación y Artes; Revista *Música, Cultura y Pensamiento*, Carrera 1 Calle 9 No. 1-18, Ibaguè, Tolima, Colombia, con una carta dirigida al editor de la revista en la que certifique que todos los autores del trabajo están de acuerdo con someter el artículo a consideración del Comité Editorial. El artículo debe hacerse llegar en medio magnético (CD, DVD), con dos copias impresas y enviarse en copia digital al correo electrónico de la revista, en formato .doc (compatible con 93, 97 o xp y win 7 u 8 para texto y referencias) y pdf (para texto con imágenes incluidas).

2.2 Separata: Para la postulación de obras dentro de la separata, se requerirán los *scores* en notación final o xml en la versión más reciente disponible y en formato PDF. En caso de partituras manuscritas históricas (faccsimilares), las imágenes deben suministrarse en la más alta resolución posible (1200pp), y adjuntar el registro de derecho de autor de la obra y permisos correspondientes para su publicación.

2.3 Declaración de originalidad: Sin excepción, todos los artículos deben ser originales, no pueden estar

siendo evaluados en otras revistas ni haber sido publicados (a excepción de las traducciones o de artículos de gran relevancia publicados en revistas de difícil acceso en el medio). El trabajo debe estar acompañado del formato adjunto a esta convocatoria, debidamente diligenciado y firmado por todos los autores. Para la obra presentada a la Separata de música, deberá adjuntar el debido registro de derechos de autor.

2.4 Arbitraje: Una vez que el artículo llegue a la dirección de la revista, se notificará por correo electrónico el recibido y se iniciará el proceso de evaluación por pares. Luego de esta evaluación, se informará a los autores si el artículo se acepta o no. En caso de aceptación, el autor deberá atender las respectivas correcciones de los evaluadores y el último concepto del Consejo Editorial para su publicación. Los colaboradores se comprometen a respetar los plazos de entregas a que sean sometidos los artículos durante el proceso de correcciones, y acoger las recomendaciones a que haya lugar durante el arbitraje.

3. Otras consideraciones

Esta publicación es de carácter académico científico, cuyo propósito principal es difundir conocimiento dentro de la comunidad académica, sin fines de lucro, por tanto no paga por las colaboraciones de articulistas. Una vez publicado un artículo, el (los) autor (es) recibirá(n) dos ejemplares de la revista, y los autores se comprometen a no someter el mismo artículo a nuevas publicaciones.

4. Derechos de autor

Esta publicación se acoge a los términos legales de Derechos de Autor (Ley 23 de 1982), y reconocerá en todas las instancias la titularidad y derechos de obra de los autores.

5. Plazo

15 diciembre de 2016.

Informes: Conservatorio del Tolima - Decanatura de la Facultad de Educación y Artes

Carrera 1 Calle 9 No. 1-18 Teléfonos: +57(8)
2618526 - 2639139 Fax: +57(8) 2615378 - 2625355

Revista *Música, Cultura y Pensamiento*

musicaculturaypensamiento@conservatoriodeltolima.edu.co

humberto.galindo@conservatoriodeltolima.edu.co



Music, culture and thought

Music, arts and education
research magazine

Issued by the Education and Arts
Conservatory of Tolima Faculty

Call for publication

The *Music, Culture and Thought* magazine from Conservatory of Tolima is an annual publication spreading reflections about music and arts education coming from research processes at the academic, artistic and scientific communities at local, national, and international level. The magazine includes scientific articles, theoretical reflections about problems or particular topics of music, research reports, essays, pedagogical and didactic applications of music, artistic and musical pieces, interviews, dissertations, reviews and translations. Articles in Spanish or English will be preferably published among the following types:

- **Scientific and technological research article:** presents in a detailed way the original outcome of research projects.
- **Reflection article:** presents research results from an analytic, critical and interpretive perspective about a specific topic, based on original sources.
- **Review article:** Based on a research in which the results of research -published or not- about a field in science or technology are analyzed, systematized and integrated in order to deal with the advances and development trends. It is featured by presenting a careful bibliographic review. Short articles, case reports, topic reviews, letters to the editor, translations, reflection documents not coming from research, post degree thesis, bibliographic reviews, essays, dissertation summaries, in the artistic areas according to Publindex-Colciencias (Colombia), are also published as well as research, anthropological reflections, history and studies related to music.
- **Reprint of music:** The magazine includes a reprint of music specifically dedicated to publish unpublished scores revealing the Colombian musical thought as a documentary heritage in historical musical Works, products of musicological Works or products of Colombian or Latin-American composers creations, related to reflections on aesthetics and musical language.

1. Contents of the articles

1.1 Public. The magazine is addressed to communities dedicated to scientific and technological research and activities, research; to musicians and university teachers.

1.2 Authors information. Every one of the authors must include his or her personal information: full name, nationality, university degree, institutional affiliation, phone numbers, postal and e-mail addresses. Optionally the webpage URL where the information about the authors can be found.

1.3 Summary. The article will start with a summary in Spanish and its respective abstract in English and shouldn't contain anymore than 150 words. (For articles in English the abstracts is presented first, and then the summary in Spanish.

1.4 Key words. Five (5) key words or phrases (according to UNESCO International categories)

1.5 Length of the articles. The length of the articles might range between a minimum of 3.000 words and a maximum of 15.000 including the reference list. The article must be presented in Font Times New Roman 12 points and double line spacing. The title must be presented in Spanish and English (English and Spanish for articles in English) followed by the name of the author or authors and the type of article. (See first paragraph of this call). It must contain at least: Introduction, development, (in the case of a research article methodology, analysis and results will be included); conclusions and references. Optionally, gratitude can be expressed when necessary. In the reprint, the author will write a short presentation of the work and depending on the editorial committee, an academic pair will be designated for the work review.

1.6 Graphics and tables. The graphics such as drawings, photographs, diagrams, tables or musical examples will go in graphic format jpg high resolution and 300 dpt. in black and white and must be sent separately from the article. If necessary, the editor will request the files of the musical examples in Finale o xml format in the most recent version available. The analysis tables created in Excel for involving formulas must be sent in independent files in the respective programs. All images must appear inside the document indicating name and source.

Authors are responsible for the usage permit for images protected with copyright.

1.7 Footer notes. Footer notes will be presented as footers using numbers in super index. When the note doesn't belong to the text itself, an asterisk will be used.

1.8 Quotations and references. In all of the articles, the bibliographic reference, as well as the quotation of musical, video-graphic or ciber-graphic sources, must be included at the end of the article, in alphabetic order and pointed out in the document according to the APA system (American Psychological Association, 6th edition). The basic mandatory rules for the structure of this bibliography can be understood in the following examples. Only the bibliography mentioned in the article is referred

Articles from magazines: Surnames, Initial of the name. (Year). Title of the article. *Name of the magazine*, volume (number), range of pages quoted.

Keane, D. (1986) Music, Word, energy: A dynamic framework for the study of music. *Communication and Cognition*, Vol. 19 (2), 207 – 219

Hernández, O. (2007) Música de marimba y poscolonialidad musical. *Revista Nómadas*, No. 26, 58 – 62.

Essays inside compilations: Surname, Initial letter of the name (Year). Title of the essay. In: Name, Surname (Eds / (Comps.), title of the book (range of pages quoted). City: Editorial.

Miñana, C. (2009) La investigación sobre la enseñanza en Colombia: positivismo, control, reflexividad y política. En: *Pensamiento educativo No. 44-45 titulado: Las prácticas de la enseñanza: Desafíos, conocimiento y perspectivas comparativas entre América del Norte y América del Sur*.

Books: Surnames, Initial of the name. (Year). Title of the book. City: Editorial

Fischerman, D. (2004), *Efecto Beethoven. Complejidad y valor en la música de tradición popular*. Buenos. Aires: Editorial Paidós

Internet: Surnames, Initial of the name. (Year). Title . Reviewed day, month, year.URL.

Garzón, O. (2002). *Rezar, soplar, cantar: Análisis de una lengua ritual desde la etnografía de la comunicación*. Recuperado el 15/05/2008. De <http://redalyc.uaemex.mx/yc/pdf/21901507.pdf>.

Music Recording: Writer, A. (Copyright year). Title of song [Recorded by B. B. Artist]. On *Title of album* [Medium of recording]. Location: Label. (Date of recording)

Baron Cohen, E. (2010). *My Hanukkah (Keep the fire alive)*. On *Songs in the Key fo Hanukkah* [MP3 file] Burbank, CA: Water Toer Music.

Score: Composer, A. A. (Date). *Title of work*. Location: Publisher

Picker, T.(Composer), & McClatchy, J.D. (Librettist). (1995). On *Emmeline: An opera in two acts* [Score and parts]. Mainz, Germany: Schott Helicon.

2. Process to publish the article

2.1 Sending the articles. The proposals must be sent to the following postal address: Conservatorio del Tolima, Decanatura de la Facultad de Educación y Artes; Revista *Música, Cultura y Pensamiento*, Calle 9 No. 1-18, Ibagué, Tolima, Colombia, altogether with a letter addressed to the editor of the magazine certifying that all the study's authors agree to submit the article to the Editorial Committee. The article must be sent electronically (CD-DVD), with two hard copies and also a digital copy to the electronic mail of the magazine, in ".doc" format (compatible with 93,97 o xp. y win 7 or 8 for text and references) and pdf (for text with images included).

2.2 Reprint. For submitting Works in the reprint, the scores must be in notation finale or xml , in the most recent version available and PDF format. In the case of handwritten historical scores, they must be high resolution images. (1200pp.) and send the copyright record of the work and corresponding permits for publication.

2.3 Statement of originality. Without exception, all the articles must be original, neither being evaluated by other magazines nor have been published (Except translations or relevant articles published in magazines difficult to get locally. The work must be accompanied by the attached format completely

filled in and signed by the authors. For the works presented to the music reprint, the registration of copyright must be sent.

2.4 Arbitration. Once the article gets to the direction of the magazine, it will be acknowledged by e-mail and the evaluation process by pairs will be started; after this evaluation, the authors will be informed if the article is accepted or not. In the case of being accepted, the author must attend the corrections from the reviewers and the final concept from the Editorial Committee before being published. Collaborators agree to respect the death lines for the articles during the process and to accept the recommendations suggested during arbitration.

3. Other considerations

This publication is scientific academic nature, and its main purpose is to spread knowledge inside of the academic community, nonprofit, so articles authors are not paid for their work. Once the article is published, the authors will receive two copies of the magazine and they also agree not to publish the same article again.

4. Copyright

This publication welcomes the legal terms of copyright (Law 23, 1982) and will totally recognize the instances of titularity and copyright of the authors.

5. Terms

Open until December 15, 2016

Information: Conservatorio del Tolima - Decanatura de la Facultad de Educación y Artes

Calle 9 No. 1-18 Teléfonos: +57(8) 2618526 - 2639139
Fax: +57(8) 2615378 - 2625355

Revista *Música Cultura y Pensamiento*

musicaculturaypensamiento@conservatoriodeltolima.edu.co

humberto.galindo@conservatoriodeltolima.edu.co

Declaratoria de originalidad de trabajo escrito y autorización de publicación

Título del Trabajo:

Por medio de esta constancia, Yo (nosotros) _____ identificados con Cédula de Ciudadanía _____ declaro (declaramos) que soy (somos) el (los) autor (es) del trabajo que se presenta a consideración para publicación dentro de la revista *Música, Cultura y Pensamiento* número _____, año ____ del Conservatorio del Tolima, y que su contenido es producción directa de mi (nuestro) trabajo intelectual. Todos los datos y referencias a materiales publicados aparecen debidamente identificados con sus créditos respectivos. Declaro (declaramos) que todos los materiales presentados se encuentran totalmente libres de derechos de autor y por lo tanto me hago (nos hacemos) responsable(s) de cualquier litigio o reclamación relacionada con derechos de propiedad intelectual, exonerando de responsabilidad al Conservatorio del Tolima.

Declaro (declaramos) que este artículo es inédito y no se ha presentado a otra publicación seria para su publicación. Se manifiesta tener conocimiento de los términos de la convocatoria a la cual se presenta este trabajo académico y se autoriza al Conservatorio del Tolima su publicación de manera ilimitada en el tiempo para ser incluido en la revista *Música, Cultura y Pensamiento* en caso de ser aprobado por el Comité Editorial, para que pueda ser reproducido, editado y distribuido y comunicado en el país y en el extranjero en los medios impresos y electrónicos y cualquier otro medio determinado por la revista.

Como contraprestación a esta autorización se declara la conformidad de recibir dos (2) ejemplares por cada autor de dicha publicación.

En constancia de lo expuesto se firma esta declaratoria el día ____ del mes __ del año__ en la ciudad de _____ .

Nombres

Firmas

Documento de identificación

_____	_____	_____
_____	_____	_____