

MÚSICA CULTURA Y PENSAMIENTO



Prólogo	7
Editorial	9
Música y pensamiento	
El estilo musical en las piezas para piano de Adolfo Mejía	17
El papel de las TICs en la recuperación de sonidos de instrumentos prehispánicos	49
Música y cultura	
La música de Pala: “para tener la muerte entretenida”	65
Las músicas del mundo y los derechos de autor, más allá de las fronteras de la invención humana: una búsqueda hacia la propiedad colectiva	73
Ernesto Díaz Alméciga (1932 –2001), Fundador y director de la Orquesta Sinfónica Juvenil de Colombia: Entre el atril y la batuta	79
Música en clave	
Condición física de ingresantes a programas de música del Conservatorio del Tolima	101
Evaluación y rediseño de la Licenciatura en Música de la Facultad de Artes del Conservatorio del Tolima	115
Concierto para Guitarra y Orquesta de Cuerdas del compositor Álvaro Ramírez Sierra	133

Música, cultura y pensamiento

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

Vol. 3 N° 3

Música, cultura y pensamiento

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

Vol. 3 N° 3

Humberto Galindo Palma

-Editor-



Conservatorio del Tolima

Institución de Educación Superior

1906



Conservatorio del Tolima
Institución de Educación Superior
1906

Luz Alba Beltrán Agudelo

Rectora

Néstor Guarín Ramírez

Decano

Jairo Bernal Guarnizo

Secretario Concejo Directivo

Oscar Barreto Quiroga

Presidente del Concejo Directivo

Música, cultura y pensamiento

Revista de investigación N° 3

© Conservatorio del Tolima - Institución de Educación Superior

© Humberto Galindo Palma- Ed.

Directora

Luz Alba Beltrán Agudelo

Editor

Humberto Galindo Palma

Decano Facultad de Educación y Artes

Néstor Guarín Ramírez

Comité Editorial

Luz Alba Beltrán Agudelo. Conservatorio del Tolima

Néstor Guarín Ramírez. Conservatorio del Tolima

Franklin Emir Torres. Universidad de Ibagué

Humberto Galindo Palma. Conservatorio del Tolima

Carlos David Leal. Universidad del Tolima

Andrea Hernández Guayara. Conservatorio del Tolima

Comité Científico - Artístico

Mg. Franklin Emir Torres. Universidad de Ibagué

Mg. Diego Mauricio Barragán. Universidad del Tolima

Dra. Luz Alba Beltrán Agudelo. Conservatorio del Tolima

Dr. Germán Gutierrez. Texas Christian University

Dr. Luis Alberto Malagón Plata. Universidad del Tolima

Dra. Luceli Patiño Garzón. Universidad de Ibagué

Dr. Olver Bolívar Quijano Valencia. Universidad Andina Simón Bolívar (Universidad del Cauca)

© Autores

Alicia Orjuela Quintero

Leonardo Zambrano Rodríguez

Emiro Reyes Alvarado

Jorge Ladino Gaitán Bayona

Humberto Galindo Palma

Diana Rocío Acosta Arias

Luz Mery Bernal Espinosa

Martha Luz Serrano Barceló

Hernán Gilberto Tovar Torres

Néstor Guarín Ramírez

Gustavo Niño Castro

© Fotografías

Portada: Álvaro Ramírez Sierra en su juventud. Archivo personal Nohora Leonor Abadía; Archivo Fundación OSJC; archivo personal Mercedes Díaz de Guevara; Archivo Biblioteca Nacional; Elvia Mendoza; Museo antropológico Universidad del Tolima

Tercera Edición:

Ibagué, noviembre de 2011

ISSN:2145 - 4728

Número de ejemplares: 300

Corrección de estilo

Gina Quintero Aldana

Traducción abstracts

Carlos Hernando Ortiz Leyva

Diseño gráfico

Leonidas Rodríguez Fierro

Impreso en Colombia por

León Gráficas Ltda.

Correspondencia, canje y distribución

Carrera 1 Calle 9 No. 1-18

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

musicaculturaypensamiento@conservatoriodeltolima.edu.co

Ibagué - Tolima - Colombia

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

Música, cultura y pensamiento. Revista de investigación musical/editor:
Humberto Galindo Palma 1 edición Ibagué: Fondo Editorial Conserva-
torio del Tolima, 2011

144 páginas, ilustraciones, retratos, partituras e índice, 23 x 30 cm.

ISSN : 2145 - 4728



Contenido

Prólogo	7
Editorial	9
Música y pensamiento	
El estilo musical en las piezas para piano de Adolfo Mejía Leonardo Zambrano Rodríguez	17
El papel de las TICs en la recuperación de sonidos de instrumentos prehispánicos Emiro Reyes Alvarado	49
Música y cultura	
La música de Pala: “para tener la muerte entretenida” Jorge Ladino Gaitán Bayona	65
Las músicas del mundo y los derechos de autor, más allá de las fronteras de la invención humana: una búsqueda hacia la propiedad colectiva Alicia Orjuela Quintero	73
Ernesto Díaz Alméciga (1932 –2001), Fundador y director de la Orquesta Sinfónica Juvenil de Colombia: Entre el atril y la batuta Humberto Galindo Palma*, Diana Rocío Acosta Arias, Luz Mery Bernal Espinosa, Martha Luz Serrano Barceló	79
Música en clave	
Condición física de ingresantes a programas de música del Conservatorio del Tolima Hernán Gilberto Tovar Torres	101
Evaluación y rediseño de la Licenciatura en Música de la Facultad de Artes del Conservatorio del Tolima Néstor Guarín Ramírez	115
Concierto para Guitarra y Orquesta de Cuerdas del compositor Álvaro Ramírez Sierra Gustavo Adolfo Niño Castro	133



Prólogo

Prólogo

El número tres de la revista *Música cultura y pensamiento* es de verdad un acontecimiento afortunado para la música y la cultura de este país. En nuestro medio académico las revistas de Arte son en extremo escasas y por lo tanto es apenas justo congratularse con sus editores y con la comunidad beneficiada y recomendarles la tarea, sobre todo a estos últimos, de no escatimar esfuerzos por mantener abierto y vigente, este escenario tanpreciado para investigadores y teóricos de la disciplina.

Además de constituirse en el canal de comunicación para los investigadores, *Música, cultura y pensamiento* ofrece toda una red de vasos comunicantes de un conocimiento variado y vital para los estudiosos, así como para los profesionales en formación. En este número la comunidad académica local, regional y nacional, encontrará una exquisita oferta de temas que motivan el estudio, el debate y la reflexión.

La oferta es variada, profunda y de una pertinencia innegable; en ella se mezclan los temas propiamente históricos, con las crónicas sobre la actualidad musical del país, la sistematización del pensamiento investigativo, con los logros pragmáticos de la oferta académica, plasmados en la reforma específica de un plan de estudios. Temas todos ellos que reflejan el dinamismo de una institución que tanto se preocupa por el reconocimiento y la valoración

de la tradición, como por la visión transformadora y la permanente indagación, rinde culto a los maestros y también enaltece a los nuevos valores.

El solo hecho de que en este número se haya incluido el artículo sobre la evaluación y el rediseño del programa de Licenciatura en Música, de la Facultad de Artes del Conservatorio, así como los resultados de la investigación sobre la condición física de los integrantes de los programas de música de la misma institución, le da a la presente edición un valor histórico incalculable. Podemos predecir que en el futuro este será un documento recurrido de consulta en relación con estos temas de contenido académico, además que será motivación para futuros investigadores.

La actualidad musical está representada en la gustosa crónica sobre la propuesta musical de “Pala”, una mezcla de reflexión literaria y crítica musical atravesada por la vivencia de una profunda experiencia poética.

El tributo a la historia se consolida con la excelente pieza dedicada al maestro Ernesto Díaz Alméciga, fundador y director de la Orquesta Sinfónica Juvenil de Colombia y el muy acertado análisis del estilo musical de las piezas para piano del maestro Adolfo Mejía, estos son sin duda unos temas que interesan a todos los músicos orientados al estudio de la tradición

musical del país, a la recuperación del espíritu nacional y la difusión del trabajo de nuestros grandes maestros, y al estudio de la estilística derivada de su producción.

Los resultados de las investigaciones sobre el papel de las TICs en la recuperación de los sonidos de los instrumentos musicales prehispánicos y la reflexión sobre las músicas del mundo y los derechos de autor, son de una actualidad innegable y convocan a los académicos, estudiantes e investigadores del área a un debate sobre temas que seguramente generaran

avances cualitativos en el pensamiento disciplinar ilustrado.

Y por si toda esta oferta fuera poca, este número adiciona como es usual, una pieza de autor: el concierto para guitarra y orquesta de cuerdas del compositor Álvaro Ramírez Sierra.

Ante una propuesta de esta calidad solo queda felicitar a la institución y convocar a los lectores, a la que de seguro será una muy placentera inmersión en los dominios de estos refinados estudios musicales.

Francisco Londoño



Editorial

Editorial

“Investigar es buscar y re-buscar rastros porque ya existen, recogiendo y espigando al paso conocimientos y saberes. Investigar es también indagar o re-construir y constituir en el interior de nosotros mismos, en nuestras mentes, el edificio unitario de lo recogido. Investigar es asimilar vestigios –ad-similare- o hacerlos alimento y ser propio de nuestra inteligencia. Es algo más que conservarlos en la memoria”. (Borrero, 2002).¹

Una de las discusiones centrales de las artes en general, y de la música en particular desde la academia es su confrontación constante con los estándares del rigor científico que se aplican a sus necesidades investigativas. Discusión que contrasta con el debate nacional sobre el rol que juega la investigación en la generación de nuevo conocimiento, en cuanto a responsabilidad de todas las universidades como motor del desarrollo de las sociedades. Al respecto ha sido reiterativa la afirmación en foros nacionales de que la riqueza de los países es consecuencia y no prerrequisito de su respaldo a la investigación. También se ha cuestionado una investigación universitaria, preocupada por hacerse un lugar en los rankings internacionales, pero ajena a los problemas locales de las comunidades, que demandan su saber y participación efectiva de la mano de gobiernos y empresa.

El 2011 será un año de especial significación para el Conservatorio del Tolima en cuanto a sus compromisos con la investigación. En primer lugar, la realización del Diplomado en investigación con énfasis en música, desarrolla-

do entre marzo y octubre, en el que participaron activamente nuestros docentes, egresados y estudiantes, posibilitó el encuentro con académicos especialistas reconocidos a nivel nacional, para revisar desde su experticia, los problemas actuales de la escritura académica, la pedagogía, el rigor científico en estudios musicológicos y su articulación a las nuevas tecnologías, la memoria colectiva y la creación musical, como tópicos prioritarios de la investigación en Colombia. Una aproximación inter- disciplinaria a dichos temas que dejó en la comunidad académica un mensaje común, *“El ejercicio de escritura es la base para pensar una noción de la investigación en las artes”*. (Arias, 2010)². Mensaje que concuerda con la perspectiva misional que el Conservatorio se ha propuesto para definirse como universidad actuante en el escenario de las preguntas de fondo que su región se plantea con respecto a su desarrollo cultural.

En segundo lugar el 2011 será recordado por graduar la primera promoción de profesionalización de músicos, la *generación del Bicentenario*, del programa Colombia Creativa, en

convenio con el Ministerio de Cultura. Un reto comprometedor que confirmó a la comunidad del Conservatorio la diversidad de temas posibles de investigar a nivel regional, muchos de alcance nacional, que se vieron cristalizados en proyectos de pregrado de músicos procedentes de los Llanos, Huila, Cundinamarca, pero también de municipios del Tolima, donde ejercen místicamente su profesión como directores de bandas infantiles o líderes de proyectos musicales atados a su realidad social.

Queda en este año la satisfacción de haber realizado alianzas interinstitucionales, de una parte con la Universidad de Ibagué dentro del convenio Opción música, que consolida los grupos de investigación institucionales *AULOS- Historia, patrimonio y tradición musical en Colombia*, y de otro lado, haber entregado a la comunidad académica de la producción discográfica *Tres Imágenes para Guitarra y Orquesta*, en asocio con Bellas Artes, Institución Universitaria del Valle, que, junto a la separata del *Concierto para Guitarra y Orquesta de Cuerdas* del maestro Álvaro Ramírez Sierra, son resultados de una tarea iniciada años atrás como meta de la producción académica, con la participación de docentes y estudiantes vinculados a este proyecto.

Si le corresponde al Conservatorio del Tolima, recoger el llamado a fortalecer alianzas en torno a procesos de investigación en arte, la presentación de este tercer número de la revista *Música, cultura y pensamiento*, es el escenario indicado donde tiene lugar ese discurso politonal de ideas divergentes que los amables autores han querido compartir. Discurso en que la música es eje de debate desde la poesía, la cibernética o la historia nacional. Se abre nuestra revista con *El estilo musical en las piezas*

para piano de Adolfo Mejía a cargo de Leonardo Zambrano, un ejercicio analítico que responde a la preocupación por desentrañar la riqueza del lenguaje musical de este compositor. Una apertura a las posibilidades de acercamiento entre la ciencia, la etnomusicología, y la virtualidad, es el texto del ingeniero Emiro Reyes sobre *El papel de las TICs en la recuperación de sonidos de instrumentos prehispánicos para la generación y apropiación de músicas ancestrales*, reflexión resultante de su participación en el proyecto ACHALAI en que participan universidades de Chile, Ecuador, Bolivia, Perú, Colombia, México y España, enlazado desde el proyecto ASTRA y *The Lost Sound Orchestra* por las Redes REUNA y Redclara de Chile.

La sección de Música y cultura ofrece tres motivos de discusión de gran contraste. El autor Jorge Ladino Gaitán, nos presenta su disertación *La Música de Pala: "Para Tener La Muerte Entretenida"* que coloca en primer plano el valor del texto poético razonado, crítico y no conciliador, que desde siempre ha distinguido a los artistas comprometidos. Alicia Orjuela, en su artículo *Las músicas del mundo y los derechos de autor, más allá de las fronteras de la invención humana: una búsqueda hacia la propiedad colectiva* llama la atención sobre los vacíos legales actuales y necesidad de formalizar políticas de reconocimiento económico a las producciones sonoras de comunidades tradicionales, que por lo menos en Colombia, aún no tienen forma de defender legalmente los derechos pecuniarios de su propiedad intelectual. Concluye la sección con el artículo *Ernesto Díaz Alméciga (1932 –2001), Fundador y director de la Orquesta Sinfónica Juvenil de Colombia: Entre el atril y la batuta* uno de los productos de la primera *Generación del bicentenario* a cargo de



Editorial

las licenciadas Diana Rocío Acosta Arias, Luz Mery Bernal Espinosa, y Martha Luz Serrano Barceló, que revela para la historia de Colombia, un capítulo decisivo al movimiento sinfónico juvenil, y al papel protagónico de maestros que se atrevieron a soñar el futuro musical de su nación.

La sección Música en Clave presenta dos trabajos inéditos resultado de investigaciones cuyo foco de interés es la comunidad musical del Conservatorio del Tolima. Desde la disciplina de la actividad física terapéutica el autor Hernán Gilberto Tovar, muestra las características las conclusiones de este reciente estudio *Condición física de ingresantes a programas de música del Conservatorio del Tolima*, cuyo valor preventivo en la disposición y salud postural de futuros intérpretes de instrumento resulta evidente. Por su parte el artículo *Evaluación y rediseño de la Licenciatura en Música de la Facultad de Artes del Conservatorio del Tolima*, es producto de la tesis de Maestría adelantada por el Decano de la Facultad, maestro Néstor Guarín, en que se revisan sistemáticamente las debilida-

des y fortalezas del programa, para establecer lineamientos idóneos para su reestructuración curricular.

Hace el cierre de la revista, y a su vez introduce a nuestra separata, el artículo *Concierto para Guitarra y Orquesta de Cuerdas del compositor Álvaro Ramírez Sierra* del maestro Gustavo Adolfo Niño, quién a través de la interpretación de su obra se ha convertido en uno de los pioneros en revelar a la comunidad musical el legado del insigne compositor vallecaucano. Su texto es personal y comprensivo, justo como ha sido su experiencia con esta obra, que con un propósito didáctico está dirigida a esas nuevas generaciones de guitarristas que urgen la inclusión obras de autores colombianos en sus programas y materiales de estudio.

Humberto Galindo Palma, noviembre 2011

* BORRERO, Alfonso. Simposio Permanente Sobre la Universidad. Conferencia xxvi. "Administración de la investigación en la universidad". Bogotá: ICFES. 2002. p. 14.

** Cuadernos de Música, Artes visuales y Artes Escénicas. (2010). Vol 5. Nro 2. p 7.

A la memoria de un maestro...

Gentil Montaña 1942 - 2011



Fuente: www.vustv.com

“Es esta una gran oportunidad para decirle a mi patria querida; a mi patria natal, ese Tolima grande; a mi querida capital, Bogotá, la vida les debo y mi vida les doy. Sesenta y ocho años amando a mi pueblo, 60 años descubriendo y construyendo identidad musical con mi guitarra me llenan de gozo y esperanza cuando veo el fruto y la cosecha de esta ardua labor en excelentes guitarristas que hoy llevan nuestra música colombiana a todas las naciones del planeta. Fue este mi sueño desde siempre y el señor me lo ha concedido”¹

Gentil Montaña

Quedará este año 2011 en la memoria del VII Seminario Iberoamericano y II Concurso Nacional de Guitarra, el homenaje al maestro tolimese Gentil Montaña, a nombre de quién se seguirá celebrando dicho certamen, y cuyo fallecimiento marca la culminación de un destino ejemplar en la escuela guitarrística en Colombia con alcances universales, y el punto de partida de la profundización y difusión de su obra creativa.

¹ Palabras del maestro Gentil Montaña en agradecimiento al homenaje recibido por parte de la Secretaría Distrital de Cultura, Recreación y Deporte durante el Festival Colombia al Parque, Bogotá, 28 de julio de 2011. Fuente: Revista Semana, agosto 28 de 2011. ¿Quién era el maestro Gentil montaña?

MÚSICA Y PENSAMIENTO



El estilo musical en las piezas para piano de Adolfo Mejía

El estilo musical en las piezas para piano de Adolfo Mejía

The musical style in Adolfo Mejía's piano pieces

Leonardo Zambrano Rodríguez*

Recibido: junio 21 de 2011 Aprobado: agosto 27 de 2011

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 ello 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 Claves: Estilo Musical – Análisis Formal – Análisis Armónico – Análisis Contrapuntístico – Análisis Rítmico – Algoritmos.

Abstract. This article aims at defining the composition style of the piano pieces by Adolfo Mejía, a Colombian composer. This is a task that requires of an analytic description of the processes and techniques that are used; to accomplish this, a harmonic, formal, contrapuntist and rhythmic analysis is necessary. Through this analysis, development of algorithms that explain the way in which these works were composed is looked for.

* Licenciado en Pedagogía Musical de la Universidad Nacional de Colombia; Especialista en Informática para la Docencia- Edumática de la Universidad Central de Colombia; Candidato a la Maestría en Música de la Universidad EAFIT; Docente de Materias Teóricas en el Conservatorio del Tolima. leonardo.zambrano@conservatoriodeltolima.edu.co

The study of Musical Style can be approached from different viewpoints; one of them is very general and 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 comparing certain languages with another composer's and by means of that comparison to be able to delimit style groups or schools. A musical style can also be studied individually, getting deep into its pure musical characteristics, trying to understand it exclusively from Music Theory. It's not about denying the influence of an époque or school style but rather to find out how a composer, in this case, Mejía wrote these piano pieces and to discover the process and techniques he uses.

Key Words: Musical Style – Formal Analysis – Harmonic Analysis – Contrapuntist Analysis – Rhythmic Analysis – Algorithms

Introducción: Teorías sobre el análisis del estilo musical

En la formulación de las teorías del estilo se pueden determinar tres grandes corrientes de pensamiento; a saber: 1) El análisis básico, donde se formulan definiciones de un estilo musical particular, mediante el estudio de la aplicación que hace el compositor de los principales elementos de la música (ritmo, armonía, contrapunto, forma); 2) La crítica del estilo, que tiene que ver con una contextualización histórica y con aspectos formales y filosóficos; y 3) La sistematización del estilo, en la que se aplican técnicas de recolección de datos y que tiene como fundamento las llamadas Teorías de la Información.

Al revisar la literatura sobre el análisis del estilo se pueden encontrar los diversos enfoques determinados en el párrafo anterior. Las propuestas de Miguel A. Roig-Francolí (2003) y Jan La Rue (2004) coinciden en muchos aspectos. Los dos aducen que, para determinar el estilo musical se debe acudir al análisis de los principales elementos de la música: el ritmo, la dinámica, la melodía, la armonía y la forma. En un plan total de análisis del estilo La Rue propone tres puntos principales por tratar; Estos consisten en antecedentes, observación y evaluación. En cuanto a los antecedentes, el au-

tor afirma que se debe realizar una contextualización histórica. En el punto de observación, el análisis se debe enfocar en tres dimensiones: grandes, medias y pequeñas. A los diferentes elementos de la música (sonido, armonía, melodía y ritmo) él los llama *elementos contributivos*. Otro aspecto que se debe estudiar dentro de este punto tiene que ver con el *crecimiento*. El concepto de crecimiento lo define como “el resultado de los cuatro elementos anteriores”. En éste se combinan dos facetas: fuentes de movimiento y fuentes generadoras de la forma. Las fuentes de movimiento están relacionadas con los grados de variación y la frecuencia de cambio. Las fuentes generadoras de la forma consisten en la articulación, las opciones de continuación (recurrencia, desarrollo, respuesta o interdependencia y contraste), los grados de control (conexión, correlación y súper-relación) y las formas convencionales.

Roig-Francolí (2003) establece varios cuestionarios que indagan sobre los diferentes elementos que determinan el estilo musical. Para él, estos elementos se pueden clasificar así: 1) Ritmo, métrica y tempo; 2) Melodía; 3) Armonía y ritmo armónico; 4) Tonalidad; 5) Textura; 6) Forma y crecimiento formal; 7) Dinámica y 8) Timbre e instrumentación. En las preguntas referidas al ritmo, se trata de



El estilo musical en las piezas para piano de Adolfo Mejía

encontrar si existen patrones variados o contrastantes, si se presentan motivos rítmicos y encontrar todas las indicaciones que alteren o modifiquen la regularidad. Con respecto a la melodía, las preguntas también indagan sobre la presencia de patrones y motivos, sobre el contorno, intervállica y la función de las melodías en la forma. Con respecto a la armonía se busca determinar qué tipo de lenguaje usa el compositor, si es tonal, modal o atonal entre otros. También se pregunta sobre la función de la armonía con respecto a la forma y sobre el grado de disonancia. Además, el ritmo armónico se debe tener en cuenta en este punto del análisis. En el punto *tonalidad*, se hacen preguntas muy parecidas a las del punto *armonía*. Al indagar sobre la textura, se trata de encontrar si es contrapuntística u homofónica y definir las características de dicho contrapunto u homofonía. Las últimas preguntas buscan encontrar los recursos relacionados con la dinámica y la orquestación usados por el compositor.

Por su parte Leonard Meyer En su libro *Style and Music - Theory, History, and Ideology* (1996) presenta una aproximación de un nivel conceptual más profundo:

el estilo consiste en la replicación de patrones, bien sea en el comportamiento humano o en los artefactos producidos por el comportamiento humano, siendo esto el resultado de una serie de elecciones realizadas dentro de un conjunto de restricciones (1996, p. 1).

Según Meyer, un compositor conoce un lenguaje que ha heredado de sus antecesores y tiene arraigado, de manera consciente o inconsciente, un conjunto de patrones propios de ese lenguaje, pero es la libertad de elegir la combinación de esos patrones lo que le permi-

te configurar un estilo propio. Pero no sólo es la oportunidad de decisión sobre este lenguaje lo que caracteriza un estilo; también lo son las desviaciones que un autor pueda realizar del mismo. En este sentido, existen rasgos que son semejantes y otros que se alejan de la similitud. La definición de un estilo entonces puede expresarse, después de formular alguna hipótesis, como la tensión entre el lenguaje conocido y las desviaciones realizadas por el compositor, en relación con algún marco de restricciones.

Para Meyer las restricciones no son fácilmente identificables debido a que, generalmente, son tácitas y se aprenden por la experimentación. Dichas restricciones han sido usadas de manera indiscriminada en diferentes niveles: para describir el estilo de un autor, de un movimiento particular e, incluso, para describir el estilo de una cultura. Por esta razón, Meyer propone una jerarquización de esas restricciones y las divide en leyes, reglas y estrategias. Las leyes son universales, no están determinadas por la cultura. Las reglas, por el contrario, son intraculturales. Las estrategias se encuentran dentro de las reglas. Mientras las reglas son finitas, las estrategias usadas para aplicar esas reglas pueden ser ilimitadas.

Uno de los aportes centrales en la disertación de Meyer lo acerca a las teorías de la información. Afirma que el estilo se fundamenta esencialmente en la “*replicación de patrones*” y que “*el análisis del estilo comienza con la clasificación*” de esas replications, pero la definición de un estilo no consiste en la compilación de características que sirven como identificadores o marcas: “*el análisis del estilo es más ambicioso. Busca formular y probar hipótesis que expliquen por qué los rasgos que se llegaron a encontrar como característicos de algún repertorio – sus patro-*

nes melódicos replicados, agrupaciones rítmicas, progresiones armónicas, texturas, timbres y demás – encajan, se complementan unos con otros” (Meyer, p. 10). Así, los resultados estadísticos productos de la comparación de los diferentes rasgos de una música determinada son parte importante del análisis del estilo, pero también los son las relaciones presentes entre ellos.

Las teorías formuladas por Meyer han influido en las investigaciones existentes dentro del campo del desarrollo de la Inteligencia Artificial. Dichas investigaciones están dirigidas a lograr que los computadores sean capaces de componer música. Uno de los pioneros en esta área es el científico David Cope (2004), quien ha logrado que un programa sea capaz de sintetizar un estilo determinado y producir una composición que contiene las características de este estilo. Para alimentar con datos e instrucciones este programa, el investigador ha identificado una serie de componentes dentro de la música que son claves para poder modelar un estilo particular. Estos componentes se pueden resumir de la siguiente forma: a) Niveles de tensión en el discurso (este punto hace referencia a la lógica entre tensión y resolución que usa el compositor en su discurso musical.

b) Firmas (*Signatures*), que tienen que ver con patrones, giros, que son recurrentes en las distintas piezas o dentro de cada una de ellas. c) Heraldos (*Earmarks*), los que hacen referencia a aquellos pasajes musicales que anuncian cambios en el discurso o que algún evento musical importante va a suceder. d) Conectores (*Unifications*), que consisten en los pasajes que sirven de transición entre ideas musicales.

Análisis del Contrapunto

El primer preludio, en fa menor, comienza con una sección de textura contrapuntística (ejemplo 1). La técnica de contrapunto empleada en dicha sección tiene características tradicionales, en el sentido de que usa elementos típicos, como por ejemplo el movimiento contrario; o líneas que usan como estructura fundamental una escala o un arpeggio; o el desplazamiento rítmico (contrapunto sincopado) y, por supuesto, la independencia de las voces. Sin embargo, el tratamiento de la disonancia no corresponde a las técnicas renacentistas o barrocas.

En el ejemplo 2, se analiza la estructura de la voz inferior; ésta se mueve dentro del primer tetracordio de la escala de Fa menor. La voz superior dibuja un descenso entre las notas

Ejemplo 1



Ejemplo 2





El estilo musical en las piezas para piano de Adolfo Mejía

fa y re bemol y un tetracordio, también descendente, entre si bemol y fa (ejemplo 3). En los gráficos que se muestran abajo, se pueden ver estas configuraciones melódicas; las notas con corchete representan bordaduras o escapadas, llamadas bordaduras incompletas por algunos autores estadounidenses, las ligaduras entrecortadas (---) indican la nota con la que están relacionadas dichas bordaduras y las ligaduras punteadas, representan saltos dentro de un arpeggio. En el ejemplo 2, la octava en la nota final indica el cambio de registro.

Otro caso en el que se puede observar un manejo contrapuntístico es el pasaje que está entre los compases 35 y 39 del *Pasillo* N°1 en *Re mayor* (ver ejemplo 5). La estructura principal para la composición de estos compases es el arpeggio; en los cuatro primeros, se conforma uno de *Si bemol mayor*. En la voz superior, el mi bemol y el do, presentes en la escala descendente inicial, pueden interpretarse como apoyantes del re y el si bemol, respectivamente. El *mi bemol* y el sol del segundo compás actúan como *cambiatas*. En el tercero y cuarto compases de este pasaje, en la voz superior, se puede identificar un arpeggio de *Do menor*, en el que el si

natural puede considerarse una nota cordal con respecto al bajo, pero linealmente, es posible concebirla como una bordante incompleta del do.

En la voz inferior, el segundo y el tercer compás, al igual que en la voz superior, también se dibuja un arpeggio de *Si bemol*, con el sol como bordadura del fa, un *mi bemol* de paso y las notas re y fa como saltos cordales. El tratamiento de las disonancias, en este segmento, es libre; no son resueltas de manera convencional. Por ejemplo, la segunda mayor que se forma en la primera corchea del segundo compás es sucedida por una cuarta. En el quinto compás de este pasaje, en la cuarta corchea, se presenta un intervalo de séptima mayor, al que le sigue una cuarta justa y luego una segunda mayor que va hacia una séptima menor. Sin embargo, el hecho que alguna de las voces se mueva por grado conjunto y el respaldo de la arpegiación, hacen que su sonoridad se suavice. El cuarto y el quinto compás tienen como base un arpeggio de *Do menor*, en la voz superior un *si becuadro* es bordante del do y re y fa están como notas de paso. En la voz inferior, de estos mismos compases, el do y el *mi bemol* son saltos cordales,

Ejemplo 3



Ejemplo 4



mientras que el *si bemol* es una nota de paso entre las notas *do* y *la*.

En el penúltimo compás de este mismo pasillo también se presenta el uso de técnicas de contrapunto. El compás que lo antecede es de textura homofónica y el compositor consigue variedad mediante el cambio a textura contrapuntística.

Tal como se puede observar en el ejemplo 7, este fragmento está basado en un arpeggio del acorde de *La séptima*, el *si natural* es una *cambiata*, el *fa sostenido* y el *re* actúan como apoyantes de paso. La resolución de este acorde es “académica”, con el séptimo grado que resuelve al octavo; el cuarto, al tercero y el quinto, al primero. La sucesión de sextas paralelas es una

técnica que es típica del contrapunto, tanto renacentista, como del siglo XVIII.

Otro caso de contrapunto se presenta a partir del compás 38 de *El Burrito* (ejemplo 8). Este pasaje se puede analizar como un caso del uso de melodía compuesta. En el ejemplo 9, se puede evidenciar la existencia de dos líneas en la voz superior del primer compás, así mismo como en el último. En el acompañamiento, en la parte inferior, conviven tres líneas a manera de *ostinato*. La inferior se mueve dentro de un intervalo de cuarta justa, la voz del medio es un *fa* bordado con un *sol* y la voz superior es un *la* bordado con un *si*, todo esto dentro de una armonía de *Solcon novena*.

A partir del compás 39 de *Apuntes2* (ejem-

Ejemplo 5



Ejemplo 6



Ejemplo 7





El estilo musical en las piezas para piano de Adolfo Mejía

plo 10) se presenta un pasaje que tiene como estructura básica, en su parte superior, una escala parcial descendente entre *mi* y *la*, tal como se muestra en el ejemplo 11. La parte inferior se puede analizar como un salto de cuarta desde la nota *la* a un *re* y un posterior descenso con retorno al *la*. La voz inferior, en la parte superior, tiene como fundamento un movimiento de bordado entre *fa* y *mi*. En el cuarto compás de la voz superior se presenta una elaboración interna

de la escala descendente; esa misma línea ahora se presenta con una disminución rítmica.

Textura arpegiada (estilo *brisé*)

En las piezas para piano de Adolfo Mejía la textura arpegiada o estilo *brisé* es más característica de los preludios. En algunos casos, aparece en combinación con técnicas de contrapunto, como en el pasaje del *Preludio 1* que se muestra en el ejemplo 12. En otras ocasiones, sólo se tra-

Ejemplo 8



Ejemplo 9



Ejemplo 10

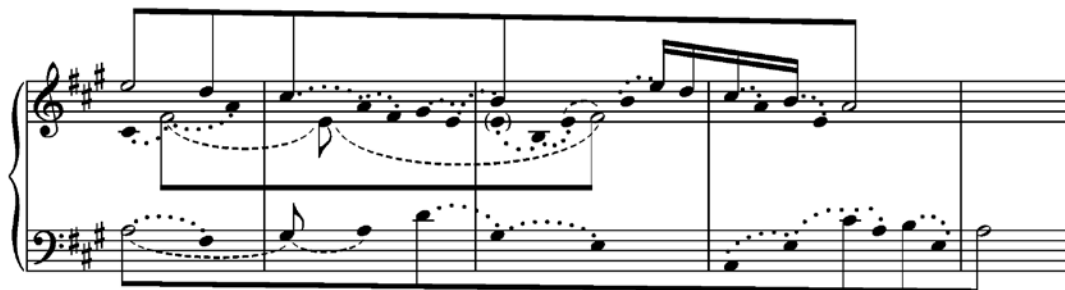


ta de la arpegiación de acordes, es decir, la armonía convertida en melodía. En el primer compás (compás 11 en la partitura) del ejemplo 12, en el pentagrama superior aparecen dos líneas melódicas, y luego una voz intermedia arpeggia un acorde de *Si bemol* aumentado con séptima mayor (ejemplo 13). Esta textura es compleja gracias a la coexistencia de melodía y textura arpegiada. En el siguiente compás, en la voz inferior del pentagrama superior, a partir del segundo pulso, se arpeggia un acorde de *Re séptima* con la quinta bemol (ejemplo 14)

Entre los compases 28 y 34 (ejemplo 15) encontramos un pasaje en el que el tratamiento de la textura arpegiada es mucho más simple. Sobre dos motivos ritmo-melódicos, presentes en el pentagrama inferior, se realizan arpeggios de armonías *pluscumtriádicas*. El primer motivo, consistente en los saltos de quinta, hace parte de la armonía, el segundo motivo tiene características más melódicas y su ritmo, consistente en una blanca y dos corcheas, se convierte en un *ostinato*.

En el ejemplo 16, se muestran los diferen-

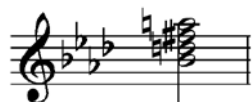
Ejemplo 11



Ejemplo 12



Ejemplo 13



Ejemplo 14





El estilo musical en las piezas para piano de Adolfo Mejía

tes acordes utilizados en este pasaje. Se puede observar un acorde de *Mi mayor con 9ª mayor*, otro de *Mi mayor con 11ª, 9ª mayor y 5ª bemol*; otro acorde de *Re mayor con 9ª mayor*; un cuarto acorde de *La menor con 9ª mayor* y el último acorde de este ejemplo que consiste en un *Mi bemol con 7ª mayor*.

En el ejemplo 17, se muestra un pasaje que comienza en el compás 81 del *Preludio en Fa menor*; aquí también se presenta la arpeggia-

ción de acordes pluscuamtriádicos, pero la técnica es diferente porque se usa el movimiento contrario entre la parte inferior y la superior.

El ejemplo 18 muestra los acordes usados en este pasaje. El primero y segundo compases de este ejemplo arpeggian un acorde de *La bemol aumentado con 9ª mayor*; en el tercer compás, se presenta un acorde de *La bemol mayor con 9ª aumentada*; el cuarto compás se trata de una armonía de *Do aumentado con 7ª mayor*; el

Ejemplo 15



Ejemplo 16



Ejemplo 17



acorde del quinto compás es un *Mi mayor con 7ª disminuida y 9ª mayor*; en el sexto compás se elabora una armonía de *Mi7 con 9ª mayor* y el último compás de este ejemplo dibuja un acorde de *Re7 con 9ª mayor*.

El segundo preludio está compuesto, casi en su totalidad, con textura arpegiada. Un punto para resaltar es el uso de una técnica que consiste en alargar dos notas del arpeggio en el pentagrama inferior; de esta manera, se logra

crear un *ostinato* que sirve como bajo acompañante.

Esta técnica de resaltar ciertas notas dentro de un arpeggio, bien sea alargando algún miembro del acorde o incluyéndolo dentro de una línea, también es utilizada en el tercer preludio en *Reb mayor*, a partir del compás 33 (ejemplo 20).

En el ejemplo 21 se muestra el comienzo de la danza “Pincho”, la textura arpegiada es

Ejemplo 18



Ejemplo 19



Ejemplo 20





El estilo musical en las piezas para piano de Adolfo Mejía

usada aquí como acompañamiento, pero también a manera de conector entre las líneas melódicas.

En el comienzo del *Preludio N° 3 en Re bemol mayor* (ejemplo 22), la técnica de arpegiación se usa para generar líneas melódicas mediante la separación rítmica de los miembros de un acorde y también para lograr ambientes sonoros con el uso del pedal. La sonoridad total que se configura en este pasaje sugiere una armonía cuártica (ejemplo 23).

Textura homofónica

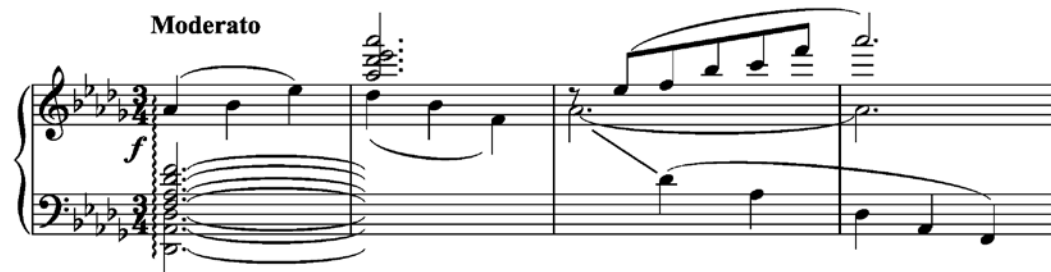
La melodía con acompañamiento o textura homofónica aparece claramente en el comienzo del *Pasillo N° 2 en Re mayor*. Los acordes de la mano izquierda aparecen figurados con el patrón rítmico típico del pasillo. La melodía en principio es una sola línea pero luego adquiere un tratamiento a la manera de coral, convirtiéndose en una especie de *melodía gruesa*.

En la pieza *Apuntes N° 2*, en el comienzo (ejemplo 25), se puede observar una textura de coral, que está muy relacionada con la homofó-

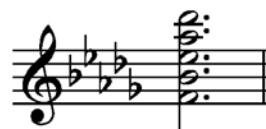
Ejemplo 21



Ejemplo 22



Ejemplo 23



nica, después del cuarto compás se retoma dicha homofonía; una serie de acordes acompaña una melodía realizada con ritmos de semicorcheas.

El ejemplo 26 muestra los cuatro primeros compases del *Bambuco 1 en Si menor*, aquí se puede observar otra técnica de uso de la textura homofónica. Esta consiste en la figuración de un acorde que sirve como patrón de acompañamiento. La melodía es reforzada con un intervalo de tercera.

En la danza llamada “*Trini*”, Mejía también recurre a la textura homofónica, en este caso, una serie de arpeggios en la mano derecha sirven como acompañamiento a una melodía en el registro grave del piano. El ejemplo 27 muestra este pasaje que se encuentra a partir del compás 53.

Otros ejemplos de textura homofónica se observan en los ejemplos 28, 29 y 30, correspondientes a pasajes de las obras “*Trini*”, “*Ma-*

Ejemplo 24



Ejemplo 25



Ejemplo 26





El estilo musical en las piezas para piano de Adolfo Mejía

nopili” y “*Vals Infantil*”, respectivamente. En estos fragmentos, las melodías son armonizadas con acordes que se prolongan durante un compás o dos, de manera sostenida o de manera reiterada en cada pulso. En el ejemplo correspondiente al “*Vals Infantil*”, se interrumpe el ritmo de Vals con una síncopa.

Melodía gruesa o “*planning*”

A partir del compás 10 del *Pasillo N°3 en Re mayor* (segundo compás del ejemplo 31), la melodía se refuerza con acordes que se mueven de forma paralela. Esta técnica es usada en el Jazz, en cuyo contexto lo llaman *voicing*, en las técnicas de orquestación lo llaman *planning*.

Ejemplo 27



Ejemplo 28



Ejemplo 29



Ejemplo 30



Es una melodía gruesa que sirve para reforzar la sonoridad de la línea. En este pasaje, dicha línea es acompañada con un bajo rítmico en la voz inferior y con una serie de arpeggios en la voz intermedia.

En el ejemplo 32, se muestran los compases 46 y 47 de la pieza llamada *El Burrito*; aquí se puede observar otro ejemplo de melodía gruesa conformada por los intervalos de cuarta y octava.

Politexturas

En la mayoría de las piezas aparecen momen-

tos en que las diferentes texturas se combinan; es así como conviven técnicas de contrapunto, homofonía y textura arpegiada en un mismo fragmento.

En el ejemplo 33, *Pasillo 1 en Re Mayor*, hay una línea melódica que sobresale, un bajo con el patrón rítmico característico del pasillo que la acompaña y un contrapunto en la voz intermedia.

El ejemplo 34 corresponde a los primeros compases del *Pasillo N° 3 en Re mayor*; este pasaje también está compuesto por una textura compleja que involucra varias técnicas. En la

Ejemplo 31



Ejemplo 32



Ejemplo 33





El estilo musical en las piezas para piano de Adolfo Mejía

voz superior, se presenta una melodía elaborada con la técnica de melodía gruesa; en la voz interior, hay otra melodía que está reforzada con otra melodía paralela, básicamente a distancia de una tercera. Por último, esas melodías se encuentran sustentadas con un bajo rítmico. La politextura de este pasaje tiene, además, un tratamiento contrapuntístico.

El bajo

Para entender el estilo de composición de estas piezas, es necesario tener en cuenta los diferen-

tes patrones de bajo acompañante con las que se armonizan algunas de ellas.

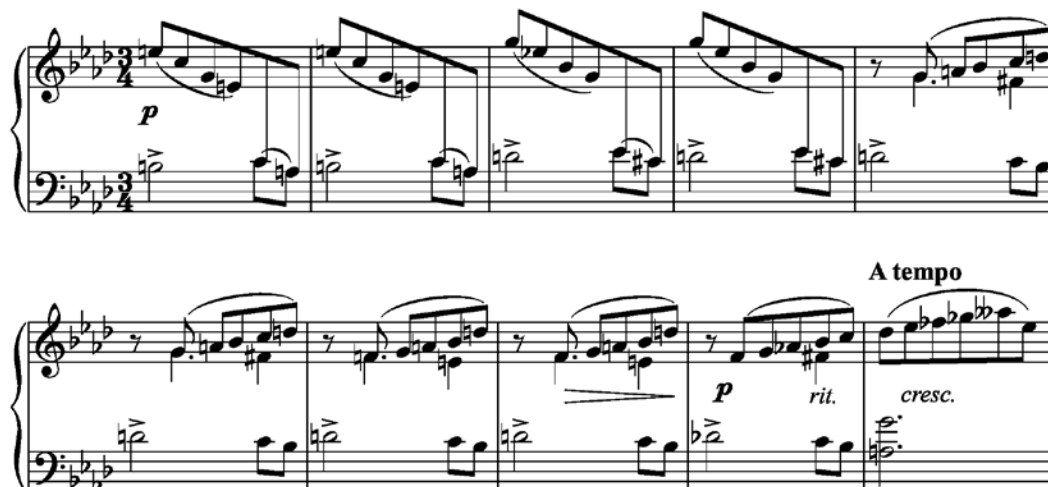
La ilustración de abajo (ejemplo 35), hace parte del *Preludio* N° 1 (compases 31 a 40). Aquí se puede ver cómo un bajo realizado con ritmo de blanca y dos corcheas, se repite a manera de *ostinato*; éste es un bajo que no sólo sirve de soporte armónico, sino también rítmico.

En el ejemplo 36, se muestra otro caso de bajo rítmico, esta vez acompañando la melodía del *Preludio* N° 2 (compases 2 a 6). Este bajo consiste en una blanca y una negra que se repite

Ejemplo 34



Ejemplo 35



de manera constante y está presente en casi toda la pieza; los intervallos que lo componen cambian de acuerdo con el transcurso armónico.

La sección comprendida entre los compases 33 y 70, del *Preludio N° 3*, tiene como sustento armónico y rítmico un bajo que consiste en una blanca con puntillo que se repite de manera constante.

Los bajos de los tres primeros pasillos responden al patrón típico que se usa para el acompañamiento de este género, los ejemplos 38, 39 y 40 corresponden a dichos pasillos.

En el bajo del *Pasillo N°4* (ejemplo 41), ya no se presenta el silencio de corchea, ahora se aparece una síncope con una negra completa. A partir del compás seis, la primera nota del

Ejemplo 36



Ejemplo 37



Ejemplo 38





El estilo musical en las piezas para piano de Adolfo Mejía

patrón rítmico se sostiene para prolongarse en una blanca con puntillo.

Los bajos de los dos bambucos muestran una mayor variedad de patrones rítmicos; éstos se pueden observar en el ejemplo 42:

En la pieza *Apuntes N° 1*, se presenta un acompañamiento en la mano izquierda que corresponde a las características de un bajo, aun-

que puede ser interpretado también como un acompañamiento armónico.

Análisis armónico

Para realizar un estudio comparativo del tipo de acordes usados en la escritura de estas obras, se hace necesario realizar un conteo y clasificarlos en diferentes categorías. Para ello, los agru-

Ejemplo 39



Ejemplo 40



Ejemplo 41



Ejemplo 42 Bajos de Bambucos

a)	b)	c)
		
d)	e)	f)
		
g)	h)	i)
		

paremos en cinco clases diferentes: 1) Acordes de tipo 1: aquellos que se forman sobre cada uno de los grados de la escala mayor o de la menor armónica, incluyendo la dominante con séptima y el segundo con séptima; 2) Acordes de tipo 2: son los acordes básicos triádicos, a los cuales se les ha añadido una séptima, con excepción de los acordes de segundo y quinto grados; 3) Acordes de tipo 3: son los acordes de tipo 1 o tipo 2 a los que se les ha alterado la tercera, la quinta o la séptima; 4) Acordes de tipo 4: son acordes cuya fundamental es una nota de la escala que ha sido ascendida o descendida de manera cromática y 5) Acordes de tipo 5 que son aquellos con novena. Hay un caso en el que aparece un acorde con undécima y está debidamente relacionado en el conteo, pero en cuanto al uso de armonías pluscuatriádicas, el lenguaje usado para estas piezas no sobrepasa, en general, los acordes con novena.

A continuación se presenta una relación del número de acordes según la clasificación propuesta, agrupados en géneros, cuando esto sea posible:

Los Preludios

En la primera parte del *Preludio 1* aparecen rela-

ciones modales entre los acordes, lo cual es enfatizado con la ausencia del acorde de dominante. A partir del compás 9, y después de una repetición de la idea inicial, se presenta un pasaje de carácter contrastante con contenido armónico cromático.

El *segundo Preludio* se caracteriza por una armonía estática, donde notas de pedal se mantienen durante varios compases. El acorde de que se sostiene durante nueve compases, durante los cuales se configura la primera frase. La segunda frase está sustentada con el mismo pedal en la nota *fa* de la idea anterior, pero las demás notas conforman un acorde de *do disminuido con séptima*, es decir un v^{o7} . A partir del compás 18 la actividad armónica se incrementa un poco, pero aún sigue siendo estática debido a la alternancia entre los acordes de tónica y subdominante. La sonoridad plagal que caracteriza esta pieza sólo se rompe en el compás 26 cuando aparece un acorde de dominante; a partir de ahí se presentan progresiones más tonales, pero la relación modal es todavía fuerte.

La primera idea melódica, del *Preludio 3*, sólo tiene dos acordes, un I y un iii, esto da cuenta de un ritmo armónico elongado. La segunda idea comienza con un IV grado, al que le sigue la progresión I-IV-V, para terminar así

Ejemplo 43





El estilo musical en las piezas para piano de Adolfo Mejía

en una semicadencia, punto de inestabilidad que permite una repetición de la idea inicial. En el compás 33, comienza una nueva sección elaborada con textura arpegiada. La progresión armónica está en la región dominante (La $\flat$ Mayor), pero presentada como cadencia rota, es decir un quinto que va un $\flat$, en este caso la progresión de manera exacta es V- $\flat$ vi $\flat$; esta misma progresión se repite más adelante en la región de tónica.

En estos tres Preludios se puede observar la poca presencia del acorde de V grado (dominante), sobre todo dentro de la progresión V-I, a manera de cadencia. En el primer Preludio sólo aparece tres veces, en diversas formas pluscuamtriádicas; en el segundo preludio aparece siete veces, pero sólo tres veces en la cadencia fuerte V-I; en el Preludio 3, hace más presencia al aparecer diez veces, pero dentro de ninguna progresión cadencial V-I.

Acordes de tipo 1	Acordes de tipo 2	Acordes de tipo 3	Acordes de tipo 4	Acordes de tipo 5
92	15	25	20	8

Los Pasillos

Los tres primeros pasillos están compuestos con progresiones armónicas tradicionales dentro de la marcha tónica, subdominante, domi-

nante, tónica. La armonía del cuarto pasillo, en cambio, muestra una armonía menos convencional. La armonía pluscuamtriádica aparece, en dicho Pasillo, como sonoridad característica

Acordes de tipo 1	Acordes de tipo 2	Acordes de tipo 3	Acordes de tipo 4	Acordes de tipo 5
143	17	7	2	4

Improvisación

La técnica de pedal vuelve a aparecer en esta pieza. En la frase inicial, una nota sol se mantiene en el bajo, mientras un acorde italiano y un segundo con séptima, ambos en segunda inversión sirven para prolongar la armonía de tónica. La segunda frase extiende la primera idea mediante la secuenciación de un motivo basado en el intervalo de quinta con el que comienza la pieza. Gracias a esta secuencia surgen una serie de armonías cromáticas que conducen hacia un compás realizado, nuevamente, con técnica de pedal que sirve como transición para la repetición de esta primera sección.

El comienzo de la segunda parte sugiere la entrada de la relativa mayor, pero la aparición de acordes de sol menor (tónica) todavía re-

cuerda la tonalidad original. La progresión lleva a escuchar el cuarto grado de *Sol menor* como un segundo de *Si bemol mayor*; sin embargo, esta nueva tonalidad aparece representada con un acorde de tónica en segunda inversión, lo cual genera inestabilidad. A continuación, una variante del acorde alemán y su resolución a la dominante producen una semicadencia. Esta variante del acorde alemán en cuestión tiene una estructura diferente al acorde típico de esta categoría; aquí aparece escrito en tonalidad mayor, es decir, es semidisminuido con la tercera bemol. A continuación, la música vuelve a la tonalidad original, pero, esta vez, se presenta en modo mayor. El séptimo grado sufre una transformación de menor en disminuido para continuar a un séptimo con novena. Un pasaje

de escala conecta con la repetición de la frase con la que había empezado la segunda parte. La

pieza termina con una cadencia en la tonalidad de la relativa mayor.

Acordes de tipo 1	Acordes de tipo 2	Acordes de tipo 3	Acordes de tipo 4	Acordes de tipo 5
22	4	6	1	1

Las Danzas

La primera danza, “*Trini*”, comienza con una presentación de un mismo motivo transportado que hace que se configuren dos cadencias rotas en la primera frase, una en la región de tónica y otra en la región de su relativa. Mejía vuelve a usar la técnica de pedal en la frase 3, un pedal de quinto grado sustenta una progresión que extiende un encadenamiento básico de *subdominante a la dominante* mediante el uso de acordes cromáticos y *de la dominante de la dominante*. El resto de la obra transcurre con progresiones convencionales dentro del lenguaje tonal.

En la frase inicial de la segunda danza, “*Pincho*”, el descenso cromático de la tercera del acorde ocasiona la transformación de la subdominante mayor en menor. La tercera frase finaliza la primera sección de esta obra; en

la primera casilla, se presenta una tonización del tercer grado, pero retorna inmediatamente a la dominante de la tonalidad original para permitir la repetición de esta primera parte. En la segunda casilla, llama la atención un acorde francés ((V $\frac{4}{3}$ $\flat$)V) que en lugar de ir a un acorde cadencial de cuarta y sexta o uno de quinto grado, como es usual, resuelve en un tercer grado (que también tiene función de dominante), en primera inversión. La quinta frase está constituida por octavas paralelas (melodía reforzada) en la mano derecha, mientras la izquierda arpeggia una armonía de dominante con novena. En la sexta frase, la dominante del tercero se conecta con otra dominante, esta vez del segundo grado, gracias a un descenso cromático en el bajo. Las dos últimas frases prolongan, con dominantes secundarias, la cadencia típica V-C ¹³V.

Acordes de tipo 1	Acordes de tipo 2	Acordes de tipo 3	Acordes de tipo 4	Acordes de tipo 5
95	6	5	2	1

Manopili

En el comienzo de la obra, las dos primeras frases realizan una extensión de la armonía plagal; los tres acordes involucrados están relacionados por el hecho de que comparten notas: la subdominante contiene la nota principal de la tónica, el sexto contiene esa nota, y, su fundamental también está incluida en el acorde de cuarto grado. La armonía es aparentemente estática, pero logra movimiento gracias a la armonía

pluscuamtriádica. La tercera frase es muy activa en cuanto a acordes alterados; extiende la región de subdominante. Hacia el final de la frase se presenta una tonización del cuarto grado de la tonalidad inicial (*Sol mayor*) y termina con una progresión que involucra un acorde alemán. Las armonías se producen por el ascenso o descenso cromático de alguna de sus partes y generalmente mantienen una nota en común. La frase 4 es una cadencia que prolonga



El estilo musical en las piezas para piano de Adolfo Mejía

ga la región de subdominante de la tonalidad básica de esta pieza, que es *Mi menor*, la cual es confirmada hacia el final con su dominante que resuelve a tónica. Hacia el final de la pieza, la música retorna a *Sol mayor* para corroborar

la ambivalencia tonal entre las dos tonalidades relativas que tiene esta obra. En la última frase, mediante un acorde común, se retorna a *Mi menor*, tonalidad en la que termina la pieza.

Acordes de tipo 1	Acordes de tipo 2	Acordes de tipo 3	Acordes de tipo 4	Acordes de tipo 5	Acordes de tipo 6
57	4	6	2	4	1

Valse Infantil

La tónica con séptima y su extensión mediante un acorde de sexta y cuarta del cuarto grado armonizan la primera frase. En la tercera frase se presenta la técnica de acordes paralelos (*planning*), en este caso arpegiados; cada uno de ellos con su séptima. La frase 9 presenta una *dominante del séptimo bemol*, que es el *napolitano de la relativa menor*; este acorde resuelve a la

sonoridad esperada, pero gracias a la adición de su séptima, dicha resolución no resulta contundente. Por medio de alteraciones cromáticas y aprovechando una nota común, la frase termina con una dominante alterada que sirve para preparar el regreso del tema inicial. Las últimas frases conforman una cadencia típica del lenguaje tonal: $(V^7)IV - IV - V^7 - I$.

Acordes de tipo 1	Acordes de tipo 2	Acordes de tipo 3	Acordes de tipo 4	Acordes de tipo 5
11	7	1	1	8

Análisis formal

Las formas usadas por Adolfo Mejía en sus piezas para piano son las típicas de la música escrita del Barroco y el Clasicismo. Aquí se presenta la respectiva relación de las que son usadas en las diferentes obras:

- Preludio 1: rondó
- Preludio 2: binaria
- Preludio 3: ternaria
- Pasillo 1: binaria
- Pasillo 2: binaria
- Pasillo 3: binaria
- Pasillo 4: rondó
- Bambuco 1: ternaria
- Bambuco 2: binaria
- Apuntes 1: ternaria

- Apuntes 2: binaria
- Improvisación: binaria
- El burrito: ternaria
- Trini: ternaria
- Pincho: binaria
- Manopili: binaria
- Valse Infantil: ternaria

A continuación se presentan algunos ejemplos de los análisis formales de estas piezas para piano:

1. Preludio 1

El *primer Preludio* comienza con una repetición de la primera idea; gracias a esto, se hace evidente la separación en dos frases de cuatro compases, con lo cual se conforma un periodo afirmativo.

La siguiente frase, construida básicamente con arpeggios, es difícil de separar de la misma forma que la anterior, ya que el movimiento constante de corcheas impulsa la música hacia el compás 13 y, en este punto, se hace una elaboración repetitiva del motivo presentado. Esta elaboración se entiende más como una extensión de la frase que como la presentación de una nueva idea o como una repetición de la misma.

La presentación continua de nuevas me-

lodías afianza el carácter improvisatorio de la pieza y da la impresión de que es carente de una forma definida. Sin embargo, el primer período (A) aparece repetido dos veces más, alternado entre material disgregante, una característica típica de la forma rondó. En el compás 17, vuelve el tema del rondó, pero esta vez está incompleto y es interrumpido con una elaboración del motivo del tercer compás; en este punto, se configura una “falsa reiteración”.



El estilo musical en las piezas para piano de Adolfo Mejía

Compases	Relación Formal Frases		Relación Formal Períodos		Secciones	Forma Total	
1-4	a	┌───┐	A	┌───┐	A	RONDÓ	
5-8	a	└───┘		└───┘			
9-16	b	┌───┐	B	┌───┐ └───┘	B		
17-27	a'	└───┘					
28-31	c	┌───┐	C				
32-39	d	└───┘					
40-46	b			└───┘			
47-50	a	┌───┐	A	┌───┐	A		
51-54	a	└───┘		└───┘			
55-58	e	┌───┐	D	┌───┐ └───┘	C		
59-62	e	└───┘					
59-62	f	┌───┐	E				
63-66	f	└───┘					
67-70	g	┌───┐	F				
71-80	h	└───┘					
81-84	i	┌───┐	C'				
85-88	c	└───┘					
89-95	d						
96-100	j						└───┘
101-104	a	┌───┐ └───┘	A	┌───┐ └───┘	A		
105-108	a						
109-114	a'						

2. Pasillo 4

La sección “A” de este Pasillo, se repite tres veces, intercalada entre material contrastante. La música no aparece escrita en su totalidad en la edición que se ha tomado como referencia

para este trabajo, sino que las repeticiones están indicadas mediante los símbolos de *segno*. La partes contrastantes no son de igual proporción que la del tema rondó, por lo que la obra resulta asimétrica.



El estilo musical en las piezas para piano de Adolfo Mejía

Compases	Relación Formal Frases		Relación Formal Períodos		Secciones		Relación formal		Forma Total		
1-5	a	┌───┐	A	┌───┐	A	┌───┐	:A:	┌───┐	Rondó		
5-8	a'										
9-12	b	┌───┐	B	┌───┐	A'						
13-17	c										
17-21	a	┌───┐	A	┌───┐							
21-24	a'										
25-28	b	┌───┐	B'	┌───┐							
29-34	d										
34-41	e	┌───┐	C	┌───┐	B	┌───┐	:B:				
41-50	f										
1-5	a	┌───┐	A	┌───┐	A	┌───┐	Λ				
5-8	a'										
9-12	b	┌───┐	B	┌───┐	A'						
13-17	c										
17-21	a	┌───┐	A	┌───┐							
21-24	a'										
25-28	b	┌───┐	B'	┌───┐							
29-34	d										
52-56	g	┌───┐	D	┌───┐	C	┌───┐	:C:				
57-68	h										
69-72	g	┌───┐	D	┌───┐	A						
73-84	h'										
1-5	a	┌───┐	A	┌───┐		A	┌───┐	A			
5-8	a'										
9-12	b	┌───┐	B	┌───┐	A'						
13-17	c										
17-21	a	┌───┐	A	┌───┐							
21-24	a'										
25-28	b	┌───┐	B'	┌───┐							
29-34	d										

3. Bambuco 1

Cada una de las dos primeras secciones “A” y “B” están conformadas por dos típicos dobles periodos, con la repetición de la primera frase en cada uno. La sección contrastante “C”, está

compuesta por periodos triples y contienen algún material de la sección “B”. La repetición de la primera parte indicada en la partitura con un *D.C. al Fine* redondea la pieza para constituir una forma ternaria.

Compases	Relación Formal Frases		Relación Formal Periodos		Secciones		Relación formal		Forma Total
1-4	a	}	A	}	A	}	A	Ternaria	
5-9	b								
9-12	a	}	A'	}					
13-17	c								
17-20	d	}	B	}	B				
21-25	d'								
25-28	d''	}	C	}					
29-33	e								
34-41	f	}	D	}	C	B			
42-49	d'''								
50-58	g	}	D'	}					
35-41	h								
42-47 (59-60)	d'''	}		}					
61-70	h'								
1-4	a	}	A	}			A		}
5-9	b								
9-12	a	}	A'	}	A				
13-17	c								
17-20	d	}	B	}		B			
21-25	d'								
25-28	d''	}	C	}					
29-33	e								



El estilo musical en las piezas para piano de Adolfo Mejía

4. Apuntes 1

La forma de esta obra es ternaria y simétrica en su construcción; las dos secciones extremas

son iguales. La parte central es una frase que se extiende mediante el transporte de su motivo germinal.

Compases	Relación Formal Frases	Relación Formal Períodos (Secciones)	Forma Total
1-5	a	⌋ — :A:	Ternaria
6-9	b		
11-16	c	⌋ — :B:	
18-21	a	⌋ — :A:	
22-25	b		

Análisis melódico

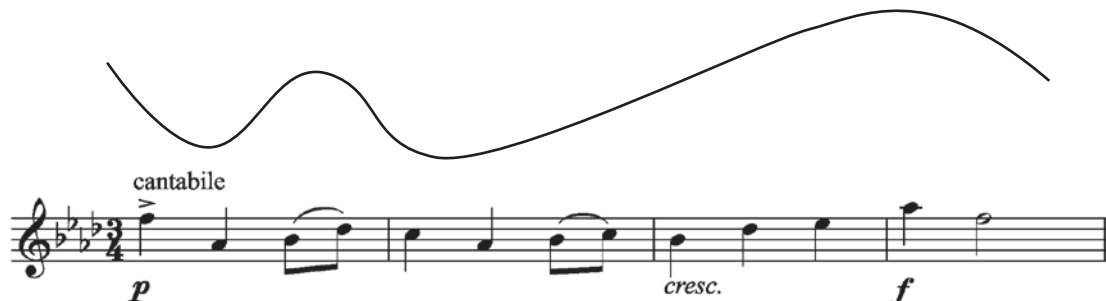
Las melodías de las piezas para piano de Adolfo Mejía tienen una escritura correspondiente a los cánones establecidos en la composición del siglo XVIII y de estilos anteriores. He aquí dos ejemplos de este tipo de melodías:

La construcción melódica, en las Piezas para Piano de Mejía, sigue las técnicas académicas de composición: a) los movimientos por grado conjunto son el fundamento de la composición de varias melodías; b) los contornos forman arcos hacia notas climáticas y anticli-

Preludio 1 (compases 1 a 4).



2. Preludio 1 (compases 55 a 58).



máticas y estas notas extremas, generalmente, no se repiten; c) los saltos dibujan arpeggios de la armonía acompañante y son compensados con movimientos en dirección contraria; d) existe coherencia en cuanto al uso de elementos rítmicos, los motivos se repiten para dar unidad al discurso; e) la forma básica es la frase de cuatro compases; f) las frases se pueden extender mediante elaboración motivica, secuenciación o repetición literal y g) las notas no estructurales pueden explicarse según las teorías de figuración melódica.

Algoritmos

Dentro de los procesos propios de la Teoría de la Información, los datos conseguidos deben

sistematizarse para sintetizar las conclusiones obtenidas. Una forma de expresar dichas conclusiones es mediante algoritmos, éstos pueden ser escritos con fórmulas matemáticas o con diagramas de flujo; para este trabajo se ha escogido esta última opción. En estos diagramas, cada figura geométrica tiene su significado: a) los rectángulos indican actividades; b) los rombos sugieren opciones desde las cuales se toman diferentes caminos y c) los romboides son datos, reglas o procedimientos que se requieren para realizar determinada actividad. Se presenta a continuación un ejemplo de estos algoritmos, el cual corresponde a la escritura de los preludios:

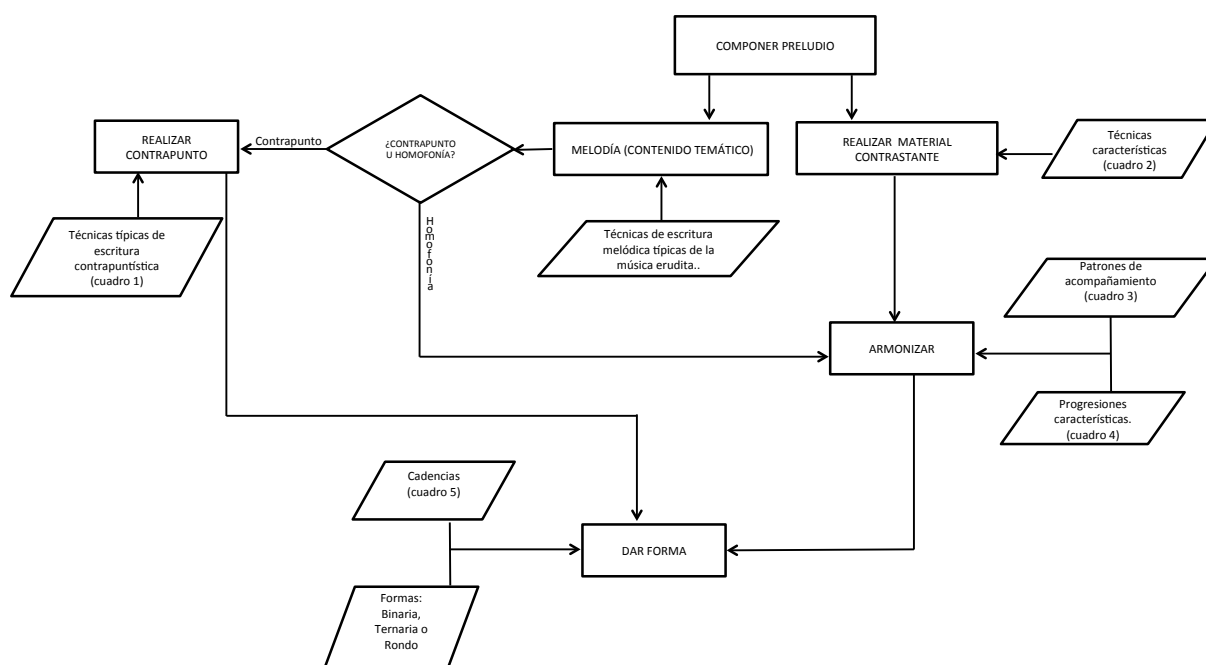


TABLA 2: PROGRESIONES USADAS EN MODO MAYOR											
I	#	II	#	III	#	IV	#	V	#	VI	#
I – iii ⁷	1	ii – V ⁷	1	iii ⁶ – VI	1	IV – I	4	V – I	1	vi ₆ – V	1
I – IV ₆	3	ii – iv	1	iii – vii	1	IV – V	2	V ⁴ ₃ – vi ₆	1	vi ⁶ ₃ – V ⁹ _{7F}	1
I – IV	4					IV ₆ – I	2	V – V ⁴ ₃	1	VI – iii	1
I – ii	1					IV ₆ – V ₆	1	V – vi ⁶ ₃	2	vi – V	1
I – v	1					iv – i		V – vi	1		
i – iii ⁶	1							V ⁹ – vi ⁶ ₃	1		
I – V	3							v – V	1		
								v – ii	1		
								V ₆ – I	1		
								V ⁷ – I	1		

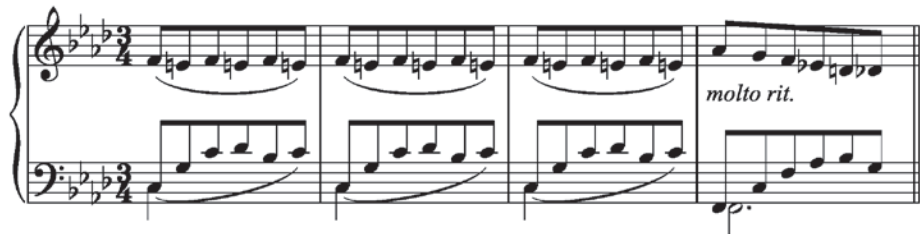
Cuadro 4: Cadencias

1. Cadencias Intermedias:

a)



b)



c)





El estilo musical en las piezas para piano de Adolfo Mejía

2. Cadencias finales:

a)



b)



c)



Conclusiones

Definir un estilo musical es una tarea compleja que requiere de un trabajo interdisciplinario. Aparte que desde la música en sí misma, dicha tarea, se puede enfocar desde la estética, la matemática y la psicología. Desde la estética, los análisis generalmente tienen un carácter subjetivo y, por otro lado, las propuestas basadas en modelos matemáticos tratan de sintetizar, mediante algoritmos, los diferentes procesos involucrados en la composición musical. Las investigaciones fundamentadas en la psicología, usualmente tratan el problema de la percepción y la manera como la mente es capaz de diferenciar rasgos estilísticos. Todos estos

campos requieren de muchos años de trabajo investigativo y se escapan al alcance propuesto para este documento. Por esta razón, este trabajo se enfocó en lo inmanente, en lo que se evidencia en la partitura, para de esta manera, poder limitar el área de estudio.

En la composición de estas piezas para piano Adolfo Mejía recurre a técnicas variadas. Se pudo observar el uso del contrapunto, la homofonía, la textura arpegiada, la melodía gruesa y las politexturas. En cuanto a lenguajes musicales, se encontraron armonías propias del siglo XVIII y XIX, así como técnicas del siglo XX. En el conteo de acordes se observó que los acordes usados con más frecuencia corresponden a

los que son más característicos del lenguaje del siglo XIX (acordes tipo 1), de éstos se encontraron 595, mientras los otros, que pueden ser considerados propios de lenguajes más tardíos, suman entre todos 257.

Las formas usadas son las tradicionales del siglo XVIII, lo mismo que la melodía, en donde la frase de cuatro compases es la base de su elaboración. En las melodías que se salen de este esquema se pudieron observar procesos de extensión, mediante la repetición literal o elaborada, técnica que también es típica de la composición musical del mismo siglo.

No se puede afirmar que en estas piezas hayan rasgos estilísticos propios del compositor; estos estilos, más bien son típicos de los géneros populares o académicos en los que están inspiradas, es por eso que su escritura resulta ecléctica. Una característica que sí cabe anotar en estas composiciones, es el hecho de que las progresiones armónicas de dos acordes seguidos, usados en los Preludios, Pasillos y Bambucos tienden a no repetirse, como si se aplicara una especie de principio de *varietas*, técnica de composición propia del renacimiento.

Los diagramas de flujo propuestos en este artículo son apenas una introducción a un trabajo interdisciplinario de mayor profundidad que estaría dirigido a la elaboración de modelos

matemáticos o al desarrollo de un lenguaje de informática que permita la emulación del estilo de estas obras.

Bibliografía

- Benward, B. (2008) *Music in theory and practice*, volume 1. New York: McGraw-Hill, 416 p.
- Cope, D. (2004) *Virtual Music*. Cumberland: MIT Press, 579 p.
- Forte, A. (2003) *Análisis musical: introducción al análisis shenkeriano*. Madrid: Idea Books, 398 p.
- Green, D. (1979) *Form in tonal music: an introduction to analysis*. New York: Schirmer, 336 p.
- Jeppesen, K. (1970) *The style of Palestrina and the dissonance*. Mineola: Dover Publications, Inc, 306 p.
- La Rue, J. (2004) *Análisis del estilo musical*. España: Idea Books, 185 p.
- Mejía, A. 1990 *Obras completas para piano*. Bogotá: Colegio Máximo de las Academias Colombianas, 44 p.
- Meyer, L. B. (1996) *Style and Music*. Chicago: The University of Chicago Press, 376 p.
- Pascall, R. (2004) *Style*. En: The New Grove Dictionary of Music – Digital Edition. Oxford : Oxford University Press.
- Roig – Francolí, M. (2003) *Harmony in context*. New York: McGraw Hill, 920 p.
- Rosen, Ch. (1972) *The classical style - Haydn, Mozart, Beethoven*. New York: W.W. Norton & Company, 467 p.
- Salzer, F. (1962) *Structural hearing: tonal coherence in music*. New York: Dover Publications, Inc, 349 p.



El papel de las tics en la recuperación de sonidos de instrumentos prehispánicos

El papel de las TICs en la recuperación de sonidos de instrumentos prehispánicos

**Generación y apropiación de músicas ancestrales -
Fughetta a dos voces [R21][R31]**

The rol of tics in recovering sounds of prehispanic instruments
Generation and appropriation of ancestral music - fughetta in two voices
[R2 I][R3 I]

Emiro Reyes Alvarado*

Recibido: julio 22 de 2011 Aprobado: septiembre 23 de 2011

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.

Abstract. This paper performs deep thinking about ancestral sounds and music, stating that ancestral sounds can be restored up, as allowed by the state of the art of science and technology, whereas music is only generable if its sounds are restored, and explicit or implicit agreements between performers and observers exist. Considering musical instruments as formal systems, and generation of music as interdisciplinary projects, the paper describes the role of Information and Communication Technologies in the related process.

Key Words Informatics, digital calculation, simulation, physics of music, real time systems, musical instruments, musicology.

* Reyes Alvarado, Emiro. Investigador Asociado, Universidad de Ibagué. Proyecto Achalai. emiro.reyes@unibague.edu.co



Fig 1. Vaso silbante prehispánico en cerámica con figuras antropomorfas, de doble silbato diatónico. (posible origen Ecuatoriano) Localizado en Payandé, Tolima. Cortesía del Museo Antropológico de la Universidad del Tolima

Exposición

A los 22 años, entré a trabajar en la División de Computación del Dane [N03]. En aquella época, la institución tenía uno de los computadores más grandes de Latinoamérica, un IBM/370 modelo 145 [E10] que ocupaba algo menos de una cuadra, consumía la energía suficiente para alimentar varias casas y tenía la extraordinaria capacidad de 112K [N05] bytes de memoria RAM, y varios discos duros de 300MB [N07]. Nos comunicábamos con el computador usando tarjetas de cartón, que teníamos que “perforar” en una máquina diseñada para tal efecto, una tarjeta por cada línea de texto que debíamos introducir a la máquina [R07]. Para obtener un resultado teníamos que esperar que nos entregaran el listado [N04]. En mi casa había un teléfono y en la oficina teníamos otro, conectado a un conmutador. Teníamos un televisor a color, un equipo de sonido, una colección de acetatos, casetes, algunos álbumes de fotografías, y veíamos películas en nuestra videgrabadora [R25].

Tan solo 32 años después [N06], estoy escribiendo este artículo en un computador por-

tátil que es ligeramente más pequeño que una carpeta de tamaño oficio, consume la energía suficiente para encender un bombillo pequeño, tiene una capacidad de 3GB [N08] de memoria RAM y un disco duro de 300GB [N08]. Me comunico con el computador a través de un teclado y una pantalla sensible al tacto y apenas tengo que esperar para obtener un resultado. Tengo una línea de teléfono fija virtual en el computador con la que puedo hacer llamadas locales a cualquier teléfono de Bogotá desde donde me encuentre, dos teléfonos móviles. Acceso a televisión digital de alta definición desde el mismo equipo, un reproductor de música y video que, conectado a parlantes amplificados no se diferencia de un equipo de sonido, y mi colección de música, videos y fotos está en el disco duro y en el ciber-espacio. Puedo estar informado minuto a minuto, comunicarme con personas al otro lado del planeta, y trabajar en equipo sin que todos estén presentes en el mismo sitio.

Esta confluencia de datos, imágenes, audio, video, programas aplicativos y comunica-



ciones centrada en el computador, conseguida en gran medida como resultado del acelerado desarrollo de la red mundial de comunicaciones, la informática, los sistemas de información, la micro-electrónica y los sistemas auto-organizados, se conoce con el nombre de Tecnologías de la Información y Comunicaciones TICS [R04][R27][R33] Wikipedia. (2011). *Tecnologías de la información y la comunicación*. Recuperado el 19 del Septiembre de 2011.

[http://es.wikipedia.org/wiki/Tecnologías_de_la_información_y_la_comunicación]. [R34].

Contrasujetos

Los sonidos son sucesos físicos discretos dependientes del medio [R22], que se propagan como un desplazamiento de energía, por el simple hecho de su ocurrencia, con independencia del observador [NO1][R16]. Las músicas son el resultado de la interacción entre actividades realizadas por el observador [NO2], necesariamente continuas en el tiempo pero que pueden ocurrir en el futuro, y el resultado de actividades realizadas por el ejecutante, necesariamente continuas en el tiempo pero que pueden ocurrir en el pasado, que se propagan solamente cuando ejecutante y observador acuerdan el propósito de sus actividades y sincronizan sus continuos de tiempo en un mismo punto de partida [R01][R20][R22][R29].

Las actividades realizadas por el observador están encaminadas a la utilización de sus sentidos para sintonizarse con el resultado de las actividades realizadas por el ejecutante, durante el continuo de tiempo que haya elegido [R11][R17][R29]. El ejecutante realiza actividades encaminadas a la producción de sonidos, siguiendo patrones previamente establecidos con

el observador, aplicables al continuo de tiempo que haya elegido [R15][R29]. Todo ejecutante puede ser un observador, todo observador puede ser un ejecutante. Ejecutante y observador pueden ser la misma persona. El ejecutante puede no ser una persona. El observador siempre es una persona. Ejecutante y observador pueden realizar sus respectivas actividades en grupo [R29].

Un instrumento musical es cualquier objeto utilizado por el ejecutante para realizar actividades encaminadas a la producción de sonidos, siguiendo patrones previamente establecidos con el observador, aplicables al continuo de tiempo que haya elegido [R14][R30]. Algunos instrumentos musicales son sistemas compuestos por las partes que los integran (pudiendo ser cualquiera de estas un instrumento musical), más un principio de organización, que les brinda identidad [R14]. De aquí en adelante, “Instrumento musical” hace referencia a esta clase de sistemas.

Un Instrumento musical se puede formalizar [R05], pasando a ser entonces un sistema formal [R13][R32]. Los sistemas formales se pueden modelar, con cierto grado de aproximación [NO9], utilizando TICS. Un instrumento musical así modelado, se convierte en un instrumento virtual, que puede ser incorporado a un computador, o una red de computadores y utilizado por un ejecutante para realizar actividades encaminadas a la producción de sonidos, siguiendo patrones previamente establecidos con el observador, aplicables al continuo de tiempo que haya elegido.

Episodio

Es posible revivir y revalorizar el patrimonio cultural e inmaterial de tradiciones musicales

prehispánicas, recuperando los sonidos de sus instrumentos musicales, y generando nuevamente sus músicas, al interpretar, reinterpretar y difundir los patrones y sistemas musicales reconstruidos [E16].

Recuperación

La recuperación de sonidos de instrumentos musicales prehistóricos o históricos con artefactos arqueológicos, es un proceso interdisciplinario de descripción, reconstrucción y sistematización arqueomusicológica en el que se involucran conocimientos procedentes de disciplinas relacionadas con la Arqueología, la Historia de la Música, la Etnomusicología, la Paleorganología, la Organología, la Física Acústica y la Informática [R08]RIO.

Descripción. Durante esta actividad se identifican y describen los instrumentos musicales en sus contextos arqueológicos; se practica en ellos un análisis organológico que comprende su clasificación tipológica, material de construcción, técnica de manufacturación, morfología [N12] y ornamentación; se adelantan estudios sobre la generación de las músicas, los protocolos de uso de sus sonidos, los referentes étnicos de su utilización, las representaciones de instrumentos musicales, de otras manifestaciones musicales, y los textos o testimonios que mencionan las prácticas musicales [R02][RIO][R18].

Reconstrucción. Si se encuentran en buen estado y son accesibles, se puede llegar a comprender con cierto grado de certeza [N11] cómo se producen los sonidos en los instrumentos musicales del pasado, sometiéndolos a un detallado análisis acústico tendiente a registrar su capacidad sonora, mediante medidores cromáticos

que permiten examinar los rangos tonales y características del timbre [R02 Capítulo 4, sección 4.3.1], o sonógrafos cuyas gráficas permiten medir con mucha exactitud la frecuencia, duración y evolución de cada nota [R06]. Al experimentar con los instrumentos haciéndolos sonar libremente, efectuando improvisaciones o intentando melodías concordantes con referentes étnicos de utilización, representaciones de instrumentos musicales similares, otras manifestaciones musicales, y textos o testimonios que mencionen las prácticas musicales; se puede llegar a conocer su funcionamiento, la naturaleza y propiedades de los componentes señalados como responsables de la generación y control de los sonidos, y estimar posibles técnicas de ejecución [N10]. Si se trata de aerófonos prehispánicos, es probable que se necesite más de uno en ejecución simultánea para una correcta reconstrucción del sonido pues, a diferencia de los parámetros occidentales según los cuales hay una correspondencia uno a uno entre sonido e instrumento (un instrumento genera su sonido característico), en casi todas las culturas latino americanas hay una correspondencia uno a muchos entre sonido e instrumentos (más de un instrumento ejecutado simultáneamente es necesario para generar “su sonido característico”) [N15].

Si no se encuentran en buen estado, o no son directamente accesibles, existe la posibilidad de elaborar réplicas a partir de modelos basados en radiografías o tomografías axiales computarizadas [N13]. Si se trata de aerófonos, que es el tipo más representativo de instrumento prehispánico [R18], se pueden efectuar los análisis acústicos y las sonorizaciones experimentales [N14], sin perder de vista que el grado de certeza en la determinación de su capacidad sonora, conocimiento de su funcionamiento y



El papel de las tics en la recuperación de sonidos de instrumentos prehispánicos

control de sus componentes disminuye notablemente debido a la inevitable incertidumbre introducida por los modelos, actividades y decisiones necesarias para convertirlos en instrumentos funcionales [N17].

Sistematización. Cada disciplina describe desde su esfera de conocimiento, sin embargo, hay coincidencias, si no las hubiera, el trabajo interdisciplinario no tendría sentido. Para el físico, un instrumento musical es un sistema generador de sonidos en el que la interacción de cada uno de sus componentes (incluido el ejecutante) influye sobre los parámetros del sonido generado (frecuencia, intensidad, duración, timbre) y, puesto que la intención del ejecutante es producir sonidos con su instrumento en presencia de un observador, es importante conocer su funcionamiento para saber cómo controlar los distintos parámetros de los sonidos generados en el transcurso de una interpretación [R10][R14]. Para el músico, un instrumento musical es una herramienta que emite sonidos con unas cualidades determinadas en respuesta a la adecuada manipulación de algunos de sus componentes y, puesto que la intención del ejecutante es producir sonidos con su instrumento en presencia de un observador, es importante conocer su funcionamiento para saber como controlar los componentes responsables de la generación de los sonidos en el transcurso de una interpretación [R10].

La sistematización, que debe ser paralela a la descripción y recuperación, identifica, integra, compagina, ordena, almacena, difunde y comparte todos los datos coincidentes provenientes de las diversas áreas de la investigación.

No es tarea fácil por lo que no se dispone de una metodología estandarizada [R10].

Generación

Es posible recuperar los sonidos de aerófonos prehispánicos que no se encuentren en buen estado, o no sean directamente accesibles, tanto como se haya acertado en la determinación de todos sus parámetros morfológicos y acústicos, en la elaboración de las réplicas y reconstrucción virtual; se esté satisfecho con el conocimiento adquirido respecto de su funcionamiento, dispositivos de excitación y control; y no se tome en cuenta el observador ni técnica de ejecución diferente de la mínima necesaria para hacerlos sonar.

Es posible generar músicas ancestrales prehispánicas, tanto como se haya recuperado el sonido de sus aerófonos, profundizado en las técnicas originales de ejecución; se esté satisfecho con el protocolo de uso de los sonidos reconstruidos, y el observador se sintonice con la concepción dada por el ejecutante a los manuales de interpretación y referentes étnicos de uso de los instrumentos [R18] para una sesión determinada, aunque sus continuos de tiempo discurren en fechas distintas [N23], siempre que coincidan en el mismo punto de partida.

Apropiación

Si se entiende la apropiación de las músicas ancestrales como un proceso que intenta la recuperación de las raíces, la preservación de la tradición, y raíces y tradición no son algo estático que simplemente se recibe sino que se debe contar con la participación activa del observador, para que las reconozca como tal y las preserve [R24], entonces todo proyecto de recuperación

de sonidos y generación de músicas ancestrales debe tener un importante componente destinado a la amplia difusión de sus resultados y la capacitación por igual de ejecutante y observador, en sus respectivos contextos [R18].

Divertimento

Es posible revivir y revalorizar el patrimonio cultural e inmaterial de tradiciones musicales prehispánicas, recuperando los sonidos de sus instrumentos musicales, mediante técnicas de modelamiento físico de sonido, y generar nuevamente sus músicas, al interpretar, reinterpretar y difundir los patrones y sistemas musicales reconstruidos, haciendo uso de las tecnologías de la información y comunicaciones TICS [E16].

Recuperación

El proyecto Astra (2006 - 2009) utilizó Modelamiento Físico de Sonido [E17][N16] para reconstruir virtualmente un instrumento de la antigua Grecia llamado Epigonion [E08], y otros como el Barbiton [E03], el Aulos [E02], y el Salpinx [R23]. Se trata de una técnica de síntesis de sonido basada en la elaboración y ejecución computacional de modelos matemáticos que describen las características físicas del instrumento, la manera en que produce el sonido y la forma en que se toca [R28]. En el desarrollo de este proyecto participaron seis investigadores entre músicos, musicólogos, físicos e informáticos provenientes del Conservatorio de Música de Parma [E04], el Conservatorio de Música de Salerno [E05], el Departamento de Matemáticas y Ciencias de la Computación de la Universidad de Salerno [E06] y del Instituto Nacional de Física Nuclear italiano [E11].

El 7 de julio de 2011 en las instalaciones de REUNA [E20], Santiago de Chile, se dio inicio

oficial a la ejecución del proyecto Achalai [E16], que tendrá una duración de tres años. En el desarrollo de este proyecto participan alrededor de treinta investigadores entre músicos, físicos, ingenieros y comunicadores sociales, provenientes de Bolivia, Chile, Colombia, Ecuador, España, México, Perú y Venezuela, organizados en tres comisiones: Comisión de Acústica e instrumentos Prehispánicos, Comisión de Modelamiento y Tecnología y Comisión de Difusión. Uno de los propósitos del proyecto es construir una red de investigación conformada por instituciones de los países participantes, más las redes académicas REUNA [E20] y RedCLARA [E18], para reconstruir, almacenar y conservar en archivos digitales, muestras de sonido de al menos un instrumento Prehispánico no existente o no accesible, seleccionado por la Comisión de Acústica e Instrumentos Prehispánicos. Las muestras deben generarse mediante técnicas de modelamiento físico, a partir de las características acústicas, mecánicas y de ejecución musical [N10] resultantes del proceso de reconstrucción arqueomusicológico emprendido por esta comisión.

Descripción. Durante esta actividad se genera, en diferentes momentos y lugares, gran cantidad y variedad de datos provenientes de las diferentes fuentes del proyecto, tanto en forma de *datos no estructurados* [R34], representados en textos, audios, videos, fotos, imágenes y diagramas recopilados en las entrevistas, visitas y salidas de campo; como de *datos estructurados* [R12], representados en este contexto, tal vez, por la clasificación tipológica de los instrumentos musicales, para la que existen códigos y definiciones estandarizadas [R02 2007, capítulo 2, p. 26], y su morfología, que puede ser



estandarizada y tabulada [RO2 2007, capítulo 5, p. 86].

Esta asimetría en la que los *datos no estructurados* tienden a proliferar sobre los *datos estructurados*, está presente en todas las organizaciones humanas; es un hecho muy importante porque, así como es más fácil producir ruido que generar música en cualquier sistema ejecutante-observador con protocolos y continuos de tiempo sincronizados, es más fácil producir *datos no estructurados* que *datos estructurados* en cualquier sistema de actividad humana, y es más difícil obtener información concreta de los segundos que de los primeros, como podrá comprobar cualquier investigador que deba responder a una hipotética solicitud como esta: “Estimado investigador, necesitamos que determine el porcentaje, con respecto al total, de aerófonos tallados en piedra verde hallados en el recinto sagrado de Tenochtitlan en los últimos 80 años, que deban ser ejecutados ‘mojados’ para que produzcan sonido, y envíe esta información por correo-e a los investigadores del proyecto cuya profesión no sea ingeniero”. Enviar el correo-e le tomará unos segundos a pesar de la cantidad de *datos estructurados* involucrados, pero responder a la primera parte de la solicitud...

Durante la etapa de descripción, los datos llegan al investigador como parte de su día a día, sin orden temporal, lugar, extensión o formato predecibles, por lo que es de mucha ayuda que pueda utilizar herramientas TICS que le permitan, generar, recolectar, almacenar, organizar, manipular y compartir, en el sitio en que se encuentre, toda clase de datos incluyendo audio y video en vivo, sin que tenga que preocuparse mucho por cómo los va a recuperar, cuál es su formato o donde los va a almacenar [NI8].

Reconstrucción. Los resultados de los análisis acústicos tabulables (que se consideran *datos estructurados*), como los rangos tonales de los aerófonos [RO2 2007, capítulo 5, p. 103], se pueden registrar en hojas de cálculo que luego se convierten en páginas de un libro electrónico utilizando herramientas como HelpNdoc [NI9], que se publica en Internet para que los datos sean accesibles a los investigadores del proyecto. Una ventaja que tiene este formato sobre otras posibilidades como importar las tablas de rangos tonales en documentos PDF, es que las tablas se pueden organizar de tal manera que los investigadores tengan acceso directo a los datos de cada instrumento sin necesidad de abrir y navegar documentos de texto. Otra ventaja es que los datos se pueden actualizar y volver a publicar muy rápidamente, porque los procedimientos involucrados se pueden automatizar.

Los resultados de los análisis acústicos que generen gráficas (que se consideran *datos estructurados*), como los espectrogramas [RO2 2007, capítulo 5, p. 102] o los sonogramas [RO6], se pueden almacenar en formato de imagen de alta resolución y subir a una galería de imágenes en Internet utilizando una herramienta sencilla como Minishowcase [N20], desde donde son accesibles a los investigadores del proyecto.

La recuperación de los sonidos de instrumentos musicales que no se encuentran en buen estado, o que no son directamente accesibles, utilizando técnicas de modelamiento físico de sonido es, en esencia, un proceso de desarrollo de software [R26] en el que el modelamiento mismo forma parte de uno de sus ciclos. Este enfoque ya fue utilizado por el proyecto Astra [N21] en la recuperación del Epigonion [EO8] y fue propuesto por la Comisión de Modela-

miento y Tecnología para revivir virtualmente los instrumentos que seleccione la Comisión de Acústica e Instrumentos Prehispánicos del proyecto Achalai [E16][R19].

Sistematización. Para identificar, integrar, compaginar, ordenar, almacenar, difundir y compartir los datos coincidentes, provenientes de las diferentes áreas de la investigación es fundamental utilizar una herramienta de manejo y administración de proyectos que admita datos estructurados y no estructurados [N22]. Esta clase de herramientas se instalan en servidores de Internet, y son accesibles a los investigadores a través de la mayoría de navegadores de Internet.

La necesaria interacción entre los investigadores, la gestión y la dinámica de trabajo en grupo son apoyadas con técnicas y herramientas de teletrabajo como las comunidades de Internet y las videoconferencias interactivas en el hiperespacio, aparte de los ya tradicionales programas de conversación (chat) y el correo electrónico. Debido a las altas demandas de ancho de banda de las videoconferencias, este tipo de servicios son prestados en Latinoamérica por redes académicas de alta velocidad como RENATA [E19], REUNA [E20] o RedCLARA [E18] entre otras.

Generación

Para la generación de las músicas ancestrales el proyecto ASTRA [E17] creó la Lost Sounds Orchestra [E14] que utiliza únicamente instrumentos antiguos recuperados y reconstruidos por el proyecto, algunos de los cuales al ser virtuales, como el epigonion, dependen completamente de las Tecnologías de la Información y comunicaciones, debiendo ser interpretados

mediante un computador y un mecanismo de control como un teclado.

El aerófono que sea seleccionado para ser reconstruido por el proyecto Achalai [E16] va a ser interpretado por una orquesta que podría ser organizada desde el proyecto, para ofrecer conciertos presenciales y en línea, a partir de cánones latinoamericanos producto de la investigación [R18], mientras que la Lost Sounds Orchestra lo utilizará para hacer conciertos basados en cánones musicales europeos. Este instrumento también va a ser virtual, y utilizará una sofisticada tecnología que permite al ejecutante soplarlo... como los reales.

Apropiación

Para apoyar el proceso de apropiación de las músicas ancestrales, estos proyectos cuentan con sitios de Internet dinámicos de acceso privado y público, en donde los investigadores podrán almacenar y compartir todos sus datos y experiencias, y el público en general podrá informarse, aprender e interactuar con el instrumento y toda la historia de su recuperación. Adicionalmente, el proyecto Achalai ha estado organizando clases-conferencia virtuales para la comunidad, y no se descarta la organización de cursos abiertos y congresos relacionados con el tema.

Stretto

Me inicié en el mundo de la informática a los 19 años, mientras trabajaba como revisor de documentos en la Oficina de Quejas y Reclamos de la Presidencia de la República de Colombia. En esa época la oficina se encontraba ubicada en un antiguo edificio a espaldas del Palacio de San Carlos, compartiendo sede con el Batallón Guardia Presidencial y la Banda de Guerra del mismo batallón, que ensayaba



El papel de las tics en la recuperación de sonidos de instrumentos prehispánicos

en un salón no muy grande al final de nuestra oficina. Recuerdo la pequeña conmoción que causaba en las personas que se encontraban tramitando alguna queja, la entrada o salida de músicos e instrumentos por el ala derecha de la oficina camino del salón de ensayo (esta banda de guerra tenía, si no recuerdo mal, no menos de 30 integrantes). Recuerdo también como, a pesar de mi casi completo desconocimiento de la ciencia de la computación, algunas veces imaginaba cómo podrían “meterse” todos esos instrumentos en un computador para evitar la romería constante que servía de preludio y finalización a los ensayos de la banda de guerra. Nunca imaginé que en el transcurso de mi vida llegaría a ser parte activa de una aventura cuyo objetivo es precisamente “meter” un instrumento musical en una computadora.

Notas

- [NO1] Por observador nos referimos, en este contexto, a cualquier ser sensible no necesariamente humano, provisto de los órganos sensoriales necesarios para captar e interpretar sonidos.
- [NO2] Por observador nos referimos, en este contexto, a cualquier ser humano apto para captar e interpretar sonidos.
- [NO3] Dane. Departamento Administrativo Nacional de Estadística.
- [http://www.dane.gov.co/daneweb_V09/#twoj_fragment1-4]
- [NO4] La impresión en papel del resultado, que podía tardar desde unos minutos a varias horas, dependiendo de la carga de trabajo de la máquina.
- [NO5] Desde los inicios de la informática, las unidades de almacenamiento se representan como múltiplos de 1,024, porque los ordenadores trabajan en base binaria y no decimal. Un Kilobyte equivale a 1,024 bytes y no a 1,000 como se esperaría.
- [NO6] Algo así como 2 tercios de una vida, de acuerdo con las expectativas actuales de vida.
- [NO7] Desde los inicios de la informática las unidades de almacenamiento se expresan en sistema binario, porque los computadores digitales trabajan en esta base. Un Megabyte equivale a 1.048.576 bytes.
- [NO8] Un Gigabyte equivale a 1.073.741.824 bytes.
- [NO9] Dado por la tecnología y la investigación en el campo, pero que siempre va a ser menor que el 100% debido a la indeterminación y la incompletitud.
- [N10] Hace referencia al tañido del instrumento.
- [N11] Cierta grado de certeza, porque tener acceso a instrumentos antiguos en buen estado no garantiza que se puedan hacer sonar y, si esto se logra, no es seguro que esa sea la forma correcta de hacerlo [RO2 2007, Capítulos 5 a 7, párrafos iniciales de las secciones de análisis acústico]. En ocasiones se obtienen resultados extraños, como le sucedió a José Pérez de Arce con algunas antaras y pifilcas que no sonaban, pero comenzaron a funcionar inesperadamente después de bañarlas en agua para pulir la superficie interior [RO2 2007, Capítulo 5, p. 91, Nota 115].
- [N12] En el caso de los aerófonos, que es el tipo más representativo de instrumento prehispánico [R18], las medidas exactas son muy importantes porque la más pequeña desviación afecta considerablemente las características acústicas de esta clase de instrumentos.
- [N13] Método propuesto y aprobado por la Comisión de Acústica e Instrumentos Prehispánicos del proyecto Achalai en la reunión presencial de Chile celebrada los días 7, 8 y 9 de julio de 2011 en las dependencias de REUNA, Santiago de Chile [R18].
- [N14] Porque en los aerófonos el material de construcción es de menor importancia desde el punto de vista acústico.
- [N15] Esta notable distinción fue señalada por Arnaud Gérard durante una de las sesiones de la Comisión de Acústica e Instrumentos Prehispánicos, en el marco de la reunión presencial del proyecto Achalai, celebrada los días 7, 8 y 9 de julio de 2011

en las dependencias de REUNA, Santiago de Chile [RI8].

Arnd Adje Both [RO2 2007, Capítulo 5, p. 95-96] menciona que durante las experimentaciones con flautas de tubo abierto, estudiadas de entre las ofrendas del Recinto Sagrado de Tenochtitlan, al ejecutar más de dos simultáneamente, emerge una serie de efectos psicoacústicos de batimentos que se perciben como un sonido adicional distorsionado, similar a un zumbido ilocalizable que, cuando tiene suficiente intensidad parece girar alrededor de la cabeza y, si las frecuencias son muy altas, también se perciben sensaciones de sonidos graves como los de un timbal de agua. El autor concluye que, al no estar construidas para producir melodías elaboradas, debieron ser diseñadas para tocarse simultáneamente y generar los efectos relatados.

En una reunión virtual con Humberto Galindo, sostenida el 3 de octubre de 2011, en la que estábamos seleccionando el audio para la animación de la página principal del Sitio Internet del proyecto Achalai, Humberto me presentó una grabación del Yapurutú, una flauta prehispánica amazónica que siempre se toca en pareja con otra que difiere solamente en longitud.

[NI6] Video conferencia con Giuseppe la Rocca, en el marco de la reunión presencial del proyecto Achalai; Viernes 8 de Julio de 2011; REUNA, Santiago de Chile.

[NI7] En su artículo “Sonidos pulsantes: Silbatos dobles prehispánicos ¿Una estética ancestral reiterativa?”, Arnaud Gérard [R09 2007, p. 19] relata la siguiente anécdota:

“En mi taller experimental de fabricación de aerófonos, un día construí una tropa de sikus afinados a la escala temperada y precisamente igualados entre sí, a la manera occidental o mestiza, a solicitud de un conjunto folklórico urbano. Pero pasaron los días, las semanas y los meses y los clientes no vinieron a recoger su pedido así que me decidí en poner esta tropa de sikus urbanos a la venta. Un día de estos, se aproximó un grupo de comunarios [*] que parecían ser de algún pueblo cercano a la ciudad de Potosí y solicitaron poder probar dicha tropa de instrumentos. Tocaron y tocaron largo rato, luego

devolvieron los instrumentos sin pedir precio ni nada más y se fueron. Antes de esto les pregunté que les parecían los sikus y me respondieron: están bien, pero están *q'ayma* [**]. Este comentario también me hizo pensar mucho”.

[*] *Comunario* es una deformación regional de la palabra comunero.

[**] *q'ayma* significa desabrido, insípido.

[NI8] Llevo como 15 años trabajando con herramientas de gestión de *datos no estructurados*, abandonándolas cada cierto tiempo por una u otra razón, pero hace 3 años encontré dos que he estado utilizando continuamente desde entonces, porque son sencillas, estables, efectivas y económicas.

La primera es AllMyNotes [EO1] de Vladonai Software. La compañía la presenta como un organizador jerárquico de diversos tipos de información no estructurada. Solamente funciona en plataforma Windows. Se consigue en versión libre gratuita, con algunas limitaciones, y en versión de pago. Yo la utilizo en versión libre para organizar la documentación del código fuente de pequeños proyectos de desarrollo de software.

La segunda es NoteCase [EI2], desarrollada y soportada por Miroslav Rajcic como proyecto de Software Libre entre el 2004 y el 2008, fecha a partir de la cual la convirtió en un producto comercial llamado NoteCase Pro [EI3], con una versión libre (que tiene muchas limitaciones), y una versión de pago. Funciona en Windows, varias distribuciones de Linux y Apple. Su autor la presenta como una herramienta diseñada para capturar, organizar, proteger y acceder a toda clase de información no estructurada que pueda tener en su computador. Yo utilizo la última versión de Software Libre como *cuaderno de proyecto* para gestionar y organizar todos los *datos no estructurados* de mis proyectos. Incluso la he utilizado en la etapa de investigación para recabar, clasificar y organizar toda la información necesaria para escribir este artículo, así como para manejar y mantener la estructura de las notas, enlaces y referencias.

[NI9] HelpNdoc [EO9] es una herramienta de la compañía francesa IBE Software para la creación de documentación en línea en múltiples formatos. Esto



El papel de las tics en la recuperación de sonidos de instrumentos prehispánicos

quiere decir que se puede escribir un documento y generarlo en PDF, html, chm, Word o Iphone simultáneamente. Se consigue en versión libre para uso no comercial, y en versión de pago para uso comercial. Como en el caso de las herramientas de gestión de *datos no estructurados*, llevo años trabajando con generadores de documentación, y esta me parece la mejor hasta el momento.

[N20] Minishowcase [E15] es un proyecto de Software Libre emprendido y soportado por Víctor Zambrano [victor@frwr.net], se trata de un visor de galerías de fotos de alta resolución en Internet, fácil de instalar, operar y mantener, que no necesita recurrir a una base de datos para almacenar y catalogar cientos de fotografías.

[N21] Si bien el sitio de Internet del proyecto Astra no entra en detalles con respecto a la tecnología utilizada para la reconstrucción del sonido del epigonion, ni la video conferencia con Giuseppe la Rocca (Viernes 8 de Julio de 2011, REUNA, Santiago de Chile) arrojó muchas luces al respecto, en un artículo publicado por el diario 'Qué.es' el 10 de Junio de 2009, se revela que, para el modelamiento del Epigonion se desarrolló una aplicación que generó el audio para cada una de las 48 cuerdas del instrumento [R03].

[N22] En lo concerniente a su dinámica y la producción de grandes cantidades de documentos, los proyectos de reconstrucción de sonidos ancestrales se parecen a los de desarrollo de software. En la dinámica, porque ambos persiguen metas definidas, pero no están muy seguros de cómo y cuando las han de alcanzar debido a que las especificaciones pueden cambiar durante la marcha. En la producción de documentos, porque los proyectos de desarrollo de software están compuestos por programas que le indican al computador lo que debe hacer, y en su forma legible por un humano no son más que textos que van acompañados de otros tantos que indican al humano cómo utilizar, mantener y modificar los programas.

Siendo la recuperación y generación de músicas ancestrales un emprendimiento reciente [R10 2008, p. 2], no pude encontrar referencias de herramientas de administración específicas, por lo

que sugiero la utilización de alguna de las destinadas a la gestión y administración de proyectos de desarrollo de software como Endeavour [E07], un proyecto de Software Libre liderado por Ezequiel Cuellar (e-cuellar@users.sourceforge.net) con el soporte de SourceForge.

[N23] Debe recordarse que, de acuerdo con lo expuesto en los contrasujetos, esta asimetría en los continuos de tiempo solo es posible cuando el ejecutante ha hecho su interpretación en el pasado, porque el observador no puede sintonizarse con una interpretación hecha por el ejecutante en el futuro (al menos en lo que respecta al conocimiento actual de la física de sucesos en nuestro universo).

Enlaces

[E01] AllMyNotes. Recuperado el 10 del Octubre de 2011. [<http://www.vladonai.com/>].

[E02] Aulos. (2011). Definición en Wikipedia. Recuperado el 7 de octubre de 2011. [[http://es.wikipedia.org/wiki/Aulos_\(instrumento\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Aulos_(instrumento))].

[E03] Barbiton. (2011). Definición en Wikipedia. Recuperado el 7 de octubre de 2011. [<http://en.wikipedia.org/wiki/Barbiton>].

[E04] Conservatorio de Música de Parma. Recuperado el 7 de Octubre 2011. [<http://www.conservatorio.pr.it/>].

[E05] Conservatorio de Música de Salerno. Recuperado el 7 de Octubre 2011. [<http://www.consalerno.com/web/index.cfm?box=news&id=B068972E-21F5-4087-8B1F057F21B7846B&azione=home>].

[E06] Departamento de Matemáticas y Ciencias de la Computación de la Universidad de Salerno. Recuperado el 7 de Octubre 2011. [http://www3.unisa.it/facolta/scienze_mmffnn/international].

[E07] Endeavour. Recuperado el 13 del Octubre de 2011. [<http://endeavour-mgmt.sourceforge.net/index.html>].

[E08] Epigonion. Video en YouTube. Recuperado el 7 de octubre de 2011. [<http://www.youtube.com/watch?v=YZ6JNzD2TM4>].

Epigonion. Definición en Wikipedia. Recuperado

el 7 de octubre de 2011. [<http://en.wikipedia.org/wiki/Epigonion>].

[E09] HelpNdoc. Recuperado el 12 del Octubre de 2011. [<http://www.helpndoc.com/>].

[E10] IBM/370 modelo 145. Recuperado el 19 del Septiembre de 2011. [http://www-03.ibm.com/ibm/history/exhibits/mainframe/mainframe_PP3145.html].

[E11] Instituto Nacional de Física Nuclear. Recuperado el 8 de Octubre 2011. [<http://www.infn.it/indexen.php>].

[E12] Notecase. Recuperado el 10 del Octubre de 2011. [<http://notecase.sourceforge.net/>].

[E13] NoteCase Pro. Recuperado el 10 del Octubre de 2011. [<http://www.virtual-sky.com/index.php>].

[E14] Lost Sounds Orchestra. Recuperado el 7 de octubre de 2011. [<http://www.lostsoundsorchestra.org/>].

[E15] Minishowcase. Recuperado el 12 del Octubre de 2011. [<http://minishowcase.net/?main>].

[E16] Proyecto Achalai/CYTED. Recuperado el 7 de Octubre 2011. [http://www.cytel.org/cytel_investigacion/detalle_accion.php?un=67d96d458abdef21792e6d8e590244e7&lang=es].

Proyecto Achalai/REUNA. Recuperado el 7 de Octubre 2011. [<http://www.reuna.cl/index.php/es/proyectos/proyectos-en-ejecucion/achalai>]

Proyecto Achalai/RedCLARA. Recuperado el 7 de Octubre 2011. [http://www.redclara.net/index.php?option=com_content&view=article&id=838&Itemid=682&lang=es].

[E17] Proyecto ASTRA. (2006). Recuperado el 7 de Octubre 2011. [<http://www.astraproject.org/index.html>].

[E18] RedCLARA. Recuperado el 9 de Octubre 2011. [<http://www.redclara.net>].

[E19] RENATA. Recuperado el 12 del Octubre de 2011. [<http://www.renata.edu.co/>].

[E20] REUNA. Recuperado el 8 de Octubre 2011. [<http://www.reuna.cl/>]

Bibliografía

[R01] Aravena, J.(2004). *Música popular y discurso académico: a propósito de la legitimación culta de las "Anticuecas" de Violeta Parra*. Recuperado el 18 del Septiembre de 2011, desde "Revista musical chilena". [http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0716-27902004020200003&script=sci_arttext].

[R02] Both, A. (2007). *Aerófonos mexicas de las ofrendas del Recinto Sagrado de Tenochtitlan*. Tesis doctoral - Freie Universitat - Berlín. Recuperado el 02 de Octubre de 2011. [http://www.diss.fu-berlin.de/diss/receive/FUDISS_thesis_000000002638?lang=en].

[R03] Calero, P. (2009). *Recrean el sonido del legendario 'epigonion' mediante un ordenador*. Diario Quéés. Recuperado el 12 del Octubre de 2011. [http://www.que.es/malaga/200906101045-recrean-sonido-del-legendario-epigonion.html?anker_2].

[R04] *Concepto de Tecnologías de la Información y Comunicaciones*. Grupo de Tecnologías de la Información y las Comunicaciones - Universidad Politécnica de Madrid. Recuperado el 19 de Septiembre de 2011. [<http://www.gtcc.ssr.upm.es/demo/curtic/1d101.htm>].

[R05] Epistemowikia. (2011). *Introducción a los métodos formales*. Recuperado el 19 del Septiembre de 2011. [http://campusvirtual.unex.es/cala/epistemowikia/index.php?title=Introducción_a_los_Métodos_Formales].

[R06] Gérard, A. (2011) *El Sonograma. Una representación práctica de los sonidos*. Revista Boliviana de Física N° 18 pp. 37-49 – abril 2011. ISSN – 1562 – 3823. La Paz.

[R07] Guanzetti, C.R. *Tarjeta perforada*. Recuperado el 19 de Septiembre de 2011. [<http://galeon.com/juanmawizner/progbbdd/disp/tarjeta.pdf>].

[R08] Gudemos, M.(2009) Arqueomusicología Andina. En: Revista Española de Antropología Americana. Recuperado el 8 de Agosto de 2011 de revistas. ucm.es. [<http://revistas.ucm.es/index.php/REAA/article/view/REAA0909110119A/22819>].

[R09] Gérard A. (2007). *Sonidos pulsantes: Silbatos dobles prehispánicos ¿Una estética ancestral reiterativa?*. Revista Boliviana de Física, vol.13, no.13. Recuperado el 09 de Octubre de 2011. [<http://www.scielo>].



El papel de las tics en la recuperación de sonidos de instrumentos prehispánicos

- org.bo/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1562-38232007000000003&lng=es&nrm=iso>].
- [R10] Hortelano, L.(2008). *Arqueomusicología. Pautas para la sistematización de los artefactos sonoros*. En: Archivo de prehistoria Levantina Vol. xxvii; Valencia. Recuperado el 8 de Agosto de 2011. [http://www.museuprehistoriavalencia.es/resources/files/APL/APL27/APL27_I5_Hortelano.pdf].
- [R11] Ipsen, D. (2002). *El ruiseñor urbano o algunas consideraciones teóricas sobre sonido y ruido*. Escuela Universitaria de Música - Universidad de la República . Uruguay. Recuperado el 19 del Septiembre de 2011. [<http://www.eumus.edu.uy/ps/txt/ipsen.html>].
- [R12] J. DeRose, S. (1995). *Structured Information*. Recuperado el 09 del Octubre de 2011. [<http://sunsite.berkeley.edu/FindingAids/EAD/derose.html>].
- [R13] Legris, J. *El concepto de sistema formal. Una primera aproximación*. Facultad de Ciencias Económicas - Universidad de Buenos Aires. Recuperado el 19 del Septiembre de 2011. [<http://www.econ.uba.ar/www/departamentos/humanidades/plan97/logica/Legris/apuntes/sistfor.pdf>].
- [R14] Maggiolo, D. *Instrumentos musicales*. Escuela Universitaria de Música - Universidad de la República. Uruguay. Recuperado el 19 del Septiembre de 2011. [<http://www.eumus.edu.uy/docentes/maggiolo/acuapu/ins.html>].
- [R15] Michi, F. (2001). *Arquitecturas sonoras y diseño acústico*. Escuela Universitaria de Música - Universidad de la República . Uruguay. Recuperado el 19 del Septiembre de 2011. [<http://www.eumus.edu.uy/ps/txt/michi.html>].
- [R16] Miyara, F. (2001). *El sonido, la música y el ruido*. Facultad de Ciencias Exactas, Ingeniería y Agrimensura, Universidad Nacional del Rosario, Argentina. Recuperado el 18 de Septiembre de 2011. [<http://www.fceia.unr.edu.ar/acustica/biblio/sonmurui.pdf>].
- [R17] Neuhaus, M. (1974). *Diseño sonoro*. Escuela Universitaria de Música - Universidad de la República. Uruguay. Recuperado el 19 del Septiembre de 2011. [<http://www.eumus.edu.uy/ps/txt/neuhaus.html>].
- [R18] Barrientos, L. (2011). *Informe reunión presencial días 7, 8 y 9 de julio de 2011 - Comisión Acústica/ Instrumentos Prehispánicos - Proyectos Achalai/ CYTED, Achalay/ComCLARA. REUNA - Santiago de Chile*.
- [R19] Reyes, E. (2011). *Resumen prospectivo de la reunión de la Comisión de Modelamiento y Tecnología en Santiago de Chile. Comisión de Modelamiento y Tecnología - Proyectos Achalai/CYTED, Achalay/ ComCLARA. REUNA - Santiago de Chile*.
- [R20] Rivera, J.A. (2008). *Definición de Música*. Recuperado el 18 de Septiembre de 2011, desde Universidad Interamericana de Puerto Rico. [http://www.br.inter.edu/dirlist/Educacion_CienciasSociales_EstudiosHuman/jose_rivera_esparra/GEPE3020/GEPE3020clase13.pdf].
- [R21] Rodriguez, J.(2008). *Estructura de la fuga*. Recuperado el 18 del Septiembre de 2011. [<http://www.teoria.com/articulos/analysis/kdf/V/esp/01.html>].
- [R22] Russell, B. (1982). *Fundamentos de Filosofía*. Barcelona, España: Plaza & Janes S.A., p. 236-240.
- [R23] Salpinx. (2011). Definición en Wikipedia. Recuperado el 7 de octubre de 2011. [[http://es.wikipedia.org/wiki/Aulos_\(instrumento\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Aulos_(instrumento))].
- [R24] Sánchez, I. (2005).; *Rumbero, ven a la timba! La timba como espacio de apropiaciones múltiples*, en NASSARE: Revista Aragonesa de Musicología / Institución “Fernando el Católico”. - v.xxi, N° 2572 (2005) Zaragoza. Recuperado el 16 del Octubre de 2011. [http://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/24/21/_ebook.pdf].
- [R25] Taringa. “Antes de la VHS la Betamax”. Recuperado el 19 del Septiembre de 2011. [<http://www.taringa.net/posts/info/2447280/Antes-de-la-VHS-La-BetaMax.html>].
- [R26] Tzevelekos, P.; Perperis, T.;Kyritsi, V. &Kouroupetroglou, G. (2007). *A Component-Based Framework for the Development of Virtual Musical Instruments Based on Physical Modeling*. Department of Informatics and Telecommunications - National Kapodistrian University of Athens. Recuperado el 4 del Agosto de 2011. [<http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.141.851&rep=rep1&type=pdf>].

- [R27] *Una definición de TICs*. Tecnologías de la Información y Comunicaciones. Recuperado el 19 del Septiembre de 2011. [http://tics.org.ar/index.php?option=com_content&task=view&id=13&Itemid=28].
- [R28] Verge, M.P. *Physical modeling - Tech Talk*; Entrevista. Recuperado el 7 de Octubre de 2011. [<http://www.applied-acoustics.com/techtalk/physicalmodeling/>].
- [R29] Watzlawick, P & Krieg, P. (1994). *El ojo del observador: Contribuciones al constructivismo. Homenaje a Heinz Von Foerster*. Barcelona: Editorial Gedisa S.A. [http://www.amazon.com/Ojo-Del-Observador-Contribuciones-constructivismo/dp/8474325129/ref=sr_1_1?s=books&ie=UTF8&qid=1316366163&sr=1-1].
- [R30] Wikipedia. (2011). *Instrumento musical*. Recuperado el 19 del Septiembre de 2011. [http://es.wikipedia.org/wiki/Instrumento_musical].
- [R31] Wikipedia (2011). *La estructura de la fuga*. Recuperado el 18 del Septiembre de 2011. [<http://es.wikipedia.org/wiki/Fuga>].
- [R32] Wikipedia. (2011). *Sistema formal*. Recuperado el 19 del Septiembre de 2011. [http://es.wikipedia.org/wiki/Sistema_formal].
- [R33] Wikipedia. (2011). *Tecnologías de la información y la comunicación*. Recuperado el 19 del Septiembre de 2011. [http://es.wikipedia.org/wiki/Tecnologías_de_la_información_y_la_comunicación].
- [R34] Wikipedia. (2011). *Unstructured data*. Recuperado el 09 del Octubre de 2011. [http://en.wikipedia.org/wiki/Unstructured_data].

MÚSICA Y CULTURA



La música de Pala: “para tener la muerte entretenida”

La música de Pala: “para tener la muerte entretenida”

Pala's music: “to distract death”

Jorge Ladino Gaitán Bayona*

Recibido: julio 15 de 2011 Aprobado: septiembre 28 2011

Resumen. La música de Pala tiene un poderoso vínculo con la literatura, y especialmente con la poesía. En las canciones de este artístano sólo 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 idiosincracia 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.

Abstract. Pala's music has a powerful link with literature, especially poetry. In Pala's songs there is not only a use of metaphors, humor and irony, but also intertextuality with the esthetical creation of different artists of universal cannon. His main topics are love, *carpe diem*, Colombian idiosyncrasy and history, and the importance of breaking up with a conservative, inquisitorial and ultramontane mentality. His discography is integrated by *AmnesiaLand*(2000), *Colombianito* (2003), *Pala Bras* (2006), *Yo y ya* (2010), and the duo disco with Andrés Correa called *Sociosocios* (2008).

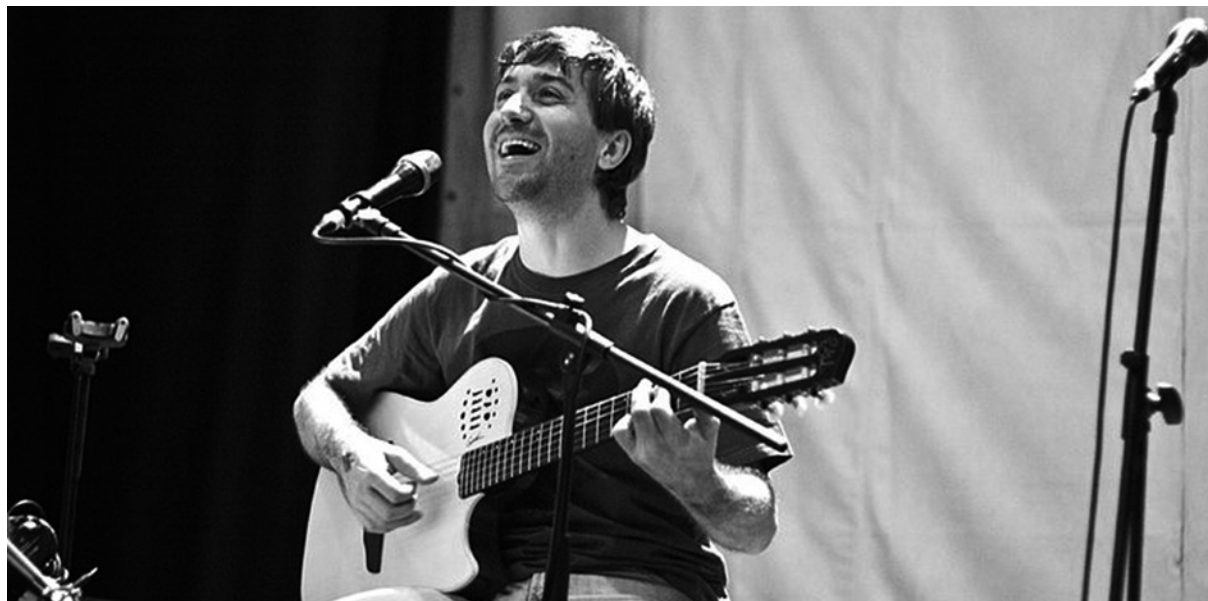
Key words: Pala, music, Colombia, poetry, love.

Preludio

“Si el cuerpo es como un sátiro sediento / la obligación es darle de beber (...) Mirar atrás es un error violento, / o que lo diga la mujer de Lot” (Palacios, 2006: canción 7), expresa Carlos Palacios (Pala, su nombre artístico) en su

canción “Vivir”, del álbum *PalaBras* (2006). La filosofía *Carpe Diem* (el gozar el día, el vino y los placeres legitimados para Occidente por el poeta latino Horacio) nutre las composiciones de este artista colombiano que habla del amor, el placer y la idiosincrasia de su país. Pala fue

* Profesor de Literatura de la Universidad del Tolima. Doctor en literatura de la Pontificia Universidad Católica de Chile. jlgaitan@ut.edu.co Artículo de reflexión



Fuente: <http://quijoterock.blogspot.com>. Blog de Jorge Ladino Gaitàn

considerado por el crítico musical Juan Carlos Garay como el cantautor del 2010, en su balance para la revista *Semana* de lo más relevante en dicho año en la escena musical nacional.

Juan Carlos Garay, profesor universitario y periodista de la *HJCK* y de la revista *RollingStones*, señaló frente al álbum *Yo y ya* (2010) del artista antioqueño: “Un cantante paisa que nos devuelve la fe en el diccionario. Con su acervo literario y su manera cáustica de ver el mundo, Carlos Palacio, ‘Pala’, se despacha con 11 canciones originales: un prontuario inteligente en lo lírico y pulido en lo musical” (2010:46). Justas palabras para valorar a un cantante y a un producto cultural que, en medio de un mercado saturado de ritmos efectistas que ocultan letras mediocres y sonidos repetitivos, se preocupa porque la belleza no sólo sea fruto de recursos poéticos en sus composiciones, sino también del acople armónico de su voz con el coro, las guitarras, el piano, la batería y otros instrumentos que surcan su universo musical. El “acervo literario” luce necesario en los temas de Pala. En él, los usos de metáforas, símiles y

alegorías no caen en lo almibarado o en elucubraciones de mucha letra y pobre sonido (tan frecuente en tantos impostores jugando a parecer Silvios o Drexlers). No se trata de un simple juego de ofrecer unos versos ingeniosos a través de un rock suave para captar la atención del escucha; el juego es demasiado serio como para reducirse a una canción. Hay un sentido de unidad que va más allá de cada disco y que permite establecer redes entre los trabajos de Pala en solitario, sin que por ello se nieguen las particularidades de cada uno: *Amnesialand* (2000); *Colombianito* (2003); *Pala Bras* (2006); *Yo y ya* (2010). Incluso, las redes podrían extenderse a las composiciones suyas en un bien logrado álbum a dúo con el bogotano Andrés Correa, titulado *Socios ociosos* (2008).

La poesía, el amor, el país

Decía Walt Whitman en *Hojas de hierba* que “quien camina una sola legua sin amor camina amortajado hacia su propio funeral” (1988: 13). Pala canta una y otra vez al amor, a sus redenciones y condenas, evitando romanticis-



La música de Pala: “para tener la muerte entretenida”

mos vacuos o descripciones lastimeras. En vez de hablar de la mujer que obsesiona y da mil vueltas a su doliente prefiere decir en “Rubia como la Monroe”: “Para el loco veneno que sos no tengo antídoto” (2003: canción 3). A ella, la que agobia con su deseo, la acerca líricamente con frases sugestivas: “Te veo aquí, con ojos verdes asesinos / y con vientre de jabón. / Por tu lengua que me espía voy a ser James Bond. / Rubia como la Monroe, / tibia como el leño, / bella como el art decó...” (canción 3). Juega con alusiones fílmicas que acentúan el componente erótico. Las sensaciones táctiles se funden con las visuales. Lo lírico busca la configuración de una “erótica verbal” (Paz, 1994:10), de una fiesta de los sentidos. Al ser femenino que persigue y enuncia, lo rodea doblemente: la voz del propio cantautor, pero también la seductora voz de una invitada (Piedad Monsalve), la cual recita con intensidad y encanto los versos de la cubana Carilda Oliver Labra en su “Discurso de Eva”:

Yo que te deshielo, que te insulto, / que te traigo un Jacinto desplomado; / yo que te apruebo la melancolía; / yo que te convoco a las sales del cielo; / yo que te zurzo: ¿qué? / ¿Cuándo vas a matarme a salivazos héroe? / ¿Cuándo vas a molerme otra vez bajo la lluvia? ¿Cuándo? / ¿Cuándo vas a llamarme pajarito y puta? / ¿Cuándo vas a maldecirme? ¿Cuándo? / Mira que pasa el tiempo (...) Y ya no se me aparecen ni los duendes, / y ya no entiendo los paraguas, / y cada vez soy más sincera (...) Si te demoras, / si se te hace un nudo y no me encuentras, / vas a quedarte ciego; / si no vuelves ahora: infame, imbécil, torpe, idiota, / voy a llamarme nunca (...) Pero no importa, / bésame, / otra vez y otra vez para encontrarme. / Ajústate a mi cintura, / vuelve; / se mi animal, / muéveme (...) / Dormi-

remos como homicidas que se salvan/ atados por una flor incomparable. / Y a la mañana siguiente cuando cante el gallo / seremos la naturaleza/ y me pareceré a tus hijos en la cama. / Vuelve, vuelve. / Atraviésame a rayos. / Hazme otra vez una llave turca. / Pondremos el tocadiscos para siempre. / Ven con tu nuca de infiel, / con tu pedrada. / Júrame que no estoy muerta. / Te prometo, amor mío, la manzana (Oliver Labra, citada por Palacios, 2003: canción 3).

La poesía y la música entretienen sus caminos para cantar al amor en sus entregas, furias eróticas, sadismos que devienen reproches, tránsitos al odio, melancolías y preguntas que se tornan aporías. Los versos citados son, a la vez, un homenaje estético a la trayectoria lírica de Carilda Oliver Labra (Matanzas, Cuba, 1924), una poeta que entremezcla lo conversacional y lo metafórico para explorar el erotismo, las relaciones de pareja y las imágenes que de la mujer se tejen en referentes bíblicos y literarios. Retomar el “Discurso de Eva” es tentar al escucha para que conozca la obra de una artista que merece gozarse y valorarse por libros como *Al sur de mi garganta* (1949), *Memoria de la fiebre* (1958), *Versos de amor* (1963), *Desapareceré el polvo* (1983), *Calzada de Tirry 81* (1987), *Libreta de la recién casada* (1998), entre otros.

Pala involucra con acierto al cuerpo de sus canciones otras voces y textos, citándolas por supuesto y dándole fuerza a sus intencionalidades. Sabe que un texto no existe sin intertextos. Es un morador del palimpsesto, del arte de la reinvención, bien lo advierte en un soneto inserto en el librillo que acompaña el disco compacto *Socios ociosos*:

De originales nada, y no hay congoja;
la originalidad importa un bledo.

No vamos a reinventar lo que Quevedo,
ni a escayolar la rima torpe y coja.
Y si de Greiff parió vidas que pierde,
y don Joaquín canciones y sonetos,
podemos reinventar el alfabeto
pero las uvas llenan y están verdes.
¡No es incapacidad! de octogenario
¡Ya fuimos más allá del presupuesto!
Seremos limitados y corsarios
y tendremos la gracia de un impuesto:
un par de cantanticos temerarios,
de originales, nada, ¡pero apuestos! (Palacios,
2008, cuadernillo del CD: 7).

Aniquilada la obsesión moderna por la originalidad, libre de “la angustia de las influencias” (Bloom, 1995: 25) queda el placer de celebrar autores canónicos, a veces parodiarlos –instalando y subvirtiendo sus textos para apuntar a nuevos contextos ideológicos– en canciones ingeniosas en su humor e ironías. Tanto en esta como en otras composiciones, Pala le ofrece al lector guiños para que sepa sus gustos y las fuentes artísticas que nutren sus canciones: el blues, el rock suave, el pop y el tango; John Lennon, Joaquín Sabina, Joan Manuel Serrat, Bjork y Charly García; León de Greiff, Charles Baudelaire, Gabriel García Márquez, Fernando Vallejo, entre otros. Discos y libros hacen parte de su base enciclopédica y de su rictus palimpséstico. La literatura, la imaginación y sus viajes le vienen desde la infancia, según el propio cantautor antioqueño:

Mi relación con los libros en general ha sido filial.
Tengo muchos recuerdos de infancia alrededor de los libros: la biblioteca del pueblo, mi padre regalándome la colección de Emilio Salgari, mis libros de Julio Verne. Coincido plenamente con Rilke en aquello de que nuestra única patria es la infancia y

por eso no he podido alejarme nunca de los libros (Palacios, 2011: 1).

Ahora bien, en tanto en el quehacer estético no sólo están presentes las huellas de artistas y creaciones anteriores, sino también el peso de la historia y de un contexto, es necesario indicar que Pala entra en diálogo crítico con su propio país y aquellos escritores que han cuestionado con su sexualidad y escritura irreverente, demoledora y cáustica la idiosincrasia y conservadurismo nacional. No es gratuita la alusión a Fernando Vallejo y “aquellos que alzando la luz del placer rehúsan morirse de viejos” (2010: canción 10), como dice en “Superhéroes”, del álbum *Yo y ya*. Pala como Vallejo (sin imitar la estética cioránica y de choque del autor de *La virgen de los sicarios*, sino desde los recursos líricos) no teme leer el país, su doble moral, su catolicismo amañado, el odio exacerbado y el cómodo olvido de sus compatriotas en esta Colombia tan devota y tan festiva, a la que cabe odiar y amar al mismo tiempo, como se expresa en su bella canción “Colombita”:

Niña fatal. Adolescente con las medias mal bordadas. / Floto un cristal y manchas rojas salpicando tu fachada. / Mírame aquí con un dolor de puta enamorada. / Para empezar, para seguir, / no sé si matan más tus besos o tu espada. / De cuando en vez tienes el don de despertarme la esperanza / -luto al revés- y soy un niño adivinando adivinanzas. / Pero al sumar no sé qué pesa más en la balanza: / si este café que huele a gol o tantos montes de las malaventuranzas. / Tanta postal, tanto papel / ya no hay nadie que le escriba al coronel. / Tan pedigrí, tan medieval/ mi Colombita tan monjita y tan sensual./ Tonta genial que vas sonriendo por el borde del abismo./ Santa inmoral, en tus ligeros guardas siempre un catecismo./ Culta y vulgar, y



La música de Pala: “para tener la muerte entretenida”



Fuente: El espectador 23 Jul 201

diplomada en meimportaunculismo./ Amnesia,
¿quién? Amnesialand, /el funeral y el carnaval te
dan lo mismo. / Te conocí siempre en tu esquina y
con tus dos mares de dudas. / ¡Fly! Colibrí que con
un beso me asesina o me desnuda. / Eres mi sol, mi
virgencita, mi hospital, mi viuda. / Ponte el rubor,
bésame aquí, / que hoy no me importa que tus
besos sean de Judas. / Tanta postal, tanto papel / ya
no hay nadie que le escriba al coronel. / Lluve
sudor más que maná, / mi Colombita que me qui-
ta y que me da. / ¡Loca no más! ¡Cómo disfrutas
inundando noticieros! / ¡Loca que vas entre tus Pa-
blos, tus Gabitos, tus Boteros! / ¡Loca, mi amor!
¿O quién declara guerras por floreros? / ¡Loca tam-
bién esta canción/ que grita igual que te detesto y
que te quiero! (Palacios, 2006: canción 3).

Los versos anteriores se nutren de la con-
tradicción, de la ironía, de recursos carna-
valescos que funden lo alto y lo bajo, lo sacro y lo
profano para indagar un país donde los extre-
mos se tocan, lo anómalo y lo insólito se nor-

malizan a la fuerza (de la costumbre o de las
armas), y la doble moral se justifica en el país
del Sagrado Corazón donde “el que peca y reza
empata” (sugestiva resulta al respecto la imagen
“Santa inmoral, en tus ligueros guardas siempre
un catecismo”). Dicha canción, en su conden-
sación lírica, encierra varios aspectos festivos y
neurálgicos de Colombia: el café, sus paisajes
exuberantes y mujeres, la pasión por el fútbol y
las fiestas, sus escritores y artistas; pero también
sus guerras fratricidas, sus narcotraficantes, sus
rezagos coloniales, su ética acomodada y anqui-
losada mentalidad inquisitorial.

Frente a Colombia, sus horrores, como
también sus espacios, recuerdos y alegrías que
invitan al migrante a volver (tema desarrollado
en canciones como “Casa grande”, “Colom-
bianito” y “Siempre vuelvo a casa”, del álbum
Colombianito) sugiere que los muertos no pue-
den ni deben borrarse, lo cual no implica que
la vida deba estar bajo el sino de la melancolía.

Por eso canta al amor, al deseo, a la urgencia del erotismo sin importar edades o elecciones sexuales, al sentido de gozar la música y de despojarse de taras, remordimientos y prohibiciones de la fe en aras del *Carpe diem* y de una ciudadanía menos rencorosa; al fin de cuentas de lo que se trata es de “tener la muerte entretenida”, como dice en su canción “Vivir”, la misma en la que señala que “no hay que esperar el cielo de los justos / si está justo en un labio de mujer, / en el vino barato que degusto / y en los vicios que aún tengo que aprender” (Palacios, 2006: canción 7).

Las canciones de Pala -aquellas en las que lee el país u otras que aspiran a la universalidad en sus miradas al amor, el goce y otros aspectos nucleares de la condición humana- son gratas al oído por los giros de sus ritmos, los tránsitos del rock al blues y al tango, y por involucrar a su propuesta musical el habla y los sonidos de la calle. No es raro entonces que en composiciones que indagan a Colombia se escuche la calle de fondo: sus pastores gritones, los vendedores ambulantes, locos y cuerdos que arriesgan un verso o una consigna. Fundamental, en todo caso, es que en sus temas el fondo no descuida la forma (la del sonido y la de letra). Es una música deudora de la literatura: la preocupación por la palabra pulida y precisa para generar unos efectos acústicos, expresivos y metafóricos. Hay un oficio en la escritura de las canciones y una conciencia que se piensa y repiensa antes de lanzarlas al mercado. Al respecto, Juan Carlos Piedrahita resalta:

Pala no cree en la inspiración, porque si eso existiera, trabajos como el suyo no tendrían ningún mérito. Sería como un extraño personaje a la espera de una musa portadora de una suerte de regalo. Él

prefiere pensar que su caos es útil para componer y por eso se declara incapaz de trabajar tres horas seguidas en una creación. Va por fragmentos y aunque desde el comienzo tiene una idea básica de lo que quiere expresar, no se complica hasta que el tema está terminado. En ese momento empieza la labor de refacción en la que puede tardar meses, porque es un compulsivo con los textos (Piedrahita, 2011, 49).

Apuntes finales

Indudablemente Pala, el médico graduado que decidió no ejercer su profesión porque en vez de la evidencia literal del cuerpo y sus enfermedades prefirió el cuerpo sublimado de la música y la poesía (en las que también se curan heridas propias y ajenas), es un artista que merece ser escuchado y valorado por la riqueza literaria y rítmica de sus discos. Es un artista culto que evidencia en sus canciones una conciencia ética y estética de su oficio. Existe una coherencia entre sus realizaciones culturales y los aprendizajes labrados en sus estudios musicales en el Instituto Superior de Artes de La Habana (Cuba).

Conocer a Pala no es un simple asunto de valoración de un artista que desde un sello musical independiente -como lo es *Barrio Colombia*- no se deja tentar fácil por las presiones de un medio donde venden más las letras pegajosas y cursis. Sus canciones -las de tema festivo o las melancólicas frente a una ciudad o una mujer- son bien elaboradas en sonidos y letras. Escucharlo es reconocer una trayectoria y una vigencia, por sus bien logrados discos en solitario -*AmnesiaLand* (2000), *Colombianito* (2003), *Pala Bras* (2006), *Yo y ya* (2010)-, su álbum a dúo con Andrés Correa -*Socios ociosos* (2008)- y la proeza de llevar un repertorio sobresaliente



La música de Pala: “para tener la muerte entretenida”

de sus canciones al formato clásico por excelencia. Con relación a este último aspecto es fundamental resaltar que el viernes 15 de julio de 2011 se efectuó en Medellín su *Viaje sinfónico* (del que saldrá un DVD posteriormente), en el que Pala y la Banda Sinfónica de la Red de Escuelas de Música de Medellín deleitaron a los 1600 asistentes al Teatro Metropolitano que dos días antes del concierto habían agotado la boletería. “Ha sido el cumplimiento de un sueño de infancia, la más bella bofetada que Medellín me ha dado” (Palacios, 2011: 2), sostiene al respecto el cantante antioqueño.

Por sus canciones, limpias en sonidos y letras, se deslizan armónicamente seres inolvidables: la bella mujer que “guarda un chelo en su garganta” (Palacios, 2003, “Diana”: canción 11); personas humildes que merecen celebrarse porque en su difícil país logran ir “entre una zorra y un bus sobreviviendo” (Palacios, 2003, “Colombianito”: canción 1); lesbianas orgullosas de su condición y “travestis que miran de frente al dolor” (Palacios, 2010, “Superhéroes”: canción 10); y enamorados de la vida

que sueñan una Colombia menos violenta e hipócrita. En contravía al proyecto de país orgánico, nacionalista, conservador y ultracatólico bosquejado por los presidentes gramáticos del siglo XIX, Pala se atreve a jugar con la rima para hacer un “amistoso ajuste de cuentas con dios” y decirle en su canción “No te lo paso”:

Digamos que olvido tus mañas de pastor celoso, / tu baja autoestima, tu libro de esgrima, tu tono turbio y rencoroso. / Digamos que entiendo tu pánico a lo diferente: / yo sé que tu hobby por siglos ha sido uniformar la gente. / Digamos que ignoro tu gusto por las marionetas, / tu amor por los loros, tu alergia a los morros, / tu histeria frente a las braguetas. / Pero tu show que esfuma a la mujer, / lo del placer prohibido de un plumazo, / lo del voyeur juzgando cada paso / no te lo paso, no, no te lo paso. / Lo de exigir pan y pedazo / no te lo paso.

Digamos que puedo –si quiero– pasar por alto tu arrogancia, / tus modos, tus socios, en fin, tu negocio de la obediencia y la ignorancia /. Digamos que excluyo tus veinte siglos de promesas, / tu grito,



tan tuyo, -¡perdona capullo!-, tu falta de delicadeza. / Y al menos yo que vengo de Babel / ese papel de Abel con marcapaso / que escribe paz con P de puñetazo / no te lo paso, no te lo paso. / Tu mal favor caro y escaso no te lo paso.

Tanto, tanto abandono no te perdono. / Tu salvación Made in USA no tiene excusa. / De ser falaz como el bolero no te exonero. / ¡Culpar a Onán, un man tan adorable! ¡Qué imperdonable! / Poner al cielo en el himen: / ¡eso es un crimen! / Tu vestido de mago no me lo trago. / Lo de imponer la culpa a cañonazos, / lo de Garzón callado a balazos, / lo de multiplicar vino y no faso / yo no te lo paso (Palacios, 2010: canción 6).

Referencias

- Bloom, Harold (1995). *El Canon occidental*. Damián Alou (trad.). Barcelona: Editorial Anagrama.
- Garay, Juan Carlos (2010). “Los diez discos del año”. Revista Semana, 19 de diciembre de 2010, p. 46. Recuperado el 13 de Junio de 2011. <http://www.semana.com/cultura/10-discos-del-ano/149181-3.aspx>
- Palacios, Carlos, PALA (2003). *Amnesialand*. Bogotá: Barrio Colombia, 12 canciones.
- Palacios, Carlos, PALA (2003). *Colombianito*. Bogotá: Barrio Colombia, 13 canciones.
- Palacios, Carlos, PALA (2011). “Breve entrevista brindada a Jorge Ladino Gaitán”. Cuenta de correo electrónico Hotmail, 3 de Agosto de 2011.
- Palacios, Carlos, PALA (2006). *Pala Bras*. Bogotá: Barrio Colombia, 12 canciones.
- Palacios, Carlos, PALA y Correa, Andres (2008). *Socios ociosos*. Bogotá: Barrio Colombia, Cajanegra Producciones, Musitek Records, 13 canciones.

Palacios, Carlos, PALA (2010). *Yo y ya*. Buenos Aires (Argentina), Bogotá: S-Music Records, Barrio Colombia, 11 canciones.

Paz, Octavio (1994). *La llama doble, amor y erotismo*. Barcelona: Seix Barral.

Piedrahita, Juan Carlos (2011). “Cantautor a veces, canonista siempre. Pala regresó a Colombia. Sección Gente, *El Espectador*. Bogotá: Domingo 24 de Julio de 2011, p. 49.

Whitman, Walt (1988). *Hojas de hierba*. Jorge Luis Borges (trad.). Barcelona: Edicomunicación.

Datos del autor

Jorge Ladino Gaitán Bayona nació en 1977 en Sogamoso (Boyacá-Colombia). Residente en Ibagué (Colombia) desde 1989. Profesor de la Universidad del Tolima e integrante del *Grupo de Investigación en Literatura del Tolima*. Doctor en Literatura con Grado de Excelencia Máxima de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Licenciado en Lenguas Modernas con Grado de Honor de la Universidad del Tolima. Autor del libro de poemas *Manicomio Rock* (2009), con el que fue primer finalista en el *Concurso Nacional de Poesía María Mercedes Carranza* en el 2006. Es coautor de *La novela del Tolima 1905-2005: bibliografía y reseñas* (2008), *Cuentos del Tolima, antología crítica* (2011) y *Cien años de novela en el Tolima 1905-2005* (2011). Ha publicado artículos, crónicas, reseñas y cuentos en libros, revistas y prensa. Actualmente es corresponsal para Colombia de *Sieteculebras*, *Revista Andina de Cultura*, editada en Cusco-Perú. Ponente en: *VIII Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana (Jalla, 2008)* en Santiago de Chile; *Terceras Jornadas Brasileñas* (2008) en Santiago de Chile; *Quinto Coloquio Internacional Literatura, Memoria e Imaginación de Latinoamérica y el Caribe* en Cusco (Perú, 2009); *IV Congreso Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana, JALLA Brasil 2010* en Niterói, Brasil. Primer puesto en el *Premio Nacional de Crónica Germán Santamaría* en la categoría docentes y universitarios en el 2005.



Las músicas del mundo y los derechos de autor, más allá de las fronteras de la invención humana: una búsqueda hacia la propiedad colectiva

Las músicas del mundo y los derechos de autor, más allá de las fronteras de la invención humana: una búsqueda hacia la propiedad colectiva

World music and copyright beyond the boundaries of human invention: a
quest towards collective property

Alicia Orjuela Quintero*

Recibido: julio 15 de 2011 Aprobado: septiembre 23 de 2011

“(...) las sociedades locales deben preservar sus identidades y fundamentar sus raíces históricas a pesar de las dependencias económicas y funcionales de un espacio en movimiento. La construcción simbólica de los lugares, la preservación de los símbolos de reconocimiento, la expresión de la memoria colectiva en las prácticas de la comunicación...son todos medios fundamentales a través de los cuales los lugares siguen posibilitando las comunidades(...)”

Manuel Castells

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 éstas manifestaciones para los pueblos, generando modificaciones estructurales en las músicas tradicionales y en sus interpretes 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.

Abstract. This article presents a reflection on the need for flexibility and updating of the legal and social conception of intellectual property and copyright, in order to contribute to finding a property that covers the collective sound memory of the communities, as new dynamics of the music industry in most cases fade authorship and significance of these events for the people, causing structural changes in the traditional music and its interpreters so they can be marketed under the label of world music.

* Maestra en Música de la Universidad Sergio Arboleda. Especialista en Gestión Cultural de la Universidad del Rosario. Docente del Conservatorio del Tolima. alicia.orjuela@conservatoriodeltolima.edu.co

Key words: World Music, copyright, collective ownership, intellectual property, music industry, traditional music.

La historia es la huella del tiempo narrada a través de los imaginarios y las representaciones comunes e individuales; en ella, la construcción de la comunidad se vislumbra como un proceso continuo de identidades y territorialidades cargadas de expresiones culturales que se materializan en las formas del lenguaje, el arte, las costumbres y en general, en todas las manifestaciones que nos permiten reconocer un pueblo, un grupo o una sociedad.

Uno de los ejes fundamentales de las expresiones artísticas, es la música, la compañera sonora de los hechos, el discurso de la comunidad con ritmos, instrumentos y cantos, el idioma universal que pertenece y hace al pueblo, a sus generaciones, en tanto se constituyen en saber acumulado de las comunidades. Esta idea de la música se enmarca en el contexto de la globalización y de las músicas del mundo o *worldmusic*¹ que aparecen como nuevos elementos en los patrones del consumo cultural. Las músicas del mundo pueden ser una oportunidad de conocimiento y difusión ante un escenario global que reconoce la existencia de manifestaciones musicales autóctonas, que de no ser por esta tendencia permanecerían en micro escenarios locales signados por el anonimato.

Este proceso se ha visto dinamizado, en primera instancia, por la creación de una fuerte industria discográfica respaldada en altas tasas de rentabilidad (Real World, Putumayo World-

Music), lo que evidencia la contribución de la música al crecimiento económico; en segunda instancia, las músicas del mundo plantean la posibilidad de conocer y reconocer un universo musical desde otra perspectiva, ya que, hasta este momento las manifestaciones autóctonas habían permanecido rezagadas e identificadas en un “nivel de curiosidad y subdesarrollo”. En este sentido, Villareal muestra la *worldmusic* como “puente para el establecimiento del dialogo intercultural, la aceptación y el respeto por el otro. En la medida en que uno conoce se apropia de las expresiones musicales ajenas.” (Villareal, 2006, p 6)

Si bien las músicas del mundo aportan al reconocimiento de mundos más allá del occidental, una de las grandes preocupaciones alrededor de esta tendencia musical, es examinar cómo el desvanecimiento de la autoría, de las fronteras y del territorio están “mutilando”, cada vez más, las raíces y representaciones originarias de las expresiones musicales autóctonas; convirtiendo, por lo tanto, las manifestaciones artísticas en productos maleables e imaginarios recreados por los otros.

Este panorama nos permite ver que en el proceso de realización de la *worldmusic* coexisten dos realidades con distintos objetivos a nivel estético, político, económico e ideológico y, que al momento de encontrarse se generan unas consecuencias tanto para los grupos de música tradicional como para sus comunidades. Éstas se hacen visibles y son caracterizadas en un estudio de caso realizado por Carvalho de una grabación de un disco realizado por Paul Simon con un grupo de música y danza afro brasileña llamado

¹ Worldmusic es una “etiqueta mercadológica” que surge como solución a la problemática que se genera a la hora de catalogar la música tradicional o folclórica del mundo, dentro de una organización en la que esta música no se ajusta. Esta denominación no tiene ningún referente musicológico por lo que se recurre a un criterio geográfico y comercial.



Olodum. Este grupo reside en Bahía, que es el estado caracterizado, desde la cultura afro, como el más poderoso y con la mayor población afro de Brasil; así como también por ser uno de los más pobres y con las condiciones de vida más desfavorables dentro de las comunidades de origen africano en ese país.

Olodum era uno de esos grupos musicales de acción comunitaria de Salvador, cuyo imaginario está muy relacionado con Jamaica, con los negros norteamericanos, con Nelson Mandela y su lucha antiapartheid, como inspiradores de la lucha antirracista específica de Brasil. Tanto el repertorio percusivo como el de las letras de Olodum estaban contruidos dentro del imaginario de una música de resistencia[...] era un portavoz de la resistencia negra local-creativa, por supuesto, experimental hasta cierto punto, pero vinculada al afoxé, que es una de las raíces sagradas de la música africana en Salvador. Con esta base ritual Olodum podía hablar en un idioma político construido por la hegemonía del espacio público. (Carvalho, 2003, p 9)

Todos los componentes que caracterizan el grupo y la música de Olodum fueron cambiando en el momento en el que Paul Simon los incluyó en su disco *Rhythm of the Saints*² y las consecuencias de esto planteadas por Carvalho apuntan a una “despolitización de la escena política en Salvador” (2003, p.1). Y a una superposición de la estética de Paul Simon a elementos musicales afro de Olodum. De esta forma obtiene un producto que representa un emblema que muestra el tipo de relación que tanto él como el público quieren tener de la música de origen africano. Olodum cambia y

empieza a percibirse a sí mismo de otra forma. Es así como pasan de ser los abanderados de mejorar la autoestima de lo negros brasileños a ser un grupo que realiza música para el entretenimiento de oyentes de diferentes partes del mundo que les interesan letras que traten temas de “placer común: vamos a bailar y a ser felices-Carvalho,2003)”. Finalmente el grupo perdió el norte y entró en un estado de confusión en donde no sabía si su música era de “resistencia afro o si era mero pop comercial”(Carvalho,2003).

Éste es uno de los tantos casos en los que se pierde el significado, el horizonte y el propio valor estético. Algo parecido sucede con las comunidades de donde proviene la música. Los casos en donde más se evidencia son aquellos en donde la música tradicional o sagrada se pone en función de la música popular para el entretenimiento y el consumo. La mayoría de músicos y grupos musicales acceden a hacerlo tras el sueño o la promesa de ingresar al mercado musical en búsqueda de reconocimiento (fama) y comercialización de sus bienes y servicios así esto vaya, en la mayoría de los casos, en detrimento de sus objetivos iniciales. Carvalho describe el hecho de la siguiente manera:

Hoy en día se está convirtiendo en una especie de nueva moda introducir trozos de música sagrada en la música popular, pero el efecto en la comunidad es muy grande porque es una música que tiene otro significado allí, y ello divide la comunidad. La comunidad se divide porque muchos músicos jóvenes creen necesario expandir los horizontes de difusión dela música mientras otros están alarmados porque no pueden negociar la entrada en ese mundo más complejo.(Carvalho, p. 13)

De esta forma podemos tener una idea de otra dimensión que no es mostrada por Villa-

² The Rhythm of the Saints producción discográfica de Paul Simon en 1990. En 1992 recibió dos nominaciones como disco del año y mejor producción en la versión 34 de los premios Grammy.

rreal al tratar el tema de la world music, pues si bien es cierto que promueve la diversidad cultural y permite tener un referente de las músicas del mundo de las cuales los oyentes crean sus propios imaginarios, también es evidente que propicia la modificación de la autenticidad de dicha música.

Lo más preocupante de esto es que genera pérdida del horizonte cultural y del sentido que las comunidades de origen atribuyen a sus manifestaciones. De allí se deriva una serie de cuestionamientos en busca de una reflexión, acerca de este contradictorio fenómeno, que permitan adelantar acciones conducentes tanto al libre desarrollo, como a la preservación de estas expresiones musicales, dado que hacen parte del tesoro vivo presente en el patrimonio inmaterial de las comunidades.

Las fuerzas tecnológicas, el desvanecimiento de las fronteras y del territorio están mutilando, cada vez más, las raíces y representaciones originarias de las expresiones musicales, convirtiéndose en un producto maleable a imaginarios recreados por los otros.

Las manifestaciones sonoras de cualquier rincón del planeta, a través de su descontextualización son fagocitadas tanto dentro de un entramado ideológico como dentro de un entramado comercial, y en lo que menos importa son las personas de las cuales proceden estas manifestaciones musicales. (Worldmusic, 2004, p 4)

En este contexto, todas estas nuevas tendencias demandan la provisión de acciones y herramientas legales en torno a la protección de producciones musicales que son fruto de la creación colectiva acumulada durante muchas generaciones dado que, en la mayoría de los casos los ritmos producidos por las comunidades

son tomados como bases para generar productos musicales con melodías y letras modificadas y puestas dentro de una estrategia comercial que garantiza su éxito alrededor del mundo. En este sentido, es pertinente proponer una alternativa que busca reconocer que el proceso alrededor de los derechos de la propiedad intelectual y los derechos de autor, puede extenderse a la propiedad colectiva para permitir promover y preservar las músicas del mundo, sin conducir a un desarraigo cultural de la música y garantizar un reconocimiento económico a los pueblos creadores.

La propiedad intelectual y los derechos de autor, una posibilidad para las músicas del mundo

La preocupación por garantizar la protección de las obras artísticas y literarias ha sido una constante en la historia de la humanidad, en donde podemos ubicar la República Ateniense (año 330 a.C) como el primer ente que regulaba la realización de copias de obras originales, penalizando el plagio y dando al autor la posibilidad de decidir acerca de la divulgación de su creación. Otro paso más hacia la búsqueda de consolidar los derechos de autor y la propiedad intelectual se puede ubicar en el siglo xv con el perfeccionamiento de la imprenta, por Gutenberg, quien con este aporte al avance tecnológico generó una difusión a gran escala de obras e ideas que mas allá de ser considerado malo para los autores, lo era más para las autoridades y el gobierno de la época. Por ello, se implementó el sistema de privilegios de explotación de las obras a los impresores.

El siguiente criterio que marcó una de las características primordiales a los derechos de autor es la relación directa entre “personali-



dad y propiedad”, en tanto se constituye en la necesidad de identificar una persona natural o jurídica creadora de la obra y beneficiaria de los derechos.

Esta serie de antecedentes permitió dar elementos para la realización del *Convenio de Berna, para la Protección de la Obras Literarias y Artísticas* (1886), y para la *Convención de Roma* (1961) en donde se establecen los lineamientos para la normatividad que rige los derechos de autor actualmente y que los define en los siguientes términos:

La protección que el Estado otorga al creador de toda obra literaria o artística desde el momento mismo de la creación y por un tiempo determinado. El principio fundamental que lo compone, se funda en la protección al trabajo intelectual contra la utilización indebida de las creaciones. Es hacer que toda persona natural o jurídica, que quiera usar o explotar una obra literaria o artística, obtenga del autor una autorización previa y expresa, así como obtener una compensación económica por ese uso o explotación. El Derecho de Autor, protege la originalidad, la habilidad y el trabajo del autor. (Oramas, 2006, p. 67)

Esta definición provee a las personas, jurídicas o naturales, herramientas y mecanismos que buscan incentivar la creatividad y dignificar su quehacer artístico. Por otra parte, permiten proteger las obras creadas y recibir las regalías derivadas de la explotación económica llevando a que tanto los derechos de autor como los derivados de este (derechos conexos) sean una de las principales fuentes de ingreso para compositores, artistas, intérpretes, productores y demás trabajadores del arte, hasta el punto de contribuir a posicionar la creación artística como una industria creativa.

La propiedad intelectual y los derechos de autor, han significado una transformación en la industria de la música, no obstante el ritmo de los avances tecnológicos que significa cada vez más un reto para que las generaciones presentes y futuras reconozcan el valor de la propiedad intelectual y los derechos de autor. La velocidad para difundir información en la red, las facilidades de acceder de manera individual a computadores, IPOD, MP3, y quemadores de CD y DVD son algunos ejemplos de productos que “inundan” el mercado y que permiten el acceso a las manifestaciones musicales de manera gratuita o a precios irrisorios, poniendo en pugna las garantías a la creación original, la promoción cultural y el respeto por el autor, su obra y su historia.

La flexibilización y actualización de la noción jurídica y social de la propiedad intelectual y de los derechos de autor se plantea por lo tanto, como una característica fundamental que sigue el comportamiento de la sociedad y su movimiento. Para el caso de las músicas del mundo, las garantías se diluyen un poco más allá de la lógica de la piratería. Se trata del desarraigo histórico de las manifestaciones musicales, y algo peor, la invisibilización de las creaciones colectivas.

Definir los derechos de propiedad asociados a un sujeto constituye la base fundamental en el esquema vigente de la propiedad intelectual y los derechos de autor, pero en el caso de las músicas del mundo es el primer obstáculo a superar.

La creación artística se ha considerado el resultado del intelecto y originalidad individual lo que ha constituido dejar al margen de protección jurídica la creación artística colectiva, permitiendo que individualmente se

obtingan beneficios económicos por el uso o reproducción del saber de una comunidad en la medida en que se apropie de dichos saberes sin reconocer su autoría, su historia y tradición.

De acuerdo con las ideas que se han venido desarrollando resulta oportuno por una parte, poner restricciones al proceso de manipulación, de la manifestaciones musicales de las comunidades, derivado de las demandas del mercado por medio del diseño y la implementación de políticas culturales. Por otra parte, promover una ley de propiedad intelectual y derechos de propiedad de manera colectiva, que contemple la creación de una entidad de gestión de derechos, que administre y asigne recursos a las comunidades de tal manera que el uso comercial, a través de fusiones u otros usos puedan significar el reconocimiento económico para las comunidades y no solo para un sujeto, que en muchas ocasiones es ajeno a la creación artística colectiva.

Conclusiones

Desde los asuntos abordados es posible precisar que la gran preocupación gira en torno a la manera como se está afectando el acervo cultural y el creciente desarrollo de la sociedad de consumo en cuyo proceso “depredador” opta, en algunos casos, por arrasar el ecosistema. De allí la importancia de los siguientes cuestionamientos como posibilitadores para dejar abierto un permanente debate sobre esta temática:

1. ¿Con qué criterios evaluar la autenticidad de las manifestaciones y expresiones musicales que circulan en el escenario mundial?
2. ¿Cómo acercar la creación a la difusión sin que esté mediada por la manipulación delibe-

rada del productor, en un escenario orientado al consumismo? 3. ¿Hasta que punto la modificación de las creaciones originales y su acervo cultural se justifican en pro de la exploración de nuevas potencialidades en el ámbito musical? 4. ¿El público es consciente del entramado y trasfondo que está presente en la producción de la worldmusic? 5. ¿Es justificable la difusión de una versión distorsionada o manipulada frente a la no difusión de la versión original? Y 6. ¿Es posible encontrar una paradoja entre las causas y las consecuencias que simultáneamente confluyen, por una parte a la difusión, al conocimiento y la dinámica de la *worldmusic*, y por otra a su debilitamiento, dada la manipulación a la que está sometida?

Referencias

- Arte y parte: Manual para el Emprendimiento en Arte e Industrias Creativas, Bogotá, Ministerio de Cultura, Cámara de Comercio y British Council, 2006.
- Carvalho, José J. “La Etnomusicología en Tiempos de Canibalismo Musical.” En *Serie Antropología*, n.335, Brasilia, UnB, 2003.
- López, Clara. “La Cultura de los Derechos de Autor en los Futuros Creadores”. *Revista Digital universitaria* 8, no. 8 (2007): art 62.
- Oficina Internacional de la OMPI.. “*Nociones Básicas de Derecho de Autor y Derechos Conexos*”. Organización Mundial de la Propiedad Intelectual, Ginebra.PDF.
- Villarreal, Héctor. “Imaginaros Etnomusicales de la Globalización”. En *Imaginaros Musicales de la Globalización. De la worldmusic al psychedelic trance*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca, Fondo Editorial Tierra Adentro, 2006.
- WorldMusic ¿El Folklore de la Globalización? Mesa redonda con José Jorge de Carvalho. En *Serie Antropología*, n.359, Brasilia, 2004.



Ernesto Díaz Alméciga (1932 -2001), fundador y director de la Orquesta Sinfónica Juvenil de Colombia: Entre el atril y la batuta

Ernesto Díaz Alméciga (1932 -2001), fundador y director de la Orquesta Sinfónica Juvenil de Colombia: Entre el atril y la batuta

Ernesto Díaz Alméciga (1932 -2001), Founder and director of the Colombia's Youth Symphony Orchestra: Between the lectern and baton

Humberto Galindo Palma*, Diana Rocío Acosta Arias,
Luz Mery Bernal Espinosa, Martha Luz Serrano Barceló**

Recibido: junio 15 de 2011 Aprobado: septiembre 30 de 2011

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.

Abstract. From this study, the artistic and teacher participation of Alméciga Ernesto Díaz, Colombian musician who will be remembered as part of the national music history by creating the National Youth Orchestra of Colombia between 80 and 90, in the development of chamber and symphonic music of the country as orchestra director and teacher of great Colombian musicians is reconstructed. By recalling archives and interviews with those who knew about the teacher's life, it is revealed a testimony, worthy example for new generations of directors, performers and managers of symphonic music in Colombia.

Key words: Youth symphonic movement – symphonic orchestra – orchestral directing- Life history.

* humberto.galindo@conservatoriodeltolima.edu.co Especialista en Docencia Universitaria. Director trabajo de grado. Relator.

** Licenciadas en música. Conservatorio del Tolima. Programa de profesionalización Colombia Creativa, Ministerio de Cultura. El presente artículo se basa en la monografía de las autoras presentada como Trabajo de grado.

...“Relatar la vida no es vaciar una sucesión de acontecimientos vividos, sino hacer un esfuerzo para dar sentido al pasado, al presente y a lo que éste contiene como proyecto” (Valdés, 1998, p. 297)



Fig. 1 Ernesto Díaz Alméciga (1932 –2001) Fuente: Archivo OSJC,

Introducción

Esta investigación aborda la historia de vida del director de orquesta Ernesto Díaz Alméciga, describe la trayectoria y contenido social - cultural de su experiencia como actor representativo de historia de una generación en un momento determinado de la vida de un país (Uribe, 2001, pp. 15-16), en su relación con la música y el desarrollo de los jóvenes intérpretes colombianos. Este estudio se enmarca en la línea de Historia, patrimonio y tradición musical en Colombia y reflexiona a profundidad sobre el papel protagónico que han cumplido personajes de nuestra historia musical. La documentación se realizó en 2010 a partir de archivos primarios consultados en el municipio de la Calera, y en Bogotá (Centro de Documentación Musical de la Biblioteca Nacional; Orquesta Sinfónica de Colombia; Orquesta Filarmónica de Bogotá, Grupos de

Cámara, Universidad Nacional y la Fundación Orquesta Sinfónica Juvenil de Colombia). En el trabajo de campo, además de la innumerable cantidad de músicos y personas que conocieron facetas de la vida de Ernesto Díaz, fueron valiosas las entrevistas realizadas a Ruth Lamprea (RL, 2009), colega y última esposa del maestro Díaz; Harold Martina (HM, 2010), colega; Frank Preuss (FP, 2009), su gran amigo, Mercedes Díaz Alméciga (MD, 2009), su hermana, y Ernesto Díaz Mendoza (ED, 2010), hijo mayor del maestro Díaz Alméciga, quién en la actualidad lidera el proyecto educativo musical de la Orquesta Sinfónica fundado por su padre.

Ernesto Díaz Alméciga, insigne músico, director y pedagogo colombiano, dedicó su vida a apoyar a jóvenes músicos con la creación de la Fundación Sinfónica Juvenil de Colombia (1976 - 2001) y dejó una huella perenne en muchos músicos que se formaron bajo su



Ernesto Díaz Alméciga (1932 -2001), fundador y director de la Orquesta Sinfónica Juvenil de Colombia: Entre el atril y la batuta

orientación. Al indagar por su trayectoria artística y su aporte musical al movimiento sinfónico colombiano esta investigación revela un proceso de significación única, por el impacto que produjo en varias generaciones de jóvenes colombianos que, atraídos por la música clásica a través del dominio de un instrumento musical, encontraron en la Orquesta Sinfónica Juvenil la mejor oportunidad de iniciar sus estudios musicales y alcanzar un alto nivel, modelo que hoy se mantiene en las organizaciones musicales juveniles que heredaron su legado.

Para conocer de cerca el fenómeno artístico musical denominado *movimiento sinfónico* que enmarcó esta investigación fue referencia destacada la obra de Gómez y Turina (1994), *La Orquesta Sinfónica de Madrid, 90 años de Historia* que constituye uno de los más completos relatos sobre el movimiento sinfónico en España, en el que se hacen ver los hechos históricos y sus protagonistas como actores del desarrollo musical de una nación. Para el caso de Colombia, los textos históricos de Perdomo Escobar (1980), y Bermúdez (1981), contribuyen a documentar históricamente la evolución y afianzamiento de la música académica y las orquestas en nuestro país. Abundantes reseñas y boletines fueron consultados en el Centro de Documentación Musical de la Biblioteca Nacional, (Ricaurte, 1984) y en la Radiodifusora Nacional de Colombia (Lamprea, 1998). En el contexto latinoamericano se reconoce un importante movimiento orquestal Juvenil que ha sido reseñado por destacados maestros como Carlos Chávez (1984). En la revista mexicana Nuestra Música en que se habla de la iniciación a la dirección orquestal. En este mismo contexto Venezuela ha elaborado el documental llamado *Tocar y Luchar* (2004), realizado por el

Centro Nacional Autónomo de Cinematografía que documenta el importante movimiento juvenil venezolano. Finalmente han sido fuente de consulta las diferentes páginas web sobre el movimiento latinoamericano y colombiano, la Historia de la Música en Colombia (Congreso de Colombianistas, 2003), y la Revista Credencial (1999).

El movimiento de orquestas sinfónicas juveniles en América latina

El movimiento de orquestas sinfónicas juveniles en Latinoamérica es inmenso y en México, Venezuela, Chile, y Argentina se hace posible gracias a la participación de jóvenes músicos talentosos de todos los niveles sociales. Por ejemplo, México cuenta con el *Sistema Nacional de Fomento Musical*, enfocado a desarrollar artística y musicalmente niños y jóvenes mediante La Orquesta Sinfónica Infantil y Juvenil de México que agrupa a los 160 niños instrumentistas más destacados de esta región, quienes provienen de provincias y lugares alejados de la capital. La OSIM ha recorrido el país y ha grabado discos en giras nacionales, mundiales. La *Orquesta Filarmonica Juvenil de la Ciudad de México* fundada en el año 2000, tiene su sede en la Sala Silvestre Revueltas del Centro Cultural Ollin Yoliztli; está integrada por los alumnos más destacados de las doce Orquestas Juveniles de la Ciudad de México y ha generado sus propios espacios en eventos como su ya tradicional concierto navideño, y participaciones regulares en diversos foros comunitarios de la Ciudad de México. Además ofrece conciertos a la comunidad y colabora en la formación de nuevos directores de orquesta. La *Orquesta Sinfónica Juvenil Carlos Chávez* creada en 1990 está formada por jóvenes entre los 15 y 34 años en proceso de formación

musical. El enfoque primordial de esta orquesta es la preparación de los jóvenes músicos para su incorporación en el campo profesional. En México, el Sistema Nacional de Fomento Musical ha implementado el programa *Orquesta Escuela* con un modelo de formación alternando con la educación tradicional para responder a las necesidades del desarrollo orquestal.

En Uruguay, su *Orquesta Juvenil* fue creada en 1996 como un gran sistema que reúne orquestas infantiles y juveniles de varios sectores del país y contribuye al aumento de la calidad de vida de niños y jóvenes potencialmente vulnerables; al desarrollo intelectual, afectivo, social y moral de los niños y jóvenes, por medio de la sensibilización musical y del desarrollo de talentos bajo el lema de: “*la búsqueda y ejercicio de la excelencia*”. (www.orquestas.com.uy/fundacion.html). En 1996 se crearon las Orquestas: *Sinfónica Nacional “José Artigas”*, *Sinfónica Infantil de Montevideo*, la *Orquesta Inicial Vivaldi*, La *Sinfónica Infantil de Maldonado* y la reciente *Núcleo de Acción Social por la música en Villa Prosperidad* (Maldonado), que involucra a más de 700 niños y jóvenes de la región; todo esto gracias al convenio y el apoyo de la Fesnijov (*Fundación del Estado para el Sistema de las Orquestas Juveniles e Infantiles de Venezuela*), que brinda todo el asesoramiento a nivel técnico y la capacitación de profesores y artistas que hacen parte del sistema. La *Orquesta Juvenil e Infantil de Chile* comenzó sus labores en Junio de 2009, por medio de divulgación por parte de la fundación; para ello, realizaron audiciones para cada uno de los músicos aspirantes, les brindaron alojamiento y manutención a quienes procedían de lugares apartados de la capital, para lo cual contaron con el pleno respaldo del Estado gubernamental nacional.

Más que en cualquier otro país de Latinoamérica, Venezuela tiene un movimiento de orquestas convertido en una revolución musical que se ha hecho acreedora al premio “Artistas por la Paz” de la UNESCO, entre otros. Un ejemplo de primera línea es el programa de Sistemas de Orquestas Juveniles de Venezuela, fundado en 1975, por el maestro José Antonio Abreu y ocho jóvenes estudiantes de la antigua Escuela de Música José Ángel Lamas. A propósito de esta experiencia artística Claudio Abaddo comentó: “*Casi nadie sabe lo que está sucediendo en Venezuela, y para mí es el mejor ejemplo a seguir para todos los países*” (2004).

La experiencia más cercana a nuestro país, la constituye sin duda el proyecto Orquesta de las Juventudes Musicales de Latinoamérica, que incluyó un capítulo colombiano iniciado por el pianista venezolano Arnaldo García. En uno de sus conciertos, la prensa nacional registró así este proyecto:

[...] La Orquesta de las Juventudes Musicales de Latinoamérica” [...] Reúne a más de cien músicos de 17 países entre los 14 y 30 años y dará cuatro conciertos de música clásica en Ibagué y Bogotá”. El certamen, creado en 1985 en Montevideo, congrega a jóvenes de Argentina, Brasil, Colombia, Costa Rica, El Salvador, Chile, España, Guatemala, Ecuador, Honduras, Panamá, Perú, Uruguay y Venezuela. (El Tiempo, 1990)

Ernesto Díaz Alméciga en sus primeros años

En 1932, bajo el gobierno de Enrique Olaya Herrera, Colombia pasaba por un cambio político transicional luego de 45 años de conservatismo absoluto. El Gobierno de entonces ejecutó reformas políticas, sociales y educativas, que si bien provenían de mandatos anteriores,



Ernesto Díaz Alméciga (1932 -2001), fundador y director de la Orquesta Sinfónica Juvenil de Colombia: Entre el atril y la batuta

se veían frustradas por el predominio de fuerzas tradicionalistas y renuentes al cambio. Para entonces la tasa de analfabetismo llegaba a un 63%, los centros educativos eran insuficientes y la escuela rural cubría una mínima cantidad de población campesina, aunque económicamente el país estaba gozando de un marcado crecimiento debido a la expansión industrial. (Bejarano, 1997). Entre 1939 y 1945 el país se estancó debido a la segunda guerra mundial. Colombia se recuperó rápidamente y la crisis no fue tan dura ni tuvo un período muy largo como en otros países de Latinoamérica, pero cuando se dio el Bogotazo en 1948 éste repercutió en todos los rincones del país.

Para ese tiempo la familia Díaz Alméciga, proveniente de la vereda de la Calera, se había trasladado a Fontibón, localidad que aún no hacía parte de la capital. Ernesto Díaz y Seferita, su hermana que se encontraban en la capital el día del Bogotazo y regresaron a su casa en Fontibón horrorizados por lo que habían visto. De una familia de siete hermanos: Luis María, Ernesto y Mercedes se inclinaron por la música. Luis María inició sus estudios de flauta en la Calera, motivado en parte por las presentaciones de la banda del pueblo. Cuando decidió ir a la capital a recibir clases, caminando por trochas bajo el sol y la lluvia, llegaba a Usaquén y allí tomaba una flota hasta el Conservatorio Nacional, tomaba su lección y al anochecer regresaba nuevamente a su pueblo. De los Díaz, el primero en salir de la Calera fue Luis María. Su padre lo llevó a Bogotá, solo con un colchón y una flauta de carrizo que había hecho con sus propias manos y lo instaló en algún sitio para que buscara un empleo y sobreviviera como pudiese. Tras la muerte de su padre en 1945, Luis María tomó las riendas de su casa y *rejo*



Fig. 2 Ernesto Díaz Alméciga en su juventud

en mano, como lo hiciera su padre, sostuvo a sus seis hermanos en medio de no pocas dificultades económicas. Al poco tiempo se presentó a las puertas del Conservatorio Nacional de Música donde ensayaba la que más tarde se conocería como la Orquesta Sinfónica Nacional¹. Se sentó en el andén por donde pasaban los músicos y se las arregló para vincularse a la orquesta trabajando como utilero. Años más tarde, el Conservatorio de la Universidad Nacional convocaría a Luis María para que dictara la asignatura de gramática musical, logrando así una mejor remuneración. Dedicado por completo a la música, Luis María también enseñó gramática musical en la orquesta Sinfónica Juvenil de Colombia y como intérprete de

¹ El Conservatorio Nacional de Música que hacia 1922 había sido salvado de su cierre definitivo con la llegada del Maestro Guillermo Uribe Holguín, sería la cimiento de dicha Orquesta. Gustavo Santos como director del Instituto de Bellas Artes, mediante el decreto extraordinario 2916 del 24 de noviembre de 1952 constituye oficialmente la Orquesta Sinfónica Nacional.

píccolo trabajó durante 25 años en la Banda Nacional hasta pensionarse. Mercedes Díaz, inició estudios musicales en la flauta con su hermano Luis, estudió en el Conservatorio Nacional, tocó durante 10 años como civil en la Banda de Cadetes de la Policía y luego como militar integró por 16 años la Banda de la Escuela Militar, siendo ella la única mujer músico en la banda. Ya en su madurez se inclinó por el chelo.

Ernesto Díaz nació el 23 de septiembre de 1932 en un hogar campesino de la Calera siendo el menor de los siete hermanos. Sus padres don Valentín y doña Betsabé, dedicados a las labores del campo realizaban sus quehaceres en tierras arrendadas, sometidos a todas las privaciones de una familia humilde que en medio de su vivencia austera amaba las artes. Betsabé gustaba de la poesía, Valentín en sus ratos libres tocaba tiple. Fue Luis María, el hermano mayor quien dio inicio a la carrera musical de Ernesto Díaz. Luego de traerlo a Bogotá, a la edad de siete años, lo llevó a casa del Maestro Silvestre Leño, para que iniciara sus estudios de violín.

...Ese profesor fue la mejor iniciación que pudo tener el Maestro Díaz, porque era un hombre sumamente dedicado a la enseñanza, no tocaba en público porque se moría del pánico, pero estudiaba cinco horas diarias, y enseñaba muy bien. Él le enseñó a Hernando Leño y a otro poco de gente (RL, 2009)²,

Cuando Silvestre Leño se dio cuenta que su alumno estaba tan aventajado que no podía enseñarle más, lo llevó con su maestro Gerhard Rochtein para que tomara clases y continuara sus estudios en el Conservatorio. El primer

concierto que realizó Ernesto Díaz fue en el foyer del Teatro Colón, tocando los *dúos para violín y viola op.44 de Pleyel* con su compañero de estudios Hernando Leño. Allí conocería al Maestro Frank Preuss³, con quién años más tarde conformaría por iniciativa de su hermano Luis María, *el Trío Preuss* siendo Ernesto Díaz todavía alumno de Rochtein y contando apenas con 16 años de edad. Tomaron ese nombre porque su violinista era toda una eminencia en el campo de la música, reconocido mundialmente. El Trío Preuss empezó se conformó en 1948 y realizó su primer concierto en 1950. En su repertorio se encontraban la *Serenata opus 25 de Beethoven*, como obra original, y la *Serenata de Max Regger* y todas las invenciones de Bach a tres voces.

El *Trío Preuss* alcanzó prestigio a nivel nacional haciendo recitales y actuando en los escenarios más renombrados de la capital como el Teatro Colón, lo que generó discordia en el Conservatorio, por entonces bajo la dirección de Santiago Velazco, al punto que motivó el despido de Rochtein del Conservatorio.

...llegó un momento en que fuimos enemigos mortales del Maestro Santiago Velazco Llano, compositor colombiano, y él después ya siendo muy amigo mío, pero muy amigo, - me decía- "¿qué querías que yo hiciera?! Tenía que echar a ese señor, porque yo era el director y él era el que mandaba; ustedes invadieron la ciudad, todo lo que se hacía en ese momento era el Trío Preuss de la academia privada del Maestro Rochtein (FP, 2009).

Hacia los años 70 el Trío Preuss tuvo que interrumpir definitivamente sus actividades debido a las giras continuas que realizaba el Maes-

2 Ruth Lamprea. Entrevista realizada en Noviembre de 2009.

3 Violinista chileno, recitalista y concertino de la Orquesta Filarmónica de Bogotá por muchos años.



Ernesto Díaz Alméciga (1932 -2001), fundador y director de la Orquesta Sinfónica Juvenil de Colombia: Entre el atril y la batuta



Fig. 3 Trío Preuss: Luis María Díaz (Flauta), Frank Preuss (violín) y Ernesto Díaz (viola) (Archivo la Biblioteca Nacional)

tro Preuss como concertino de la Orquesta Sinfónica de Colombia y al naciente compromiso de Ernesto Díaz como director fundador de la Orquesta Sinfónica Juvenil de Colombia.

Ernesto Díaz: un músico joven profesional

A la edad de 17 años Ernesto Díaz ingresó a la Orquesta Sinfónica de Colombia, como intérprete de la viola. Al poco tiempo de haber entrado a la orquesta llegaron de Europa 50 músicos para que tocaran y ocuparan los primeros atriles porque en Colombia se consideraba que los músicos extranjeros tenían mejor nivel instrumental que los colombianos, idea sustentada por quienes lideraban el movimiento sinfónico de la época. Ernesto Díaz nunca pudo acostumbrarse al hecho de que el ambiente musical colombiano estuviera manejado

por una minoría de auto-elegidos que sostenían la idea simplista de que todo músico extranjero era mejor que cualquier músico colombiano. Le indignaba que los primeros en creerse semejante infundio fueran sus propios colegas y que esa actitud resignada contribuyera a que la profesión de músico, comparada con otras, fuera considerada banal y hasta sospechosa. (ED, 2008) Tomó la decisión entonces, de presentarse a examen para tocar como primer atril frente a sus competidores extranjeros. Desde ese momento fue primera viola de la Orquesta Sinfónica de Colombia hasta pensionarse. La carrera musical de Ernesto Díaz fue prolífica y enriqueció con su participación en concursos internacionales como director como solista invitado en varios países.

... estuvo tocando con la Sinfónica de Massachusetts, participó en un concurso en Washington,



Fig. 4 Ernesto Díaz Alméciga 1958 Fuente: Perdomo, 1980

estuvo en Europa, en Siena, haciendo un curso de música de Cámara, en Bariloche Argentina con Alberto Lissi, fue a Venezuela también invitado por las orquestas de Venezuela, las juveniles de Venezuela, lo invitaron como director varias veces, a dirigir y a tocar también. (RL, 2009)

En el año 1961, a la edad de 29 años Ernesto Díaz se graduó como Violista Concertista de la Universidad Nacional de Colombia, como alumno del maestro Rochtein. En este momento ya tocaba como solista en los conciertos oficiales de la Orquesta Sinfónica de Colombia, que se realizaban en el Teatro Colón de Bogotá. Simultáneamente a la Orquesta, Ernesto Díaz conformó el *Cuarteto Bogotá*, toda una institución de prestigioso renombre, fundada en 1949 por miembros de la Sinfónica Nacional con el fin de iniciar una serie de música de cámara en la Radio Nacional. Con el paso del tiempo fue renovando sus integrantes, hasta llegar a consolidarse por *Luis Biava (colombiano), primer violín;*

Domingo Tomás, (español), segundo violín; Ernesto Díaz (colombiano), viola; Ludwig Matzenauer (Austriaco), violonchelo. Esta agrupación ofreció conciertos en la radio, la televisión, teatros y salas de la capital, giras por los Estados Unidos. La emisora HJCK patrocinó el primero de sus discos en su *Colección Literaria* donde interpretaron el *Segundo Cuarteto de Guillermo Uribe Holguín* y el *Cuarteto de Mozart en Mi bemol*. Así comentó la crítica del periódico *Evening Star* de Washington a este conjunto:

...Había momentos durante el concierto que nos hicieron recordar el delicado encanto y la exquisita belleza de un conjunto como el cuarteto Loewenguth⁴ []....La calidad de los nuevos integrantes hace presagiar el mejor de los éxitos para esta nueva etapa de la nueva agrupación”(ASOSCOL, 1964)

⁴ El Cuarteto Loewenguth, fundado en 1962, que es considerado uno de los más famosos del mundo y parte de la historia musical Francesa, visitó Colombia por primera vez en 1970 y actuó en la Sala Luis Ángel Arango.



Ernesto Díaz Alméciga (1932 -2001), fundador y director de la Orquesta Sinfónica Juvenil de Colombia: Entre el atril y la batuta



Fig. 5 Diploma de Violista concertista de Ernesto Díaz otorgado por la Universidad Nacional de Colombia Fuente: Archivo O.S.J.C.

Ernesto Díaz nunca estuvo conforme con lo que había obtenido hasta el momento; así en 1962, siendo primera viola de la Orquesta Sinfónica de Colombia, decidió participar en un concurso en Múnich y posteriormente adelantó estudios en música de cámara en la Academia Ghiggiana en Siena (Italia). Empezó a estudiar dirección de Orquesta con el Maestro Olav Roots en el año 1966. Cada vez actuaba con mayor madurez musical; participó como director asistente, hasta la muerte del Maestro Roots en 1974. En 1975, Ernesto Díaz fundó el *Cuarteto Arcos*, cuarteto oficial de la Radiodifusora Nacional de Colombia con el que realizó grabaciones y conciertos en vivo en las diferen-

tes salas de Bogotá como el *Teatro Colón*, *Centro Colombo Americano*, *Museo de Arte Colonial* y la Sala de Conciertos de la *Biblioteca Luis Ángel Arango*. El cuarteto Arcos se destacó por difundir el repertorio de compositores colombianos como *Blas Emilio Atehortúa*, *Guillermo Uribe Holguín*, *Luis Antonio Escobar*, *Francisco Zumaqué Fabio González Zuleta* y *Francisco Cris-tancho*; y de los latinoamericanos *Héctor Villalobos*, *Alberto Ginastera*, *Juan Bautista Plaza* y *Camargo Guarniere*. En su momento el *Cuarteto Arcos* estuvo conformado por *Ruth Lamprea de Baracaldo* (Violín); *Mario Díaz Mendoza*, (segundo violín); *Ernesto Díaz Alméciga* (viola); y *Guillermo Cano Zapata* (violoncelo).

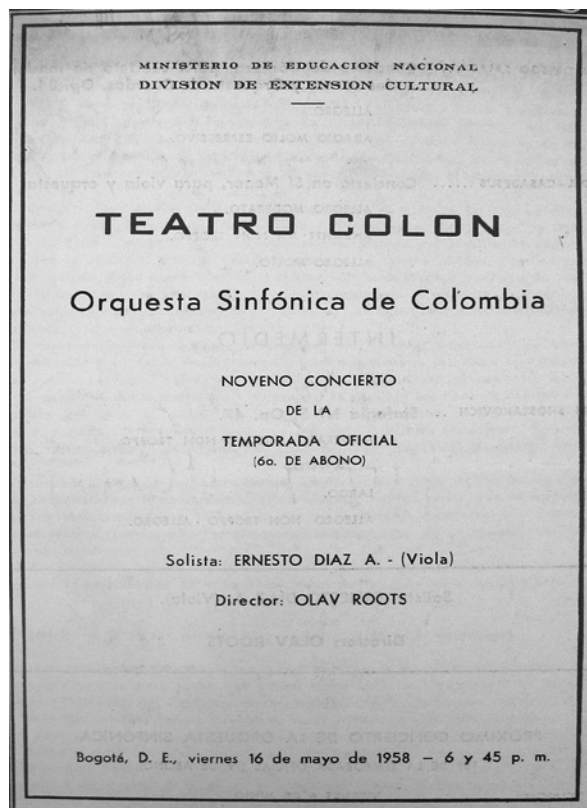


Fig. 6. Programa de mano de la Orquesta Sinfónica de Colombia 1958 (Biblioteca Nacional)

El *Cuarteto Arcos* realizó giras en ciudades como Girardot, Ibagué, Medellín, Bucaramanga, Santa Marta y Barranquilla y fuera del país actuó en Venezuela, donde obtuvo una beca para ir a Siena, Italia a realizar el curso en Música de Cámara.



Fig. 7 El Cuarteto Arcos Ruth Lamprea de Baracaldo (Violín); Mario Díaz Mendoza, (segundo violín); Ernesto Díaz Alméciga (viola); y Guillermo Cano Zapata (violoncello)



Fig. 8 Ernesto Díaz Alméciga dirigiendo la OSJC.

La carrera de director: Del atril a la batuta

La carrera de Ernesto Díaz Alméciga no giró exclusivamente en torno a la Orquesta Sinfónica de Colombia. Junto a otros músicos de su época unió esfuerzos y fundó la Orquesta Filarmonica de Bogotá, en la que actuó como director invitado. Su estadía allí fue muy corta; tocó como solista y participó también como músico invitado en las obras de mayor envergadura. Allí estrenó los conciertos de Bartok, Paul Hindemith y Uribe Holguín para viola y *Harold en Italia* de Héctor Berlioz. Como profesor de la Academia de Bellas Artes se hizo merecedor de varios reconocimientos por su labor como pedagogo y fue nombrado miembro honorario de la institución en el año de 1966. En la misma Academia recibió varios cursos de dirección de orquesta, organizados por el Consejo Di-



Ernesto Díaz Alméciga (1932 -2001), fundador y director de la Orquesta Sinfónica Juvenil de Colombia: Entre el atril y la batuta

rectivo de la Academia Colombiana de Bellas Artes. Alternando su actividad en la Orquesta Filarmónica de Bogotá, Ernesto Díaz ingresó al Conservatorio de Música de la Universidad Nacional en calidad de profesor de violín y viola, con lo que dio inicio a todo un proceso de formación integral. Su propósito era que, además de recibir las clases de instrumento, los estudiantes tuvieran acceso a una orquesta donde pusieran en práctica lo aprendido. Esta idea, aunque bien acogida por los estudiantes resultaba demasiado ambiciosa pues no tenía el quórum completo de la orquesta, faltaban algunas cátedras, profesores de instrumentos de viento y algunas cuerdas. Por esto, inició la orquesta solo con instrumentos de cuerda, con ensayos solamente los sábados, porque además el Conservatorio actual no existía. Una parte de éste funcionaba en el Parque Nacional, donde recibían las clases de gramática y solfeo. Las clases de instrumento se dictaban en la parte de atrás de la Universidad Nacional llamada *Gorgona*. Cuando la orquesta ya estuvo preparada con un repertorio montado, Díaz propuso a la Universidad abrir un espacio para tocar allí, recibiendo rechazo total de las directivas porque no creían que hubiera una orquesta que realmente mereciera ese espacio. Fue tal la insistencia de Ernesto Díaz que por fin logró que se les otorgara una fecha para tocar un concierto cada mes. A este proyecto se integraron alumnos y profesores quienes realizaban conciertos dentro y fuera de la institución. Ese fue el comienzo de la actual Orquesta del Conservatorio de la Universidad Nacional. Al poco tiempo se construyó el edificio que actualmente ocupa esa entidad y que hace parte de la Universidad Nacional.

La vida de la Orquesta en el entorno uni-

versitario, guardadas las proporciones con el antiguo Conservatorio Nacional de Música en la época de la violencia, tuvo que afrontar no pocos altibajos, ocasionados por los disturbios propios del movimiento universitario de entonces. Cada vez que estaban listos para tocar un concierto había una revuelta que frustraba el cometido artístico. La situación se tornó cada vez peor cuando en una de las últimas pedreas se decretó el cierre de la universidad durante cuatro meses. Debido a este cierre, los estudiantes propusieron a su director Ernesto Díaz conformar una orquesta que no dependiera del Conservatorio, que pudieran tocar libremente en los diferentes escenarios de Bogotá y Colombia sin ningún tipo de privación, así tuvieran que ensayar al aire libre, con el único fin de hacer buena música. Gracias a esta adversidad nacería la Orquesta Sinfónica Juvenil.

Ernesto Díaz Alméciga y la Orquesta Sinfónica Juvenil de Colombia: Un ideal colectivo hecho realidad

...“La cultura de un pueblo se puede medir por el número y calidad de sus orquestas sinfónicas (Ortega, 1984)

En 1976 Ernesto Díaz se retiró de la Universidad Nacional, institución a la que había dedicado 18 años de su vida como docente y director, para conformar la orquesta que se convertiría en su más ferviente anhelo. Ernesto Díaz siempre quiso una orquesta de jóvenes colombianos, porque no estaba de acuerdo, según su propia experiencia de joven instrumentista, con que las orquestas profesionales de nuestro país tuvieran que traer músicos extranjeros para tocar, existiendo tantos talentos jóvenes colombianos a quienes simplemente se les negaba la

oportunidad de pertenecer a ellas, ya que tampoco existían alternativas donde pudieran hacer su orquesta. Buscando los recursos necesarios, desde los atriles y sillas, hasta una sede de ensayos, que fue el mayor de los retos, Ernesto Díaz comienza, junto a su segunda esposa Ruth Lamprea, la quijotesca labor de consolidar su sueño: La creación de una orquesta sinfónica para el desarrollo artístico musical de jóvenes colombianos. Recorrieron la ciudad en busca de ayudas de la empresa privada y entidades bancarias. Gracias al director de la Radiodifusora Nacional de la época, Alberto Upegui, obtuvieron el primero de sus contratos: Tres conciertos, uno cada mes en la Radiodifusora Nacional. El primero de ellos salió al aire el 22 de febrero de 1977.

El primer concierto fue toda una hazaña. Los jóvenes músicos tenían todo el propósito de tocar en el concierto pero no tenían los instrumentos ni la música; afortunadamente algunos músicos de la Orquesta Sinfónica de Co-

lombia, amigos de la nueva orquesta, llegaron hasta las instalaciones de la Radiodifusora con sus propios instrumentos, los prestaron para el concierto lo que fue muy satisfactorio y reconfortante. Para el año 1978 la Orquesta contaba con personería jurídica cuya representante legal suplente era Ruth Lamprea Pérez. Entre las entidades que respaldaron por este tiempo la orquesta se recuerda Banco Central Hipotecario.

Hacia 1979 vino a Bogotá el Maestro José Antonio Abreu, fundador del Sistema de Orquesta Juveniles de Venezuela (FESNOJIV) buscando alguna orquesta juvenil en Colombia. Sólo existía la recién formada Orquesta por Ernesto Díaz, por lo que Abreu quedó conmovido al saber que funcionaba literalmente “con las uñas”:

“En esos días, cada día había una actividad diferente de la orquesta y estaba aterrado! Decía: ¿pero como y ustedes dizque no tienen sede? ¿Cómo hacen? -Donde nos cae la noche, maestro-” (R.L.)



Fig. 9 Orquesta Sinfónica Juvenil de Colombia 1977



Ernesto Díaz Alméciga (1932 -2001), fundador y director de la Orquesta Sinfónica Juvenil de Colombia: Entre el atril y la batuta

El Maestro Abreu se comprometió entonces a enviar desde Venezuela un giro mensual para pagar el arrendamiento de una casa que sirviera como sede de la orquesta. Así funcionó por un año y quedó una invitación de compromiso para ir a Venezuela.

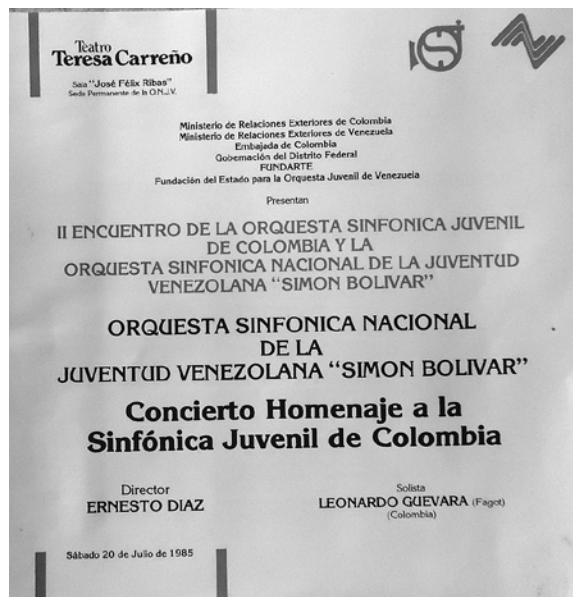


Fig. 10 Programa del Concierto de la OSJC en Venezuela 1985 Fuente: Álbum de Mercedes Guevara

Con una casa grande como sede, por iniciativa de Ernesto Díaz Mendoza se abrieron las puertas a una escuela de pintura, artes escénicas y poesía. No tenían sillas, ni atriles, mucho menos la música, por lo tanto los estudiantes tenían que sentarse donde bien pudieran o traer sillas de sus casas.

...en la otra casa funcionaba la orquesta tenía un patio enmarquesinado, salones... nos gotiaba agua por todos lados. La orquesta se sentaba en guacales, íbamos de tienda en tienda pidiendo que nos vendieran o regalaran guacales en donde venía la fruta, poníamos periódicos, y ahí se sentaba la gente. (R.L.)

Para esta época Colcultura, bajo la dirección

de Gloria Zea, les asignó \$200.000 como auxilio para gastos de arrendamiento; este auxilio se mantuvo hasta que la entidad se convirtió en Ministerio de Cultura. En su momento la Embajada de Alemania donó a la orquesta 50 atriles, una tuba, una trompeta y algunos otros instrumentos. Hacia 1982, los músicos se encontraban desesperados por la mala situación en que se encontraba la orquesta, carente de una sede que en ese momento ya era totalmente indispensable. Tras haber recorrido ministerios, entidades financieras e instituciones por doquier es Luis Carlos Galán entonces Ministro de Educación, quien recién fundaba el movimiento del Nuevo Liberalismo, quien se declara adepto y seguidor de la Orquesta Sinfónica Juvenil de Colombia. Ante el pedido de apoyo de Doña Ruth Lamprea para obtener una sede, Luis Carlos Galán convoca la ayuda de sus 14 concejales y recaudó la suma de \$7'500.000 los cuales fueron destinados para la compra del Teatro Americano⁵, que en ese momento estaba totalmente abandonado. Al siguiente año Galán donó \$5'000.000 más que sirvieron para pagar la deuda pendiente y hacer las remodelaciones al teatro, que es la sede de ensayos y escenario de la Orquesta Sinfónica Juvenil de Colombia hasta la fecha en que se realizó este estudio. Junto al proyecto de la o.s.j.c. como fue también el anhelo de Ernesto Díaz se abrieron las puertas a la escuela de música, con profesores, maestros y alumnos como *Angélica Gámez, Mario Díaz, Luis Darío Baracaldo, Víctor González, Luis Martín Niño, Miguel Guevara*⁶, y otra gran cantidad de músicos

⁵ El Teatro Americano está ubicado en la carrera 16 #49-52 y es la actual sede de la Fundación OSJC en Bogotá.

⁶ Estos y muchos otros músicos participan actualmente en las orquestas profesionales dentro y fuera de Colombia.

con renombre internacional. Fue de ese gran semillero que las orquestas profesionales se nutrieron en los últimos años. Así, Ernesto Díaz fue realizando su gran sueño, formando una orquesta con sede propia y con algunos instrumentos musicales que le permitían funcionar a pesar de las vicisitudes. La labor musical se vio pronto enmarcada por una gran acción social, que Ernesto Díaz, junto con su segunda esposa Ruth Lamprea realizaron a beneficio de los músicos que participaban en la Orquesta Sinfónica Juvenil de Colombia ofreciéndoles alojamiento, alimentación, transporte, dinero y todo lo necesario para su sustento y estudio.

...Desde aquella época, venían niños de todos los barrios, se les daba un subsidio de transporte para que pudieran venir a los ensayos y a clase; a todos los estudiantes se nos daba un subsidio de transporte, o sea que era realmente una labor social la que hacía el maestro Díaz. (F. D, 2009)

Con la mística de un mecenas Ernesto Díaz persuadió a muchos de los músicos talentosos que trabajaban dando serenatas con grupos de mariachi en el lugar denominado *La Playa*, ubicado entre las calles 57 y 63 con Avenida Caracas de Bogotá. Los invitó a que se vincularan al proyecto de la Orquesta Sinfónica Juvenil de Colombia y les brindó la oportunidad de mejorar su calidad de vida.

...El maestro siempre se rebuscaba al colmo de irse a la playa a conquistarse un par de chinos trompetistas y decirles que porqué no estudiaban o tocaban Bach y porqué no tocaban Haydn, y porqué no les gustaría tocar Beethoven. De ahí salieron trompetistas como Lupercio Barbosa, de la Filarmonía. Hay varios trompetistas que están tocando en las orquestas que salieron de la playa traídos por el Maestro Díaz al Conservatorio. El los llevaba, a veces convenciéndolos con platica, con onces. (Tocaban) de oído, al principio ¡claro que



Fig. 11 Integrantes de la Orquesta Sinfónica Juvenil de Colombia en 1987



Ernesto Díaz Alméciga (1932 -2001), fundador y director de la Orquesta Sinfónica Juvenil de Colombia: Entre el atril y la batuta

no sabían solfeo!... eran muchachos que tocaban ¡magníficamente!, sardinos de 15 y 16 años, que tocaban en los mariachis.(R.L.)

Harold Martina ratifica la misión altruista de Ernesto Díaz cuando afirma:

Esta labor no solamente la brindaba (Ernesto Díaz) a jóvenes de bajos recursos, lo hacía con personas profesionales que querían hacer música y más si eran jóvenes. (...) Era un músico excelente, como violista, como director y también como ser humano, era muy generoso y a cualquier muchacho que el viera que tenía ganas de estudiar y que no tenía posibilidades lo ayudaba a estudiar música, la gran labor en la juvenil lo dice todo. (H.M, 2010)

El semillero

Una vez establecida la escuela de música de la OSJC tomó fuerza y prestigio. Llegó a contar con más de mil alumnos entre niños, jóvenes y adultos, que cursaban sus estudios con niveles de formación sensorial, preparatorio, básico, intermedio y recibían un título de tecnólogo. De acuerdo a la edad y nivel participaban en la práctica de orquesta infantil, preorquesta hasta llegar a la sinfónica juvenil, donde actuaban los alumnos más avanzados con algunos de sus profesores. En el año 1983 la Orquesta sinfónica Juvenil de Colombia se convirtió en Fundación por gestión de Ruth Lamprea y solo hasta el año de 1991 la Orquesta obtuvo su resolución que le acreditaba para iniciar labores de educación no formal, según comenta la propia maestra:

...Eso fue un viacrucis porque había que conseguir sitio donde ensayar; pasíamos [sic] todos los sitios, yo me anduve toda Bogotá, con la Federación de Cafeteros, nos prestaban un sitio, a los pocos días

nos lo quitaban; la Casa Pombo nos daba un sitio después nos lo quitaba; el Gimnasio Moderno nos daba el tiatro [sic] y al poco tiempo nos lo quitaba. (R.L.)

Las giras de la O.S.J.C.

La primera gira que hizo la OSJC fuera del país fue a Puerto Rico en 1984. En la ciudad de Punta Borinquen participó en el Festival de Orquestas Juveniles de América junto con orquestas de Venezuela, Colombia, República Dominicana, Estados Unidos y Puerto Rico. Durante 14 días la OSJC se reunió con más de 600 músicos jóvenes que ofrecieron conciertos para el público en general y recibieron clases magistrales.

...bajo la batuta del Maestro Ernesto Díaz la orquesta interpretó con gran entusiasmo y musicalidad la Obertura Ruslan y Ludmila de Mijail Glinka, y el concierto en sol mayor para violín y orquesta de Haydn, tocado con brillantez por el joven Miguel Ángel Guevara de 13 años de edad. (Martínez, 1984)

Al año siguiente la OSJC recibió la invitación pendiente que el maestro el maestro Abreu les hubiese dejado para tocar con la Orquesta Simón Bolívar en Venezuela. La Sinfónica Juvenil consiguió los pasajes y Venezuela les auspició hospedaje y alimentación. En 1994, por gestión de la Maestra Ruth Lamprea se dio un convenio con la Secretaría de Educación del Distrito para tocar conciertos didácticos en iglesias, escuelas, colegios, centros comerciales, parques con el fin de dar a conocer y llevar música a niños, jóvenes, adultos y público en general que no tenía acceso a una orquesta sinfónica. Para 1995, la Orquesta sinfónica Juvenil de

Colombia firmaba un acuerdo con la Universidad Central que le permitía otorgar el título de Músico Profesional y también por gestión de la Maestra Ruth Lamprea se haría realidad un proyecto ambicioso que Ernesto Díaz había imaginado para su orquesta: la emisión de conciertos en una franja en la Radiodifusora Nacional, una actividad que subsistiría aún en ausencia del maestro Díaz Alméciga, como lo narra la maestra Lamprea:

...En el Teatro Americano, la Orquesta Sinfónica Juvenil ofrece conciertos quincenales los sábados a las 6:30 de la tarde, los cuales se transmiten todos los lunes a las 7 de la noche por Radios Clásica, sistema de FM nacional (95.9 MHz Bogotá, de la Radiodifusora Nacional de Colombia (Lamprea, 1998).

Ernesto Díaz: el hombre de los afectos

En 1954, durante una gira por Cartagena con la Orquesta Sinfónica de Colombia, Ernesto Díaz conoció a Elvia Mendoza, joven lugareña recién graduada del colegio, quien tenía aspiraciones de estudiar música en el Conservatorio en Bogotá. Coincidieron allí al poco tiempo iniciaron un serio noviazgo que los condujo al matrimonio al año siguiente. De este matrimonio nacieron sus cuatro hijos: Ernesto, Mario, Luisa y Juan Pablo, a quienes les inculcaron el amor por la música. Ernesto y Elvia participaron juntos en giras, recitales, conciertos con orquestas profesionales. Compartieron su vida alrededor de 15 años, al cabo de los cuales se separaron. Pese a ello no dejaron de lado su música y tocando juntos recorrieron el mundo. Elvia fue su pianista acompañante durante toda la vida, por la calidad musical, exigencia y

disciplina que imprimía a cada una de sus presentaciones.

...tocamos juntos hasta que él murió. Siempre tocó conmigo, no tenía otra pianista, inclusive cuando nos separamos tocamos juntos” [] Era muy estricto en todo, no admitía que se descarriara nada, pero en eso de la música nunca tuvimos problemas (H M, 2010).

Ernesto Díaz compartió el resto de su vida con Ruth Lamprea su segunda esposa, en compañía de quien, sin restricciones de tiempo o cansancio, hiciera realidad el sueño de tantos músicos colombianos. Ruth Lamprea nació en Bogotá en 1939; a los 12 años se fue a vivir a Milán (Italia) y se graduó a los 17 años. Inició estudios de violín con el profesor *Jonel Neiger* y los continuó con el violinista *Hubert Aumere*, concertino de la Orquesta Sinfónica de Colombia; se graduó en el Conservatorio Giuseppe Verdi de Milán en 1960; allí estudió con los maestros *Attilio Crepax* y *Franco Gulli*. Posteriormente, realizó varios cursos en varias ciudades; en Siena, Música de Cámara; En la Academia de Viena con el famoso violinista *Vasa Prihoda*; en Darmstadt (Alemania), música contemporánea con *Rudolf Kolisch*; En Bariloche (Argentina), con la Camerata de *Alberto Lysy*. A su regreso al país en 1960 ingresó a la Orquesta Sinfónica de Colombia. De 1974 a 1975 fue concertino de la Orquesta Filarmónica de Bogotá. Y desde 1975 regresó a la Sinfónica de la cual fue concertino asistente. Como solista, Ruth presentó numerosos recitales con la Sinfónica, la Filarmónica, la Juvenil y la Orquesta de Cámara del Conservatorio bajo la dirección de los maestros, *Olav Roots*, *Ernesto Díaz*, *Theodor Fuchs*, *Luis Biava*, *Daniel Limpton* y *Simón Blech*. Durante muchos años



Ernesto Díaz Alméciga (1932 -2001), fundador y director de la Orquesta Sinfónica Juvenil de Colombia: Entre el atril y la batuta

fue profesora de violín en el departamento de Música de la Universidad Nacional. Pero Ruth Lamprea con su empeño y dedicación finalmente se convirtió en la mano derecha del proyecto artístico de Ernesto Díaz y logró gestionar los convenios, patrocinios, apoyos, donaciones de diferentes entes del Estado y empresas privadas y brindó a la Fundación O.S.J.C. en calidad de cofundadora, un soporte económico que por muchos años permitió que este sueño se hiciera realidad.

Mucho se habló del temperamento de Ernesto Díaz. La exigencia que él mismo se había procurado, la reclamaba a sus discípulos a los que no les permitía faltas de estudio, comportamiento o interés. Siempre reclamaba con donaire y agudeza el respeto por la música. Buscaba un alto compromiso por parte de sus músicos. Ni la misma enfermedad era objeto de excusa, porque ni estando enfermo él, cancelaba un ensayo, por el contrario la música lo curaba de sus dolencias. Su recio carácter se debía a la pasión que le hacía sentir la música, sumado a las luchas que a diario sorteaba por sacar adelante la orquesta y mantener un elevado nivel musical.

...Era muy exigente con la música...eso le hacía ver neurótico. Si no sonaba perfecto como él quería entonces había desahogo negativo; era su forma de ser. ... cuando venía un solo de vientos y había una pifa, era como si le partieran el corazón. (A.G.)

Adiós a un gran músico

Hasta sus últimos años de vida Ernesto Díaz Alméciga luchó por mantener la OSJC activa, pese a las dificultades económicas que atravesaba la Fundación, debido a la falta de apoyo

por parte de las entidades que anteriormente la financiaban. Su ideal era fomentar el desarrollo del gran talento musical de los jóvenes colombianos, como herencia innata de las diferentes mezclas de razas. Luchaba por los jóvenes que atravesaban dificultades de índole familiar, social, económica, de drogadicción o alcoholismo haciendo uso de sus propios recursos con el fin de lograr su superación. Ernesto Díaz creyó ciegamente en los valores musicales y forjó por sus propios medios las condiciones y demostró que había material humano con qué trabajar, a pesar de la falta de credibilidad de sus colegas, por su búsqueda y proyección del talento nacional. Logró que la OSJC conformada íntegramente por jóvenes, alcanzara un nivel muy alto de interpretación con repertorios que se consideraban exclusivos de las orquestas profesionales.

...(fue) un hombre muy generoso en lo musical, él quería enseñarle a todo el mundo, les daba no solamente sus clases, su enseñanza, sino, si había que darles comida, alojamiento, plata pa'l transporte, él le daba a la gente lo que fuera necesario para que estudiara. (R.L.,2009)

El 12 de marzo de 2001 se apagó la figura de Ernesto Díaz Alméciga tras 69 años dedicados enteramente a la música y al estudio de la viola instrumento del cual nunca se apartó. Con su huella dejaría tras de sí varias generaciones de músicos que marcaron un hito al alcanzar un nivel de profesionalismo en sus carreras musicales. En sus días postreros se le recordará fumando apaciblemente su pipa y jugando con sus tres perros, los que quería como sus más nobles e inseparables compañeros, imagen que marcaría el recuerdo de sus más cercanos amigos. En su memoria la Orquesta Sinfónica



Fig. 12 Programa del concierto póstumo en memoria de Ernesto Díaz ofrecido por la OSJC

Juvenil de Colombia realizó un concierto a su fundador y maestro.

La maestra Ruth Lamprea actualmente es directora y profesora de la Escuela de música de la Orquesta Sinfónica Juvenil de Colombia. Por gestión suya, en 1995 la Universidad Central nombró como Decano de la Facultad de Música a Ernesto Díaz, cargo que ocupó hasta su muerte el 12 de marzo de 2001. Ruth Lamprea asumió el mismo cargo durante cuatro años más.

Conclusiones

La labor adelantada por el maestro Ernesto Díaz Alméciga con los jóvenes músicos colombianos fue de incalculable valor para la cultura musical de la Nación. Además de ser un músico altruista, que creía en el talento innato que hay en este país, impulsó a la juventud a alcanzar los más altos niveles musicales. Se precisaron

los aportes musicales realizados por el maestro Ernesto Díaz Alméciga durante el período en que permaneció al frente de la Orquesta Sinfónica Juvenil de Colombia así como la proyección de su iniciativa particular para definir un nuevo horizonte para el movimiento sinfónico colombiano de su tiempo, en especial por los alcances que tuvo en el trabajo de educación con los niños y jóvenes de escasos recursos o con problemas de adaptación social, por medio de la música a través de la Orquesta Sinfónica Juvenil de Colombia. Tomando como ejemplo la conformación de la Orquesta Sinfónica Juvenil de Colombia hecha por el maestro Ernesto Díaz, nuevas dinámicas surgen hoy en torno al fomento de orquestas de alto nivel, donde jóvenes instrumentistas pueden desempeñarse y adquirir una experiencia fundamental a su futuro profesional, un futuro que para Ernesto Díaz Alméciga se convirtió en su Norte y máxima



Ernesto Díaz Alméciga (1932 -2001), fundador y director de la Orquesta Sinfónica Juvenil de Colombia: Entre el atril y la batuta

aspiración, realizada en vida como tributo a su fe en el talento de las nuevas generaciones de músicos colombianos.

Bibliografía

- Alzate, C. A. (2008). *Pensamiento Colombiano del siglo XX* Tomo II. Bogotá, D.C.: Pontificia Universidad Javeriana.
- Amat, G. C. (1994). *La Orquesta sinfónica de Madrid*. Madrid, España: Alianza Editorial.
- Artes, C. N. (7 de Septiembre de 2009). <http://www.consejodelacultura.cl/portal/index.php?page=articulo&articulo=10173>. Recuperado el Mayo de 2010.
- ASOSCOL. (1964). *El Cuarteto Bogotá*. Música.
- Bejarano Ávila, J. A. (1997). *Nueva Historia de Colombia Vol II*. Planeta.
- Bermúdez, E. (1981). *Música Tradicional y Popular Colombiana*. Canto Mestizo . Bogotá, Cundinamarca, Colombia: Arte Sistema Ltda.
- Chávez, C. (1948). *Iniciación a la Dirección de Orquesta*. Nuestra Música México. Conservatorio Nacional.
- Instituto colombiano de Cultura (1980). *Orquesta Sinfónica de Colombia XXV Aniversario*. Bogotá: Colcultura.
- Díaz, E. (2008). *Maestro Ernesto Díaz Alméciga*. Documento inédito Bogotá.
- Duque, E. (1980). *Guillermo Uribe Holguín y sus 300 Trozos en el Sentimiento Popular*. Bogotá. Ediciones del Centenario de Guillermo Uribe Holguín.
- Duran, L. (7 de septiembre de 2009). <http://www.consejodelacultura.cl/portal/index.php?page=articulo&articulo=10173>. Recuperado el 23 de Julio de 2010.
- González, G. (1984). *El Folclor de Colombia*. Bogotá: Artestudio Editores.
- Lamprea, R. (Agosto, 1964). ASOSCOL, Música. Bogotá.
- Lamprea, R. (Junio de 1998). *Los 21 años de la Orquesta Sinfónica Juvenil de Colombia*. Radiodifusora Nacional de Colombia, Boletín No 15.
- Martin, H. F. (1959). *Enciclopedia de la Música* 4 ed. Tomo 2. México D.F. : Editorial Cumbre S.A.
- Martínez, J. E. (1984). *Festival Musical !Hasta el año que viene!* En Periódico Por Dentro Puerto Rico p. 1.
- Ortega, R. C. (1984). *Cartillas de Colcultura*. La Música Sinfónica en Colombia. Bogotá, Cundinamarca, Colombia: Colcultura.
- Perdomo, J. I. (1980). *Historia de la Música en Colombia*. Bogotá: Plaza y Janes 5° Edición.
- Revista Credencial Historia N° 120. (1999). Bogotá.
- Rosenzweig, L. (s.f.). *Breve Historia de la Música en Colombia*. Bogotá.

MÚSICA EN CLAVE



Condición física de ingresantes a programas de música del Conservatorio del Tolima

Condición física de ingresantes a programas de música del Conservatorio del Tolima

Fitness of entrants to music programs the Conservatory of Tolima

Hernán Gilberto Tovar Torres*

Recibido: julio 22, 2011/ Aprobado: septiembre 23, 2011

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 ingresantes 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 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 claves: Aptitud Física, Educación Superior, Estudiantes de Música.

Abstract. This study aims at determining the physical condition of the incoming students in Higher Education Degree Programs in Music and Music Teacher at the Conservatory of Tolima, during semester B-2011. It was raised as a quantitative approach to research non-experimental, descriptive design with wide transactional scope. The analysis unit of the study was male freshmen students at programs in music and master's degree in music, population / universe 20 students who were selected by 95% in a non-probabilistic sample by subject -type of genders, aged between 16 and 24. The importance of the study is to provide essential data on the physical condition of students entering graduate programs in music and music teaching to create non existing records and being essential to identify individuals at risk who may require special attention, as well as a starting point for other studies of physical fitness in musicians.

Key words: physical fitness – Higher Education – music students.

* hgtovar@ut.edu.co Magister en Ciencias de la Actividad Física y el Deporte. Universidad de Pamplona. Especialista en Actividad Física Terapéutica. Coordinador Deportes Conservatorio del Tolima. Licenciado Educación Física, Deportes y Recreación. Artículo de investigación

Introducción

La condición física o aptitud física ha sido documentada como un indicador del estado de salud del individuo (Ruiz, 2007), es decir, la valoración de la misma cobra una connotación especial y más aún en el ámbito de inicio de un proceso de formación de educación ya sea medio vocacional o superior.

La evaluación del nivel de condición física, permite acceder a la información sobre el funcionamiento orgánico, el diagnóstico del estado de la misma junto con su control de evolución permiten prescribir el ejercicio y determinar los programas de condicionamiento físico. Ahora bien cuando se trabaja con estudiantes aun en proceso de evolución física por su edad adolescente, es determinante llevar un control, aun más cuando *la formación profesional a la que se enfrentan radica en una elevada exigencia corporal, con movimientos repetitivos, gestos asimétricos y descompensaciones musculares (Llobet, 2005)*, por lo cual evaluar el nivel de Aptitud Física es de gran utilidad para comprender los cambios, hacer comparaciones y determinar progresos individuales y colectivos, es decir poder identificar su verdadera forma corporal desde el ingreso, permitiría ser herramienta para motivar, agrupar, calificar e investigar la aptitud física importante para prevenir lesiones por los desequilibrios musculares y posiblemente aumentar el rendimiento de futuro profesional de la música.

“La maestría musical se mantiene en gran medida con una óptima aptitud física”.

Antecedentes Históricos

El ser humano se ha preocupado desde siempre por la evaluación de la Aptitud Física o, por lo menos, alguna parte de la misma. Los primeros estudios documentados aparecen hasta el siglo XIX.

A partir del año 1800 se publican estudios en los que se aborda de forma analítica la medición de la Aptitud Física. Estos trabajos están agrupados bajo la denominación de Antropometría o Biometría. (Villanueva, Velandrino, Martínez, 2008)

Según Yuca Ribera (2001) ésta se define como:

- La parte de la Antropología que trata de la medición del aspecto físico del hombre.
- La ciencia que comprende el estudio de las proporciones del cuerpo humano.

El autor antes citado presenta un esquema cronológico del proceso histórico de las mediciones, el cual expone el siguiente orden:

Tabla 1. Esquema cronológico del proceso histórico de las mediciones.

1. Medidas antropométricas	1860 - 1890
2. Test de fuerza	1880 - 1910
3. Test cardio-vasculares	1900 - 1925
4. Test de habilidad atlética	1900 - 1930
5. Medidas sociales	1920 →
6. Test de habilidades deportivas	1920 →
7. Proceso de evaluación	1930 →
8. Test de conocimiento	1940 →
9. Test de condición	1940 →

Ahora bien, Sánchez (2008) expone que “los Test de Condición Física Juvenil en los EE.UU. (AAHPER 65 – 79), los Test Estandarizados en Niños Canadienses (CSFT 1986), el Test Europeo de Aptitud Física (eurofit, 1992)”, estos estudios se utilizan actualmente como datos de referencia internacional en las valoraciones constitucionales; es poca la descripción constitucional que se hacen en estos estudios, pues se basan esencialmente en las pruebas de Aptitud Física”.



Condición física de ingresantes a programas de música del Conservatorio del Tolima

A nivel nacional:

- En 1965 se llevó a cabo un estudio por parte de los Institutos Nacionales de Enseñanza Media Diversificada (inem) de Bogotá, cuyo único testimonio de resultados se encuentra en el libro “Aptitud Física” (1993); En 1984 en la ciudad de Medellín se publicaron las Técnicas para la Toma de Métodos Antropométricos, de estos estudios hay poca información disponible. Los mismos son citados por Sánchez (2008).
- El Instituto Nacional del Deporte (COLDEPORTES) realizó en 1993, un Programa Nacional de Detección de Talentos Deportivos con el fin de crear el *Perfil Morfológico, Funcional y Motor del Escolar Colombiano* realizado en una población escolar entre 7 y 16 años en ambos sexos y del cual se produjo un manual de procedimiento denominado *Aptitud Física: Pruebas Estandarizadas en Colombia* (Jáuregui Nieto – Neuredin Ordóñez 1993), y en el cual se aplicaron pruebas antropométricas de composición corporal, de dimensiones y de rendimiento motor, para evaluar respectivamente velocidad, potencia anaeróbica aláctica, potencia muscular global, reacción simple, flexibilidad de la musculatura posterior y precisión, a partir de este estudio se pudo identificar la Aptitud Física potencial del escolar Colombiano hasta la edad de 16 años.
- En el año 2001 se realizó el trabajo de investigación titulado *Evaluación Antropométrica y Motriz Condicional de Niños y Adolescentes* desarrollado por Santiago Ramos B, Luis G. Melo. B, y Diego A. Álzate, editado por la Universidad de Cal-

das, tuvo por objetivo evaluar las características del desarrollo corporal y de las capacidades motrices condicionales de los escolares, a fin de establecer si dicho desarrollo corresponde con lo esperado para la edad en relación con parámetros establecidos internacionalmente y recomendado por la Organización Mundial de la Salud (OMS), en el caso de la antropometría y con la batería EUROFIT(1992) y el estudio de Jáuregui y Ordóñez publicado por COLDEPORTES en 1993 con lo referente al Desarrollo Motor Condicional.

- Cabe resaltar la investigación titulada: *Evaluación de las cualidades físicas en los escolares del Distrito Capital*, realizada en la ciudad de Bogotá D.C, en el años 2003 y cuyos autores son Luz Amelia Hoyos Cuartas y Jairo Alejandro Fernández Ortega. En este trabajo se evaluaron escolares mediante pruebas físicas como el test de Leger, test de Wells, test de velocidad de reacción, de carrera de 20, 30 y 40 metros y segmentaria (tapping), salto longitudinal sin impulso. Asimismo, se aplicaron medidas antropométricas de talla, peso, pliegues cutáneos, perímetros corporales y diámetros óseos.

Estos trabajos que se han realizado a nivel nacional, se tomaron para como punto de partida en estudiantes y solo serán citados ya que los estudios realizados sobre aptitud física en universitarios son escasos y específicamente en músicos son inexistentes, ahora bien al utilizarse una batería de test con valores estandarizados universalmente para evaluar la condición física en población no altamente entrenada según *American Collage of Sport Medicine*,

ACSM, (2006), y que evaluó los componentes básicos de la aptitud física en relación con la salud (tolerancia aeróbica, fuerza, flexibilidad y composición corporal), no se de utilizaran correlaciones con otros estudios a excepción de los los estudios comparativos se encontraron datos en síntesis como el lugar, año de realización y resultados, no se especificaron los test utilizados, por ello solo se citan el estudio realizado en estudiantes universitarios de la ciudad de Bogotá (2008) y el estudio realizado en estudiantes universitarios de ciudad de Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM, 2006). Si bien se han correlacionado resultados arrojados por estos estudios, no se especificaron ya que la fuente primaria de información nos dio solo una síntesis de dichos trabajos permitiendo realizar una comparación con el estudio realizado en el conservatorio del Tolima.

Contenido

La actividad musical sea de forma consciente o no es una actividad física exigente la cual genera un gasto calórico mucho mayor que estar simplemente en reposo, alcanzando niveles de activación muscular altos con intensidades muy parecidas a los deportistas de alto rendimiento, según (Iñesta, 2006), por lo cual es importante para realizar la actividad musical buenos niveles de aptitud física en sus componentes básicos.

Al estudiar música se acude a la aptitud física para realizar las actividades laborales se requiere repetición de gestos y movimientos que se realizan para alcanzar la perfección al tocar un instrumento, cantar, ahora bien, la obligatoria utilización de sus componentes (cardiorrespiratorio, aptitud muscular, composición corporal y flexibilidad) son determinantes para la interpretación.

Es decir, a través de practicar muchas veces de manera incesante con el instrumento y al exigirse físicamente, el músico se asemeja al trabajo del deportista de alto rendimiento (Vallejo, 2004).

Al revisar particularidades de la aptitud física músculo esquelética en músicos, por ejemplo la aptitud muscular de *fuerza* de un violonchelista al presionar con sus dedos una o demás cuerdas, o por ejemplo cuando un percusionista golpea con todas sus fuerzas un gong o un contrabajista ejecuta un pizzicato (Sarda 2003), estos ejemplos de la utilización del componente músculo esquelético de la fuerza isotónica (igual-tono), o si es el caso isométrica (igual-longitud), muestra el grado de requerimiento de la aptitud física.

En el caso de la *resistencia muscular*, es evidente por ejemplo cuando un pianista al ejecutar pasajes que son relativamente largos y continuados sin interrupción y con una velocidad de ejecución importantes requiere esta aptitud muscular. Ahora bien en el caso del simple hecho de estar sentado en un concierto tocando continuamente si detenerse hasta terminar, incluso habría utilización también de la *resistencia cardiorrespiratoria* o el caso de un baterista tocando sin detenerse por tiempo prolongado. *La flexibilidad* como es el caso del arpista llegando hasta la última cuerda y extendiendo su mano por completo, o por ejemplo del pianista cuando abra su mano y toque un acorde de una octava o un bajista cuando coloque sus dedos sobre el mástil o ejecute un movimiento con el arco, ahora bien se requiere de una velocidad importante. *La composición corporal* componente importante también de la aptitud física y la salud como es el caso del alto grado de sobrepeso y obesidad presentado en músicos



Condición física de ingresantes a programas de música del Conservatorio del Tolima

en formación y profesionales los cuales incrementan el riesgo de sufrir diversos tipos de enfermedades como las coronarias, hipertensión, diabetes tipo 2 y enfermedades musculo esqueléticas como la artrosis, lumbalgias, cervicalgias entre otras.

Por lo cual el músico profesional o en formación requiere poseer un nivel óptimo de aptitud física, es decir para tocar bien se debe practicar y repetir de manera obligatoria todos los días, adoptando posturas, realizando movimientos denominados gestos musicales requeridos y pareciendo ser la única forma de alcanzar la excelencia. (Iñesta, 2006).

Ahora bien, la evidente solicitud de la aptitud física para esta profesión requieren tener un punto de partida de diagnóstico y control de sus cuatro componentes (resistencia cardiorespiratoria, aptitud muscular, la flexibilidad y la composición corporal).

- **Componente aptitud resistencia cardiorespiratoria (tolerancia aerobia):** es la capacidad del corazón, los pulmones y el aparato circulatorio para aportar oxígeno y nutrientes con eficacia a los músculos que se ejercitan.
- **Componente aptitud músculo-esquelética:** Es la capacidad de los sistemas esquelético y muscular para realizar un trabajo que requiera fuerza y resistencia muscular, definiendo fuerza muscular como el nivel máximo de tensión que puede producir un grupo muscular; resistencia muscular como la capacidad de un músculo para mantener niveles de fuerza submáximos durante un periodo prolongado.
- **Componente composición corporal:** el peso corporal representa el tamaño de la

masa de una persona y la composición corporal se relaciona con el peso del cuerpo en cuanto a cantidades absolutas y relativas de músculo, hueso, tejido adiposo.

- **Componente flexibilidad:** es la capacidad de mover las articulaciones con fluidez a través de la amplitud de movimiento completa. Está limitada por ciertos factores, como la estructura ósea, el tamaño de la fuerza de los músculos, los ligamentos y otros tejidos conectivos. El estiramiento diario puede aumentar la flexibilidad en forma significativa.

Objetivo General

Determinar el nivel de Aptitud Física de los estudiantes ingresantes de género masculino a los programas de música en edades de 16 a 24 años del semestre B 2011.

Objetivos Específicos

Establecer la composición corporal, tolerancia aeróbica, aptitud muscular del segmento central-tren inferior y flexibilidad isquiotibial de los estudiantes ingresantes de género masculino a los programas de música en edades de 16 a 24 años de los semestres B-2011.

Analizar los diferentes componentes de la aptitud física en los estudiantes de género masculino ingresantes a los programas de música en edades de 16 a 24 años del semestre B 2011.

Metodología

El estudio se plantea como una investigación de enfoque cuantitativo, de alcance descriptivo. El diseño utilizado es no experimental y de tipo transeccional, es decir este *busca especificar las propiedades, las características y los perfiles*

importantes de personas, grupos, comunidades o cualquier otro fenómeno que se someta a análisis (Sampieri, 2007), en el caso de la aptitud física se determinan cuatro componentes de la aptitud física (resistencia cardiorespiratoria, test de aptitud muscular, la composición corporal y la flexibilidad) (ACSM, 2006). Los instrumentos utilizados hacen parte de una batería de test para valorar la condición física en población no altamente entrenada según *American Collage of Sport Medicine, ACSM, (2006)*, se le agregó la valoración de la aptitud muscular central debido a la importancia que representa según juicio de expertos esta musculatura para el músico. El instrumento que se utilizó para la recolección de la información fueron tests de valoración de la condición física, los cuales permitieron determinar la resistencia cardiorespiratoria, la aptitud muscular de piernas y zona central; así como la composición corporal y la flexibilidad. Ahora bien, los resultados obtenidos permiten descubrir y mostrar el estado actual de la aptitud física con el que ingresan los Estudiantes al Conservatorio del Tolima.

La Población objeto de estudio estuvo conformada por el total de los 16 estudiantes, de género masculino, matriculados como ingresantes a los programas Licenciatura en música y Maestro en música del Conservatorio del Tolima, en edad comprendida entre los 16 y los 24 años, la muestra se seleccionó de manera intencional no probabilística según los criterios del estudio de forma sujeto-tipo, como factores excluyentes se determinó el género pero solo para la tabulación de los datos, limitaciones físicas para realizar las pruebas de uno de los participantes y la edad, para este último no de la evaluación de aptitud física sino del informe

de registros al encontrarse solamente un ingresante con edad mayor a la del estudio.

Para establecer la composición corporal se realizó la toma del índice de masa corporal IMC (peso/talla) $\times 2$, el perímetro de la cintura y el peso en kg con la utilización del normograma permite determinar el porcentaje corporal.

Para establecer la tolerancia aerobia se realizó la prueba de escalinata durante 2 minutos, la cual permitió evaluar la capacidad aerobia, ofreciendo la viabilidad de realización por espacios reducidos, poco tiempo o problemas con clima adverso; para esta prueba se necesitó un cronómetro, y se realizó caminando en el puesto durante 2 minutos y elevando la rodilla hasta llevar la altura de la cadera o señalándole la altura en la pared, se contó el número de veces que la rodilla derecha alcanza el nivel señalado.

Para establecer la aptitud muscular de resistencia para el segmento central se realizó la Prueba de resistencia de los músculos internos centrales del tronco, en la cual se adopta una postura de *cubito prono* en cuatro apoyos durante un tiempo determinado en 3 minutos y 14 etapas, ahora bien esta nos permitió evaluar la resistencia muscular específica de los músculos centrales internos del tronco, los cuales desempeñan un papel importante en la estabilidad corporal y en la reducción del perímetro abdominal. (Berdeal, 2006).

La fuerza del tren inferior se determinó a través del test de sentadillas durante 30 seg., es decir esta prueba permitió determinar la aptitud muscular de la zona inferior del cuerpo (muslos y piernas).

Para Establecer el grado de flexibilidad de la parte inferior del cuerpo (isquiotibial), se realizó la prueba de flexión de tronco en silla (Rikli & Jones, 2001).



Condición física de ingresantes a programas de música del Conservatorio del Tolima

Para la recolección de los datos se creó una hoja o planilla individual de evaluación de la aptitud física en la cual se anotaron las siguientes variables: edad (años enteros), talla (cm), peso (Kg), genero (M – F), % grasa corporal (%GC), perímetro de la cintura. Las normas éticas y morales de un estudio requieren el previo conocimiento y autorización de los participantes para su aplicación, ahora bien al ser algunos de los evaluados menores de edad, los padres de familia autorizaron su participación y los demás realizaron un consentimiento informado de participación de acuerdo a las normas éticas para investigación en humanos; las mediciones se realizaron a los estudiantes en el caso de la composición corporal en reposo, con la indumentaria adecuada y en una sesión clase organizada para dicho proceso científico (Alba, 2005).

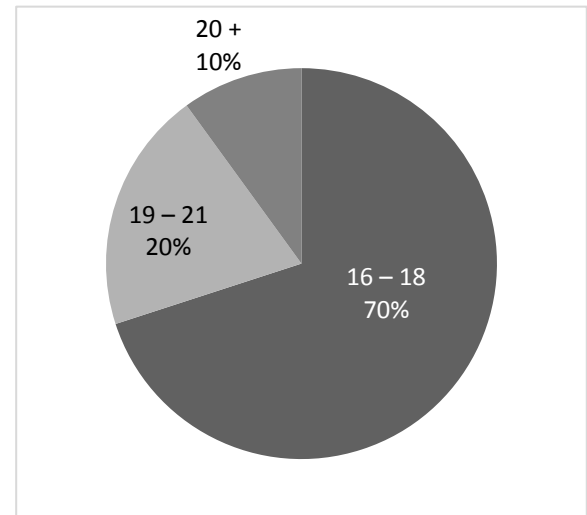
Los instrumentos utilizados en este estudio fueron los siguientes: tallímetro para adultos (Kramer), balanza digital (Scaleman FSI42), cinta métrica para circunferencias humanas (polar), silbato (fox40), cronómetro casio (hs-3v), regla plástica de 50 cm, silla Rimax de 43 cm de altura y el programa de computación Excel.

Resultados

Cuadro 1. Distribución de la edad Estudiantes Ingresantes

Edad (años)	Fa	Fr
16 – 18	11	70 %
19 – 21	3	20%
+20	2	10 %
Total	16	100%

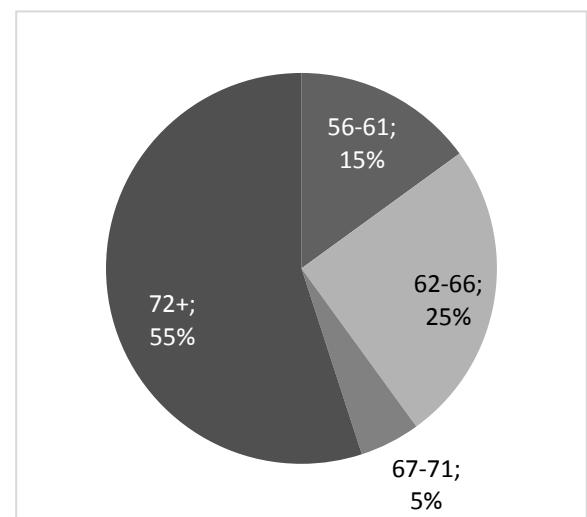
Gráfica 1. Edad Estudiantes Ingresantes.



Cuadro 2. Peso en Kg estudiantes Ingresantes.

Peso en kg	Fa	Fr
56-61	2	15%
62-66	4	25%
67-71	1	5%
+72	10	55%
Total	16	100%

Grafica 2. Peso en Kg Estudiantes Ingresantes.

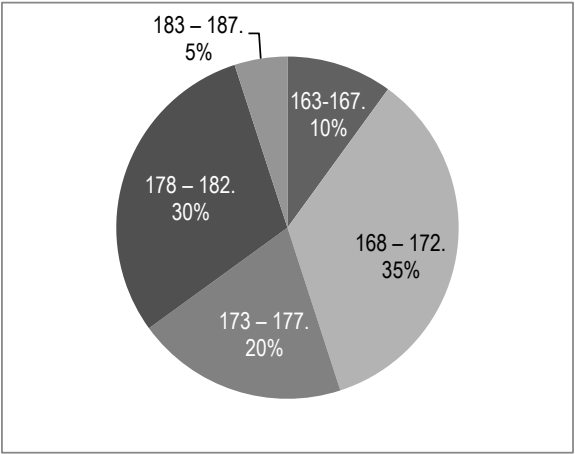


Condición física de ingresantes a programas de música del Conservatorio del Tolima

Cuadro 3. Estatura en (cms), estudiantes ingresantes.

Talla (cms)	Fa	Fr
163-167	2	10%
168 – 172	6	35%
173 – 177	4	20%
178 – 182	4	30%
183 – 187	1	5%
Total	16	100%

Grafica 3. Talla estudiantes ingresantes.

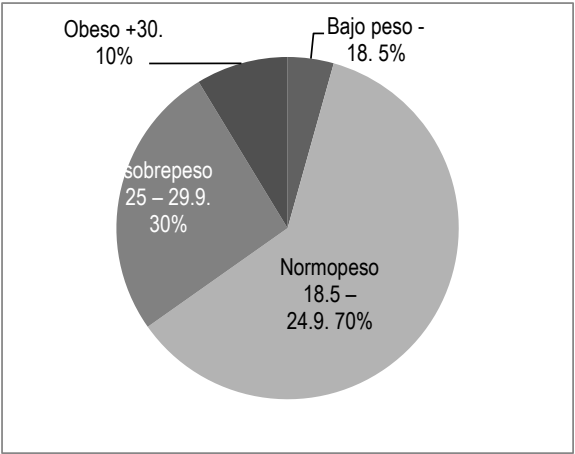


Cuadro 4. Índice de masa corporal (IMC), estudiantes ingresantes.

IMC (kg/cm²)	Fa	Fr
Bajo peso -18	1	5%
Normopeso 18.5 - 24.9	10	70%
Sobrepeso 25 - 29.9	4	30%
Obeso +30	2	10%
Total	16	100%

Fuente. Instrumento de Valoración, clasificación del riesgo de enfermedad basado en el IMC (según el panel de expertos sobre guía clínica para identificación, evaluación y tratamiento del sobrepeso y obesidad adultos, 1998). (Alba, 2005).

Grafico 4. Índice de masa corporal. (IMC), estudiantes ingresantes.

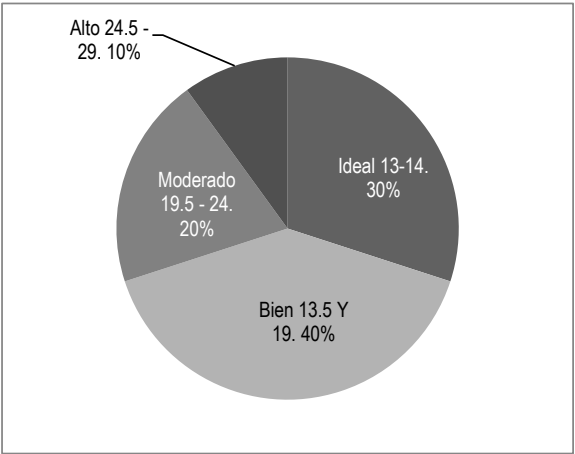


Cuadro 5. Porcentaje de grasa corporal estudiantes ingresantes.

Indice % grasa corporal	Fa	Fr
Ideal 13-14	5	30%
Bien 13.5 Y 19	7	40%
Moderado 19.5 - 24	3	20%
Alto 24.5 - 29	1	10%
Total	16	100%

Fuente: escala para clasificar el porcentaje de grasa corporal en hombres no deportistas (Hoeger, 1989).20 a 40 años.

Grafica 5. % de grasa corporal estudiantes ingresantes





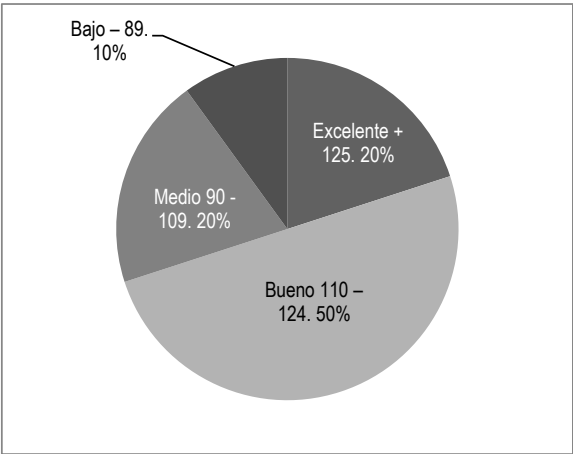
Condición física de ingresantes a programas de música del Conservatorio del Tolima

Tests Motrices

Cuadro 6. Tolerancia aeróbica estudiantes ingresantes

Tolerancia aeróbica	Fa	Fr
Excelente + 125	3	20%
Bueno 110 – 124	8	50%
Medio 90 -109	3	20%
Bajo – 89	2	10%
Total	16	100%

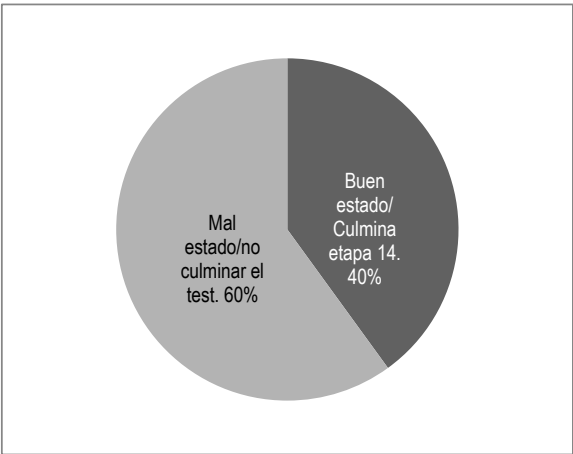
Grafica 6. Tolerancia aerobia estudiantes ingresantes.



Cuadro 7. Estabilidad Central estudiantes ingresantes

Estabilidad central	Fa	Fr
Buen estado/ Culmina etapa 14	7	40%
Mal estado/no culminar el test	9	60%
Total	18	100%

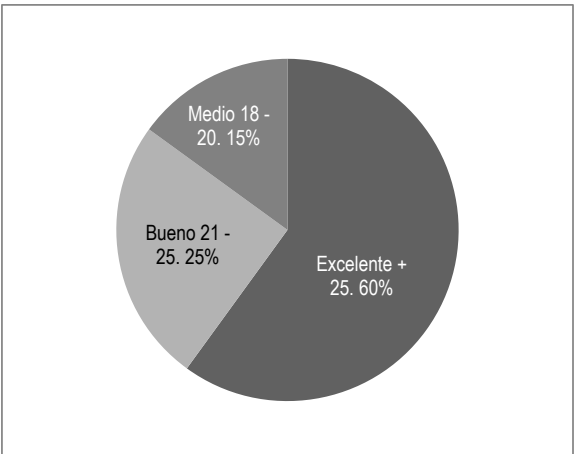
Grafica 7. Estabilidad Central estudiantes ingresantes.



Cuadro 8. Fuerza de piernas estudiantes ingresantes.

Fuerza de piernas	Fa	Fr
Excelente + 25	10	60%
Bueno 21 - 25	4	25%
Medio 18 - 20	2	15%
Insuficiente - 18		
Total	16	100%

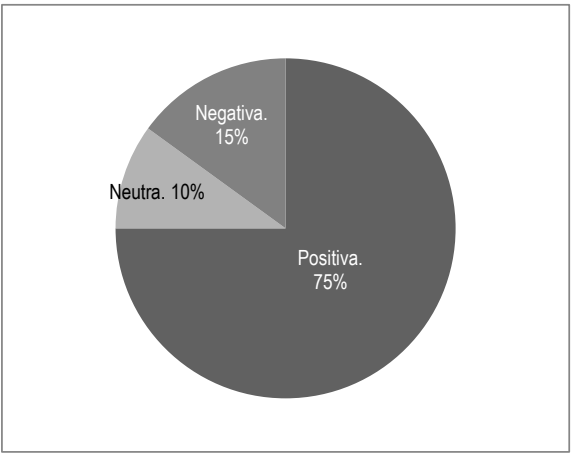
Grafico 8. Fuerza de piernas estudiantes ingresantes.



Cuadro 9. Flexibilidad estudiantes ingresantes.

Flexibilidad	Fa	Fr
Positiva	11	75%
Neutra	2	10%
Negativa	3	15%
Total	16	100%

Grafico 9. Flexibilidad estudiantes ingresantes.



En la composición corporal de los ingresantes se encontraron los siguientes resultados: a) la edad promedio del docente de música fue de 16-18 años b) la estatura ingresante a programas de música es en el rango de 172 - 178 centímetros, c) el peso del ingresante fue en el rango de 65 a 75 Kg. d) el porcentaje de grasa del estudiante ingresante a programas de música está entre 15% y 17% de valoración cualitativa de aceptable. e) el índice de masa corporal promedio del estudiante ingresante es de 23, valoración de normopeso con predisposición hacia el sobrepeso. Los test motrices tolerancia aerobia determinaron un 60% en excelente y bueno, la fuerza de piernas con valores superiores al 50%, la flexibilidad con valores equilibrados del 50% en relación con estándares positivos y negativos, ahora bien la variable de Estabilidad Central se encontró con un 65% en valores de media y bajos siendo el resultado más bajo.

Discusión

Debido a la inexistencia de test específicos para determinar el nivel de la aptitud física en los estudiantes de programas de Música desde que inician un proceso de Educación Superior en Universidades, Conservatorios o Escuelas de Música, se constata la conveniencia de este estudio. Ahora bien, los datos de registro en estudiantes ingresantes a programas de música deben empezar a determinarse, la realización de este estudio sobre la aptitud física de los estudiantes de música no pretende estandarizar valores por sus características, pero si pretende describir y dar un aporte a otros estudios a través de proponer la necesidad de la continua evaluación y propone una batería de test de fácil ejecución. Por lo cual se considera trascen-

dental en esta exigente formación profesional el estar realizándole un seguimiento a la aptitud física.

Los resultados encontrados, al relacionarlos con los datos establecidos por la batería de test para valorar la condición física en población no altamente entrenada según *American Collage of Sport Medicine, ACSM, (2006)*, arrojaron respecto al estado del IMC en el estudio que son de categoría de normal al relacionar el bajo peso 26%, de normal el 48%, de 18% con sobrepeso y un 8% con obesidad, respectivamente. Estos datos antecedentes son similares a un estudio realizado en Colombia (2008) con estudiantes universitarios que presentaban un 80,0% de clasificación bajo peso y normal y un sobrepeso 10,1% y 5% de obesidad, y que coincide con una investigación de similares características de UNAM (2006), con un 58,9% clasificados en la categoría normal y un 19,7% de sobrepeso 17,6% y obesidad 2,1%. Ahora bien, aunque el estudio toma una minoría poblacional es importante resaltar que la obesidad mostró una prevalencia muy baja en este estudio, pero sin olvidar que está asociado a factores de riesgo como hipertensión, dislipidemias, sedentarismo y diabetes, patologías que no se presentaban a estas edades.

Al establecer y comparar el comportamiento de otras variables en estudio con en relación con otros estudios, se puede señalar en cuanto a la edad promedio del estudiante ingresante a otros programas universitarios que está entre 16 a 18 años. Al relacionar el ingreso con el estudio de ingresantes existen similitudes de años de edad al ingreso, igualmente el promedio de la estatura de los jóvenes a estas edades esta equitativo con lo que respecta a la estatura promedio del colombiano actual (ICBF, 2008),



dato arrojado en 175 cm en promedio por lo que respecta a la estatura y se puede decir, que en los estudiantes de música tiene un promedio entre 172 a 178 centímetros, determinándose los valores normales según los estadares en relación con el estándar colombiano a los 18 años, es de aclarar que no es una variable determinante para ingresar y desempeñar la profesión de músico.

El peso promedio de los 50 ingresantes evaluados que conformaron la investigación fue de 76,03 Kg. por lo cual este solo valor no permite establecer relaciones a no ser que se acompañe de otras variables como la talla.

Al relacionar el porcentaje de grasa corporal con los datos estándar para hombres de 19-25 años se encuentra entre 11% a 14% de %GC según la tabla de Hoeger, el estudio encontró que el 26% es ideal, el 38% es bien, el 22% es moderado y el 14% es alto, nos determina que tan solo el 25% tienen un índice de masa corporal bien, al compararlo con otros estudios nos determinó que están por debajo de valores de otros estudiantes universitarios a su ingreso.

En relación con las pruebas motrices el caso de la prueba aptitud aeróbica se determinó que más del 50% están en valores de excelentes y buenos, corroborando los datos encontrados en un estudio realizado en España en relación con la aptitud aeróbica de los adolescentes y determino una media de excelente y buena (Casajus, 2006). En la aptitud muscular y la flexibilidad los valores fueron menores al 50%, correlacionando con el estudio de estabilidad central en estudiantes de música (Tovar, 2011), donde la media estuvo por debajo de los valores normales en la estabilidad central y la flexibilidad.

Conclusiones

Tras el análisis de los resultados reflejados en este estudio, se llegó a las siguientes conclusiones:

- No existen grandes diferencias de composición corporal con los estudiantes de otros programas universitarios en relación con los ingresantes a programas de música según su edad y género.
- Las diferencias que se presentan, a nivel pruebas, específicamente la resistencia muscular de la zona central y la flexibilidad, fueron las dos variables que deben ser acondicionadas de manera urgente, ya que tienen estrecha relación con la salud. Ahora bien, teniendo en cuenta lo anterior y conociendo que la flexibilidad es una capacidad involutiva, se debe contemplar un trabajo permanente de la misma sesión de instrumentación y la resistencia muscular fortalecerla a través de un programa de acondicionamiento muscular.
- La fuerza de piernas en los estudiantes ingresantes presento valores altos, lo cual denota la importancia de no descuidar su evolución y desarrollar esta capacidad desde edades tempranas, teniendo en cuenta la estrecha relación que tiene con la buena postura necesaria para tocar un instrumento.

Recomendaciones

Es pertinente realizar procesos previos de calentamiento antes de iniciar a tocar, así como procesos de estiramiento que permitan mejorar la flexibilidad en lo posible al final de cada sesión ya que dicha condicionante física es una

de las más afectadas en los futuros músicos profesionales.

Cabe resaltar, por su importancia, que las pruebas físicas son una gran herramienta para determinar la Aptitud Física, la valoración de las capacidades físicas relacionadas con la salud, a saber: resistencia aeróbica, fuerza y flexibilidad; se hace justificable su implementación durante el proceso de ingreso a la Educación Superior para los Músicos, nos permite diagnosticar el estado de la aptitud física, motivar la práctica de actividad física y prescribir su práctica como punto de partida de un proceso de 5 años y donde continuar su seguimiento de una forma sistemática y estructurada es importante para prevenir lesiones y aumentar el rendimiento.

Por lo cual se ponen en consideración los protocolos de evaluación implementados en la misma, con la finalidad de estandarizar un sistema evaluativo de la Aptitud Física en el Conservatorio del Tolima para los estudiantes ingresantes.

Agradecimientos

A los directivos del Conservatorio del Tolima, A los Doctores Luz Alba Beltrán Agudelo Rectora, Néstor Guarín Decano Facultad de Educación y Artes, Julie Lorena García directora de Bienestar institucional y Jairo Bernal Guarnizo secretario General, así como a los estudiantes ingresantes a los programas de música, también al grupo de investigación del Conservatorio del Tolima a cargo del docente Humberto Galindo, con el ánimo de iniciar la sublínea de investigación Actividad Física y Música, también a los compañeros del grupo de investigación Formación en movimiento de la Universidad del Tolima quienes colaboraron para la reali-

zación de las pruebas piloto y las mediciones antropométricas.

Bibliografía

- Alba, B.L. (2005). *Test Funcionales, Cineantropometría y Prescripción del Entrenamiento en el deporte y la Actividad Física*. Armenia, Editorial Kinesis.
- Alba, B.L. (2006). *Evaluación y prescripción Del ejercicio para instructores de acondicionamiento físico (fitness)*, Editorial Feriva.
- American College of Sports Medicine. (2001) *Manual ACSM para la valoración y prescripción del ejercicio*. trad: Pedro González del campo Editorial Paidotribo.
- Campbell, D. & Stanley, J. (2005). *Diseños experimentales y cuasiexperimentales en la investigación social*. Morrortu/editores.
- Hernández, R.; Fernández, C.; & Baptista, L. R. (2006). *Metodología de la investigación*. 4a ed. Mc Graw Hill.
- Heyward, V. H. (2008) *Evaluación de la aptitud física y prescripción del ejercicio*. 5a ed. Editorial Medica Panamericana.
- Iñesta, C. (2006). *Demanda Fisiológica en Músicos Profesionales*. España. Revista Resonancias.
- Rosset, L.J. (2005) *A tono: ejercicios para mejorar el rendimiento del músico*. Barcelona España Editorial Paidotribo.
- Sandoval, C.C. (2007). *Manual de evaluación de aptitudes físicas*. Universidad de Boyacá. Colombia.
- Sarda, R. E. (2003). *En Forma: Ejercicios para Músicos*. (pág. 71-84). Paidós Educación Física Editorial.
- Malina, M. Robert (2007). *Antropometría. Sobreentrenamiento* Publice Standard. Píd, 718.
- Sánchez, C. (2003). *Determinación del perfil antropométrico de corredores de medio fondo de elite*. Efdportes.com.
- Prado, J.R., Salcedo, A. (2007). *Perfil antropométrico y de aptitud física del niño escolar sordo en edad comprendida entre los 10 y 12 años*. Efdportes.com.



Condición física de ingresantes a programas de música del Conservatorio del Tolima

- Thomas, J.R.; Nelson, J. K. (2007). *Métodos de investigación en Actividad Física*. Paidotribo.
- Vargas, M.; Becerra, F., & Prieto, E. (2008). *Evaluación antropométrica de estudiantes universitarios en Bogotá*. Rev. Salud Publica Scielo.
- Tovar, H.G. (2011). *Composición corporal y somatotipo de los docentes de música*. EFDeportes.com, Revista Digital. Buenos Aires, N° 153. febrero. <http://www.efdeportes.com/efd153/aptitud-fisica-en-el-musico-profesional.htm>.
- Tovar, H.G. (2011). *Importancia de la evaluación de la aptitud física en el músico en formación y profesional*. EFDeportes.com, Revista Digital. Buenos Aires, N° 152, enero. <http://www.efdeportes.com/efd152/aptitud-fisica-en-el-musico-profesional.htm>
- Tovar, H.G. (2011). *El Acondicionamiento de la Musculatura Core y la Estabilidad Central*. Tesis de Maestría. Universidad de Pamplona (Colombia).
- Aránguiz H. A. García V.; Rojas S.; Salas C.; Martínez R. & Norman M. M. K. (2010). *Estudio descriptivo, comparativo y correlacional del estado nutricional y condición cardiorrespiratoria en estudiantes universitarios de Chile*. Revista chilena de nutrición. Versión On-line ISSN. 0717-7518.
- Casajus J; Leiva M; Ferrando J; Moreno L; Aragonés M & Ara I. (2006). *Relación entre la condición física cardiovascular y distribución de grasa en niños y adolescentes*. Apunts Medicina L'Esport.; 149: 7- 14.



Evaluación y rediseño de la Licenciatura en Música de la Facultad de Artes del Conservatorio del Tolima

Evaluación y rediseño de la Licenciatura en Música de la Facultad de Artes del Conservatorio del Tolima

Evaluation and redesign of higher education degree music programs at the Faculty of Arts at the Conservatory of Tolima

Néstor Guarín Ramírez*

Recibido: junio 15 de 2011 Aprobado: septiembre 15 de 2011

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 éste 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.

Abstract. This article corresponds to the evaluation performed on the Higher Education Degree Music Programs at the Faculty of Education and Arts at The Conservatory of Tolima to see if it meets the needs of the region and the country as well as the expectations of its students. The purpose of conducting this research aimed at identifying the strengths and weaknesses of the program, learning about curriculum processes, student interests, and finding out whether the graduates are trained to meet the needs of industry and the region, as well as assessing the concept of employers on the professional performance of graduates; becoming a study to 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.

* Magister en Educación. Decano Facultad de Educación y Artes del Conservatorio del Tolima. Grupo AULOS – Historia, patrimonio y tradición musical en Colombia. nestor.guarin@conservatoriodeltolima.edu.co

Introducción

La función que cumplen las instituciones de educación superior es fundamental para el desarrollo de una sociedad, como quiera que de ellas se espera que a través del cumplimiento de su misión ayuden a que existan sociedades más justas, más iguales. En los nuevos contextos sociales, caracterizados por la prevalencia de lo económico y lo inmediato, por la creciente globalización y las aperturas en lo económico, lo social y lo cultural, la universidad debe orientar la sociedad hacia la búsqueda del bienestar general y el desarrollo social. Es por eso que el servicio que prestan las instituciones de educación superior debe ser de calidad, entendida ésta como una educación pertinente y flexible, que atienda los intereses y las expectativas de los estudiantes y que responda a las demandas de la sociedad.

Así, en las instituciones se deben dar procesos que permitan constatar que el servicio que se presta cumple con las funciones que le fueron encomendadas a través de la ley, y lo que de ellas demanda la sociedad. Dentro de estos procesos se encuentran los de evaluación, como una oportunidad para actualizar el compromiso con la calidad y como un proceso de construcción colectiva que permite el análisis, la valoración y la intervención de todos sus procesos y objetivos, a fin de adecuarlos y reorientarlos para contribuir con el óptimo cumplimiento de la misión institucional.

En el Conservatorio del Tolima, institución referente en la educación musical del país, se realizó la investigación: *Evaluación en la Licenciatura en Música*, que permitió conocer las fortalezas y debilidades con respecto al currículo. En ella participaron estudiantes, docentes, egresados y empleadores, quienes a través

de encuestas, entrevistas y grupos de discusión aportaron información, que una vez contrastada con el análisis de documentos permitió obtener la visión integral del funcionamiento del Conservatorio. Estos resultados se convirtieron en la base de una nueva propuesta curricular. Esta evaluación se realizó entre los años 2009 y 2010.

Metodología

La investigación se desarrolló con un enfoque cualitativo, en la que los datos cuantitativos sirvieron para complementar y apoyar la interpretación de la información.

La evaluación educativa dentro del paradigma cualitativo se convierte en un proceso investigativo con la intencionalidad de valorar procesos, currículos, resultados y otros componentes de la educación. Esta forma de hacer investigación permite el crecimiento de los individuos y de los grupos, puesto que exige el estudio, la reflexión y el análisis de los procesos.

Los presupuestos de la evaluación cualitativa giran alrededor de la apropiación del conocimiento; articula lo individual, lo social y lo cultural y concibe el aprendizaje como un crecimiento hacia una nueva dimensión. (Patiño, 2004)

La metodología que se empleó al hacer la evaluación curricular de la Licenciatura en Música es etnográfica; se centró en observaciones participantes, y las técnicas empleadas fueron: entrevistas, notas de campo, grupos de discusión, análisis de documentos, que suministraron información sobre el desarrollo, contenido y forma del programa evaluado y su contexto.

Desde las diversas experiencias de evaluación curricular se tomó el modelo que propone Lucelli Patiño (Patiño, 2004), en el texto *Una*



estrategia participativa para la evaluación curricular en la Universidad de Ibagué". El interés en la evaluación al aplicar este modelo fue el de lograr la mayor participación de los estamentos educativos de una manera organizada y democrática.

La evaluación

La evaluación es en sí misma una actividad desarrollada por el hombre sobre el medio con el fin de transformarlo. Es una relación directa entre el sujeto y el objeto estimulado por la necesidad de adaptarlo, cualificarlo o eliminarlo. Esta relación tiene que ver con el medio y las relaciones sociales, pues fuera de la sociedad no existe el hombre y por lo tanto tampoco puede validar su objeto de cognición. Al respecto Gairín afirma:

La evaluación es un proceso sistemático de carácter valorativo, decisorio y prospectivo. Recogida de información de forma selectiva y orientada para, una vez elaborada, facilitar la toma de decisiones y la emisión de juicios y sugerencias respecto al futuro. (Gairín, 1994)

Al evaluar la Licenciatura en Música se tuvo en cuenta darles la voz a los participantes en condiciones de libertad, facilitando la opinión en igualdad de oportunidades y garantizándoles la confidencialidad de sus opiniones. También, se valoraron los contenidos curriculares incluyendo los aspectos humanos de las prácticas educativas, teniendo en cuenta la diversidad y la multiculturalidad que inciden directamente en los aprendizajes y relaciones internas de la comunidad educativa, puesto que los estudiantes de la Facultad de Educación y Artes del Conservatorio del Tolima vienen de distintas regiones colombianas.

Resultados

La evaluación de la Licenciatura en Música se centró en los siguientes aspectos:

- Evaluación del diseño curricular
- Evaluación del desempeño del profesor
- Evaluación del desempeño del estudiante
- Evaluación del desempeño profesional en relación con la competencia laboral que representan los egresados del programa

En el informe aparecen los datos de los entrevistados con las siguientes siglas:

- Entrevista Estudiantes = E.e.
- Entrevista Docentes = E.d.
- Entrevista Egresados = E.g.
- Entrevista Empleadores = E.m.

Evaluación del diseño curricular

Según los documentos encontrados en la Facultad, desde la puesta en marcha del pregrado de la Licenciatura en Música en el año 1994 hasta la fecha, se encontró que se han hecho tres reformas curriculares, de las cuales sólo existe como única evidencia las reformas a los planes de estudios.

A pesar de haber iniciado el pregrado de Licenciatura en Música en 1994, el primer Plan de Estudios que aparece en los libros de manera organizada es el de 1997, éste fue reformado en 1999 atendiendo las orientaciones del Decreto 272 de 1998 del Ministerio de Educación Nacional, en el que se establecieron los requisitos previos para la acreditación de programas.

En 1999 el Conservatorio del Tolima inició un proceso de renovación curricular institucional para lo que convocó a los docentes y estudiantes vinculados al nivel superior y al Bachillerato Musical, con el fin de establecer ins-

titucionalmente una sola estructura curricular, de manera que permitiera la formación musical desde la temprana edad. Este proceso terminó con la Acreditación Previa de la Licenciatura en Música en el año 2000 mediante la Resolución 999 de mayo del mismo año.

Recuerdo que nos convocaron a todos los docentes, tanto los de educación superior como a los del Bachillerato Musical, estábamos liderados por el Dr. Rafael Rodríguez, trajo varios modelos de trabajo para sacar adelante la aprobación de la Licenciatura en Música, y se logró. (E.d.)

La crisis económica que vivió el Conservatorio del Tolima en los años de 1999 a 2001, debido a la supresión de los aportes económicos del Departamento del Tolima, trajo como consecuencia la reestructuración institucional, donde se suprimió el bachillerato musical, y la institución, por su trayectoria, su compromiso con la formación de músicos del país y por el cumplimiento de su misión encaminó todos sus esfuerzos a desarrollarse como institución de educación superior. Para ello, en el año 2003 la Facultad de Educación y Artes inició una revisión del plan de estudios existente para la Licenciatura en Música, y concluyó que se debía profundizar en el conocimiento musical, ya que ese plan era más humanístico que musical.

El plan de estudios que me tocó a mí no tenía mucha formación musical, se daban más clases de sociología, teorías para solucionar conflictos, teorías de... bueno... muchas cosas, que no tenían mayor influencia en mi vida de músico y las que no quería... pero ahora el plan es distinto, me gusta más el que hay ahora que el que yo tuve. (E.g.)

El plan de estudios que se desarrolló a

partir de 2003 satisfizo los intereses de los estudiantes y de los docentes que consideraban importante tener más asignaturas musicales y desarrollar más competencias en las áreas teóricas y prácticas musicales. A la par de esta implementación se contrataron maestros con más experiencia en la enseñanza musical universitaria, quienes aportaron nuevas metodologías y de esta formase fortaleció el currículo y se creó un ambiente de mayor nivel musical en la Facultad.

Con respecto al conocimiento de la misión y la visión del Conservatorio del Tolima, en las encuestas aplicadas se constató que el 100% de los docentes, el 95% de los estudiantes y el 81% de los egresados conocen la misión y la visión e identifican su cumplimiento en la Licenciatura en Música; a través del ejercicio de las funciones de docencia, investigación y extensión. Se encontró coherencia entre ellas y el proyecto curricular. Los encuestados además, destacaron que se trabajen desde todos los estamentos la formación en valores lo que hace más valiosa la educación que se imparte.

Además de música aprendí a vivir bien, reconociendo mis aptitudes y mi compromiso de servir a los demás, a tener buenas relaciones con todos y a tener un proyecto de vida para lograr ser cada día mejor. (E.g.)

Al Conservatorio del Tolima han acudido diferentes instituciones para “proveerse” de docentes musicales (colegios, academias, cooperativas, cajas de compensación, entre otros), y en los últimos años los programas nacionales como Batuta y el Plan Nacional de Música para la Convivencia, han venido solicitando egresados. No obstante, estas propuestas educativas requieren un licenciado diferente que además



de manejar la didáctica de la enseñanza de la música tenga competencias de liderazgo, gestión cultural e interpretación de varios instrumentos musicales.

Por su parte, los estudiantes manifestaron su interés por aprender a tocar un instrumento sinfónico (violín, trompeta, corno, entre otros) diferentes al piano, la guitarra, la flauta y la percusión que son los que actualmente estudian como herramienta pedagógica.

De igual manera, en entrevista a empleadores y en concordancia con los nuevos contextos laborales se evidenció que hoy se requiere un licenciado que no solamente tenga el conocimiento específico sino que tenga competencias que le permitan gestionar el desarrollo de un proyecto musical como banda, coro, orquesta, músicas tradicionales, escuela de formación musical; que se identifique como líder cultural de la región donde sea contratado, capaz de planificar, gestionar un proyecto cultural:

Aquí necesitamos un profesor que sea líder y que tenga experiencia para dirigir grupos orquestales en los que pueda enseñar varios instrumentos y que no espere a que le den todo sino que salga a buscar, a gestionar, al menos que tenga ideas para lograr que la comunidad se involucre y que todos sientan que hay un movimiento musical en la localidad, que vean resultados que motiven a los niños a participar. Ese es el licenciado que necesitamos. (E.m.)

Todos sabemos que a nivel nacional y local los presupuestos públicos destinados a la cultura son pocos o pequeños, así que es necesario que el director de la banda, del coro o el profesor de música no solamente se dedique a que los niños aprendan o toquen mejor sino que nos colabore en liderar el proyecto y gestionarlo ante las instancias respec-

tivas, igualmente a que con los padres se reúnan y piensen en estrategias de cómo ayudarse para mantener viva la agrupación.” (E.m.)

Los egresados en un 31.7% contestaron en la encuesta que la formación recibida no fue totalmente correspondiente a sus aspiraciones, pues deseaban aprender a interpretar más instrumentos. Asimismo, los estudiantes manifestaron en un 95%, el deseo de aprender otros instrumentos y de hacer prácticas grupales instrumentales.

En la investigación se constató que las asignaturas humanísticas y en concreto la pedagogía, tienen poca aceptación por parte de los estudiantes, poca valoración y por consiguiente poco interés por estudiarlas.

En los grupos de discusión con los docentes se tomaron los datos relacionados con el currículo, encontrados en las encuestas y entrevistas con estudiantes, egresados y empleadores y se hicieron reflexiones y debates frente al Plan de Estudios para evaluar los aspectos relacionados con los contenidos, las metodologías de enseñanza, los procesos de evaluación y los resultados académicos obtenidos en los últimos cinco años.

En los grupos de discusión se constató que los contenidos curriculares de la Licenciatura en Música carecen de continuidad semestre a semestre, incurriendo en algunos casos en la repetición de éstos. Al mismo tiempo se concluyó que muchos de los estudiantes ingresan a la Licenciatura en Música con el interés de ser instrumentistas pero, sin las competencias requeridas para hacer la carrera, entonces optan por la Licenciatura pero durante todo el proceso de formación manifiestan su inconformidad con un bajo rendimiento en las áreas huma-

nísticas y pedagógicas, mostrando interés sólo por las áreas musicales; de ahí que muchos estudiantes estén inconformes con el área de Pedagogía y tengan reparos injustificados con los contenidos y actividades que los forman como docentes.

En los grupos de discusión se evidenció la necesidad de hacer una reforma al Plan de Estudios y brindarles a los estudiantes una nueva oferta de formación como músicos, fortaleciendo las competencias en interpretación instrumental o vocal y en el trabajo de conjunto o práctica musical en grupo.

Con respecto a la metodología en la enseñanza, se evidenció que los estudiantes encontraron que las asignaturas musicales tienen una buena metodología y en un 65% manifestaron que las pedagógicas no tienen buena metodología. Llevado este tema a los grupos de discusión se contrastó que los estudiantes tienen escasas competencias lectoras, escritoras y argumentativas y que se niegan a desarrollar procesos de aprendizaje que les den la oportunidad para suplir las deficiencias en las competencias que tienen bajo nivel, de ahí su poco interés en el aprendizaje del área de pedagogía.

Mi mayor interés está en la música, si yo no lo hago bien no tendré cómo hacerme reconocer, en cambio en pedagogía y psicología, pues son cosas que voy aprendiendo a lo largo del tiempo... es algo que no requiero fundamentalmente. (E.e.)

Con referencia a los procesos de evaluación del rendimiento escolar se comprobó que en general hay un buen rendimiento en las áreas musicales y bajo en las áreas pedagógicas (*constatado en las calificaciones de estudiantes de 2009 semestre A*). Así, en los grupos de discusión se contrastó que la motivación de los es-

tudiantes los lleva a tener mayor dedicación, interés y esfuerzo por las áreas musicales y que les cuesta trabajo desarrollar las actividades de aprendizaje en las áreas pedagógicas. Los docentes de música justifican la actuación de los estudiantes y los docentes de pedagogía sienten que es necesario trabajar en grupo para modificar la actitud de los estudiantes.

El área de pedagogía tiene el mismo valor que el área de música, y es más, cuando los estudiantes son evaluados en los ECAES no les preguntan nada de música y es ahí donde van a ver que nuestros estudiantes están mal, pues no tienen las competencias que les evalúan. (E.d.)

La vinculación de los estudiantes de la Licenciatura en Música del Conservatorio a los procesos evaluativos del ICFES a través de los Exámenes de Calidad de la Educación Superior “ECAES”, hoy Exámenes a Profesionales “Evaluación PRO”, requiere que el equipo docente unifique criterios en cuanto a las competencias que les evalúan a los estudiantes, ya que éstos van a tener que presentar sus resultados en algunos de los sitios donde pueden ser vinculados como docentes de música.

Otro aspecto curricular que la investigación encontró como importante que los estudiantes en un 45% y los egresados en un 30%, manifestaron la necesidad de exigir el uso y manejo de una segunda lengua. En los grupos de discusión se reconoció como necesaria y de ley incluir en los requisitos de graduación para los licenciados, el manejo de una segunda lengua.

Evaluación del desempeño docente

El desempeño de los docentes fue muy bien valorado por los estudiantes y los egresados, resaltaron las metodologías y la relación personal



que se dio especialmente con los maestros de música.

A través de la encuesta y los grupos de discusión, los docentes reconocieron y valoraron su vinculación con la institución y su trabajo como docentes. El 100% de ellos respondieron afirmativamente a las preguntas sobre si hacen planificación permanente y dieron cuenta de su compromiso con la actualización y formación. De igual forma, se constató que cada docente está ubicado en el área de su conocimiento y además de tener títulos, la evaluación demuestra que son competentes para su desempeño profesional.

En los grupos de discusión se partió de la conceptualización de currículo, currículo por competencias, planes de estudio, educación musical, formación musical y formación en valores para llegar al análisis de la propuesta curricular de la Licenciatura actual. En los análisis se verificó la importancia de formar en competencias y renovar el plan de estudios que venía funcionando desde el 2003, especialmente para flexibilizar el currículo ofertando más posibilidades con respecto a la formación en interpretación de instrumentos musicales y la práctica grupal a través de la cual se fundamentan los conocimientos del instrumento, se fortalecen los valores que genera el trabajo en equipo y se desarrollan las competencias ciudadanas como la responsabilidad social, toma de conciencia de la igualdad, equidad y justicia entre otros, que son las bases de la democracia en la construcción de país. (Ministerio de Cultura, 2007).

Uno de los temas que suscitó debate en las reflexiones de los grupos de discusión fue el perfil de ingreso del estudiante a la Licenciatura en Música. Algunos docentes mantuvieron la posición de exigir a los aspirantes, además de

las aptitudes, una formación básica en música que les permita en los cinco años de la carrera graduarse con conocimientos sólidos y de no ser así, consideran que se corre el riesgo de que la formación impartida sea deficiente, puesto que no se alcanza a cumplir con los objetivos planteados. Estas consideraciones o posiciones contradicen las actuales en que la formación musical cuenta con nuevos lenguajes, estilos y nuevas técnicas de enseñanza que han permitido el cambio y que en este caso, es posible flexibilizar el perfil de ingreso, tal como lo plantea Violeta Hemsy de Gainza:

La negligencia que se observa en el nivel superior de la educación musical cuenta, entre sus causas, un antiguo y arraigado mito que otorga a la música cualidades absolutas en tanto objeto estético ideal, propiedad de unos pocos privilegiados (los musicalmente dotados), objeto trascendente y autónomo respecto de cualquier tipo de intervención humana y, por lo tanto, de la acción pedagógica. Gainza (200).

Este debate aún requiere de más espacios de reflexión donde a la luz de propuestas de formación musical como las de: Swanwick (1991), Frega (1996), Gainza (2002), entre otros, permitan llegar a consensos en el establecimiento de criterios para el ingreso a la Licenciatura en Música.

Al revisar el Plan de Estudios los docentes consideraron que los estudiantes no deben estudiar al mismo tiempo, dos instrumentos de los que se aprenden como herramientas didácticas como ocurre actualmente con el piano y la guitarra, porque los requerimientos físicos para cada instrumento son completamente distintos y hasta contradictorios por lo que se deben permitir el estudio continuado primero el

piano y luego la guitarra. De igual manera los docentes, al revisar la flexibilización y apertura del Plan de Estudios concluyeron que el Plan actual corresponde a una propuesta cerrada, puesto que los créditos de elección o denominados “optativos” son muy pocos y no se dan oportunidades de complementar la formación con otras opciones que atiendan los intereses de los estudiantes. A la par, consideraron que gran parte de los contenidos y los procesos de aprendizajes son tradicionales y no consideran relevantes las experiencias y vivencias musicales extracurriculares, tanto de estudiantes como de profesores. A pesar de esta situación, existen algunas propuestas individuales, de docentes que hacen procesos de enseñanza – aprendizaje incluyendo las prácticas cotidianas de los estudiantes y aceptando nuevas músicas como las populares, las tradicionales y las urbanas de su contexto.

Ocurren otras dinámicas que complementan o responden a los intereses de los estudiantes como son la conformación de grupos musicales de acuerdo con las experiencias previas e individuales con que ellos llegan al Conservatorio; así la pertenencia a estos grupos se convierte en actividades extracurriculares que no tienen mayor reconocimiento dentro de la vida académica universitaria. Sin embargo, se considera que caracterizar la experiencia musical vital enriquecerá los procesos académicos y vitalizará el espacio pedagógico musical.

En el espacio del aula suelen desaparecer las historias particulares en torno a lo musical, en forma abstracta se participa de un conocimiento desvinculado de la experiencia cotidiana. (Zapata, Goubert y Maldonado, 2004).

Al analizar el perfil del egresado los pro-

fesores consideraron que éstos son de calidad, que tienen un profundo conocimiento de la música, aunque falta más dominio de la pedagogía, y hace falta desarrollar competencias de liderazgo y gestión de proyectos culturales.

La mayoría de los estudiantes quieren ser músicos, vienen a la Licenciatura porque no encuentran otra manera de aprender música a nivel profesional pero su interés está sólo en lo musical y claro, les hace falta reconocer que las otras áreas de formación son igualmente importantes. (E.d.)

Evaluación del desempeño del estudiante

Los estudiantes manifestaron a través de la encuesta que el 56% conocen la misión del Conservatorio lo que demuestra que hay un número significativo de ellos, el 44% que la desconocen a pesar de que ésta se encuentra expuesta en varios sitios del Conservatorio. Al contrastar los datos de la encuesta de estudiantes con los docentes éstos confirman poco interés de los estudiantes por los aspectos fundamentales de la institución, a la vez, desde el equipo directivo se consideró que hace falta trabajar con los estudiantes sobre lo que es la institución en diversos momentos didácticos y en todos los procesos formativos.

Siempre estoy insistiendo que a los estudiantes se les debería dar una cátedra especial en la que se les diera a conocer la filosofía, los principios, la misión, la visión de la institución, eso crearía mayor sentido de pertenencia y mayor compromiso con ellos mismos para sentirse orgullosos de estudiar aquí. (E.d.).

Al valorar el currículo se preguntó en la encuesta si las asignaturas contempladas en el Plan de Estudio son garantía de buena formación; las respuestas fueron el 58% para la



Evaluación y rediseño de la Licenciatura en Música de la Facultad de Artes del Conservatorio del Tolima

opción el Plan tiene las asignaturas que corresponden a su formación, mientras que el 36% fueron para se debe aumentar el número de asignaturas musicales o mermar las humanísticas. La apreciación significativa de disminuir las asignaturas humanísticas corresponde a los estudiantes que aspiran más a ser músicos que docentes. Esta información se constató en las entrevistas, donde se demostró que, un buen número de estudiantes tiene interés y motivación para estar en la Facultad de Educación y Artes de la Institución porque la consideran más cercana a sus aspiraciones, puesto que desean ser músicos, hacer música, tocar en un grupo musical, sin considerar la obtención del título.

Esta posición estudiantil conllevó a contrastar la información con los egresados quienes no coinciden con la eliminación de las asignaturas pedagógicas puesto que en su desempeño profesional las han requerido, pero coinciden con los estudiantes en considerar que hace falta una profundización en áreas musicales para que el egresado sea más competente para las demandas que tiene el país en este momento.

Al evaluar los ambientes de aprendizaje, los estudiantes los reconocieron como apropiados puesto que en su formación están las condiciones dadas para los procesos de recepción, creación y socialización para desarrollar competencias como músicos. Apreciaron los distintos eventos artísticos y académicos que la institución realiza y resaltaron la importancia que tiene la temporada musical anual y los seminarios o encuentros académicos que se llevan a cabo durante el año escolar. Uno de los sitios de mayor reconocimiento fue el Salón Alberto Castilla donde los estudiantes realizan actividades de aula, ya que en él encuentran el espacio

apropiado para la puesta en escena del trabajo individual y grupal y la oportunidad para estar en contacto con el público que les permite apropiarse de las experiencias socializadoras de la música.

Al valorar las metodologías empleadas en los procesos de enseñanza – aprendizaje un 72% coincide en apreciar que las mejores metodologías son las de los procesos de formación musical; consideran como deficientes las de pedagogía y el área humanística. El reconocimiento al área de formación musical coincide con el que hicieron los egresados que equivalen al 80% de buena apreciación a la formación musical recibida.

En los procesos formativos musicales se reconoció la utilización de la tecnología puesto que la disponibilidad de salas y de software musical permite adquirir conocimientos y desarrollar competencias en la informatización de la música y la apropiación de medios que permiten apoyar procesos de composición y arreglos musicales de diversos géneros. Igualmente, aspiran a tener otros espacios como una sala de grabación.

Quisiéramos tener más contacto con la tecnología musical, que el Conservatorio adquiriera un estudio de grabación para nosotros hacer uso de él y poder grabar nuestras composiciones, arreglos o simplemente aprender a usarlo. (E.e.)

Respecto a la deserción estudiantil en la Licenciatura en Música, se constató que en los últimos años ésta ha sido la que aparece a continuación:

Año y Semestre	No. Matriculados	No. Desertores	% Deserción
2008 A	207	23	11.1
2008 B	209	14	6.6

2009 A	208	16	7.6
2009 B	210	10	4.7
2010 A	212	23	10.8
2010 B	218	15	6.8

El Conservatorio como Institución de Educación Superior no está alejada del fenómeno que ocurre en la educación superior colombiana: la deserción estudiantil, como lo consideró la Ministra de Educación al inicio de su gobierno:

De dos muchachos que entran a la educación superior, uno deserta. El reto es gigantesco en materia de formación para educación superior. No es solamente ampliar la cobertura. Es decir, que más muchachos que terminen la media e ingresen a la educación superior, sino que quienes logren ingresar no deserten. (Campo, 2010)

Como se puede ver en la tabla anterior, la deserción de los estudiantes de la Licenciatura en Música no es alta, sin embargo es preocupante. Dentro de las causas se encontraron (Estudio de las causas de deserción 2005 – 2010) las económicas, puesto que la mayoría de los interesados en estudiar música provienen de los estratos socio – económicos más bajos (1 y 2). Aunque los estudiantes reconocen que la institución incentiva y fomenta otras alternativas de solución como los créditos ICETEX y brinda apoyos económicos a través de las Becas por Excelencia, las Becas de la Gobernación y el pago a monitores por trabajos administrativos.

Yo sé que el Conservatorio ha buscado medios para que todos podamos estudiar, una son los créditos ICETEX, pero yo prefiero trabajar y estudiar a tener deudas. También ha buscado que la Gobernación de algunas becas, aunque son pocas, debería darnos más. (E.e.)

Los estudiantes consideraron que si el Conservatorio rebajara los costos de matrícula tendrían mayores oportunidades. Esta apreciación coincide con la de los egresados. La realidad es que el Conservatorio a pesar de ser una institución pública, en cuanto a lo financiero funciona como una privada, pues no recibe dineros de la Gobernación del Tolima y cobra a los estudiantes valores que le permiten la autofinanciación. Al respecto también la Ministra Campo opinó:

El crédito educativo ayuda a paliar el problema pero es más importante proporcionar a la universidad pública un mejor aporte. Importa más el financiamiento de la oferta, que el de la demanda. La universidad estatal debe, por su parte, racionalizar el recurso y mejorar la gestión, aunque algunas instituciones oficiales presentan índices eficientes. (Campo, 2010).

En la evaluación se constató como un problema serio la escasa participación de los estudiantes en los organismos colegiados donde tienen representación: Consejos de Facultad, Académico y Directivo. Cuando se convoca a elecciones para nombrar los representantes, son pocos los que se inscriben y hacen campaña. Una vez elegidos (por escasa votación) su asistencia a las reuniones es deficiente y menor su intervención en las reuniones.

En la última elección de representantes al Consejo Académico (2009) (principal y suplente) se inscribió sólo 1 plancha y fueron elegidos por 77 votos donde participaron 142 estudiantes de los cuales 65 votaron en blanco. La población estudiantil apta para votar era de 261 estudiantes. Para la elección de representantes a Consejo Directivo (principal y suplente en 2010) se inscribieron 4 candidatos con



sus respectivos suplentes, el grupo que obtuvo la mayor votación la alcanzó con 74 votos, de un total de 169 donde 14 votos fueron en blanco. La población apta para participar era de 279 estudiantes. En las actas de Consejo Académico durante el año 2010 se constató la ausencia del representante de los Estudiantes a siete reuniones de nueve realizadas.

Los datos anteriores constatan la baja participación en las elecciones de representantes a los Consejos y una escasa intervención como vocero de los compañeros ante las instancias en las que por ley son para los estudiantes. En los grupos de discusión, los docentes analizaron la forma de actuar de los estudiantes con relación a su participación en el gobierno universitario y consideran que a los estudiantes les falta formación para reconocer su papel como miembros activos de la comunidad educativa, de esta forma desaprovechan los espacios de actuación y participación en las decisiones institucionales.

Ellos desconocen las oportunidades que tienen para ejercer su participación democrática en la vida universitaria, al mismo tiempo tienen poco interés en conocerlas y aprovecharlas, sólo algunos quieren ser delegados para ser reconocidos por sus compañeros pero no saben cuál es su verdadero papel en los Consejos. (E.d.)

Evaluación del desempeño profesional en relación con la competencia laboral que representan los egresados

A través del Observatorio Laboral de la Licenciatura en Música que mantiene contacto con el 77% de los egresados, se vincularon con el proceso de evaluación de la Licenciatura el 20% de ellos. En la encuesta el 81% manifestó que conoce la misión de la institución y se siente orgullo por ser egresados del Conservatorio. En

los datos del Observatorio Laboral se evidenció que el 85% de los egresados están empleados. El 73% de ellos se desempeñan actualmente como docentes de música, los otros como empresarios en el área de la música o integrantes de grupos musicales.

Al evaluar el currículo el 52.3% consideró que todas las asignaturas del Plan de Estudios se deben mantener pero expresaron la necesidad de profundizar algunas áreas musicales sin dejar las áreas humanísticas y pedagógicas, puesto que en el ejercicio profesional han reconocido su importancia.

Con respecto a la metodología en la enseñanza el 70% consideró que las metodologías mejor aplicadas se dan en las áreas musicales, valorando los procesos de formación que tuvieron. A la par criticaron la metodología en el área pedagógica sugiriendo que sea revisada. Sin embargo, el 83.3% reconocieron que sus docentes tenían el perfil adecuado, realizaron los procesos pertinentes para su formación y el 54.7% aseguró que siempre conocieron oportunamente la planificación y programación de sus asignaturas.

Con respecto a la satisfacción de sus intereses profesionales al titularse como Licenciados en Música, el 52.3% expresó haberlo logrado y sentirse bien como docentes de música. Contrastando la información de los egresados con la de los empleadores se evidenció que los empleadores entrevistados valoran y tienen un buen reconocimiento del perfil de los egresados de la Licenciatura en Música del Conservatorio del Tolima, pues el desempeño de éstos satisface en buen grado las necesidades y los intereses de la comunidad en la que trabajan.

Al presentarme como aspirante a ser directora de

bandas en la Red de Bandas de Antioquia, fui reconocida de inmediato como una de las candidatas más favorables porque venía del Conservatorio del Tolima y los directores de la Red tienen el mejor concepto de los egresados del Conservatorio del Tolima (E.eg.)

Todos los maestros y maestras que hemos contratado para nuestro colegio son muy buenos, tenemos el mejor concepto de la formación que da el Conservatorio. (E.m.)

Al relacionar el nivel de ingresos los datos obtenidos fueron:

Nivel de Ingresos	No. de respuestas	%
Entre 1 y 3 SMLV.	28	66.7
Entre 3 y 5 SMLV.	8	19
Más de 6 SMLV.	2	4.8
No responden	4	9.5
Total	42	100

Las estadísticas anteriores reflejan que el reconocimiento salarial que tienen los egresados es bajo y concuerda con la realidad de los docentes del país y el escalafón salarial que ha establecido el Estado. Colombia invierte poco en educación empezando por el salario de los docentes, lo que desestimula la elección por esta profesión, acudiendo a ella sólo quienes no pueden ingresar a otras carreras.

En comparación con los países desarrollados, en Latinoamérica el sueldo de los docentes es significativamente bajo. Según el estudio, el salario para todos los maestros latinoamericanos ha descendido y en muchos casos los ingresos no son suficientes para cubrir la canasta básica. Por esto, la profesión tiene una gran vulnerabilidad económica respecto a otras profesiones equiparables. (Documento del Ministerio de Educación, 2010)

Resultados

A manera de conclusión del presente trabajo de investigación se pueden presentar las fortalezas y debilidades encontradas en el proceso de evaluación, lo cual sirve de base para elaborar una propuesta encaminada a mejorar la Licenciatura en Música de la Facultad de Educación y Artes del Conservatorio del Tolima.

Fortalezas

La formación teórica musical es uno de los aspectos positivos del currículo puesto que responde a los intereses de los estudiantes y a las necesidades generales del contexto laboral donde se desempeñan los egresados.

Estoy contento de estudiar la teoría musical y considero que es el mayor elemento de formación con la que yo puedo valirme para cuando tenga un trabajo, pues pienso en trabajar con la música. (E.e.)

Nos parece que la formación en teoría musical debe mantenerse pues en realidad, es lo que más necesitan los egresados para su trabajo, ya sea como docentes, directores de agrupaciones o cargos administrativos relacionados con la música. (E.d.)

De igual manera la encuesta arrojó que el 58% de los estudiantes y el 55% de los egresados opinó que se debe mantener el Plan de Estudios y quienes no están de acuerdo es porque desean que se incluyan más asignaturas y más valor en créditos académicos a la formación musical y en especial a la formación en un instrumento.

Al analizar los documentos en el Plan de Estudios se encontró que el 63.58% de los créditos corresponde a formación musical (98 créditos de áreas de formación básica y 12 créditos electivos en música).



En los grupos de discusión se concluyó que un educador musical debe tener una fundamentación de la disciplina y que el Plan de Estudios actual como las actividades curriculares que se desarrollan son importantes y se deben mantener como fortalezas en la estructuración de los licenciados en música. Asimismo, la programación de las actividades de extensión como los conciertos, recitales, festivales, seminarios que realiza el Conservatorio deben permanecer para que sigan siendo oportunidades de participación directa para los estudiantes.

Otra fortaleza son *las metodologías* que tienen los docentes de la Licenciatura en Música.

Los profes son excelentes personas, me siento identificado con sus principios musicales y con su modo de enseñar y su modo de ser. (E.e)

Nunca he tenido dificultades personales con mis estudiantes, al contrario tenemos una buena forma de trabajo y de relacionarnos entre sí. (E.d.)

Las metodologías de los profesores fueron muy buenas, mantuve buenas relaciones con ellos. (E.eg.)

Entre los aspectos bien valorados estuvieron los conocimientos y la pedagogía de los profesores especialmente los de música.

En mi formación tengo los mejores docentes de música, sé que ellos saben mucho y nos dan todo.” (E.e.)

La mayoría de los docentes son de un alto perfil y tienen buenas metodologías para enseñarnos. Hay un buen ambiente entre ellos y nosotros. (E.e.)

Los datos de la encuesta a estudiantes en cuanto a la valoración de las metodologías utilizadas por los docentes mostró que el 72% reconocen que los docentes tienen buena meto-

dología y la encuesta a egresados expresó que el 68% valoró como buenas las metodologías de sus profesores en la Licenciatura.

En los grupos de discusión se analizaron las metodologías que se aplican en la formación de cada área así se reconoció que la capacitación y el estudio que realizan los docentes los fortalece en los procesos de enseñanza, pero deben continuar mejorando. También se analizaron procesos específicos como las metodologías en la enseñanza del piano complementario, la guitarra entre otras en las que se recomendó tener grupos de estudiantes de menor número, para ofrecer atención personalizada que garantice mejores resultados.

Entre las fortalezas también es importante destacar *la imagen que tienen los empleadores* de los egresados de la Licenciatura en Música de esta institución, porque tienen amplio conocimiento musical y calidad humana.

En Batuta tenemos un buen número de egresados del Conservatorio del Tolima y son todos muy buenos músicos, tienen buen manejo de los grupos y son cumplidores de su deber. (E.em.)

Esto se constata con el dato del Observatorio Laboral que corresponde a la Licenciatura en Música donde el 85% de los egresados está empleado y se desempeñan con trabajos relacionados con la música.

Debilidades

Una debilidad está relacionada con la *falta de claridad en los estudiantes sobre lo que es el componente profesional o pedagógico*, que trae la baja valoración y su deseo de no estudiarlo.

“Ahora que estoy trabajando reconozco que la pedagogía es esencial para el trabajo, quizás debería

existir un postgrado que nos diera más fundamentos para enseñar música, puesto que somos buenos músicos, nos falta tener más elementos para el ejercicio como profesores de música.” (E.eg.)

Se constata con los datos de la encuesta a estudiantes en la que el 48% no desean que la pedagogía se mantenga en el Plan de Estudios, contrario a los egresados que en la encuesta consideraron la pedagogía como un área que se debe mantener y mejorar.

En el Plan de Estudios actual la formación profesional pedagógica corresponde a 20 créditos o sea el 11.56% del total de los créditos de la Licenciatura.

En los grupos de discusión se encontró consenso entre los profesores de que los estudiantes valoran poco la formación pedagógica y que entre ellos puede existir de manera tácita una subvaloración de la formación pedagógica.

Considero que entre los docentes hay urgencia de hacer unos talleres de reflexión que nos permitan valorar la pedagogía como la formación fundamental de la Licenciatura puesto que el título garantiza que nuestros egresados son buenos educadores y que tienen las competencias para desempeñarse en la docencia. (E.d.)

Igualmente, se detectó como debilidad la *falta de liderazgo de los estudiantes* lo que de hecho se ve reflejada en la escasa participación democrática y representativa en los órganos colegiados.

“Si vamos a ver quiénes son los representantes de cada semestre, son unos estudiantes que no se involucran en nada, simplemente se hacen elegir o aceptan ser elegidos porque no hay más, pero luego no hacen nada por su semestre ni por sus

compañeros, es más no saben los problemas que tienen.” (E.d.)

A pesar de motivarlos es difícil que los estudiantes se vean liderando sus propias actividades, ellos siempre esperan a que los profesores o los directivos digan qué hacer, no tienen ganas de participar y hacerse sentir como estudiantes, desconocen todo el poder que tienen en la institución. (E.d.)

A mí me interesa mucho mi estudio y nada más, no quiero tener que ver con nada más, ya hay quien se ponga a hacer cosas distintas como ir a reuniones y demás. (E.e.)

Revisadas las actas de los Consejos se evidenció que el representante de los estudiantes en el Consejo Académico no asiste y que los representantes de los estudiantes en el Consejo de Facultad en el Consejo Directivo no participan ni llevan propuestas que tengan relación con su grupo estudiantil.

De igual manera en los grupos de discusión algunos docentes manifestaron que les preocupa que la mayoría de los estudiantes tienen un bajo perfil como futuros educadores especialmente en lo que tiene que ver con su autoestima, y en las dificultades que un buen número de ellos presentan para expresarse verbalmente y por escrito, aunque cuentan con buenos conocimientos musicales tienen dificultades para exponerlos.

De lo anterior se deduce que:

- Uno de los logros es el aporte a los procesos de autoevaluación y acreditación, mediante el registro de las fortalezas y debilidades permitiendo reconocer aspectos significativos de la Licenciatura en Música que sirvieron para el trámite de la Renovación del Registro Calificado.



- La metodología empleada permitió reunir la comunidad universitaria y recoger de las distintas audiencias sus impresiones.
- También permitió obtener información pertinente sobre la imagen de la institución respecto a lo que piensan los estudiantes, egresados y empleadores, información que se utilizó para el rediseño del programa, teniendo como fin plantear una nueva propuesta que esté acorde con las necesidades de la región y los intereses de los estudiantes.
- El programa cuenta con profesores capacitados que orientan bien la formación, lo que hace eficiente los procesos de enseñanza aprendizaje.
- El programa goza de credibilidad porque forma buenos docentes musicales que tienen un buen desempeño en el ejercicio de su profesión.
- Frente a los nuevos paradigmas y las nuevas formas de hacer y enseñar la música donde se tienen que considerar los conceptos de multiculturalidad y reconocimiento de las músicas autóctonas, la Licenciatura en Música debe revisar cuidadosamente su currículo y flexibilizarlo incluyendo la formación en un instrumento.
- Los estudiantes tienen un bajo perfil con relación al liderazgo que requieren para ejercer como docentes de música.
- Los resultados llevaron al equipo directivo y a los docentes a plantearse la necesidad de revisar la formación pedagógica y la interdisciplinariedad con todas las áreas para fortalecer el perfil del egresado.

De igual manera se evidenció la necesidad de fortalecer los procesos de participación estudiantil para contribuir en el desarrollo de las competencias ciudadanas.

La nueva propuesta curricular

Con la autoevaluación se hizo la solicitud de la renovación del Registro Calificado para la Licenciatura en Música, este hecho trajo la evaluación externa por pares académicos. Esta coincidió, en parte, con la autoevaluación, especialmente en la valoración del currículo. Así se lee en el Auto del Ministerio de Educación Nacional de noviembre de 2010:

Requerir al Conservatorio del Tolima, para que en el término de dos (2) meses calendario contados a partir de la comunicación de este auto, presente a través del Sistema de Aseguramiento de la Calidad en Educación Superior – SACES: El documento en el que se evidencie que los contenidos curriculares y las actividades académicas del programa, orientan a la formación de Licenciados en Música y no de Músicos, en relación con el componente pedagógico.

Con todos los elementos recogidos en las dos evaluaciones y la orden del Ministerio de Educación Nacional, se presentó un nuevo Plan de Estudios y un currículo basado en competencias, al que se le concedió la Renovación del Registro Calificado según la Resolución No. 6498 del 11 de agosto de 2011, el que funcionará a partir del semestre A de 2012.

Para finalizar se presenta el nuevo Plan de Estudios:

ÁREAS	COMPONENTES		ASIGNATURAS	CRÉDITOS	
AREA DE FORMACIÓN BÁSICA	Fundamentación musical teórica y práctica		Fundamentos de la Música I - II	6	70
			Literatura Musical y Formas I, II, III y IV	8	
			Instrumentación y Orquestación I - II	4	
			Taller de Arreglos I - II	4	
			Solfeo y Entrenamiento Auditivo I, II, III, IV, V y VI	6	
			Piano I, II, III y IV	8	
			Guitarra I, II, III y IV	4	
			ConjuntoI a X	30	
	Formación socio - humanística		Ética	1	24
			Constitución Política	1	
			Técnicas de Expresión Oral y Escrita I - II	4	
			Música, Cultura y Sociedad I - II	2	
			Historia de la Música I, II y III	6	
			Historia de la Música Colombiana	2	
			Taller de Música Tradicional Colombiana	1	
			Gestión Cultural	1	
			Metodología de la Investigación	2	
			Trabajo de Grado I y II	4	
	ÁREA DE FORMACIÓN PROFESIONAL	Pedagogía		psicología General	2
Epistemología de la Educación				2	
Historia de la Pedagogía				2	
Pedagogía I, II y III				12	
Educación y Comunicación				2	
Didáctica de la Música I - II				4	
Legislación Escolar				1	
Recursos Didácticos				2	
Técnica Vocal I y II				4	
NTCs y Educación				1	
Práctica Pedagógica				14	
Flexibiliza- ción				Profundización	coro
		Vientos y Percusión	16		
		Cuerdas Frotadas	16		
		Conjuntos de Música Tradicional Colombiana	16		
		Electivas complementarias	HUMANISTICAS	8	16
MUSICALES	8				
Total 172					



Bibliografía

- Campo, M. F. (2010) *Se convocará una cumbre para mejorar calidad de la educación*, en EL TIEMPO, 19 de febrero de 2010, pág. 1 – 6.
- Frega A. L. (1996) *Música para maestros*. Editorial Plaza. Barcelona.
- Heimsy de, V. (2002). *Pedagogía musical. Dos décadas de pensamiento y acción educativa*. Lumen, Buenos Aires.
- Gairín, J., (1994). *Organización y gestión de centros educativos*. Ed. Praxis. Barcelona.
- Ministerio de Cultura. (2007) *Lineamientos para la formación de formadores en la práctica orquestal*. Entidades participantes: Fundación Nacional Batuta, Universidad Nacional de Colombia, Fundación Universitaria Juan N. Corpas.
- Patiño, L. (2004). *Una estrategia participativa para la evaluación curricular*. Universidad de Ibagué. Ibagué.
- Swanwick, K.. (1991). *Música, pensamiento y educación*. Morata. Madrid.
- Zapata G., Goubert B. M. & Maldonado, J. F. (2004). *Universidad, músicas urbanas, pedagogía y cotidianidad*. Gráficas Ducal Ltda. Bogotá.



Concierto para Guitarra y Orquesta de Cuerdas del compositor Álvaro Ramírez Sierra

Concierto para Guitarra y Orquesta de Cuerdas del compositor Álvaro Ramírez Sierra

Concert for guitar and string orchestra by composer Álvaro Ramírez Sierra

Gustavo Adolfo Niño Castro*

Recibido: julio 14 de 2011 Aprobado: septiembre 22 de 2011

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 claves: Concierto para Guitarra y Orquesta de Cuerdas- Álvaro Ramírez Sierra- obra inédita- .

Abstract. practice usually presented on stage, especially if much of this is unpublished or unknown. Include or release unpublished works in a concert, could avoid to overwhelm an audience always interested in listening to new and different proposals. This article is a reflection from the author's particular 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 their relationship with the style and musical language in one of his least known pieces.

Key words: Colombian composer, Concert for Guitar and String Orchestra- Álvaro Ramírez Sierra - unpublished work-score analysis- interpretation.

Acercamiento a la partitura del “Concierto para Guitarra y Orquesta de Cuerdas” de Álvaro Ramírez Sierra

Hacia 1996, siendo aún estudiante del progra-

ma de formación profesional del Conservatorio Antonio María Valencia de la ciudad de Cali, indagando sobre el material de partituras para Guitarra solista de la Biblioteca Álvaro Ramírez

* Licenciado en música con énfasis en guitarra clásica del Conservatorio Antonio María Valencia. Docente del Conservatorio del Tolima. gustavo.nino@conservatoriodeltolima.edu.co Grupo AULOS – historia, patrimonio y tradición musical en Colombia.

Sierra, Rodolfo Zuloaga, bibliotecario de entonces me informó sobre la existencia de un archivo de partituras del maestro Álvaro Ramírez Sierra en el que se incluía un Concierto para Guitarra y Orquesta. En verdad, las copias no eran muy legibles y resultaba difícil hacerles una detallada lectura. Afortunadamente para mí, aquella persona mostró gran interés en que conociera dicho material y me puso en contacto directo con la señora Leonor de Ramírez, viuda del maestro.

A pesar de ser Ramírez Sierra un compositor prácticamente desconocido dentro del medio musical académico de nuestro país y que su obra total está desconocida en su gran mayoría, fueron varios los aspectos que me llevaron a abordar la partitura. En primer lugar, era una obra completamente inédita y las pocas personas que sabían de ella conocían el motivo del posible “Por qué” nunca se llevó a cabo su estreno. En pocas palabras, la historia es que para la época en que el maestro escribió la obra -año 1962-, se la entregó a un maestro de Guitarra para que la revisara y le diera luego su concepto y apreciación: para infortunio de la obra, este maestro llegó a la conclusión de que era “Intocable”. Esta historia debe tener relación con la nota escrita por el propio maestro Ramírez Sierra sobre la primera página de la partitura en su parte inferior, la cual anuncia lo siguiente:

Es posible que existan algunas particularidades técnicas que puedan llamarse “Antiguitarrísticas”(sic) pero que debidamente estudiadas o quizá “corregidas” serán interpretables.

Sin embargo, ni el infortunio de la historia de la partitura ni el comentario propio del maestro Ramírez Sierra sobre su obra, impidieron que como músico decidiera enfrentar el desafío de descubrir y entender una música que

era completamente desconocida para mí, conociendo que era una obra elaborada por alguien que tenía poco bagaje en la escritura para la guitarra. El hecho de comparar la escritura original y adaptar las pocas partes que realmente no son aptas al instrumento, me entusiasmaba, así como la idea de hacer pública una obra que en mi concepto hace un aporte significativo al repertorio escrito originalmente para la Guitarra y la Orquesta en Colombia.

Otro aspecto de mi interés fue su lenguaje musical. El conocimiento personal de algunas de sus obras y el estudio detallado de la partitura del Concierto, me permitió apreciar muchos rasgos musicales originales con relación a la música de otros compositores contemporáneos a su época en nuestro país. En su música se nota con claridad un alto conocimiento y dominio del Contrapunto y la Armonía en general, que están acorde con los parámetros comunes de la música académica de la primera mitad del siglo xx a nivel mundial, parámetros que logró incluir a la esencia de aires típicos colombianos como el Pasillo y el Bambuco, sin necesidad de llegar a excesos y rebusques sonoros.

Después de iniciado un largo y arduo camino de estudio de la partitura, el siguiente paso fue hacer en vivo su interpretación. Lo complejo del asunto era seleccionar la Orquesta Sinfónica o Ensamble de Cámara con la que se podría realizar. Finalmente el estreno de la obra se llevó a cabo en el año 2005 -después de cuatro décadas de su composición- con la Orquesta Sinfónica del Conservatorio del Tolima bajo la dirección del Dr. Germán Céspedes, en el marco de la celebración del “I Seminario Iberoamericano de Guitarra” en Ibagué. Hasta el momento, he tenido el gran honor de ser el principal gestor de la obra del Maestro Ramírez Sierra, la cual



Concierto para Guitarra y Orquesta de Cuerdas del compositor Álvaro Ramírez Sierra

ha sido interpretada como solista con las Orquestas: Sinfónica del Conservatorio del Tolima (2005,2010), Sinfónica del Conservatorio de Puerto Rico y Filarmónica del Valle (2007), Sinfónica Juvenil de Bellas Artes (2008), y Orquesta del Teatro Regional del Maule-Chile (2010). Igualmente, en el año 2008 se realizó una grabación en audio que se incluye dentro de la producción titulada “Tres Imágenes Contemporáneas para Guitarra y Orquesta”, por convenio institucional entre los conservatorios del Tolima y Antonio María Valencia de Cali.

Análisis musical de la obra

¿Por qué es importante el análisis musical de una obra?

El análisis es el mecanismo que le permite al intérprete (o interesado en música en general) varias acciones; a saber: primera: descubrir y determinar cuáles fueron los recursos técnico-musicales que el compositor utilizó; segunda: entender, asimilar y relacionar cómo los usó para elaborar, desarrollar y organizar las ideas, y tercera: ampliar la visión y comprensión general sobre la música que interpreta. De acuerdo a estos conceptos, el diagrama general de la obra se plantea a partir del análisis Melódico-Armónico, para llegar a un esquema estructural (Forma) general de cada movimiento y de la obra total completa.

Características físicas de la partitura

La partitura original (1962) está escrita en dos cuadernillos:

- Cuadernillo N° 1: Producto norma – papel música N° 24 / 8 hojas: Este cuadernillo contiene el I, II y III movimiento (hasta el cc.85).

- Cuadernillo N° 2: Gschirmer N° 61-24 staves / 2 hojas: Este cuadernillo contiene parte del III movimiento (cc.86 hasta el final).
- Una hoja suelta que contiene parte del III movimiento (a partir del cc.86) escrita a lápiz y tinta de color negro. En su parte posterior se encuentra el final del concierto y varios bosquejos del primer movimiento. Al parecer esta hoja pertenecía al primer cuadernillo, porque coincide en ser del mismo tipo de papel y en la continuidad de la música.

La partitura en su gran totalidad está escrita en tinta de color negro, pero muestra que inicialmente el maestro Ramírez Sierra hizo copia de la música a lápiz y luego sobre ella en tinta. No obstante la partitura se conserva en un excelente estado, en algunas partes la tinta se ha esparcido un poco debido tal vez al efecto del contacto con la humedad, o a la porosidad que dejaron las correcciones hechas por el uso de algún borrador o algún elemento filoso (cuchilla, bisturí) para levantar la tinta después de haber realizado la copia. Esto genera dudas con relación a determinar que nota o notas musicales son realmente las que el maestro escribió, y obliga al intérprete a deducir lo que es acorde con el discurso musical.

De esta partitura se realizaron dos copias programadas para su edición. La primera fue a mano en el año 1996, labor que me llevó a comprender la ardua tarea de copiar música. La segunda copia se efectuó, en 1999 en formato digital a través del programa Encore, posteriormente actualizada con el programa Finale.

Título de la obra

La obra se anuncia con dos títulos:

- En la portada como: “Concierto para Guitarra y Orquesta de Cuerdas”.
- En la primera página en el encabezado como: “Concierto para Guitarra y Orquesta de Cámara”.

Considero que es más preciso el primer nombre porque especifica claramente el formato en que está escrita la obra, en cambio su segundo nombre determina más un género musical.

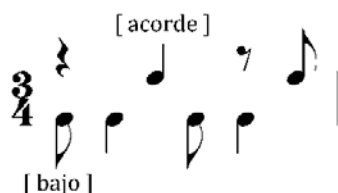
Su instrumentación como su mismo nombre lo menciona, es para Cuerdas (Vl. I, Vl. II, Vla., Vcl. y Cb.) y la Guitarra como instrumento solista.

Partes de la obra

- La obra se divide en tres movimientos:
- I Mov. / Allegro Moderato
- II Mov. / Allegro Molto Moderato-Expresivo
- III Mov. / Allegro

Primer Movimiento: I Mov. / Allegro Moderato

El movimiento se desarrolla en general sobre uno de los esquemas rítmicos característicos que se interpreta como acompañamiento musical con la Guitarra o el Piano, sobre el aire de Pasillo Colombiano:



Compás	Características	Imagen
cc.8-10 cc.13 cc.27 cc.135 cc.140	Exposición del bajo del esquema rítmico en el Vcl. Otras exposiciones: cc. 22 (Vl. I, Vl. II y Vla.) cc. 25 (Vl. I y Vl. II) cc. 136-137 (Vla.) cc. 149 (Vl. I, Vl. II y Vla.)	
cc.39-42 cc.52-55 cc.159-162	Esquema rítmico en la Gtr.	
cc.13-14	Variación del esquema rítmico.	



Concierto para Guitarra y Orquesta de Cuerdas del compositor Álvaro Ramírez Sierra

Compás	Características	Imagen
cc.1-3 cc.25-26 cc. <128	Amplificación del esquema rítmico expuesta en el Vcl., dentro de una signatura de 4/4.	
cc.17-18	Amplificación del esquema rítmico en Vl. I, Vl. II y Vla.	
cc.74-77	Variaciones del esquema rítmico en la Gtr., Vl. I y Vl. II.	
cc.88-90	Amplificación del esquema rítmico expuesta en el Vl. I, dentro de una signatura de 4/4.	
cc.106-107	Exposición del esquema rítmico sobre la Vla., imitado por el Vcl. y Cb.	

Compás	Características	Imagen
cc.111-112	Exposición del esquema rítmico en la Gtr., complementado a manera de respuesta por la Vla.	
cc.196	Superposición del esquema rítmico, dentro de un compás de Amalgama de 5/4 (2/4 + 3/4).	

Variaciones del esquema rítmico:

Compás	Instrumentación	Variación	Otras exposiciones de la Variación
cc.17	VI. I, VI. II y Vla.		cc.20 (VI. I, VI. II y Vla.) cc.23 (VI. I, VI. II y Vla.) cc.144 (VI. I, VI. II y Vla.) cc.147 (VI. II y Vla.) cc.151 (VI. II y Vla.)
cc.18	VI. I, VI. II y Vla.		cc.145 (VI. I, VI. II y Vla.)
cc.19	VI. I, VI. II y Vla.		cc.22 / variado (VI. I, VI. II y Vla.) cc.146 (VI. II y Vla.) cc.150 (VI. II y Vla.)
cc.21	VI. I, VI. II y Vla.		cc.101-103 (VI. I, VI. II y Vla.) cc.148 (VI. I, VI. II y Vla.)
cc.39-42 cc.159-162	VI. I (Concertino)		 cc.52-54 / Variación de la variación.

Estructura General del I Movimiento:

A1	B1 (A')	B2	A2	B2
Exposición	1º Desarrollo	2º Desarrollo	Reexposición	2º Desarrollo
cc.1-32	cc.32-84	cc.94-127	cc.85-93	cc.94-127

A1	B1 (A')		
Reexposición	Reexposición del 1º Desarrollo	Cadencia	Coda
cc.128-152	cc.152-178	cc.179-204	cc. 204-206



Concierto para Guitarra y Orquesta de Cuerdas del compositor Álvaro Ramírez Sierra

En general el movimiento se relaciona con el esquema de la forma Rondó Estrófico (Rondó de cinco secciones):

Rondó Estrófico (cinco secciones)	Estructura del movimiento
A	A
B	B1-B2
A	A
C	B1
A	A
Coda	Cadenza
	Coda

Células motivicas:

Nº 1	cc.1. Exposición en la Gtr.	
Nº 2	cc.1. Exposición en el Vcl.	
Nº 3	Exposición en la Gtr.	
Nº 4	cc.3. Exposición en la Gtr.	
Nº 5	cc.6. Exposición en el Vcl.	
Nº 6	cc.43. Exposición en la Gtr.	

1er Tema: Está constituido por tres frases, expuesto en la Guitarra:

1ª frase / cc.1-2

2ª frase / cc.3-4



En la 1ª frase, la Guitarra anuncia y proyecta (en arpeggio) un acorde de *mi menor con séptima menor* (*Em7*), que se contrapone a la Orquesta que expone un acorde de *la menor con séptima menor y novena mayor* (*Am7(9)*) como acompañamiento musical (background), en una Textura homofónica; sin embargo, y en conclusión, el acorde de la Guitarra es una extensión del acorde que expone la orquesta:

Guitarra (*Em7*) / Orquesta (*Am7(9)*) = *Am7(9,11)*



La 2ª frase está conformada por dos partes (ideas): la primera, anuncia un arpeggio ascendente que incluye el 4º motivo, en figuraciones rítmicas de semicorcheas y que se repite a la octava alta; luego esta idea se contrapone en sentido contrario en una figuración rítmica de corcheas y en sínco-
pa, de dos acordes consecutivos: *Sol mayor* y *Re mayor*.





Concierto para Guitarra y Orquesta de Cuerdas del compositor Álvaro Ramírez Sierra

La 3ª frase está conformada por dos partes (ideas) y está basada sobre la reiteración y desarrollo del 3º motivo:



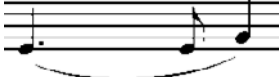
El bosquejo armónico general de toda la frase es complejo, esto se debe a que las dos partes (Guitarra y Orquesta) plantean individualmente cada una su propio plan armónico y no establecen ambas un centro tonal definido. Sin embargo se puede notar que a partir del cc.5 al cc.8, la Guitarra y la Orquesta, plantean una secuencia armónica que desemboca y establece parcialmente la tonalidad de *si menor*.

Es interesante el papel que cumple el cc.4 dentro el desarrollo armónico y rítmico del tema, porque se convierte en una especie de punto de giro:

Compás	Guitarra		Orquesta	
	Armonía	Ritmo	Armonía	Ritmo
cc.1-2	Acorde Em7(11).	Pasivo-activo-pasivo.	Acorde Am7(9).	Vcl. y Cb. establecen la figuración rítmica del bajo del aire de pasillo. Vl. I-II y Vla. pasan de un ritmo activo a pasivo, por eliminación rítmica.
cc.3	Acordes de Do, Sol mayor y Re mayor. La superposición de ambos acordes al de la orquesta, genera una especie de modo Dórico sobre La.	Activo-pasivo. Inclusión de la Síncopa.	Acorde Am7(9)	Vla., Vcl. y Cb. apoyan la Síncopa que crea la Gtr.
cc.4	Acordes Sol mayor y Re mayor. La superposición de ambos acordes al de la orquesta, genera una especie de modo lidio sobre Sol.	Cambio de Signatura de 4/4 a 2/4. Esto genera una compresión de la energía rítmica y del pulso.	Acorde Cmaj7/E.	La orquesta se contrapone a la Síncopa de la Gtr.
cc.5	Todas las notas se relacionan con el acorde de si menor 7(11).	Activo.	En cada tiempo del compás se genera un acorde: Cmaj7/D, Bm7(11)/C, Bm, D/A .	Pasivo.
cc.6-7	Arpeggio del acorde si menor 7(11).	Activo.	Acorde de Gmaj7(9).	Pasivo.

2º Tema: Lo constituye una frase que se reitera:

cc.9-11	Frase expuesta por el Vl. I.	
---------	------------------------------	--

cc. 11-12	Complemento de la frase con el Vcl.	
motivo N° 5		
motivo N° 2		
motivo N° 4		

La frase está elaborada con el desarrollo de los motivos N° 2, 5 y 4:

Amplificación del 2º Tema/ Guitarra, cc.17:

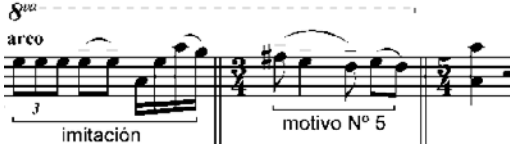


Desarrollo del 1º movimiento.

Sección	Características generales	Características específicas
A1 Exposición cc.1-32	cc.1-8: Exposición del 1º Tema en la Gtr.	El Tema está conformado por tres frases.
	cc.9-16: Exposición del 2º Tema por la orquesta.	El Tema está conformado por dos frases. La segunda frase es la reexposición de la primera en una relación interválica de una 4ª justa inferior.
	cc.17-24: Reexposición del 2º Tema amplificado en la Gtr.	Lo constituyen dos frases. Cambio de signature de 3/4 a 4/4.
	cc.25-32(1º tiempo): Reexposición del 1º tema.	Cambio de articulación en la orquesta de Arco a pizzicato.



Concierto para Guitarra y Orquesta de Cuerdas del compositor Álvaro Ramírez Sierra

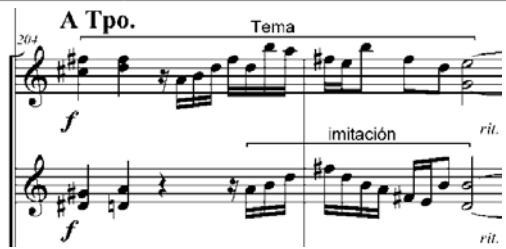
Sección	Características generales	Características específicas
B1 (A') 1º Desarrollo cc.32-84	cc.32(2º tiempo)-38: Desarrollo del 1º tema en la Gtr.	
	cc.39-46: Desarrollo del bajo del aire del pasillo colombiano.	La textura es más elaborada. Diálogo musical entre el Concertino y la Gtr.
	cc.46-48: Re-exposición de parte del 1º tema con el Concertino y la Orquesta.	Contrastes dinámicos entre Concertino y orquesta (solo-tutti).
	cc.49-51: Re-exposición y variación por aumentación rítmica del 2º tema, expuesto por la Gtr.	
	cc.52-59 (1º tiempo): Re-exposición de los compases 39-46 (1º tiempo), variado.	
	cc.59-68 (1º tiempo): Desarrollo del motivo N° 4 en la Gtr.	
	cc.68 (2º tiempo)-69: Variación del desarrollo del 1º tema, en el Vl. II.	
	cc.69(2º tiempo)-70: Variación del desarrollo del 1º tema, complementado con el motivo N° 5 del 2º tema, en Vl. I y Vl. II.	
	cc.71-73: Exposición del 1º tema del II movimiento.	
	cc.74-81(1º tiempo): Desarrollo de los compases 39-46(1º tiempo).	cc.74-77: Variaciones del esquema rítmico expuesto en los compases 39-42 / 52-55, en la Gtr., Vl. I y Vl. II.
		cc.78-81(1º tiempo): Variación de los compases 43-46(1º tiempo). cc.78: La relación melódica del Vcl. y el Cb. crean en cierto modo un bitonalismo (o bimodalismo) con relación a lo que expone la Gtr.: Vcl.-Cb.: modo La Lidio. Gtr.: modo La dórico.
	cc. 81-84: Retransición.	cc. 81-82: Variación del motivo N° 6.

Sección	Características generales	Características específicas
A2 Re-exposición cc.85-93	cc. 85-87: Re-exposición parcial del 1º Tema.	Desarrollo de la 1ª frase del 1º Tema. Imitación secuencial del Arpegio del acorde a la octava baja
	c. 88-93: Reexposición del 1º Tema.	Tonalidad parcial: La menor. cc. 88-91: Inclusión y desarrollo de la célula motivica nº 2, en Vl. I, Vl. II y Vla.: 
B2 2º Desarrollo cc.94-127	cc. 94-97: Desarrollo de los compases 32-34.	cc. 97: Condensación del 2º Tema. 
	cc. 98-109: Desarrollo del 2º Tema (re-exposiciones del tema).	cc. 98-100: Exposición del 2º Tema. Exposición del tema en el Vl. I en un modo Lidio sobre la nota La.  Acompañamiento del Vcl.y Cb. en un modo Eólico sobre la nota La.  Esta relación crea un bitonalismo (bimodalismo) entre un modo mayor y modo menor simultáneos, partiendo de una nota fundamental común (La).



Concierto para Guitarra y Orquesta de Cuerdas del compositor Álvaro Ramírez Sierra

Sección	Características generales	Características específicas
B2 2º Desarrollo cc.94-127	cc. 98-109: Desarrollo del 2º Tema (re-exposiciones del tema).	
		cc. 101-102: Exposición del 2º Tema (tomado de los cc. 22-23) en la Gtr. Esta exposición tiene una mutación interválica en el segundo compás, primer tiempo, segunda división; cambia un salto de tercera menor (Sol-Mi), por uno de tercera mayor (Sol-Mib). La inclusión de este nuevo sonido (Eb), con relación al movimiento interválico del Vcl. y Cb. de una cuarta aumentada o quinta disminuida (Fa-Si / Si-Fa), forma una dualidad modal de un modo Mixolidio y Lidio simultáneamente sobre la nota Fa.
		cc. 104-105: Exposición del 2º Tema (variación rítmica) en el Concierto. 
		Con relación al movimiento melódico del Vcl., y la relación de los acordes de la Gtr. y del resto de la orquesta, se puede establecer un modo Mixolidio sobre la nota Fa. 
		cc. 106-107: complemento del tema por la Gtr. 
		Inclusión de la ampliación de la célula motivica nº 2 en el cc. 87: 
		cc.108-110: Exposición del 2º Tema por la Gtr. 
		cc.110-113: Desarrollo de los cc.51-54.

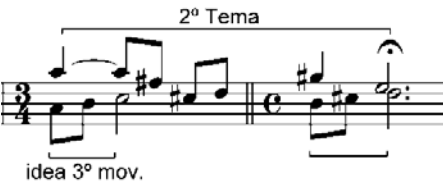
Sección	Características generales	Características específicas
B2 2º Desarrollo cc.94-127	cc. 98-109: Desarrollo del 2º Tema (re-exposiciones del tema).	cc.115-117: Desarrollo del motivo Nº3. 
		cc.119-123: Reiteración del 1º Desarrollo por parte de la orquesta (cuarteto de cuerdas), en imitaciones interválicas de 4ª justa descendente o 5ª justa ascendente (su inversión interválica). El orden de entrada del tema es el siguiente: Vla. - Vcl. -VI. II – VI. I. cc.124-127: Sección conclusiva del 2º Desarrollo y Retransición a la Reexposición en la Gtr. 
A1 Reexposición cc.128-152	cc. 128-135: Re-exposición de todo el 1º Tema por la Orquesta.	
	cc. <136-143: Re-exposición del 2º Tema por la Gtr. complementado por la Orquesta.	cc.140-143: 
B1 (A') Reexposición del 1º Desarrollo cc.152-178	cc.144-152: Reexposición de los cc.17-24.	Exposición del tema en la Gtr. complementado por la Orquesta.
	cc.166-178: Re-exposición de los cc.59-71.	En la parte de la Vla. y Vcl., hay cambios, estos generan una sonoridad un poco más densa y concluyen en un acorde mucho más complejo que en la primera exposición.
Cadencia cc.179-204	Exposición en la Gtr.	
Coda cc. 204-206	Re-exposición del 1º Tema	

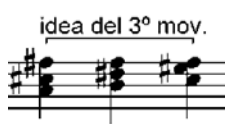


Concierto para Guitarra y Orquesta de Cuerdas del compositor Álvaro Ramírez Sierra

Desarrollo de la Cadencia del I movimiento.

La sección está elaborada a partir del desarrollo de diferentes ideas expuestas a través de todo el movimiento:

Compás	Características
cc.179	Exposición de la segunda frase del 1º Tema. 
cc.180	 mot. N° 4 mot. N° 3
cc.181-182	 idea del tema del 3º mov.
cc.183-184	Variación de los cc.181-182. 
cc.185	Variación e imitación del motivo N° 4.  variación imitación
cc.186-191	 1º Tema Tema 2º cc. 186-188: Desarrollo del 1º y 2º Tema. cc. 189-191: Reiteración del mismo desarrollo anterior. En el primer enunciado del 1º Tema, se expone un acorde de re menor con séptima menor en su tercera inversión (Dm7/C); en el segundo enunciado cambia el mismo acorde a su modo paralelo Re mayor con séptima mayor (Dmaj7/C#).
cc.193-194	Superposición de ideas.  2º Tema idea 3º mov.

Compás	Características	
cc.195	Desarrollo del cc. 51 	
cc.196-199	Amplificación y ornamentación del motivo N° 2, por cambio de signatura de un compás de 3/4 por uno de 5/4 (2/4+3/4). Desarrollo de los cc. 52-55. 	
cc.199	Anticipación de ideas del 3° mov. 	Gtr. / cc. 40 (3° tiempo)- 41 (1° y 2° tiempo): 
cc.200-201	Desarrollo de los cc. 78-79	
cc.202	Variación del cc. 80 	

Segundo Movimiento: II Mov. / Molto Moderato-Expressivo

El movimiento inicia con la exposición del Tema ornamentado en la Guitarra (1° Tema para el II movimiento), expuesto en el I movimiento en los cc. 71-73.

I mov. / cc. 71	II mov. / cc. 1
VI. II 	Gtr. 
La signatura del compás tiene la siguiente subdivisión: 5/4 (3/4+2/4).	La signatura del compás tiene la siguiente subdivisión: 5/4 (2/4+3/4).

El 1° Tema se conforma de tres frases:

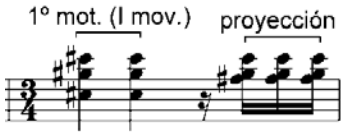




Concierto para Guitarra y Orquesta de Cuerdas del compositor Álvaro Ramírez Sierra

1ª frase / cc.1	Antecedente	
2ª frase cc.2-3 (1º tiempo)	Consecuente	
3ª frase cc.3(< 2º tiempo)	Complemento del consecuente	

Desarrollo del movimiento:

Sección	Compás	Características generales	Características específicas
A Exposición cc.1-13	cc.4	Variación de la 1ª frase.	Cambio de la figuración rítmica.
	cc.5-6	Desarrollo de la variación de la 1ª frase. Cambia de una signatura de 5/4 a 4/4, y en el siguiente compás a 3/4.	Cambio de modo. La tonalidad axial del movimiento es de <i>Sol sostenido menor</i> , y su proceso armónico se dirige y desemboca en un <i>Do sostenido menor</i> .
	cc.7	Desarrollo motivico.	Se incluye el motivo N° 1 expuesto en el primer movimiento. 1º mot. (I mov.) proyección 
	cc.8	Desarrollo ideas.	Vl. I (Solo) / I mov. cc.37 
			
	cc.9-10	Reiteración de los cc.7-8, en otro plano armónico (Do Mayor)	
	cc.11	Inversión de la 1ª frase.	

Sección	Compás	Características generales	Características específicas
B (A') Desarrollo cc.14	cc.14-15	Exposición del 2º Tema, derivado de la variación del 1º Tema, expuesto en el cc.4.	
	cc.16-17	Reiteración de la 1ª frase del 1º Tema.	cc.17: reiteración de la frase a la 8ª alta.
	cc.<18-22 (1º tiempo)	Desarrollo contrapuntístico a 2 vls.	cc.20: inclusión de la 1ª frase del 1º tema. 
	cc.22-25	Variación de varios elementos expuestos en el desarrollo de las 2 Vlas.	cc.<18 / Vlas. 
			cc.22 / Guit. 
	cc.26-29	Reexposición del 2º Tema por parte de la orquesta en imitación canónica.	Vl.I – II exponen el tema en un intervalo de 8ª. Los Vcl. hacen su entrada sobre la exposición de la 2ª frase del tema expuesto por los Vls.
A Reexposición cc.33-45	cc.30-32	2º Desarrollo de la guitarra, sobre la exposición de desarrollo expuesta por las 2 Vlas. en los cc.<18-22 (1º tiempo).	
	cc.33-35	Exposición del 1º Tema en la Guit. en la tonalidad de Si menor.	
	cc.36-38	Exposición de los cc.4-6 por parte de el Vl. I, sobre el nuevo planteamiento armónico.	
CODA cc.46-54	cc.46-51	Figuración rítmica original del 2º Tema en la Guit.: Exposición del 2º Tema en aumentación rítmica en Vl I y I (solistas):	
			



Concierto para Guitarra y Orquesta de Cuerdas del compositor Álvaro Ramírez Sierra

Sección	Compás	Características generales	Características específicas
CODA cc.46-54		La Guitarra expone el 4º motivo del I mov. a manera de Background:	
	cc.52-53	Reiteración de la cola del 2º Tema.	
	cc.54	Proyección del arpeggio por la Guitarra.	

Tercer Movimiento: III Mov. / Allegro

El mismo maestro Ramírez Sierra se consideraba un compositor netamente Contrapuntista y gran parte de su obra confirma su enunciado: El movimiento está elaborado como una *fuga*.

EXPOSICIÓN / cc.1-30

• FUGATO:

La exposición del Fugato se hace a través de un cuarteto de cuerdas (Vl. I, Vl. II, Vla. y Vcl.)

Tonalidad	El ámbito general del Tema se desarrolla entre <i>Sol menor</i> y <i>Sol Mayor</i>. En el cc.2 existe una dualidad tonal, es decir: la cabeza del Tema inicia con la nota <i>sol</i> (sonido fundamental) y asciende hasta su tercera menor (<i>si bemol</i>), que confirma la tonalidad de <i>Sol menor</i>. El siguiente compás se contrapone iniciando con la nota <i>la</i> ascendiendo a la nota <i>do</i> y forma una especie de bordadura que anuncia la nota <i>si natural</i> para luego descender a la nota <i>sol</i>, formando un intervalo de tercera mayor que confirma la tonalidad de <i>Sol mayor</i> 		
Número de Voces	Cuatro (4)		
Orden de entrada de las voces	1ª entrada / N° 4	Vcl.	cc.1-6
	2ª entrada / N° 2	Vl. II	cc.7-12
	3ª entrada / N° 3	Vla.	cc.16-21
	4ª entrada / N° 1	Vl. I	cc.22-27
Orden de entradas del Tema	Sujeto, Respuesta, Sujeto, Respuesta.		
Contrasujeto	Si tiene.		

Sujeto (Dux, Proposta)			
Voz (instrumento)	Compás	Nota de comienzo	Tipo de Sujeto
Vcl.	cc.1-6	1 (Fundamental)	Andamento

Respuesta (Comes, Risposta)			
Voz (instrumento)	Compás	Tipo de Respuesta	
VI. II	cc.7-12	Real	Cerrada

Contrasujeto	
Voz (instrumento)	Compás
Vcl.	cc.7-12

Contrasujeto (2ª exposición)	cc.7-12	Distribución del Contrasujeto entre el VI. II, Vla. y Vcl.

Episodios		
cc.13-15	Episodio en VI. II y Vcl., desarrollado por la reiteración de un mismo motivo en diferentes planos armónicos.	



Concierto para Guitarra y Orquesta de Cuerdas del compositor Álvaro Ramírez Sierra

Episodios		
cc.28-30	Reiteración del primer episodio implicando toda la orquesta (Tutti).	

Primer Desarrollo

Se basa en la exposición y desarrollo del tema en tres anunciados en la Guitarra.

Primer Enunciado

• cc.31-41 (2º tiempo)

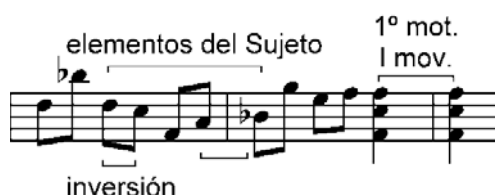
La Guitarra expone el 1º motivo del I mov., seguido de la exposición de la cabeza del Sujeto. El acento cambia de acuerdo al tipo de entrada que tiene el motivo:

cc.1	Motivo Crúsico
	Crúsico
cc.<32	Motivo Anacrúsico
	Anacrúsico

La dualidad tonal se vuelve a cumplir por lo siguiente: el enunciado del 1º motivo del I mov. da la sensación de ser un acorde mayor a pesar de la usencia de su tercera, sin embargo el episodio que antecede su entrada, da la sensación armónica de preparar la llegada al modo mayor. Luego la exposición de la cabeza del tema va en contra por su enunciado en modo menor.

• cc.34-36 (1º tiempo)

La frase se convierte en consecuente de la exposición de la cabeza del Sujeto, dando la sensación armónica de una modulación a Fa Mayor.



Segundo Enunciado

• cc.<37-41 (2º tiempo)

La siguiente exposición del desarrollo del tema se basa en el mismo enunciado anterior, en relación interválica de una cuarta justa superior.

La relación armónica de los dos enunciados se basa en secuencias de cuartas:

Do Mayor (do menor-Do Mayor) – Fa Mayor	Fa Mayor (Fa menor-Fa Mayor) – Bb Mayor
---	---

Tercer Enunciado

• cc.<42-48 (1º tiempo)



El final del enunciado prepara la entrada del tema completo.

El background rítmico y armónico es bastante elaborado, prevalece el contratiempo y el cromatismo respectivamente. La Exposición del Tema al ser anticipada por su entrada anacrúsica, obliga a complementar el espacio que deja el final del enunciado de la cabeza del Tema.



El enunciado de “*A Piacere*”, su escritura rítmica y su textura, le da un carácter de “*Cadenza*” (improvisatorio).



Concierto para Guitarra y Orquesta de Cuerdas del compositor Álvaro Ramírez Sierra

Segundo Desarrollo

El 2º Desarrollo se plantea por entradas adicionales del tema de la siguiente manera:

Entrada	Compás	Voz	Características	Imagen
Nº 1	cc.48-57	VI. I	Exposición de el tema (Sujeto) en modo Mayor (Fa Mayor). Mutación interválica en el cc.49. Inversión interválica en el cc.50.	
			Ampliación por reiteración motivica en los cc.52-54	
Nº 2	cc.56-61	Vla.	Exposición completa del tema (Respuesta) a una cuarta justa inferior. Respuesta translapada (Stretto) cc. 56.	
Nº 3	cc.62-67	VI. II	Exposición del Tema (Sujeto) completo, relacionado con la 1ª entrada.	
Nº 4	cc.63-68	Vcl.	Exposición completa del Tema (Respuesta) en Stretto.	
Nº 5	cc.68-73	VI. I	Superposición de entradas adicionales variadas, de la cabeza del Tema.	

Tercer Desarrollo

La Guitarra retoma su protagonismo como instrumento solista.

cc.74-78	Exposición de parte del Tema a dos voces.	
----------	---	--

cc.79-81	Amplificación del tema por reiteración de la cabeza del Tema en cc.79-80. Imitación del final de la cabeza del tema por la 2ª voz, con disolución de la idea a manera de arpeggio en cc. 81.	
cc.82-85	Se elaboran dos progresiones descendentes, tomando el final de la cabeza del Tema con la disolución de la imitación.	
cc.86-88	Diálogo musical entre orquesta y solista. La orquesta expone parte del motivo del final de la cabeza del tema que es complementado por la guitarra.	
cc.89-94	Cadencia de la guitarra.	

• cc.86-88

En estos dos compases la textura de la escritura musical se puede subdividir por voces:

--	--



Concierto para Guitarra y Orquesta de Cuerdas del compositor Álvaro Ramírez Sierra

Cuarto Desarrollo

Entrada	Compás	Voz	Características	Imagen
Nº 1	cc.94-99	Vcl.	Exposición del Tema en el Vcl. Otras entradas de la cabeza del Tema (Sujeto-Respuesta) en Vl. II y Vla.	
Nº 2	cc.<98-103	Vl. I	Exposición del Tema (Respuesta) en el Vl. I. Entrada anacrúsica y en Stretto con relación al Sujeto	
Nº 3	cc.104-107	Gt.	Retoma elementos de la primera exposición de la Guitarra dentro del movimiento, utilizando el 1º motivo del I mov. y la inversión de la cabeza del Tema.	

• cc.108-113

Desarrollo contrapuntístico a tres voces sobre la Guitarra:

cc.108-111	Exposición de la cabeza del Tema: 3ª Voz: Sujeto 1ª Voz: Respuesta 2ª Voz: Sujeto	
cc.110-112	Exposición de la cabeza del Tema en la 3ª Voz(Sujeto): Desarrollo motivico secuencial por superposición de elementos. La 2ª Voz expone la primera parte de la cabeza del Tema y antes que termine su enunciado, entra la 3ª Voz con el final de la cabeza del Tema.	
cc.113	Disminución motivica.	

Coda

cc.114-115	Inicialmente el Vl. I expone una variación por aumentación del motivo de la cabeza del Tema, luego van entrando en Stretto las siguientes voces hasta terminar en el motivo original expuesto por el Vcl. Entrada de las voces: 1ª Voz (Vl. I) 2ª Voz (Vl. II) 3ª Voz (Vla.) 4ª Voz (Vcl.)	aumentación del motivo (variación) disminuciones del motivo variado motivo original
cc.116-117	Cambio súbito de Tempo a Meno Mosso. Exposición del motivo y una variación del mismo en la Guitarra.	Meno mosso motivo variación
cc.118-121	Reexposición de los cc.114-117(secuencia) un tono por debajo. Entrada de las voces: 2ª Voz (Vl. II) - 3ª Voz (Vla.) - 4ª Voz (Vcl.) - 1ª Voz (Vl. I)	
cc.122-123	Reexposición de los cc.114-155 y 118-119 (secuencia) Entrada de las voces: 3ª Voz (Vla.) - 4ª Voz (Vcl.) - 1ª Voz (Vl. I) - 2ª Voz (Vl. II)	
cc.124-126	Exposición del motivo y su variación por disminución, en una textura a tres voces en la Guitarra.	motivo (1ª Voz) motivo (2ª Voz) A Tpo. dism. dism. (3ª Voz)
cc.126-129 (Fin)	Exposición del motivo y su variación por aumentación, en la orquesta	motivo aumentación Unis. p cresc f Molto rit. aumentación p cresc f Molto rit. aumentación p cresc f Molto rit.



Concierto para Guitarra y Orquesta de Cuerdas del compositor Álvaro Ramírez Sierra

Conclusión

Cabe anotar el importante significado que toma para el repertorio escrito para Guitarra en nuestro país, de una obra como “Concierto para Guitarra y Orquesta de Cuerdas” del maestro Ramírez Sierra, realizada en una época donde quizá lo único que se conocía en nuestro medio eran los aclamados conciertos de “Aranjuez” y la “Fantasía para un Gentil Hombre” de Joaquín Rodrigo, muy remotamente el concierto N° 1 Op. 99 de Mario Castelnuovo -Tedesco y el “Concierto del Sur” de Manuel María Ponce, y de seguro la adaptación del concierto para Laúd en Re mayor de Antonio Vivaldi. Tal vez fue osado el maestro Ramírez Sierra, pero de seguro, su visión de la renuncia del supuesto desacierto o fracaso, no le permitió suponer

que su obra tenía la suficiente calidad artística y humana para ser bien valorada. Es orgullo para mí haber tenido la fortuna de ser su primer gestor; lamento mucho la ausencia del maestro y no haberle conocido, ni haberle rendido tributo en vida, como todo artista se lo merece.

Bibliografía:

- Gómez-Vignes, M. (s.f) Curso de Formas Musicales (conferencias).
- Gedálge, A. (1990). Tratado de Fuga, Madrid. Real Musical Editores.
- Berry, W. (1986). Form in Music. New Jersey Prentice-Hall, Inc. 07632. Englewood Cliffs.
- Persichetti, V. (1985). Armonía del siglo XX. Madrid. Real Musical Editores.
- Gilbert, S.E. (1992). Introducción al análisis Schenkeriano, Barcelona. Editorial Labor.



Convocatoria de publicación

Música, Cultura y Pensamiento

Revista de Investigación musical de la Facultad de Educación y Artes del
Conservatorio del Tolima, Vol. 4 No. 4 2012

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, derivadas de procesos de investigación de la comunidad académica, artística y científica a nivel regional, nacional e internacional. La revista está abierta a las comunidades de especialistas en campos musicales del mundo, interesados en presentar sus artículos a consideración. Es una revista de corte expositivo-argumentativo, que incluye artículos científicos, reflexiones teóricas sobre problemas o temas particulares, desarrollos históricos, informes de investigación, artículos cortos, aplicaciones pedagógicas y didácticas de la música, obras artísticas y musicales, entrevistas, ponencias, reseñas y traducciones. Se publicarán preferiblemente, los siguientes tipos de documentos:

Artículo de investigación científica y tecnológica: que presenta, de manera detallada, los resultados originales de proyectos de investigación.

Artículo de reflexión: que presenta resultados de investigación desde una perspectiva analítica, interpretativa o crítica del autor, 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 publicarán: *Artículos cortos, reportes de caso, revisiones de temas, cartas al editor, traducciones, documentos de reflexión no derivados de investigaciones, reseñas bibliográficas*, según clasificación de Publindex-Colciencias, y resúmenes de trabajos de grado y de tesis de postgrado en las áreas estéticas, artísticas, musicales, históricas y culturales.

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 históricas, productos de trabajos musicológicos de campo, o productos de creación de compositores colombianos o latinoamericanos en relación a reflexiones de la estética y lenguaje musical.

Proceso para la publicación del artículo

1. Las propuestas deben enviarse a la dirección postal o correo electrónico que aparece al final de esta convocatoria: Conservatorio del Tolima, Decanatura de la Facultad de Educación y Artes; Revista *Música, Cultura y Pensamiento*, con una carta dirigida a la dirección de la revista en la que certifique que todos los autores del trabajo están de acuerdo con someter el artículo a conside-

ración del Comité Editorial. Además, se deben incluir los datos personales de cada uno de los autores, como: nacionalidad, escolaridad, correo electrónico, teléfonos para su ubicación o dirección postal.

Música, Cultura y Pensamiento

Revista de Investigación musical de la Facultad de Educación y Artes del Conservatorio del Tolima, Vol. 4 No. 4. 2012 y filiación institucional, o en su defecto, la dirección de la página Web donde pueden ser consultados.

2. El artículo debe llevar la información de clasificación de la topología del artículo según lo establecido por la Revista y la especialidad del tema tratado.
3. El artículo debe hacerse llegar en medio magnético (formatos CD, DVD), dos copias impresas y enviarse al correo electrónico de la revista musicaculturaypensamiento@conservatoriodeltolima.edu.co, en formato RTF (93, 97 o XP), así como todas las informaciones gráficas o de imágenes en los programas originales de Excel o Corel 9 o superior o en los formatos gráficos JPG, TIF, GIF, BMP, PDF o Finale (Versión 2009 o formato music XML). El disco debe estar debidamente marcado con el nombre del artículo. La información de texto, gráficos e imágenes deben ser presentados a una sola tinta.
4. Deben ser artículos originales que no estén siendo evaluados en otras revistas ni hayan sido publicados (a excepción de las traducciones o de artículos de gran relevancia publicados en revistas de difícil acceso en el medio).
5. Una vez que el artículo llegue a la dirección de la revista, se notificará por correo electrónico el recibido y se iniciará el pro-

ceso 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.

6. A la versión final del artículo, revisada por los autores después del proceso de evaluación, se le debe anexar una carta en la cual se exprese que todos los autores del artículo están de acuerdo con la publicación y divulgación electrónica del mismo, y se responsabilizan por su contenido.

Contenido

Para ser considerado cualquier artículo por el Comité para su posible publicación en la Revista *Música, Cultura y Pensamiento* del Conservatorio del Tolima, debe contar con los siguientes componentes:

Título, autores (apellido, nombre, institución, correo electrónico del autor para correspondencia); palabras o frases claves (cinco según las categorías de la Nomenclatura Internacional de la UNESCO); resumen (en el idioma original y en inglés, con una máxima extensión de 250 palabras); introducción; desarrollo (en caso de un artículo de investigación incluirá metodología, resultados y análisis de los mismos); conclusiones y bibliografía (según las normas APA). Las notas al artículo se presentarán al final del mismo y antes de la bibliografía.

Se exige que las *referencias bibliográficas* en todos los artículos se incluyan al final del artículo ordenadas alfabéticamente y señalándolas dentro del documento. Las normas básicas exigidas para la estructura de esta bibliografía, se pueden interpretar en los siguientes ejemplos,



Convocatoria de publicación

sólo 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 (Año). *Tí-*

tulo. 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/pdf/21901507.pdf>

Presentación de los artículos

La extensión máxima del artículo propuesto debe oscilar entre 3.500 y 8.000 palabras incluyendo tablas y gráficas las cuales deben ser incluidas en el texto del artículo. Las fotografías, tablas y figuras siempre deben ser referenciadas en el texto del artículo. Las fotografías, tablas y figuras han de procesarse como objetos, teniendo en cuenta que la revista se imprime a blanco y negro. Preferiblemente se debe adjuntar un archivo que contenga estas imágenes en sus programas originales en alta resolución, con el fin de evitar problemas de visualización en la publicación.

Público al que se dirige

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

Plazo

Las inscripciones estarán abiertas desde el 1 febrero de 2012 hasta el 15 de junio de 2012.

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

