

PRIMER ENCUENTRO INTERNACIONAL DE INVESTIGACIÓN EN
MÚSICA – UPTC

MEMORIAS



UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA Y TECNOLÓGICA DE COLOMBIA
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
ESCUELA DE LICENCIATURA EN MÚSICA

TUNJA, SEPTIEMBRE 11, 12 Y 13 DE 2008

PRIMER ENCUENTRO INTERNACIONAL DE INVESTIGACIÓN EN
MÚSICA – UPTC

MEMORIAS



UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA Y TECNOLÓGICA DE COLOMBIA
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
ESCUELA DE LICENCIATURA EN MÚSICA

EDITADAS POR: MANUEL ESPEJO

CARTILLA DE RESÚMENES

TUNJA, SEPTIEMBRE 11, 12 Y 13 DE 2008

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA Y TECNOLÓGICA DE COLOMBIA

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN

PROGRAMA DE LICENCIATURA EN MÚSICA

Alfonso López Díaz

Rector

Wilson Alcides Valenzuela Pérez

Vicerrector Académico

John William Rosso Murillo

Director Administrativo

Luís Otálora Velandia

Decano Facultad de Ciencias de la Educación

Aurora Gordo Contreras

Directora Centro de Investigación de la Facultad de Educación (CIEFED)

Joaquín Enrique Buitrago Ramírez

Director Escuela de Música

PRIMER ENCUENTRO INTERNACIONAL DE INVESTIGACIÓN EN MÚSICA – UPTC

COMITÉ ACADÉMICO

Pilar Jovanna Holguín Tovar (UPTC), Mónica María Tobo Mendivelso (UPTC), Ignacio Murillo Tobar (UPTC), Favio Shifres (UNLP), Alejandro Pereira Ghiena (UNLP), María de la Paz Jacquier (UNLP) y Orlando Musumeci (Universidad de Quilmes)

COMITÉ ORGANIZADOR – ÁREA DE TEORÍA MUSICAL

Pilar Jovanna Holguín Tovar (Coordinadora), Julio Aldemar Gómez Castañeda, Ciro Duarte, Manuel Espejo.

© 2008, Primer encuentro internacional de Investigación en Música – UPTC

Carrera 7 No 19 – 10, Tunja, Boyacá, Colombia.

ISBN: XXX-XXX-XX-XXXX-X

Se terminó de imprimir en .

Impreso en Tunja, Boyacá, Colombia. *Printed in Colombia*

Reservados todos los derechos para el editor y los autores.



PREFACIO

Éste cuadernillo compila los resúmenes de las ponencias, trabajos de investigación y demostraciones que tuvieron lugar en el Primer Encuentro Internacional de Investigación en Música, entre el 11 y el 13 de Septiembre de 2.008 en Tunja, Colombia. Responden éstas exposiciones al ánimo constante de reflexión sobre el arte, que es la manera de lograr la producción y renovación permanente del conocimiento, lo que otorga al arte su validez en la época actual, basada en la generación continua de nuevas visiones. La calidad y motivación de los asistentes y expositores es prueba fehaciente del interés progresivo por el desarrollo del arte a partir de la búsqueda y la reflexión sobre su esencia y presencia diaria en la sociedad.

La presentación de los trabajos se hace en orden alfabético de los autores. Durante su lectura se podrá observar un amplio espectro de campos tratados, que van desde lo arqueológico y de revisión ancestral, hasta el uso de la tecnología en el aprendizaje musical; se encuentran también diversas experiencias que favorecen el desarrollo de la comunicación de conocimientos y habilidades musicales.

El Área de Teoría Musical de la Licenciatura en Música de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, agradece en conjunto el apoyo institucional de la misma Universidad, en especial del Director de la Escuela de Licenciatura en Música, Lic. Joaquín Enrique Buitrago Ramírez y en persona suya a todos los integrantes de la Escuela; igualmente, reconoce y extiende su gratitud por el apoyo recibido de la Universidad Nacional de La Plata (Argentina). No puede quedar entre el tintero, por supuesto, el agradecimiento a todos quienes participaron en el evento, bien sea en su organización o como beneficiarios del mismo con su asistencia.



COSMOGRAFÍA MUSICAL DEL SUROCCIDENTE COLOMBIANO. DISEÑO Y AFINACIÓN EN INSTRUMENTOS DE LAS CULTURAS TUZA Y TUMACO-TOLITA

GRUPO ARQUEODIVERSIDAD – UNIVERSIDAD DEL VALLE

Palabras Clave:

Antropología musical, diseño y cultura, museos y medios.

Línea de Investigación: Estéticas precolombinas.

Las investigaciones arqueológicas en la región sur-occidente del país, luego de largos períodos de dificultades económicas, logísticas y de proyección, han logrado un nivel importante tanto en su número y diversidad¹, como en la generación de cuerpos teóricos y la apertura de nuevos campos de investigación interdisciplinaria. Sin embargo, el número de investigaciones musicológicas en el contexto arqueológico nacional es bastante reducido, pese a que en los inventarios y descripciones de piezas recopiladas, estudiadas y catalogadas en los diferentes museos del país se encuentren considerables colecciones de instrumentos musicales en cerámica, oro, hueso, y caracoles.

El grupo de investigación ARQUEODIVERSIDAD, a través del proyecto inscrito en la vicerrectoría de la Universidad del Valle: *Diseño, Tipología formal y Afinación en instrumentos musicales prehispánicos de las culturas Tumaco Tolita Clásico (300 a.C. - &00 d.C.) y Tuza (1250 – 1500 d.C.)*, ha tenido como objetivo realizar un estudio de instrumentos musicales prehispánicos ubicados en el Museo Arqueológico “Julio César Cubillos” de la Universidad del Valle. Esta investigación busca establecer las correlaciones entre los instrumentos investigados y las cosmografías musicales de estas culturas prehispánicas, las diferencias estético-formales entre los instrumentos de ambas culturas, rescatar el patrimonio cultural-musical del pasado prehispánico, como elemento de identidad histórico-cultural, y utilizar nuevas tecnologías para apoyar los procesos investigativos, educativos y formativos de la comunidad.

Esta ponencia presentará resultados sobre la cosmografía musical, el diseño formal y sistemas de afinación de un conjunto de 30 piezas musicales, entre ellas ocarinas, silbatos y trompetas prehispánicas elaboradas en cerámica. Estos resultados se basan en un estudio interdisciplinar, a partir de análisis tónicos de las piezas, resultado de grabaciones sonoras así como de imágenes de su estructura interna, producto de procesos de TAC y escaneo, que demostrarán la complejidad y procesos de evolución en el diseño y pensamiento musical de estas culturas.

PEDAGOGÍAS DEL INSTRUMENTO INVESTIGACIÓN EN EL ÁREA INSTRUMENTAL LIGIA IVETTE ASPRILLA – UNIVERSIDAD CENTRAL

La ponencia se construye a partir de los siguientes ejes:

¹ Tras las huellas del hombre prehispánico y su cultura en el Valle del Cauca. Rodríguez Carlos Armando. Cali, 2002. Pags.15-37. Editorial Universidad del Valle.



Contextualización en el marco del evento organizado por la UPTC

Resulta no sólo interesante, sino retadora, para el campo de los músicos profesionales, la creciente ampliación del panorama de investigación musical, en el cual se da la convivencia y superposición de tres escenarios: cerca al cúmulo de proyectos generados desde las *Ciencias Sociales*, que asumen el estudio de la música como un objeto interdisciplinar con énfasis en la variabilidad de su naturaleza y de los contextos en los cuales se desarrolla, convive el acervo investigativo producido por la *Musicología Histórica y Sistemática*, que ha incorporado incluso el enfoque etnomusicológico y constituye, por así decirlo, un cuerpo de conocimientos sobre obras, estilos, géneros, autores, análisis musical, reflexión estética, indagación sobre músicas de distintas culturas, etc., que estructura la música como disciplina. Por otra parte, las *Investigaciones sobre Procesos Creativos*, que han tomado auge desde los años setenta y que se interesan en cómo se interpreta, se crea, se percibe y de hecho, cómo se aprende la música, presentan desarrollos que apuntan a generar profundas transformaciones en la formación musical.

La relación dialógica entre estos campos permite vislumbrar la investigación musical bajo una nueva luz: la de una matriz que debe ser teóricamente informada, enriquecida y reflexionada desde la práctica, tejida en diversos contextos y por diversos actores, profundizada, complejizada. Existen definiciones complejas de lo complejo, pero es Morin quien da una definición sorprendentemente simple: lo complejo viene de “complexus, que significa tejido. Lo que se teje son las acciones e interacciones, los azares y determinaciones, el tejido asume la condición de lo inextricable, lo enredado” (Morin, 1992); los proyectos de investigación, como propuestas abiertas, se redimensionan como elementos nucleares de ese tejido.

Introducción sobre la Línea de Investigación

Aunque el área de lo pedagógico y educativo resulta anacrónico respecto a campos de gran aceleración como la comunicación, debe reconocerse que la pedagogía general ha progresado mucho en los últimos años, porque ha descubierto nuevas regularidades en el desarrollo de los niños y los adolescentes; la pedagogía musical, en cambio, está rezagada, porque sigue anteponiendo la experiencia de los grandes maestros y el peso de la tradición a la confrontación de ideas sobre la pedagogía y sobre la música. La formación musical, y específicamente, la de intérpretes, podría enriquecerse si se apoyara más firmemente en los conocimientos de otras disciplinas. Es imperativo penetrar en los secretos de la formación interpretativa con el soporte de la investigación.

Esta es una de las ideas clave que llevó, hace ocho años, a la creación de la Línea de Investigación sobre Pedagogías de la Música, que se adelanta desde la Carrera de Estudios Musicales de la Universidad Central. Desde la línea se diseñó un Modelo Alternativo para la Formación Musical, sustentado en las investigaciones sobre el aprendizaje, el desarrollo socioafectivo y las pedagogías artísticas. Este proyecto abrió la línea e invitó a la indagación sobre múltiples temáticas. Una de ellas es la prueba de aptitud musical, requisito de ingreso a los programas universitarios de música y objeto de un segundo trabajo investigativo, en desarrollo del cual se elaboró una batería de pruebas para la valoración de la musicalidad; su nombre es "Tras las huellas de la inteligencia musical", y abarca los ámbitos perceptivo, expresivo, lectoescritural, interpretativo y actitudinal. El proyecto sobre la prueba de



musicalidad planteó nuevamente el reto por la construcción de nuevas pedagogías, al cual responde la investigación “¿Cuánto es do más re? Una visión alternativa de la inteligencia musical y las pedagogías para su desarrollo”, que plantea, en la inteligencia musical, un nuevo objeto de creación, investigación y formación a los modelos de educación musical.

Los resultados de la línea en términos de generación de conocimiento han superado las previsiones del grupo de investigación: (a) caracterización del modelo conservatorio de educación musical tradicional, (b) estudio de competencias de la formación musical, (c) modelo alternativo para la educación musical en los niveles profesionales, (d) batería de pruebas para la valoración de la inteligencia musical, (e) desarrollo del concepto de dispositivo pedagógico desde la creación musical, (f) diagnóstico sobre la aptitud musical en colegios de Bogotá, (g) estudio de procesos de ingreso a programas de música en tres universidades, (h) referente teórico sobre la creatividad e (i) investigación sobre las pedagogías de la música, específicamente, sobre las pedagogías instrumentales, lo cual constituye el tema de la presente ponencia.

Desarrollo del cuerpo de la ponencia: pedagogías instrumentales

¿A través de qué tipo de interacciones pedagógicas y comunicativas se forma un intérprete? ¿Cuáles son las trayectorias, los territorios y las estructuras profundas que recorren las pedagogías instrumentales? ¿Qué procesos se desarrollan en el espacio cerrado y misterioso de las clases individuales de instrumento?

Estas son las preguntas que han orientado la presente aproximación, como producto del trabajo investigativo adelantado desde el proyecto “Hacia un modelo alternativo para la educación musical de jóvenes y adultos a nivel superior”². A partir de un referente conceptual sobre música y pedagogía, se presentan los resultados del estudio: presupuestos conceptuales, análisis por variables, estudio de estrategias pedagógicas, mapas pedagógicos, concepciones y prácticas que atraviesan los territorios pedagógicos.

Observar una clase individual de instrumento significa ingresar a un espacio de múltiples interacciones: en el contexto situacional, la del profesor (el maestro - tutor) y el estudiante (el aprendiz - constructor de proyecto); en el contexto cognitivo, la interacción de la tradición, fundamento de la educación musical y las demandas de la estética y los modos de vida contemporáneos; en el contexto comunicativo, el juego entre lenguajes musical, verbal, corporal, gestual, en el cual el profesor casi de manera exclusiva es quien utiliza el lenguaje verbal, mientras que muy raramente el estudiante pregunta y aún menos pone en duda las afirmaciones del profesor; en el contexto estético, la mediación del objeto musical en los procesos comunicativos, trátase de una obra, un estudio, un simple ejercicio o aún un sonido, así como el lugar del texto, que media en la percepción y producción de la música de manera continua; en el contexto investigativo, la alquimia que producen el ojo y el oído del investigador, al convertir la clase de instrumento en un laboratorio de investigación, que permite ilustrar las siguientes preguntas:

² Proyecto adelantado entre junio del 2002 y marzo del 2004 por un equipo de investigación conformado por Ligia Ivette Asprilla (investigadora principal), Gisela de la Guardia (coinvestigadora) y Luis Carlos Jiménez (auxiliar de investigación). Fue financiado por la Universidad Central.



¿Qué estrategias pedagógicas se consideraron para el área instrumental?

¿A través de qué variables fueron estudiadas dichas estrategias?

¿Cuáles son las estrategias pedagógicas más frecuentes en la enseñanza de un instrumento?

¿Cuáles las que ocupan mayor tiempo del trabajo formativo?

¿Qué lenguajes predominan en las clases de instrumento?

¿Cómo juegan lo figurativo y lo formal en las pedagogías?

¿A través de estudios de caso, cómo se perciben las tendencias figurativa y formal en las pedagogías?

El proyecto visibiliza un conjunto de estrategias que forman parte del repertorio pedagógico de la gran mayoría de profesores de instrumento: la ejemplificación, que consiste en ilustrar, tocando al instrumento, para que el estudiante capte de manera global los aspectos perceptivos, técnicos, expresivos, estilísticos y/o formales que debe incorporar en su propia realización; puede sustituir la explicación por parte del profesor o complementarla. La explicación y apropiación conceptual, que asume diversas relaciones con la ilustración al instrumento y puede presentarse incluso de manera simultánea; el trabajo sistemático de la obra o despliegue de la actividad; el análisis, concebido como la explicitación de los criterios que sustentan el despliegue de la actividad; la orientación permanente para la práctica instrumental del estudiante, así como diversas formas de motivación y estímulo. La repetición es una constante de las pedagogías instrumentales. El trabajo preparatorio se presenta con frecuencia media, aproximadamente en la mitad de los casos observados.

Hay un conjunto de pedagogías, fundamentales por ser de carácter investigativo y auto formativo que se observan paradójicamente, muy rara vez en el espacio de las clases de instrumento: la investigación formativa y las referencias sobre distintas interpretaciones de la obra, por ejemplo.

Las estrategias pedagógicas, a través de estudios de caso y mediante la herramienta del mapa pedagógico, se analizaron según su énfasis en lo figurativo o lo formal; estos dos conceptos, postulados por Piaget como estadios de desarrollo del pensamiento (Piaget, 2001) y retomados por Jeanne Bamberger como formas contrastantes del aprendizaje musical (Gardner, 1994), son dimensionados desde el marco de la investigación, como énfasis en las pedagogías de la música. En efecto, si bien teóricamente se postula el equilibrio entre la racionalidad y la emoción, desde el estudio de pedagogías específicas en el proyecto, se introduce el siguiente interrogante: ¿Existe, verdaderamente, dicho equilibrio, o lo figurativo y lo formal se presentan más bien, como tendencias en las pedagogías de la formación musical?

Consideramos que los pensamientos simbólico y lógico, estudiados y reconceptualizados desde la música como estadios de desarrollo y estilos cognitivos, se traducen en estilos pedagógico-musicales.



Conclusiones

Desde el proyecto se construye una caracterización del modelo conservatorio, con sus aciertos y debilidades, pero principalmente, con su alto nivel de complejidad que no admite respuestas unidimensionales; en él, a pesar de la diversidad de prácticas pedagógicas, pueden identificarse las siguientes constantes: (a) interacción permanente de audición, vivencia y reflexión, (b) normatización de la relación social-pedagógica, (c) escritura musical como recurso intelectual permanente, (d) selección de producciones musicales como objeto de la educación, (e) presencia del talento como realidad pedagógica, (f) modelo pedagógico autorreferencial y (g) evaluación como punto de convergencia de múltiples problemáticas.

Cerca al análisis crítico del modelo de educación musical tradicional, enfocado en el área instrumental, con ejemplos concretos y resultados puntuales surgidos del trabajo de investigación, se presentan las propuestas que para cada aspecto se construyeron desde el modelo alternativo diseñado en desarrollo del proyecto.

BIBLIOGRAFÍA (DE LA SÍNTESIS)

GARDNER, Howard, Estructuras de la mente, Fondo de Cultura Económica, México, 1994

MORIN, Edgar, El Método IV: Las ideas, Editorial Cátedra, Madrid, 1992

PIAGET, Jean, Psicología y epistemología, Ed. Ariel, Barcelona, España, 1984

VIVIR Y AMAR LA MÚSICA; PRESENCIA Y ESENCIA DE LA MUJER EN LA MÚSICA EN SANTANDER (1900-1970)

GRUPO CEDIM – UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BUCARAMANGA

Palabras Clave:

Mujer, música, siglo XX, Santander

FUNDAMENTACIÓN

Dentro del repertorio musical santandereano es habitual encontrar composiciones de distintos géneros que aluden de diversas formas a la mujer, exaltando su belleza, alabando sus sentimientos de ternura, de nobleza, de bondad, la mujer amada con o sin nombre propio, la esposa, la madre, la hija, la compañera. Sin embargo muy poco se le ha reconocido como protagonista en otros roles de la música tales como la interpretación, la pedagogía y la composición, en donde la mujer ha desempeñado un papel activo y creativo.

Son escasas las referencias en la historiografía musical a las mujeres que han ejercido la música como profesión, como afición o como pasión y a su desempeño como intérpretes y maestras que han impulsado y contribuido al desarrollo cultural y a la formación de músicos en sus entornos sociales y familiares.



No se exime de esta invisibilidad a las compositoras, campo en el cual por tradición patriarcal se le ha otorgado al hombre el derecho exclusivo a la creatividad y a la expresión en el ámbito público, contrario al género femenino al cual se le ha reservado al campo de lo privado.

OBJETIVO

Indagar sobre el papel que ha desempeñado la mujer en la construcción de la cultura musical de Santander, específicamente en los municipios de Bucaramanga y su Área Metropolitana, San Gil y Socorro, desde comienzos del siglo XX y hasta la creación de la primera escuela profesional de música en la región (1900 – 1970).

Descripción del dispositivo

Documental en color, formato DVD, duración total 17 minutos, 20 segundos.

Conclusiones

La aplicación de las estrategias metodológicas para el desarrollo del objetivo planteado nos permitió un acercamiento a muchas mujeres músicas, profesionales o no, a sus vivencias, sus experiencias, sus valiosísimos y, en muchos casos, silenciosos aportes en la formación y difusión de la cultura musical en sus entornos familiares y sociales. De igual manera nos permitió reconstruir parte de la historia musical de Santander, la cual se encuentra fragmentada en la memoria de aquellos y aquellas que actuaron en algún momento como estudiantes, como docentes o como espectadores y receptores de las diversas actividades desarrolladas en la región, particularmente en la primera mitad del siglo XX. Las experiencias recogidas y las conclusiones de esta investigación se encuentran resumidas en los siguientes apartes del guión presentado en el documental:

- Las costumbres europeas legadas por los inmigrantes recibidos en tierras santandereanas, fomentaron en las familias pudientes la presencia del piano en sus hogares, convirtiéndose en instrumento predilecto no sólo en Colombia sino también en los demás países latinoamericanos, como reflejo del romanticismo europeo del siglo XIX.
- En Bucaramanga la actividad musical se centró por décadas en las veladas que organizaban algunas familias de la ciudad, en donde las damas que tocaban piano o cantaban encontraban el escenario propicio para mostrar sus dotes musicales.
- Un buen número de estas mujeres decidieron estudiar un poco más, tomando clases particulares o en el Conservatorio o en la Academia Departamental de Música, para el caso de Bucaramanga, aunque dichos estudios no conllevaban a título alguno, pues la música no estaba todavía contemplada como opción profesional ni para los hombres y mucho menos para las mujeres.
- Parece ser que más cercana a la condición femenina que masculina ha estado la pedagogía, pues aún en los tiempos actuales el papel de maestra se equipara al ser femenino. Es así como en Santander encontramos durante todo el siglo XX un importante número de mujeres músicas que se dedicaron a la labor pedagógica, bien



en instituciones de formación musical, en sus casas o en colegios y escuelas de educación primaria y secundaria. Para algunas fue la única manera de permanecer cercanas a la práctica musical.

“La mujer fue fundamental para la música en Bucaramanga, en particular...desde los años 30 del siglo XX hasta más o menos los años 70... [no obstante], siempre que se hace referencia a la música santandereana, el referente son hombres...no se habla casi nunca de que hubo una serie de mujeres que amaron [y vivieron] la música” (Eduardo Muñoz Serpa, hijo de la pianista Beatriz Serpa Cuesto)

LA MÚSICA EN EL PENSAMIENTO COLOMBIANO DEL SIGLO XIX

JAIME CORTÉS – UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA, SEDE BOGOTÁ

A lo largo del siglo XIX fue más poco lo que se escribió sobre música en Colombia, a diferencia de la copiosa documentación conservada en otros casos latinoamericanos. No por ello puede concluirse que la música haya sido un asunto marginal, pues aparece como elemento central de la cultura y la sociedad colombianas en los escritos de algunos de los que se consideran los pensadores más conspicuos de la época como José Caicedo Rojas, José María Vergara y Vergara, José María Samper y Rafael Pombo, sin olvidar por supuesto a los músicos entre ellos Juan Crisóstomo Osorio, Narciso Garay, Andrés Martínez Montoya y Santos Cifuentes. Nuestro propósito es explorar el tema de manera general en aras de identificar los principales tópicos, su relación con las preocupaciones intelectuales de la época y su interdependencia con la práctica musical.

MÚSICA DEL VIEJO MUNDO PRESERVADA EN EL NUEVO MUNDO: TRANSCRIPCIÓN Y ANÁLISIS DEL CICLO DE MAGNÍFICATS EN LOS OCHO TONOS DEL COMPOSITOR RODRIGO DE CEBALLOS ENCONTRADO EN BOGOTÁ, COLOMBIA. (DESCRIPCIÓN Y COMPARACIÓN CON CICLOS SIMILARES COMPUESTOS POR CRISTÓBAL DE MORALES Y FRANCISCO GUERRERO)

MARCELA GARCÍA – PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA

Tipo de trabajo: Teórico

FUNDAMENTACIÓN:

Durante varios años musicólogos e investigadores asumieron que la música de Rodrigo de Ceballos, que vivió entre 1525/30 y 1581, estaba completamente perdida o en manuscritos en muy mal estado. Investigaciones hechas por el musicólogo Robert Snow demostraron que esta premisa no era cierta y que este compositor merece un sitio entre las figuras más importantes de la música española del siglo dieciséis. Por esta razón, se hace necesario transcribir y analizar cuidadosamente la música de Ceballos, para describir sus contribuciones a la música del siglo dieciséis en España y en las colonias.



OBJETIVOS:

- Describir el proceso de transcripción, corrección y análisis de los manuscritos de Ceballos.
- Explicar las principales características del estilo de Ceballos.
- Comparar el estilo de Ceballos con el de sus dos contemporáneos más importantes.
- Mostrar como los principales hechos biográficos de estos compositores contribuyen a las influencias estilísticas entre ellos.

APORTES Y CONCLUSIÓN:

El trabajo describe las principales tendencias estilísticas de la música vocal de los tres compositores españoles más importantes de mediados del siglo dieciséis y en particular la música de Rodrigo de Ceballos que se ejecutaba en la Catedral de Bogotá y que influyó a los compositores locales.

SENSIBILIDADES MUSICALES: ARTICULACIONES PARA EL CAMPO EDUCACIÓN-COMUNICACIÓN-CULTURA

CRISTÓBAL GÓMEZ VALENCIA – ESCUELA DE MÚSICA – FACULTAD DE BELLAS ARTES Y HUMANIDADES, UNIVERSIDAD TECNOLÓGICA DE PEREIRA-COLOMBIA

Palabras clave:

Evento cultural/ evento musical/ sensibilidades musicales/ educación-comunicación-cultura.

FUNDAMENTACIÓN:

Hablar de un nuevo campo es referirse a una manera particular de establecer la topografía de un territorio conceptual diferente por el cual tratamos de movernos; alude a conexiones entre lo entendido hasta ahora por educación, comunicación y cultura, desde condiciones humanas musicalmente sensibles que cruzan reflexiones del propio campo con dimensiones hegemónicas y políticas.

Desde lo cultural, las sensibilidades musicales permiten construir cultura en el interés por un reconocimiento comunicado y son sensibilidades diferentes a las pretendidas por las instituciones. Desde lo educativo se trata del nuevo sentido que establece conexiones más allá de percepción sensorial directa, como condición acción-vital integradora de emoción y sentimiento. Desde lo comunicativo, más allá de medios y “aparatos”, sensibilidades refieren conexiones entre técnicas del lenguaje y su uso creativo-imaginativo.

Las sensibilidades musicales hacen parte del “mapa de mediaciones” que explica dimensiones sociales de comunicación como percepción colectiva a partir de “nuevos modos de sentir”; sensibilidades que conectan nuevas necesidades del sujeto creativo, soñante, deseante, sujeto discursivo, tecnológico, productor, receptor, creador y recreador de cultura en nuevos campos de sonoridad y visualidad.



OBJETIVOS:

Explorar relaciones de educación-comunicación-cultura como nuevo campo transdisciplinario y el trabajo de investigación sobre eventos culturales-musicales en la constitución del sujeto juvenil, aportando dichas relaciones en la búsqueda del rol de las sensibilidades musicales para la dimensión humana integral.

PRINCIPALES APORTES:

A partir del estudio Eventos Culturales y Formación Ciudadana de los Jóvenes de Manizales, el “evento cultural” es: “Actividad humana en el ser y el deber ser, en cuya naturaleza existen componentes de tipo expresivo, comunicativo y pedagógico...procesos ideológicos, participativos y de políticas culturales; a través de los procesos se producen relaciones significativas que ‘aluden’ a la dignidad humana, la identidad cultural, lo socioeconómico y la proyección personal. El evento ‘es’ una manifestación cultural contemporánea de las sociedades urbanas y rurales, que ‘hace’ parte de la educación y la formación de ciudadanía” (Gómez & Al., 1998). El evento así entendido, puede considerarse expresión de las sensibilidades colectivas y lugar de encuentro de la educación, la comunicación y la cultura. Así, emerge el concepto de “evento musical” como una de las expresiones artísticas identificadas por los jóvenes en diversas actividades como conciertos, “parches”, danzas, festivales y celebraciones.

Desde el referente empírico, los componentes: pedagógico, comunicativo y expresivo del evento musical se refieren al aprendizaje y formación integral; acciones dialógicas orientadas a valores de convivencia ciudadana para el respeto por lo humano diverso; y procesos de memoria cultural desde la creación, apreciación, circulación y escena. Así, el evento musical es espacio de sensibilidades en la humanización del ser, mediador de identidades particulares y colectivas que se conectan con ritmos, tiempos, melodías, timbres, sonoridades, intensidades, vibraciones, fusiones, espacios, movimientos, territorios, ambientes, colores, visualidades y performance: evento que mueve espíritu y emociones incorporándose en el sentido de ser y estar en contacto.

CONCLUSIÓN:

En el nuevo campo educación-comunicación-cultura, la música es catalizador emocional que construye en la cultura, crea en los medios y recrea en la escuela; es elemento constitutivo y constituyente de las sensibilidades humanas, incorporándose como fenómeno global en el gran “sensorium” de percepción múltiple y compleja. Se propone desde las sensibilidades musicales, en lugar de promover fragmentaciones disciplinares entre educación, comunicación y cultura, entender el nuevo campo como espacio múltiple y vital de articulaciones donde se dimensionan y confluyen praxis y poiesis; como un espacio de posibilidades para la realización personal y social, porque desde ese territorio es viable conjugar reflexión, acción y deseo.

El evento y sus componentes ayudan en la formación humana como nicho de sensibilidades musicales y espacio de experiencia vivida, de interacción consigo mismo y con otros; es lugar ético porque allí como humanos auténticos somos liberados de formalismos para ser, escuchar, sentir, hacer y abrir zonas formativo-comunicativas desde lo expresivo y emotivo.



El evento musical asume dimensión cultural integradora de cerebro-espíritu, donde lo cultural refiere a procesos vivenciales que comunican y son formativos en tanto crean conciencia histórica de sujetos.

No se trata de quedarnos en comunicación como medios-tecnología-aparatos, educación como progreso-competencias-logros, cultura como costumbres-valores-tradiciones, sino promover una visión amplia, compleja y relacional de las sensibilidades musicales en el campo educación-comunicación-cultura como espacio de tejido cultural-social, y como espacio comunicado de formación y realización humana.

LA CREATIVIDAD COMO RECURSO EN LA COGNICIÓN TEÓRICA MUSICAL

JULIO ALDEMAR GÓMEZ CASTAÑEDA - UPTC

Este trabajo se presenta como avance en el proceso de investigación del proyecto indicado en el título, que en la actualidad se adelanta en la Escuela de Música de la UPTC. Los objetivos que se buscan en este proyecto persiguen la mejora en los resultados de formación de las áreas teóricas.

Este trabajo en particular surge como consecuencia del seguimiento que se realiza a los ejercicios creativos de estudiantes, los cuales le han exigido al cuerpo docente una actualización y acomodación de nuevos enfoques. Cuando hablamos de enfoques ubicamos las miradas que orientan los objetivos, metodologías y materiales que se utilizan para el desarrollo de la formación teórica musical. Es en este sentido, que contemplar el desarrollo teórico musical no debe ser cuestión de transmisión de datos, como usualmente se presenta en la experiencia tradicional, sino que la asimilación teórica debe propender, desde una mirada holística, la comprensión natural de la música.

El seguimiento y asesoramiento que se brinda a los estudiantes cuando estos realizan los ejercicios creativos, evidenció que no era suficiente la transmisión de contenidos y datos o la identificación y descripción de elementos a partir de la observación de fragmentos musicales. En este sentido, el ordenamiento y realización *viva* de un ejercicio creativo tuvo que ser soportado por conceptos poco frecuentes en las clases como lo son *La Inteligibilidad* y *el Movimiento Coherente*. Estos dos conceptos brindaron un soporte eficaz para la realización organizada y coherente de los ejercicios creativos, dándole aplicabilidad a los conceptos y elementos teóricos y mejorando los niveles de conocimiento teórico musical. Los textos que permitieron abordar estos conceptos pertenecen a dos figuras representativas de la teoría musical occidental como Arnold Schönberg y Félix Salzer, distantes en numerosos aspectos, pero que convergen en la búsqueda de una formación teórica más allá de tradicionalmente empleada.

Este escrito quiere dejar en evidencia las reflexiones y procesos que en la actualidad se adelantan en la Licenciatura en Música de la UPTC.



BANDAS EN BOYACÁ: UNA MIRADA ANTROPOLOGICA SOBRE EL ORIGEN Y LOS MODOS DE HACER MUSICA

PILAR JOVANNA HOLGUÍN – UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA Y TECNOLÓGICA DE COLOMBIA

FUNDAMENTACIÓN

La conformación de bandas de música en Colombia, desde alrededor del año 1989 a 1993, se ha constituido como un programa sociopolítico del Estado enmarcado en programas como “*Plan Nacional de Música para la Convivencia (2002-2006)*” y el Plan Nacional de Cultura 2001-2010 “*Hacia una Ciudadanía democrática cultural*”. Este hecho ha generado la creación de diferentes bandas-escuela en los municipios de los distintos departamentos del país. Hasta el año 2002 Boyacá figuraba en el séptimo lugar, de acuerdo a la cantidad de bandas por municipio, pero a la fecha esta situación ha cambiado y son numerosos los municipios que han participado en la creación de nuevas bandas-escuela en el departamento.

El programa de Licenciatura en Música recibe cierto número de estudiantes provenientes de estas bandas-escuelas cada año, ya que es el único de profesionalización en el departamento, de acuerdo con esto, es de vital importancia que este programa se vincule directamente con estas nuevas instituciones e indague por ciertas cuestiones como: ¿cuál es el papel que desempeña la banda y la música en Boyacá, y su relación con el modo de ser del hombre de esta región?, ¿cuál es la trayectoria histórico-musical de las mismas?, y ¿cuáles son los procesos de formación que se llevan a cabo en estas instituciones?, pues el desconocimiento del contexto dentro del desarrollo socio-musical de la región o el ser indiferente a las características de aprendizaje de los estudiantes que provienen de esta formación redundarán en que la Licenciatura evada la época y la geografía en la que se encuentra inmersa.

OBJETIVOS

Con este trabajo se pretende conocer el significado histórico y social de las bandas de música en el departamento, además de reconocer los modos de enseñanza-aprendizaje que son utilizadas en esta región y de esta manera interpretar el significado de las formas como se hace música en el departamento. (La presentación se realizará dividida en 2 textos)

PRINCIPALES APORTES

En el acercamiento a dos escuelas-banda del departamento se ha podido analizar en este proyecto que es necesario conocer el modo de ser de quien habita en nuestra región para posteriormente comprender las manifestaciones culturales que se generan. Se percibe que la historia sociopolítica del país ha determinado los formatos instrumentales por medio de los cuales se expresa, convirtiendo a la banda como el símbolo de la música que suena en las plazas principales de las ciudades y en la herramienta para la formación de niños y jóvenes dentro de acciones de convivencia pacífica. También se pudo observar como los programas de las bandas de música tienen un modo propio de aprender música y en el caso social, han servido para la construcción de comunidad en los dos municipios visitados.



IMPLICANCIAS

A partir de este trabajo se crea la necesidad de conocer todas las escuelas de formación que existen anexas a las bandas para apoyar estos procesos y retroalimentar la labor pedagógico musical del programa de Licenciatura en Música. Así mismo se podrán revisar los programas curriculares para evaluar su pertinencia de acuerdo a la función que cumple la música dentro de cada grupo social, desarrollando metodologías que vinculen estos centros al quehacer pedagógico de la universidad. Así mismo la comprensión del entorno sociocultural y el conocimiento de las diversas metodologías que tienen los docentes en las diferentes áreas de formación de estas bandas escuela.

GEOCULTURA Y CREACIÓN MUSICAL

ALEJANDRO IGLESIAS ROSSI – UNIVERSIDAD NACIONAL DE TRES DE FEBRERO

“Véase a la Europa como inventa

Y véase a la América como imita.

América no debe imitar servilmente sino ser original.

¿Y dónde vamos a buscar modelos?

Somos independientes

Pero no libres;

Dueños del suelo

Pero no de nosotros mismos.

Abramos la historia,

Y por lo que aún no está escrito,

Lea cada uno en su memoria.”

Simón Rodríguez (1769-1854)

El compositor en los llamados países periféricos se halla en la encrucijada de encontrar su identidad personal en tanto que creador, y su identidad cultural en tanto que miembro de una comunidad que lo abarca. Este desafío es el de llegar a ser él mismo, ser su “unicidad” en su máxima potencia.

Este proceso no solo afecta al creador sino que influencia y transforma a la misma geocultura que lo engendró.

La transculturación de elementos (el caso de las técnicas de escritura de vanguardia y del compositor clásico de raíz europea) precisa de un digerimiento, de una internalización de los



mismos para resurgir con una potencia particular, un color único que ensanche los bordes del conocimiento al explorar tierras desconocidas de la creación.

Este desafío no se plantea únicamente desde un punto de vista individual y “cultural” sino también desde lo instrumental y operativo, es decir, desde la elección de la técnica y fundamentalmente de los medios (las herramientas) que elegirá el creador, despojado de cualquier “a priori”, cualquier prejuicio que lo inhiba en su capacidad visionaria.

Hay que tomar en cuenta diferentes temas:

- El antagonismo de un saber enciclopédico y un saber de sabiduría,
- La no asunción del espacio en el que se habita,
- La admiración hacia paradigmas extraños a nosotros mismos que sólo nos pueden llevar a la insatisfacción.

Comprometernos con la exigencia de encontrar una forma de “ser y de hacer” arraigada en el tiempo y la cultura a la cual pertenecemos hace desaparecer la supuesta dicotomía entre técnicas contemporáneas de creación e identidad cultural.

Encontrar ese camino, aceptar ese desafío, abre a un espacio de libertad insospechado.

Este proceso, esta maduración, debe transitarla el compositor no sólo personalmente sino como integrante de una comunidad, aunque, en realidad, ambas cosas son una.

HIPÓSTASIS

Para nosotros, americanos, la única posibilidad de estar, al mismo tiempo, abiertos a lo mejor que nos ofrece la modernidad y enraizados en nuestra cultura es encontrar aquello que la antigua Teología cristiana denominó Hipóstasis.

Este término, comenzó a ser utilizado en el siglo cuarto para describir esa “unicidad”, ese algo único que cada uno de nosotros es: *nuestra persona profunda*.

A diferencia del concepto teológico de Naturaleza Humana, o sea, aquello que todos nosotros como seres humanos compartimos (todos tenemos dos piernas, dos ojos, una psiquis, etc.) la hipóstasis es indefinible racionalmente. Se trata de un misterio, y la única forma de alcanzarla es por Revelación. Es el *nombre nuevo* del que habla el Libro del Apocalipsis cuando dice: “*al vencedor le daré maná escondido; y le daré también una piedrecita blanca y, grabado en la piedrecita, un nombre nuevo que nadie conoce, sino el que lo recibe.*”

Para dejar de ser hipóstasis “potenciales” y convertirnos en la “plenitud” de nuestra persona, en ese nombre nuevo, debemos atravesar un proceso de desvelamiento, de despojamiento de todos los “personajes” que creemos ser nosotros, y por los cuales sufrimos, ya que, a pesar de todo, sabemos que esos personajes, esos condicionamientos no somos “nosotros mismos”.

Así como no se puede hablar de la hipóstasis fuera de un contexto ascético, místico y escatológico, el componer tampoco puede ser pensado fuera de esos tres contextos. Cada una de nuestras composiciones debe ser un acercamiento a nuestro yo verdadero. Dicho de una



forma operativa, si al terminar una obra sentimos que no hubo nada que se transformó en nosotros, si no hubo una *metanoia* de nuestro ser, esa obra se compuso en estado de ausencia espiritual, por tanto sin valor transformante, y más vale olvidarla. Las obras verdaderas son aquellas que nos llevan constantemente hacia territorios desconocidos, constantemente al borde del abismo, y, paradójicamente, el coraje de afrontar al abismo no lo logramos antes de tirarnos a él sino durante la caída misma.

Es en la praxis composicional y no en una teoría en la que ocurre la progresiva iluminación de las potencialidades personales. Nuestra persona se aprehende *existencialmente*, a través de la experiencia espiritual.

Componer es un desvelamiento hacia nuestro ser. Una historia medieval lo describe de forma fiel:

Un hombre camina y pasa por una cantera, hay dos hombres golpeando piedras, le pregunta a uno qué es lo que está haciendo y éste le contesta: estoy rompiendo piedras; luego le pregunta al otro qué está haciendo y éste le dice: estoy construyendo una catedral.

Componer debe implicar un compromiso total ¿Porque ocurre así? Porque la persona, *la hipóstasis*, es una *consideración absoluta*. Nos podemos acercar a ella únicamente desde un compromiso implacable y despiadado, desde la libertad más absoluta.

Otra característica de la persona es que es incomparable. Podemos comparar cosas semejantes, pero siendo que la persona es única, no puede ser comparada, no existen hipóstasis mejores o peores, más o menos bellas. Como dijo un maestro místico siglos atrás *"cada uno de nosotros es un Nombre de Dios"*.

Así, sólo si el compositor esta comprometido clara y absolutamente en la búsqueda de su yo profundo, su vocación espiritual, plasmada en el componer en tanto que vocación total, es que puede asimilar de forma radicalmente libre cualquier material que desee y procesarlo personalmente brindando una síntesis única.

El gran compositor brasileño Heitor Villalobos lo había querido sintetizar en los años cincuenta con una *boutade*, cuando ante una pregunta de un periodista sobre ¿qué es el folclore? le respondió: *el folclore soy yo*.

Ampliando este concepto diría que yo soy el producto de mi tierra, estoy hecho del aire de las pampas, de la nieve de los Andes, de los cuerpos de cóndores que al polvo volvieron, de las esperanzas y dolores que quedaron impregnadas a través de las generaciones en el cielo de América, es por eso que si encuentro quien soy, el producto no va a ser solamente personal sino telúricamente propio del lugar, de la geocultura que me vio nacer y desarrollarme. Y de la misma forma que la ciencia moderna sabe hoy que el aleteo de una mariposa en el Amazonas puede terminar generando un ciclón en el Japón, así yo también soy el producto de los sueños y dolores de las almas que habitaron a través de las generaciones este extraño planeta, del color de las arenas del Sahara, y de los pedregullos de la última aldea olvidada de la Tierra. *Somos*, como diría San Pablo, *un solo cuerpo*, y cada uno de nosotros encontrando su propio lugar en esta sinfonía cósmica puede llegar a ser absolutamente único y al mismo tiempo absolutamente universal.



MÚSICA DE CÁMARA DE COMPOSITORES COLOMBIANOS

GRUPO DE INVESTIGACIÓN AUDIOVISUAL INTERDÌS – UNIVERSIDAD NACIONAL
DE COLOMBIA – SEDE MEDELLÍN

Palabras clave:

Audiovisual, Patrimonio, Lenguaje, Documental, Difusión.

FUNDAMENTACIÓN

El Grupo Interdisciplinario de Investigación Audiovisual **INTERDÌS** fue creado en el año 2000 y desde entonces está desarrollando el proyecto de investigación audiovisual “**Música de cámara de compositores colombianos**”, consistente en el estudio y la investigación sobre la vida y la obra de compositores colombianos, rescatando y preservando el patrimonio musical nacional.

OBJETIVO GENERAL

- Recuperar, preservar y difundir el patrimonio musical de Colombia

OBJETIVOS ESPECIFICOS

- Recuperar y preservar documentos escritos, visuales y sonoros alusivos a la música y la vida de los compositores colombianos.
- Recuperar y preservar el acervo fotográfico y audiovisual que exista sobre los compositores y de su entorno.
- Grabar digitalmente testimonios (en peligro de desaparecer) de personajes importantes en la vida de los compositores en Colombia y en el exterior.
- Interpretar y grabar digitalmente su música.
- Transcribir, clasificar y ordenar los testimonios recogidos.
- Editar el material recopilado en forma de documentales y otras producciones audiovisuales.
- Difundir las piezas audiovisuales por diferentes medios.
- Participar en festivales nacionales e internacionales de cine.
- Presentar y donar los resultados de la investigación a las instituciones educativas.
- Presentar ponencias y conferencias en congresos, seminarios, simposios y otros eventos de diversa índole.
- Contribuir a la divulgación de la música colombiana desconocida por las nuevas generaciones y el público en general.



- Fomentar el desarrollo del talento musical y artístico de los jóvenes músicos de la ciudad, invitándolos a interpretar y grabar las obras recopiladas.
- Difundir la música de cámara de compositores colombianos en Colombia y en el exterior, por medio de FESTIVALES INTERNACIONALES DE MÚSICA DE CÁMARA COLOMBIANA.

DESARROLLO DEL PROYECTO

*Como modelo de investigación sociológica, la visión teórica reconoce que la Fotografía puede ser una parte de la sociología, no necesariamente complementaria, sino como forma autónoma de producir teoría y de avanzar el conocimiento.*³

El anterior concepto lo extendemos al campo audiovisual para entender de esta manera los alcances del Proyecto. Quiere esto decir, que lo audiovisual lo entendemos no desde el apoyo a proyectos de investigación, lo que normalmente se viene haciendo, sino, desde lo audiovisual como ámbito y lugar donde se desarrolla la investigación. Es decir, lo audiovisual como escritura, como lenguaje, con su gramática, sus estéticas, sus semióticas y narrativas, puestas estas al servicio disciplinar.

RESULTADOS

Se han recuperado muchas partituras, fotografías, testimonios y videos sobre los diversos compositores estudiados, todo el material esta siendo clasificado y digitalizado

En los últimos cinco años, el Grupo de investigación audiovisual INTERDÍS ha producido los siguientes documentales:

1. **ES LA MÚSICA UNA CLARIDAD INEFABLE...**, una investigación sobre la vida y obra del pianista, poeta y compositor barranquillero HANS FEDERICO NEUMAN (1917-1992).
2. **CLAROSCURO (la tragedia de un gran músico)**, una investigación sobre la vida y obra del pianista, pedagogo y compositor caleño ANTONIO MARÍA VALENCIA (1902-1952).
3. **...VIAJERO DE MÍ MISMO...**, una investigación sobre la vida y obra del compositor y pedagogo cartagenero ADOLFO MEJÍA (1905-1973).
4. **TRES COLORES DEL TIEMPO**, sobre el pianista, pedagogo, director y compositor caleño Luis Carlos Figueroa (n.1923).
5. **RECUERDOS DE UN MÚSICO CIEGO**, sobre el compositor payanés Gonzalo Vidal (1863-1946), autor de la música del Himno Antioqueño.

Estos documentales han participado en importantes festivales internacionales de cine y documentales.

³ BUZO, María Jesús. De la investigación audiovisual. Barcelona. Proyecto A Ediciones. 1999, p. 38.



CONCLUSIONES

En tanto que éste es un proyecto de creación artística colectivo, que, además, está inscrito en el ámbito académico, el régimen de propiedad intelectual será el mismo que rige a la institución, como está estipulado para los proyectos de investigación reglamentados por el acuerdo 035 de 2003 del Consejo Académico Universitario.

Además, el proyecto de investigación audiovisual “Música de Cámara de Compositores Colombianos” debe tener en consideración, por su carácter precisamente audiovisual, los siguientes aspectos:

Se indaga y explora sobre las diversas narrativas audiovisuales, sus gramáticas, estéticas y semióticas para ponerlas al servicio del proyecto de investigación audiovisual.

El grupo avanza hacia la autonomía en la producción audiovisual, acercándonos no solo al lenguaje, sino, en la operación y manipulación de las herramientas audiovisuales (cámaras, software de edición y animación, fotografía, sonido, etc.).

Al utilizar el documental como medio no solo de difusión, sino también de preservación para el acervo patrimonial musical, se obliga a respetar toda la legislación existente sobre derechos de autor, no sólo sobre la música, sino sobre los testimonios documentales, las fotografías y el material audiovisual utilizado.

Para lo anterior se utilizan los formatos internacionales sobre cesión de derechos de testimonios, imágenes, música, interpretación, locaciones, artes y demás.

¿SE PUEDE ENSEÑAR A VIVENCIAR DE MANERA NARRATIVA EL TIEMPO MUSICAL?

MARÍA DE LA PAZ JACQUIER - UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA,
ARGENTINA

FUNDAMENTACIÓN

La experiencia del tiempo musical puede ser descripta en dos sentidos; por un lado, desde sus aspectos medibles (experiencia tipo reloj) y, por otro, desde el establecimiento de relaciones temporales antes-después (experiencia narrativa). En esta última se vinculan los diferentes componentes musicales a episodios. Además, se ponen en juego relaciones de tensión y reposo a semejanza de lo que ocurre en la narración lingüística, aunque la experiencia musical sería proto-narrativa al no diferenciar entre realidad y representación. Estos dos sentidos de la experiencia del tiempo musical pueden trasladarse a la enseñanza de la audiopercepción musical: la percepción tipo reloj del tiempo (ritmo, estructura métrica) y la percepción narrativa del tiempo (abstracción episódica, relaciones temporales, estructura de agrupamientos).

El proceso de segmentación auditiva de la música -en tiempo real- es un proceso que tiene lugar en el tiempo, y por ello comparte la manera en que es vivido ese tiempo, el modo en que es configurado y comprendido.



La experiencia musical ha sido estudiada también desde la comprensión metafórica. La metáfora alude al hecho de comprender un dominio de la experiencia en términos de otro dominio más accesible; el proceso metafórico se denomina ‘mapeo entre dominios’ a través de la activación de determinados esquemas-imagen (abstracciones de movimientos, imágenes, etc.).

OBJETIVOS

El propósito de este trabajo es mostrar una experiencia pedagógica en una clase de audioperceptiva como respuesta a la posibilidad y la pertinencia de enseñar a experimentar narrativamente el tiempo musical.

PRINCIPALES APORTES

La experiencia pedagógica que se presenta fue llevada a cabo en el marco de la cátedra de Educación Auditiva 1 y 2, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata, Argentina. En primer lugar, se escuchó la obra *Carnavalia*, por Tribalistas, con la consigna de segmentar la obra de acuerdo a cambios importantes, realizando arcos o líneas sucesivas durante la audición. En general, se observó que los estudiantes no tuvieron dificultades para ‘seguir la obra’ y realizar la tarea demandada, aunque las respuestas no fueron iguales. En segundo lugar, se escuchó nuevamente la obra atendiendo a una representación gráfica en tiempo real. La animación consistía en una flecha (►) que aparecía con la música y se iba extendiendo hasta la culminación de cada parte, donde la punta de la flecha desaparecía (—) y comenzaba una nueva flecha simultáneamente con la nueva parte. Esta actividad resultó novedosa, y por lo tanto cautivó la atención. En tercer lugar, se discutió acerca de los criterios de segmentación empleados en ambas audiciones; por ejemplo, la pausa, la reiteración y la relación rítmica corto-largo. Esta actividad permite, no sólo compartir la segmentación que cada alumno realizó y compararla, sino que permite llevar a cabo un análisis de la propia respuesta perceptual, para que no quede en el plano de lo meramente intuitivo. En cuarto lugar, se escuchó la canción una vez más con la consigna de identificar relaciones de semejanza o diferencia entre los segmentos establecidos de acuerdo al ordenamiento temporal. Durante esta tercera audición, algunos estudiantes iban asignando letras (A, B, etc.) en sus gráficos o indicando si una parte era cantada o instrumental, incluso especificando si se trataba de una estrofa o un estribillo; mientras que otros, realizaban esta acción en diferido. Una vez finalizada la audición, algunos alumnos describieron verbalmente el ordenamiento de las partes y las relaciones que establecieron.

CONCLUSIONES

La experiencia del tiempo musical, en tanto que vivencia individual, pareciera quedar en el plano de lo subjetivo. Sin embargo, ella nos provee de información muy importante para construir la audición estructural, es decir, el vínculo entre la experiencia auditiva y las descripciones estructurales desde teoría de la música. Entonces, más allá de la vivencia subjetiva, lo que sí podemos enseñar es a reflexionar sobre la propia experiencia de la música como narración, permitiendo describir el modo directo, implícito e individual de experimentar el transcurrir del tiempo musical. Esta organización del contenido musical



colabora con la comprensión de la música en tiempo real. Además, la representación gráfica en el transcurso de la música supone una colaboración en la puesta en marcha de ciertos esquemas-imagen, dado que se traslada la sucesión temporal de eventos a la sucesión espacial de los mismos.

PRESERVACIÓN Y DIFUSIÓN DEL PATRIMONIO SONORO DE LA COLECCIÓN ANTONIO CUELLAR

GLORIA MILLÁN – UNIVERSIDAD DISTRITAL FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS

Antecedentes:

En el año 2003 la Academia Superior de Artes de Bogotá adquirió el archivo sonoro Antonio Cuellar, el cual está conformado por grabaciones de diverso formato: 13.150 discos de 78 rpm, 1.034 discos de 33rpm, 1.355 de 45 rpm, 874 cintas de carrete abierto y 1.025 cassettes; todos ellos ingresaron y quedaron al cuidado del Centro de Documentación Musical del Proyecto Curricular de Artes Musicales. La colección incluye grabaciones producidas desde los albores de la discografía nacional y fue atesorada a lo largo de su vida por Antonio Cuellar (1.929-1.995) quien logró con recursos mínimos provenientes de sus oficios de plomero, electricista, animador de fiestas y tabernero, dejarnos un importante testimonio sonoro, particularmente de la música popular colombiana y latinoamericana durante el siglo XX. En el fondo “Antonio Cuellar” podemos observar un interesante espectro de intérpretes, géneros musicales, formatos instrumentales, casas y sellos discográficos, cuya historia está por interpretarse desde el punto de vista musicológico.

En el año 2.004, la coordinación del Centro de Documentación Musical del Proyecto Curricular de Artes Musicales en cabeza de la profesora Gloria Millán, presentó un proyecto de investigación a la convocatoria realizada por la ASAB y el Centro de Investigación y Desarrollo Científico de la Universidad Distrital, logrando institucionalizar una propuesta investigativa para realizar tareas de inventario y catalogación de la colección, cuyos logros concluidos en diciembre de 2.006 fueron:

1. Diseñar, elaborar y poner en marcha una estructura de recolección de información para el registro del material sonoro que hace parte de la colección, la cual se denominó SIRES (Sistema de Información de Registros Sonoros) y se alimentó con el registro básico de 34.645 piezas musicales. Este trabajo fue realizado por Leonardo Guzmán, asesor del proyecto en el área de informática documental.
2. Agilizar y posibilitar la consulta de la información residente en la base de datos.
3. Realizar la selección de una muestra de 500 piezas de Música de Colombia, escogidas por su valor estético, histórico y documental y producir un catálogo detallado de ellas.
4. Producir el manual de procedimientos de los procesos desarrollados.



Proyecto ADAI

Con el fin de dar continuidad a este proyecto de investigación, en octubre de 2.005 la profesora Millán presentó una propuesta denominada Preservación y Difusión del Patrimonio Sonoro de la Colección Antonio Cuellar, a la convocatoria del Programa de Apoyo al Desarrollo de Archivos Iberoamericanos (ADAI), logrando ganar por concurso un apoyo de 4.000 euros para su desarrollo. A su vez la universidad aportó una cifra igual a manera de cofinanciación. Este fue uno de los seis proyectos del país que obtuvo apoyo, tres de los cuales se desarrollan al interior del Archivo General de la Nación.

El proyecto Preservación y Difusión del Patrimonio Sonoro de la Colección Antonio Cuellar tuvo los siguientes objetivos, desarrollados desde el segundo semestre del 2006 hasta el presente año:

1. Realizar un diagnóstico del estado de la colección de discos: determinar los deterioros que la afectan en calidad y cantidad, trazando estrategias inmediatas y mediatas a seguir.
2. Realizar la digitalización de las 500 piezas elegidas, con sonido histórico sin intervenir la señal sonora original, realizando las respectivas copias de conservación. Los procesos de digitalización tienen como objetivo principal conservar el contenido sonoro de las grabaciones que se encuentran en discos antiguos, lo cual permitirá ponerlas al alcance de los estudiantes, investigadores y público en general.
3. Publicar el catálogo de 500 piezas que hacen parte del archivo sonoro Antonio Cuellar, acompañado de un estudio preliminar.
4. Realizar el encuentro de Archivos Sonoros de Bogotá, en el cual se socialicen los resultados del trabajo, se intercambien experiencias y se impulse la creación de una red local que propenda por la preservación y difusión del patrimonio sonoro colombiano.

El trabajo muestra importantes hallazgos, los cuales son la base del estudio descriptivo preliminar que acompañará el catálogo a publicar. Baste mencionar grabaciones de música de Colombia hechas en la primera década del siglo XX, obras de importantes compositores de la primera mitad del siglo como Pedro Morales Pino, Luis Antonio Calvo o Emilio Murillo hechas por fuera del país, obras del primer repertorio sinfónico nacional, grabaciones de la primera Banda Nacional y otros maravillosos tesoros musicales de nuestros grandes compositores y juglares del siglo XX: Lucho Bermúdez. Pacho Galán, Luis E. Martínez. Alejo Durán, Oriol Rangel, Jorge Camargo Spolidore, Luis Uribe, solo por nombrar algunos.

KANTO ENTEÓGENO PARA UN PUEBLO QUE SUFRE. POR NO MIRAR ATRÁS PARA VER ADELANTE (PARA CORO MIXTO, ORQUESTA SINFONICA, PERCUSIÓN AUTOCTONA Y KANTO INDIGENA)

JOSÉ IGNACIO MURILLO TOBAR – UPTC

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

El problema de la identidad estética representativa en Latinoamérica, se considera fundamental en cuanto a la caracterización de nuestro rostro cultural, más allá del maquillaje



que nos impone el actual proceso de globalización. Es necesario tener plena consciencia de los valores que subyacen en nuestra propia producción cultural musical, que solo se logra observar a través del estudio profundo y orgánico de los componentes más representativos que dan razón de ser americano.

La música en el contexto de las culturas tradicionales, en lo que concierne específicamente a lo que he llamado “pensamiento enteógeno musical” (término que deriva del griego clásico-en(dentro)+theus(DIOS)+gen(que genera o despierta)- y viene a significar “que genera o despierta DIOS dentro de mí” o más libremente “DIOS es en mí”), exige nuevos derroteros en la investigación, pues el surgimiento de las tendencias nativistas⁴ que permean la música, nos exigen pasar de ser etnógrafos a ser etnografiados, desde miradas que conducen a vivencias directas que involucren y logren impactar no solo nuestros intereses artísticos, sino también nuestra interioridad personal.

El canto y danza tradicionales, observados con detenimiento, se constituyen en un camino de principios para lo que los indígenas uitotos del Amazonas y todas las etnias americanas denominaron “despertar del Ser”, que corresponde a una serie de prácticas conducentes a curar las relaciones que se establecen con la naturaleza y con los seres humanos.

La producción musical erudita en Latinoamérica ha contribuido a descubrirnos y construirnos a partir de lo propio, exigiéndonos otros ojos para mirar lo desconocido que subyace en los componentes étnicos que nos conforman, pues mirando el campo de la creación musical sabemos que los programas de estudios musicales desconocen los fundamentos esenciales en los que descansa la producción de obras de compositores locales.

Considero que el mundo étnico entendido como lo afro y lo indígena especialmente, es un foco para la investigación artística todavía por descubrirse, pues el tiempo actual nos exige abordar nuestra cultura no desde posiciones intelectuales humanísticas inclusive, sino desde experiencias vitales que nos obliguen a encontrar y a sumergirnos en el componente cultural que permanece dormido en el denominado mestizo, que solo se completa así mismo cuando reconozca de manera vivencial los componentes culturales que lo conforman.

FORMULACION DEL PROBLEMA

Quisiera iniciar mi exposición con la pregunta fundamental de mi trabajo: ¿Es posible en la creación musical erudita latino-americana, el diálogo de saberes musicales entre: la ritualidad del canto indígena y el discurso de efectos sonoros-ancestrales de una orquesta sinfónica y un coro mixto?

OBJETIVO

Investigar la ritualidad del canto indígena a través de vivencias directas con plantas enteógenas, experiencia que sirva de fundamento para la construcción de una obra artística, en donde dialoguen dos lógicas musicales.

⁴ Planteamiento hecho por Bárbara Mclein, durante el Séptimo Congreso Nacional de Antropología, Universidad Nacional de Colombia, 2003



METODOLOGIA

La metodología para desarrollar esta investigación se fundamentó en el tejido conceptual entre la Investigación Creativa (gestión del conocimiento en el abordaje de la manera cultural) y los postulados de la investigación émica⁵, donde el investigador se involucra con el objeto de estudio (canto, música y sus contextos) a través de vivencias que le posibilitan acceder a un conocimiento experiencial.

RESULTADOS Y CONCLUSIONES

Estas experiencias me permitieron entender que enfrentarme a otras lógicas de hacer música me exige penetrar en un universo simbólico que requiere descifrar otros discursos sonoros cargados de poesía y de mito, contexto que resulta fascinante a la hora de crear una obra musical, con una fuerza estética capaz de constituirse a su vez en un foco de investigación para las diversas áreas del conocimiento.

Para todos nosotros surge la pregunta: ¿Cuál sería la importancia del pensamiento enteógeno que subyace en el canto ritual indígena, en un diálogo de tejido experiencial con la música occidental? Sabemos que las tradiciones ancestrales tienen claro el por qué se canta, cómo se canta y para qué se canta, esperando modificaciones explícitas en el ser humano y en la naturaleza. Es posible que la música occidental contenga estas mismas preguntas desde otros sentidos y significados, y es precisamente aquí donde resulta pertinente un diálogo de saberes musicales que permita visionar otras orientaciones que aporten mutuamente al oficio de hacer música.

Para adentrarme en la pregunta, fundamento de este trabajo, me propuse acercarme a dos contextos mítico-rituales en dos etnias indígenas mexicanas (wirrarica, llamados también huicholes, vivientes de la sierra madre de Nayarit, y comunidad Seri, vivientes de la isla Tiburón) que poseen una rica tradición musical, mediadas por prácticas, usando plantas sagradas denominadas ENTEÓGENAS⁶.

Los resultados más contundentes de esta investigación se encuentran en la sistematización de materiales recogidos en las comunidades indígenas visitadas y en la composición de una obra artística para coro y orquesta.

Actualmente el montaje de la obra se está gestionando y corresponde a la fase final del proyecto que requiere un esfuerzo conjunto de la orquesta sinfónica de Guadalajara, el coro de la escuela de música de esa misma ciudad, cantores indígenas de las dos etnias mencionadas y un grupo de percusión especializado en instrumentos autóctonos.

DOS EXÁMENES (UNO FICTICIO), DOS ENTREVISTAS (UNA FALLIDA) Y VARIAS VÍCTIMAS:

⁵ ARETZ, Isabel y RIVERA, Ramón. Revista de Etnomusicología y Folclor

⁶ Término propuesto en el año 1979 por un pequeño grupo de científicos formado por Carl Ruck y Danne Staples, por el etnomusicólogo Robert Gordon Wasson y los etnobotánicos Jeremy Bigwood y Jonathan Ott



VIOLENCIA ACADÉMICA EN UN CONSERVATORIO Y LA REPRESENTATIVIDAD Y LEGITIMIDAD DE LA INVESTIGACIÓN

ORLANDO MUSUMECI - UNIVERSIDAD DE QUILMES

Palabras clave:

Examen, conservatorio, violencia académica, etnografía, entrevista, Análisis Fenomenológico Interpretativo

Resumen

En un trabajo previo sobre los exámenes en los conservatorios, utilicé como introducción un relato de ficción que relataba el examen de graduación de una alumna de canto que fue aplazada. La historia había sucedido efectivamente en el conservatorio Alberto Ginastera y me había sido relatada por alguien cercano muchos años antes, pero en el momento de escribirla yo no recordaba bien los detalles y me basé en mi experiencia para confeccionar el relato. En este trabajo me propuse un doble objetivo: el primero consistió en seguir investigando sobre ese examen en particular entrevistando a dos profesoras que participaron de él y recabando sus opiniones sobre la interpretación ficcional que hice de la situación; pero de hecho una sola de las entrevistas fue posible, porque una de las profesoras se negó a hablar sobre el tema. Aquí relato en un estilo autoetnográfico los contactos que establecí con la profesora que se negó a ser entrevistada y analizo la entrevista que efectivamente realicé mediante la técnica del Análisis Fenomenológico Interpretativo. El segundo objetivo de este trabajo fue abordar cuestiones referidas a la ética, representatividad y legitimidad de este tipo de investigaciones en un conservatorio de música. Como conclusión ofrezco algunas reflexiones sobre la situación investigada y sugiero posibles abordajes conceptuales para seguir indagando sobre los motivos que generan violencia académica dentro de los conservatorios.

ENFOQUES CUALITATIVOS Y FRÓNESIS: POR UNA INVESTIGACIÓN MUSICAL SIGNIFICATIVA

ORLANDO MUSUMECI – UNIVERSIDAD DE QUILMES

Palabras clave:

Investigación cualitativa, investigación musical, frónesis

En esta conferencia, argumento que mientras la investigación en música ha sido abordada principalmente con métodos analíticos, históricos y filosóficos, o desde enfoques cuantitativos propios de las ciencias naturales, la relativamente reciente conceptualización de la música como *acto social* sugiere la pertinencia de estudiarla utilizando enfoques cualitativos propios de la investigación en ciencias sociales. A continuación comparo los fundamentos y características de los enfoques cuantitativos y cualitativos de investigación partir de sus diferencias en cuanto a la intencionalidad y concepción de la realidad, y repaso cuestiones de metodología, validez y



significación haciendo hincapié en la perspectiva fonética, es decir, aquella que toma como punto de partida la deliberación acerca de los valores. Sugiero que las dificultades de la investigación en música – al menos en la Argentina – pueden ser fruto del error en identificar objetos y métodos de estudio que capitalicen la vasta experiencia musical de los investigadores y a la vez alcancen significación para sus pares en tanto artistas. Finalmente ofrezco algunas sugerencias para iniciarse en la investigación cualitativa en música.

MUSICA COLOMBIANA PARA PIANO A CUATRO MANOS

DÚO NUMEN – UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA

Al ver la falta de estudios acerca del desarrollo de la música académica en Colombia y específicamente sobre el formato de piano a cuatro manos, se buscó con esta investigación presentar una panorámica de la música escrita para este formato realizada en los principales centros musicales de Colombia, desde el siglo XIX hasta la fecha, incluyendo un proceso de comprensión y divulgación que aportara al conocimiento y desarrollo de la música académica en el país.

Los objetivos específicos desarrollados durante la investigación fueron la recopilación y clasificación de la música escrita para piano a cuatro manos en Colombia así como el análisis, contextualización y difusión de dicho repertorio.

Durante el proceso de investigación se encontraron obras de diferentes épocas y compositores que muestran la evolución que tuvo la música colombiana desde el siglo XIX. Se realizaron entrevistas con compositores y pedagogos incluidas en un documento que se presentó como parte de la tesis de la Maestría en Pedagogía del Piano de la Universidad Nacional de Colombia. De las obras encontradas se hizo una selección para realizar un recital que ha sido presentado en el Museo Nacional, en la Universidad Externado de Colombia y en la Biblioteca Luis Ángel Arango como forma de contribuir a su difusión.

Después de terminada la investigación se concluyó que, aunque el repertorio a cuatro manos no es numeroso, si es importante por el hecho de mostrar distintas tendencias que ha seguido la música colombiana y por tener muchas posibilidades texturales y tímbricas por explorar, así como su inclusión dentro de otro tipo de agrupaciones.

La inclusión de repertorio a cuatro manos dentro de la formación del pianista le permite desarrollar nuevas habilidades como pianista y prepararse adecuadamente para la realización de música de cámara. El repertorio colombiano además se presenta como una excelente oportunidad de acercar a los alumnos a este tipo de música.

También se evidenció que aunque hay una buena producción musical en el país, falta crear un sistema efectivo de edición, publicación y divulgación de la música en Colombia, así como buscar apoyo para la realización de proyectos de investigación que enriquezcan el conocimiento de la música y su desarrollo en el país.

ESTUDIO COMPARATIVO ACERCA DE LA EDUCACIÓN MUSICAL Y ARTÍSTICA EN LA FORMACIÓN DEL PROFESORADO ENTRE LA



UNIVERSIDAD PÚBLICA DE NAVARRA (ESPAÑA) Y LA UNIVERSIDAD DE PAMPLONA (COLOMBIA).

HELLVER JAZZYD ORTIZ CASTRO – UNIVERSIDAD DE PAMPLONA

Palabras clave:

Educación musical, educación artística, educación infantil, educación primaria, formación del profesorado.

Este trabajo es propuesto a consideración para ser presentado en las sesiones de Lectura del Primer Encuentro Internacional de Investigación en Música - UPTC a realizarse en la Licenciatura en Música de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, los días 11, 12, y 13 de Septiembre de 2008.

Contiene una parte de los resultados de la investigación doctoral “La Educación Musical y Artística en la Formación del Profesorado: Estudio Comparativo entre la Universidad Pública de Navarra (*España*) y la Universidad de Pamplona (*Colombia*)”. Consiste en un análisis comparativo de los estudios musicales y artísticos en la formación del profesorado de la Universidad Pública de Navarra (España) y la Universidad de Pamplona (Colombia). El propósito principal radica en la identificación de las divergencias y convergencias existentes en: la normativa general de los currículos de Educación Musical y Artística en los dos países (1990-2005), los Planes de Estudio de las diferentes titulaciones y las aportaciones más significativas tanto del alumnado como del profesorado de las dos universidades en relación a las artes.

Parte de una inquietud inicial en torno a los desajustes y contradicciones que se plantean entre lo que dice la ley, lo que se imparte en la formación del profesorado y lo que se da en la realidad de las aulas. Y aboga por una visión integrada de las artes -así como los planteamientos de globalización del área de Educación Artística que se incluyen en la legislación española (LOGSE)-. Desde el punto de vista metodológico, se apoya fundamentalmente en el paradigma cualitativo –sin desestimar la complementariedad con la metodología cuantitativa- y sigue la perspectiva interpretativa del enfoque etnográfico (Geertz) aplicado a la Educación Musical (Campbell).

INTEGRAR LA MÚSICA COMO EJE TRANSVERSAL DE LA ESTRUCTURA CURRICULAR DE UN PROGRAMA DE EDUCACIÓN ARTÍSTICA

MANUEL ANTONIO PEREA HERRERA – UNIVERSIDAD DEL ATLÁNTICO

“La música para la educación se constituye en eje dinamizador del conocimiento, a su vez se traduce en dialogo cuya comunicación forma un universo simbólico con un lenguaje integrador”. (Pérez, M. 2003:14).

La investigación tuvo como pregunta guía ¿Es Barranquilla una ciudad saludable?

El proyecto de investigación está fundamentado en el problema que planteamos en esta investigación-evaluativa del currículo, identificamos los elementos curriculares y significativamente damos cuenta de cómo los procesos de enseñanza, evaluación y aprendizaje



de la música en el Programa de Educación Artística forjan las estructuras cognoscitivas de los educandos y a su vez como promueven la formación ciudadana de una Barranquilla Saludable.

La actividad investigativa fue orientada a dar respuesta a la problemática indagada y se fundamentó teóricamente en la posición epistemológica constructivista, gerenciada por las teorías de Piaget y Vigostky, el método sensoriomotor y zona de desarrollo próximo, más los postulados de las didácticas musicales de los pedagogos contemporáneos: Carl Orff, Jacque Dalcroze, Zoltan Kodaly, Edgar Willems y Shinichi Suzuki, articulados con los fundamentos epistemológicos y conceptuales de un currículo comprensivo, participativo e integral que hace énfasis en la cultura de la cotidianidad, reflexionado por los críticos del currículo en América Latina Hilda Taba, Stenhouse, Abrahan Magendzo etc. (Martínez, S. 1998: 21-24-28).

En los estados del arte, la revisión documental y el contacto con la comunidad, en el currículo de la educación musical en la Universidad del Atlántico, develamos problemas de desconexión, fragmentación y reduccionismo conceptual, en los alcances, secuencia lógica, psicológica del currículo no se sustenta una política, ni tendencia filosófica del conocimiento musical que satisfaga las necesidades e intereses de la comunidad educativa.

Los contenidos de la música analizados se presentan de manera arbitraria, lineal y ambigua en relación a la forma global como se concibió la estructura curricular del programa de Educación Artística. (Observación diagnóstica).

La didáctica como factor indispensable del currículo, no se integra en los procesos de formación musical, rompiendo con los principios de la Educación Artística que se establece en los lineamientos curriculares que emana de la Ley General de la Educación (115 -1994) en la consolidación del conocimiento con todo el sentido de la Educabilidad y la Enseñabilidad. (Protocolo grupo focal).

En respuesta a los procesos cognoscitivos, se evidencia que en la misión-visión de la Facultad de Ciencias de la Educación y en el Programa de Educación Artística se sustenta “la formación de formadores orientada hacia el desarrollo humano integral” como línea de investigación, sin embargo, no se contempla a la Educación Musical en ninguno de sus apartes como disciplina que jalona significativamente procesos cognoscitivos que contribuyan a la formación ciudadana del contexto social del distrito de Barranquilla y la Región Caribe de Colombia. (Proyecto académico curricular, 1999:36)

Por lo anteriormente descrito, se hizo necesario rediseñar la propuesta curricular de Educación Artística para que integrara la música como eje transversal y se constituyera en formación fundamental del desarrollo humano integral, del conocimiento social y científico de la música y a su vez contribuyera en la formación ciudadana de una Barranquilla saludable.

Metodológicamente, en la investigación se introdujo técnicas e instrumentos de corte cualitativo, utilizados para el registro de datos, grupos focales, entrevistas mixtas, observación participante y en el análisis de la información documental, obtenida tanto de fuente científica como de la actividad práctica contextual, fue fundamental el uso de la triangulación, como medio de interacción, confrontación, validación y flexibilización de datos estadístico y conceptuales.



En consecuencia, el logro de cambio de actitud en la comunidad educativa al asumir la música como disciplina integradora y mediadora del desarrollo humano y la generación de comunidades académicas, se constituyen en un 80% en el impacto esperado.

En atención a los problemas y necesidades que emergen de la problemática de la integración curricular, los factores culturales, ambientales y artísticos en la ciudad y la región fueron fundamentados en la investigación como ejes transversales y de transformación de la estructura curricular.

OBJETIVO GENERAL

Interpretar por qué la estructura curricular del programa de Educación Artística de la Universidad del Atlántico no integra la música como su eje transversal para que se constituya en mediación fundamental para la formación ciudadana de una Barranquilla saludable.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

Identificar qué elementos curriculares no integran la música a la estructura del Programa de Educación Artística.

Identificar qué procesos cognoscitivos son posibles lograr mediante la transversalidad de la música y su impacto en la formación ciudadana de una Barranquilla Saludable.

Analizar cómo la enseñanza de la música aplicada transversalmente puede promover la formación ciudadana de una Barranquilla Saludable.

Analizar si la música desarrollada como eje transversal puede constituirse en mediación cognoscitiva para la formación ciudadana de una Barranquilla saludable.

EL MOVIMIENTO CORPORAL Y LA LECTURA MUSICAL A PRIMERA VISTA

ALEJANDRO PEREIRA GHIENA – UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA –
ARGENTINA

FUNDAMENTACIÓN

Tradicionalmente la Educación Auditiva, entendida como un campo de estudio de aspectos técnicos musicales, no se ha ocupado de observar el rol del cuerpo en la comprensión musical. En general, la utilización del movimiento corporal en este ámbito obedece a la búsqueda de una estrategia de los profesores que posibilite la transcripción melódica de los alumnos, como por ejemplo la quironimia o el palmeo del ritmo. Sin embargo, existe evidencia anecdótica que muestra que los estudiantes utilizan determinados movimientos corporales cuando realizan tareas de lectura musical que no corresponden a los denominados *productores* de sonido.

La lectura a primera vista implica la habilidad del sujeto de construir una representación mental de la música plasmada en la partitura antes de que se produzca el sonido. En este sentido, la partitura constituye una representación externa (no mental) que el sujeto deberá decodificar para poder crear la representación interna de la música. Pero además de la



partitura, existen otras formas de representación externa que podrían contribuir en la construcción de las representaciones mentales sobre las que se basa la lectura a primera vista. Por el carácter abstracto de la música, numerosas representaciones, como por ejemplo el movimiento corporal, tienden a ser más viso-espaciales que la música en sí como objeto representado. Hasta donde alcanza nuestro conocimiento no existen estudios que aborden explícitamente la cuestión del compromiso corporal en las tareas de ejecución y lectura a primera vista.

OBJETIVOS

Este trabajo propone una exploración preliminar de los movimientos corporales efectuados en las tareas de lectura a primera vista, que no corresponden a los denominados productores de sonido con el fin de analizarlos y categorizarlos. Esto involucra determinar qué partes del cuerpo se hallan mayormente involucradas en tales movimientos y explorar la permanencia de dichos movimientos cuantificando su duración.

METODOLOGÍA

La tarea consistía en leer tres veces consecutivas una de las melodías especialmente elaboradas para esta prueba. Antes de comenzar la lectura, los sujetos disponían de unos segundos para ubicarse en la escala correspondiente de acuerdo a la melodía que debían leer. En este trabajo se reportan los resultados del análisis de los movimientos de la tercera versión que efectuó cada uno de los sujetos.

Se dispusieron dos cámaras filmadoras fijas para realizar tomas de frente y de perfil con el fin de registrar todos los movimientos que los sujetos realizaban durante la lectura.

RESULTADOS

Se midió la duración de cada uno de los movimientos y se los categorizó de acuerdo a un sistema rudimentario que incluía tres grandes categorías: (i) movimientos vinculados al ritmo y a la estructura métrica; (ii) movimientos vinculados a la altura y (iii) otros movimientos. Los resultados muestran que la gran mayoría de los sujetos realizaron movimientos vinculados a la altura, como así también, aunque en menor medida, al ritmo y a la métrica. Sin embargo, la mayor parte del tiempo están efectuando movimientos que tienen que ver con esta última categoría.

En una segunda instancia se observaron las partes del cuerpo involucradas en los movimientos y se cuantificó la duración temporal del movimiento de cada una de ellas. Las únicas partes con las que todos los sujetos efectuaron algún tipo de movimiento son las manos y la cabeza. Del mismo modo, las manos y la cabeza estuvieron involucradas en el movimiento durante la mayor cantidad del tiempo.

CONCLUSIONES

A la luz de los resultados, podría considerarse que las categorías generales propuestas brindan un modo apropiado de agrupar los movimientos y cuantificarlos de acuerdo a su duración. Por



otro lado, la observación de las partes involucradas en el movimiento y su posterior cuantificación, brinda información general que posibilita subdividir el movimiento corporal para un análisis más preciso. Este trabajo presenta una primera categorización y un análisis cuantitativo temporal general de los movimientos. Sin embargo, se considera necesario hallar nuevas categorías que posibiliten un análisis más puntual y detallado de los movimientos con el fin de buscar posibles vinculaciones con las estrategias cognitivas que los estudiantes emplean en la resolución de tareas de lectura a primera vista.

ESTRATEGIAS PARA RESOLVER DIFICULTADES DE ENTONACIÓN⁷

GENOVEVA SALAZAR Y MARÍA OLGA PIÑEROS – FACULTAD DE ARTES ASAB –
UNIVERSIDAD DISTRITAL FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS

PALABRAS CLAVES:

Entonación, pedagogía vocal, ubicación tonal, afinación, emisión vocal.

Se presenta parte del informe de la investigación Estrategias para resolver dificultades de entonación en jóvenes que inician procesos de lectura y dictado melódico, realizada entre los años 2005 y 2006 en la Facultad de Artes ASAB, Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

En espacios de formación musical que abordan el solfeo y el dictado melódico es recurrente el uso de la voz entonada como medio de abstracción de relaciones de altura y de verificación de su representación mental. Si bien los docentes cuentan con una fundamentación teórica y pedagógica para orientar el desarrollo de la lecto-escritura musical, no siempre disponen de estrategias para abordar procesos de emisión con la voz entonada, especialmente cuando se presentan casos con dificultades tipo desfase en la ubicación tonal, desajuste de afinación y fluctuaciones excesivas que dificultan ubicar con claridad una categoría de altura. Se esperaría que si los estudiantes contaran con herramientas de pedagogía vocal mejoraría su proceso de emisión y con esto las condiciones de base para el desarrollo de la lectura y el dictado melódico.

El objetivo de este estudio fue determinar la incidencia de estrategias de pedagogía vocal enfocadas a resolver dificultades de entonación en estudiantes de la asignatura Gramática I del Ciclo Básico de Artes Musicales de la ASAB.⁸

⁷ El presente estudio hace parte del proyecto de investigación *Estrategias para resolver dificultades de entonación en jóvenes que inician procesos de lectura y dictado melódico*, desarrollado entre los años 2005 y 2006 en el Proyecto Curricular de Artes Musicales de la Facultad de Artes ASAB de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. La dirección estuvo a cargo de Genoveva Salazar Hakim. El grupo de investigación se conformó por: Genoveva Salazar y María Olga Piñeros, investigadoras principales; Claudia Grenier, María del Pilar Agudelo y Mónica Mabel López, investigadoras auxiliares; y Caterine Galindo, Ana María Fonseca y Luzdiana Gómez, auxiliares de investigación y estudiantes monitoras.

⁸ La Academia Superior de Artes de Bogotá (ASAB) es en la actualidad la Facultad de Artes ASAB de la Universidad Francisco José de Caldas.



Como objetivos específicos se planteó: establecer una tipología de dificultades de entonación a partir de la observación de los casos a estudiar; diseñar estrategias de pedagogía vocal ajustadas a los tipos de dificultades de entonación establecidos; y observar la incidencia de las estrategias en los casos seleccionados.

La metodología contempló:

I. La realización de un cuasi-experimento con tres grupos, uno experimental y dos de control. Al inicio del semestre académico se aplicó la prueba *Diagnóstico de entonación*, de reproducción entonada de alturas aisladas, intervalos y series melódicas de cinco sonidos, repitiéndose la misma al finalizar el semestre. Se evaluaron las categorías *Ubicación tonal*, *Afinación*, *Seguridad en la emisión*, *Flujo de aire* y *Espacio en la cavidad vocal*. El Grupo Experimental y un Grupo Control se conformaron con casos con bajos puntajes en *Ubicación tonal* y en *Afinación*, y el otro Grupo Control con casos con altos puntajes en estas categorías.

II. El diseño de las estrategias para resolver dificultades de entonación, concretadas en el *Taller de pedagogía vocal*, implementado en 11 sesiones durante un semestre académico. El diseño se fundamentó en aportes de campos como la *Nueva pedagogía vocal*, diversas técnicas de manejo del cuerpo, la psicología cognitiva, la pedagogía musical (Dalcroze), la danza y la experiencia profesional en canto y pedagogía vocal de una de las investigadoras. El *Taller* planteó series de ejercicios organizados en cuatro partes: *Trabajo corporal*, *Motricidad y coordinación*, *Trabajo respiratorio*, y *Trabajo vocal-auditivo*.

III. La observación de los casos del Grupo Experimental en las sesiones del *Taller* y posteriormente en grabaciones audiovisuales. De este trabajo derivó un análisis sobre el nivel de resolución de las dificultades en contenidos como: *Mecanismos de la producción vocal*, *Energía* y *Entonación de estructuras tonales*.

Como producto del estudio se entregó el video *Taller de pedagogía vocal*. Esta propuesta de material didáctico presenta en cuatro partes las series de ejercicios abordados a lo largo de las 11 sesiones: *Trabajo corporal*, *Motricidad y coordinación*, *Trabajo respiratorio*, y *Trabajo vocal-auditivo*. El video muestra la ejemplificación y aplicación de los ejercicios, junto con los objetivos de cada parte, y se acompaña de un cuadernillo con información complementaria.

Los resultados en las pruebas de reproducción entonada muestran una mayor diferencia en incremento de puntajes en los casos del Grupo Experimental en *Afinación*, *Seguridad en la emisión*, *Flujo de aire constante* y *Espacio en la cavidad vocal*. Se sugiere que la mejora en el Grupo Experimental se deba a la aplicación de las estrategias abordadas en el Taller de Pedagogía Vocal.

De la observación de la aplicación de las estrategias en el Taller, en los contenidos *Mecanismos*, *Energía* y *Entonación de estructuras tonales*, los mejores resultados se obtuvieron cuando hubo un continuo acompañamiento y retroalimentación por parte de la maestra. Aunque los estudiantes lograban comprender y aplicar las estrategias en cada sesión, hasta final de semestre se hizo necesario estar reafirmando porque no se aplicaban de manera autónoma.



LA ATMÓSFERA SONORA COMO PERCUTOR DE LA CONCIENCIA SIMBÓLICA EN LA CREACIÓN ARTÍSTICA

OSCAR QUINTERO PUENTES – UPTC

Palabras claves:

Atmósfera, Analogías, Intuición, Creación, Conciencia, Sonido, Imagen, lo espiritual.

FUNDAMENTOS:

Este trabajo trata de esbozar las diferentes relaciones, analogías e intersecciones que pueden existir entre las disciplinas de la pintura y la música desde la cromática, los ambientes, *la atmósfera* y sus significados, la poética, lo místico y *lo espiritual*; de igual manera se propone una discusión en torno a lo que el artista investigador Víctor Laignelet ha denominado *intuición o conciencia simbólica*, y que yo nomino *la conciencia de lo sugerente*; para establecer encuentros entre los estímulos sensoriales y el territorio de la creación estética. El gran pretexto para discurrir en esta reflexión son los diálogos y propuestas interdisciplinarias entre algunos artistas y músicos desde el siglo XIX hasta el XX (Richard Wagner; Fantin Latour, Héctor Berlioz, Carl Maria Von Weber, Arnold Schönberg, Wassily Kandinsky, John M Cage, Paul Klee; etc.) hasta incluir mi propio proceso de prácticas artísticas en la actualidad; desde el fundamento musical del género *UNBLACKMETAL*. El elemento percutor, conector e intercesor de dicha práctica, es la *atmósfera* o *lo atmosférico*, y su poder evocador, lo que propicia en la música lo visual y lo sonoro que puede provocar la imagen.

OBJETIVOS:

El presente trabajo propone reconocer la potencialidad de lo sonoro y en particular al género musical *UNBLACKMETAL* en su influencia atmosférica para el diálogo y la creación de imágenes en técnicas convencionales o tradicionales y prácticas artísticas contemporáneas mediadas por nuevas tecnologías.

Proponer desde **la intuición o conciencia simbólica**, estrategias para acceder a otros espacios del conocimiento sensorial y de creación.

Reflexionar sobre las diferentes interpretaciones de **los colores**, sus significados y su capacidad de sugerir sonoridades, actos de resonancia que producen una vibración anímica y espiritual.

Percibir **la poética** como sustrato sensorial que soporta a los actos sonoros y visuales.

Desatanizar el **BLACKMETAL** como género musical, y proponer desde la fotografía, el video, la pintura y el sonido ambiente, una experiencia perceptual y sensorial capaz de establecer y configurar escalas de pensamiento, sistemas de imágenes y proyecciones de ideales.

Concienciar a los creadores en el vasto campo de las artes plásticas, artes vivas, artes visuales y músicos, del gran detonante creativo que se anida en **lo místico y espiritual**, en lo poético, en lo sonoro, en lo intuitivo; aun en la cotidianidad y en nuestro tiempo.



IMPLICANCIAS Y CONCLUSIONES:

En el apasionante y extensísimo campo de las Artes Plásticas y Visuales, todavía no se optimiza a cabalidad el valioso recurso de *la intuición o conciencia simbólica* en los actuales procesos de creación de arte; el fenómeno generalizado o por lo menos mas intensamente buscado por los artistas de fines del siglo XIX fue el de la “Obra de arte Total” que cuestionaba la producción artística genial y solitaria, despojada de una responsabilidad, afectación e influencia en lo social; para lo cual se requería de la reunión de las artes en torno a procesos artísticos más ambiciosos y de mayor impacto estético y cultural.

El trabajo desde lo pictórico y la creación de obra en video, (entre otras formas y maneras de creación y comunicación visual) se soporta desde lo auditivo, desde lo sonoro o desde lo musical, para establecer y constituir espacios alternos en procesos artísticos contemporáneos.

Pretender encontrar resultados concretos y categóricos no es posible en las prácticas de creación artística, puesto que las disciplinas artísticas, aunque se alimentan de las ciencias, y buscan la creación de conocimiento, no deben verse condicionadas con la misma rigidez de las disciplinas duras, pues la subjetividad que emana de las artes procura lecturas difíciles de estructurar en algo predecible y fijo en si mismo.

Lo místico y lo espiritual, encuentran en el desarrollo del proceso artístico la oportunidad de fundamentarse, de recrearse, reconfigurarse y acceder a espacios de pensamiento, simbologías e imaginarios ricos en elocuente multiplicidad de lenguajes y formas comunicacionales.

EL SENTIDO DE PRODUCCIÓN DE LAS ORQUESTAS DE MÚSICA POPULAR BAILABLE DE BUCARAMANGA Y SU ÁREA METROPOLITANA

EDWIN LEANDRO REY VELASCO – UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE
BUCARAMANGA

Tipo de investigación: Empírica

FUNDAMENTACIÓN:

El presente proyecto se planteó desde el grupo de Estudios Culturales de la escuela de Ciencias Sociales, Humanidades y artes de la Universidad Autónoma de Bucaramanga UNAB llamado “*Transdisciplinariedad, cultura y política*” y en un área específica como lo son la producción⁹ de músicas populares en contextos culturales urbanos.

⁹ Para el desarrollo de este proyecto, se asume la actividad de producción musical como la creación, el arreglo, la puesta en escena, y la misma producción en estudios de grabación.



*“La cultura que estudian los estudios culturales, tiene menos que ver con los artefactos culturales en sí mismos (textos, obras de arte, mitos, valores, costumbres etc.) como con los procesos sociales de producción, distribución y recepción de los artefactos”.*¹⁰

*“Se trata de una forma de pensamiento complejo o de segundo orden, que piensa el pensamiento del objeto (los sistemas observadores) por oposición al pensamiento simple —de primer orden— que piensa el objeto (los sistemas observados). Lo anterior explica la distinción entre los estudios culturales y estudios de la cultura, mientras que estos últimos piensan / observan el sistema de la cultura, aquellos exploran los diversos sistemas observación de la cultura”.*¹¹

Se desarrolló en la ciudad de Bucaramanga-Colombia, conversando — a manera de entrevistas estructuradas y no estructuradas - con directores y músicos integrantes de orquestas de música bailable, directores y locutores de emisoras, sonidistas, representantes artísticos, compositores, arreglistas, músicos y productores.

Lo que se hizo fue un trabajo exploratorio, con el propósito de establecer el estado actual de la producción musical de las orquestas de la ciudad y cómo se está desarrollando por parte de los músicos que trabajan en estas orquestas su actividad profesional.

El propósito permanente, es darlo a conocer a quienes directa o indirectamente se desenvuelven en este tipo de actividades y a quienes estén interesados en este tipo de investigaciones, actuando algo así como un espejo en donde se reflejan los resultados de este proyecto, las posibles problemáticas que se encontraron en su desarrollo y el estado actual de la forma como se produce música popular bailable en nuestra ciudad, con el propósito (si fuese necesario) de que se replanteen, planteen y produzcan nuevos y mejores resultados a mediano y largo plazo en el desarrollo musical de la región.

También, con el propósito de que la academia analice las problemáticas no solo musicales sino del medio social-cultural-laboral en el que se desarrollan tanto las músicas como los músicos, y de esa manera se interprete y fortalezca el estado y desarrollo de músicas y músicos en la región.

En este proyecto se han desarrollado temas como Música e identidad, una Reseña histórica como soporte a la hora de analizar los cambios que se han generado y su influencia en el desarrollo de las músicas, contrastando así con una mirada y análisis del presente. Se han desarrollado y analizado también temas como música y tecnología, el estado de la actual de la producción musical, el tema de la radio, y unos análisis del estado profesional del músico.

La pretensión a futuro es continuar con el análisis de los desarrollos de las demás manifestaciones musicales en la ciudad, con el propósito de establecer el estado de estas músicas y sus avances en unos contextos culturales actuales en medio de globalización,

¹⁰ CASTRO – GÓMEZ, Santiago. Apogeo y decadencia de la teoría tradicional: una visión desde los intersticios. Reseña del libro de Carlos Reynoso: Apogeo y decadencia de los estudios culturales. S.e., s.c., s.a., s.p.

¹¹ GUARDIOLA – RIVERA, Oscar. Estudios Culturales –lección 5/6. S.e., s.c., s.a., s.p.



cambios y desarrollo de los medios de comunicación y avances tecnológicos aplicados a la producción y comunicación de músicas, tomando como base y marco teórico los resultados de este proyecto, puesto que fue planteado desde un principio como un primer eslabón de un proyecto general que podría llamarse algo así como “Panorama de la música popular en Bucaramanga y su área metropolitana”.

OBJETIVOS:

Principal:

- Establecer un estado actual de la producción de la música popularailable y de las orquestas de Bucaramanga y su área metropolitana.

Específicos:

- Identificar e interpretar las posibles causas que obstaculizan el desarrollo de la música popularailable en Bucaramanga y su área metropolitana
- Crear un semillero de investigación alrededor de este proyecto.
- Indagar el papel que cumple la creatividad en el desarrollo de la producción musical de las orquestas de Bucaramanga.
- Indagar que tanto han aportado los músicos egresados de las universidades en el desarrollo de dichas orquestas.
- Plantear problemas para futuras investigaciones musicales y de otras disciplinas.

METODOLOGÍA:

Teniendo en cuenta las características y condiciones del objeto de estudio, los objetivos y las preguntas de investigación, se optó por un diseño de corte cualitativo, que permitió recolectar datos para comprender el estado de la producción de músicas popularesailables en la ciudad, a través de la observación directa de la realidad de las diferentes orquestas y músicos de Bucaramanga, que se dedican a la creación, interpretación y adaptación de estas músicas.

En vista de que el tema de investigación que se propone, ha sido muy poco estudiado desde un punto de vista de la investigación académica, se escogió entonces la realización de un *estudio exploratorio*. Este estudio nos permitió familiarizarnos con el desarrollo de la producción de este tipo de músicas, con el propósito futuro de generar ideas y proyectos de investigación en áreas específicas que se conciben en el tema de las músicas populares.

La descripción e interpretación de los datos y la comprensión de la dinámica de cada uno de los grupos y músicos, fue el material de trabajo del cual se nutrió la realización del documento.



Población objeto de estudio

La población objeto de estudio en su mayoría, fueron los directores (dueños) y productores de las orquestas de la ciudad, también músicos en general, directores de emisoras, *managers* y sonidistas.

Los directores entrevistados fueron 15 aproximadamente, los directores de emisora fueron 3, sonidistas fueron 5, managers fueron 3, músicos en general fueron 8.

Técnicas cualitativas de investigación:

- Observación participante y no participante (directa e indirecta).
- Entrevistas estructuradas y no estructuradas.
- Análisis de documentos de audio y video y una muestra representativa de las producciones realizadas por las orquestas.

Diseño de la propuesta

6. Recopilación de información: Se realizó el trabajo de campo con la población objeto de estudio, el cual consistió hacer observaciones y entrevistas y así construir una recolección de datos.
7. Análisis e interpretación: El proceso de análisis acompañó todo el proceso de recolección de información. Sin embargo, se definió una fase de análisis en la que el equipo de investigación interpretó los datos recopilados durante las fases anteriores, como resultado de las observaciones, entrevistas, encuestas y estudio documental, y fueron sometidos a análisis e interpretación y control minucioso para generar resultados definitivos de la investigación.
8. Elaboración de informes: De acuerdo con los resultados de análisis de la información obtenida se realizaron informes preliminares (solicitados por la oficina de investigaciones) y un informe final.
9. Socialización del informe final de investigación: El documento final se presentó y los resultados, se divulgaron entre la comunidad universitaria, en clases y en encuentros nacionales de investigación musical.

Técnicas e instrumentos de recolección de datos

- Observación participativa y no participativa; en algunos casos el investigador solo se limitó a observar y en otras participó de forma directa con los grupos y músicos, de esta manera se pudo captar información detallada.
- Entrevistas estructuradas y no estructuradas; se realizaron entrevistas a muestras de grupos de músicos, instrumentistas, directores, compositores y productores musicales.



- Análisis de documentos; se revisaron y analizaron los diversos documentos que pudieran ofrecer información pertinente y relacionada con el objeto de estudio, textos, audiovisuales, música grabada, etc.

RESULTADOS:

Los resultados propios de la investigación están relacionados en el escrito, “El sentido de producción de las orquestas de música popularailable de Bucaramanga y su área metropolitana” anexo a este documento.

Otros resultados fueron:

- Apoyo a los procesos de investigación formativa en la facultad de música a través del semillero de investigación “Los músicos”.
- Aplicabilidad de las conclusiones y resultados en la cátedra de músicas populares en la facultad.
- Se han escrito dos artículos resultados del desarrollo de la investigación, los cuales son:

“El sentido de producción de las orquestas de Bucaramanga y su área metropolitana”

“Músicas populares, mas que un tema de discusión, un campo de investigación”

- El proyecto se ha socializado en dos encuentros de carácter nacional, a) “Primer Encuentro Interdisciplinario de Investigaciones Musicales organizado por Acofartes en convenio con la Universidad Javeriana (Bogotá abril de 2007) y b) En el XII congreso de antropología en la Universidad Nacional sede Bogotá (octubre 2007).

CONCLUSIONES:

Se reconocieron en esta primera exploración algunos factores que afectan tanto los procesos de producción y difusión de la música popularailable de la ciudad, como la identidad y la vida profesional de los músicos.

Los entrevistados mostraron un interés muy fuerte en los problemas económicos que atraviesa el gremio de las orquestas y vieron con buenos ojos la realización de esta clase de proyectos. Sin embargo la gran mayoría no asistió a la ponencia de resultados y todavía no se han publicado los resultados para darlos a conocer.

El reconocimiento de las identidades de estas músicas en la región es aún incipiente. Igualmente no se encuentran las condiciones ni el deseo de construir procesos auténticamente creativos, mediante los cuales: a) se haga evidente en el contexto nacional, la producción artística local. b) se aporte, desde el gremio de las músicas popularesailables, al desarrollo cultural de la región.

Los resultados se han divulgado tanto al interior de la institución, como externamente, en encuentros nacionales y en entrevistas en emisoras culturales.



MÚSICAS POPULARES, MAS QUE UN TEMA DE DISCUSIÓN, UN CAMPO DE INVESTIGACIÓN

EDWIN LEANDRO REY VELASCO – UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BUCARAMANGA

Tipo de investigación: Teórica

FUNDAMENTACIÓN (CON EL PLANTEO DE LA PROBLEMÁTICA)

Poco a poco, las músicas populares, se han venido convertido en un campo amplio (y porqué no decirlo, confuso) de discusión e investigación, esto, a raíz de las diferentes manifestaciones que han ido apareciendo, resultado de propuestas por parte de músicos inquietos que combinan los conocimientos adquiridos de manera tradicional con las técnicas aprendidas en la academia, por inquietudes de investigadores que se han acercado a ellas, por actividades temporales como el uso de los medios de comunicación a manera de vitrina comercial de artistas y generadores de propuestas y nomenclaturas musicales, la industrialización de la cultura, la música como negocio, el tema de las músicas del mundo, etc.

De ahí que el artículo tome como soporte una frase de Gerard Béhague quien plantea que: *“Una de las mayores dificultades que enfrentan los estudios sobre músicas populares es la falta de consenso sobre lo que justamente se entiende o debe entenderse por música popular”*.

Preguntas como ¿qué son y cuales son las músicas populares?, ¿Cómo se aborda su estudio?, ¿qué hay alrededor del concepto de lo popular?, entre otras, orientan el desarrollo de este artículo.

El presente escrito es una investigación realizada desde las clases de músicas populares dictadas en la facultad de música de la UNAB y que están a cargo de quien escribe.

OBJETIVOS DEL ARTÍCULO

Principal:

Aportar discurso al entendimiento de las músicas populares, sus definiciones y sus clasificaciones, sustentado en autores que se han dedicado al estudio de la conceptualización y contextualización del dinamismo de las músicas en contextos temporales actuales, y soportado en el concepto de lo popular.

Específicos:

- Comprender la diferencia entre Música popular y *popular music*, qué es la *World music*, acuerdos y desacuerdos alrededor de la fusión.
- Discutir alrededor del concepto de lo popular y su aplicabilidad al entendimiento y conocimiento de las músicas populares.
- Plantear posibles clasificaciones para abordar el estudio y conocimiento de las músicas populares.



- Dar a conocer las intenciones investigativas y experiencias obtenidas en dichas clases.

Principales aportes

El principal aporte de este escrito, es que alimenta el discurso hacia una posible homogeneización de la conceptualización alrededor del conocimiento y entendimiento del concepto y contexto del estudio de las músicas populares como campo de investigación.

Propone una clasificación de las músicas populares como: Músicas tradicionales, Músicas locales, Músicas populares urbanas, Fusión, Músicas populares académicas, Músicas populares masivas.

Plantea un punto de entrada al abordaje del conocimiento contextual de las músicas populares y soportes teóricos para continuar con su estudio.

Conclusión

Definitivamente, nuestras clases son focos de producción de conocimiento toda vez que él mismo es dinámico, cambiante y afecta a quienes lo rodean, compartir este artículo con mis estudiantes es una de las herramientas mas importantes de la clase, podría decir que son ellos quienes lo han generado con sus vivencias, aportes, preguntas e inquietudes.

Las intenciones son compartirlo con otras comunidades de conocimiento interesados en el campo de la música y demás interesados en los estudios alrededor de las músicas populares.

Esta actividad educativa nos obliga permanentemente a estar actualizados, resultado de esto, se genera un criterio propio que poco a poco se sustenta en los demás investigadores que hacen su aporte intelectual.

ESQUEMA SONORO: UNA APROXIMACIÓN MUSICAL A LA PLÁSTICA SONORA

JUAN REYES – ARTELAB, FUNDACIÓN MAGINVENT, CCRMA, STANFORD UNIVERSITY

La aproximación de músicos al arte sonoro, controvertido en algunas instancias, tiene la ventaja de ser un acercamiento al gesto y al control con el sonido, pero así mismo sufre de ser enmarcado en su percepción, al quererlo relacionar con alguna forma musical. En este artículo se propone el concepto de esquema sonoro, como un esquema en el dibujo y, en el cual se evaden a propósito variables del lenguaje musical. Se sugiere un esquema con una geometría basada en el sonido horizontal, como una sucesión de eventos sonoros que crean tensiones gracias a otra fuerza vertical. Además, se describen los aspectos principales en el desarrollo, producción y exhibición de la obra “Marimonda”, expuesta dentro del marco de la exposición “Cosas que Suenan” del ciclo “Objeto Sonoro”, en la Galería Cu4rto Nivel de Bogotá en Noviembre del 2007.



LOS FESTIVALES DE MÚSICAS TRADICIONALES COLOMBIANAS: ESPACIOS DE MEMORIA Y TRANSFORMACIÓN CULTURAL: ESTUDIO DE TRES FESTIVALES DE MÚSICAS DE LA ZONA ANDINA COLOMBIANA

DORA CAROLINA ROJAS RIVERA – MIEMBRO DEL COMITÉ COORDINADOR DE LA RED NACIONAL DE FESTIVALES DE MÚSICAS TRADICIONALES COLOMBIANAS

PALABRAS CLAVES

Festivales, músicas tradicionales colombianas, prácticas musicales, procesos socioculturales, región andina, memoria cultural musical, identidad cultural

DESCRIPCIÓN

Comprender el fenómeno festivo dado en el ámbito de los festivales de música tradicional colombiana, ha sido uno de los retos de la Red Nacional que agrupa a estos importantes espacios culturales. Desde el año 2006, esta Red viene generando unos procesos investigativos que buscan identificar, comprender y visibilizar los diversos componentes socioculturales, históricos, musicales, económicos, simbólicos y organizacionales que lo conforman, con el propósito de reconocer su importancia como espacios de renovación y transformación cultural así como atender la necesidad de generar unas memorias conjuntas que evidencien el importante patrimonio cultural que estas manifestaciones constituyen.

Tomando como punto de partida la primera investigación realizada a través de donde se realizó una identificación general del sector, este estudio busca realizar una comprensión más puntual de las dinámicas socioculturales y el impacto de los festivales analizándolos por nodos regionales a partir de tres destacadas experiencias festivas. El trabajo tomó como ejemplos los festivales de la Guabina y el Tiple de Vélez (Santander), el Festival Bandola de Sevilla (Valle) y el Festival Hato viejo Cotrafa de Bello (Antioquia).

OBJETIVO GENERAL

Realizar un estudio histórico, sociocultural y etnográfico para identificar, describir y caracterizar el conjunto de actores, acciones, recursos, imaginarios, músicas, entre otros, que conforman los festivales de la Guabina Veleña, Bandola, y Hato viejo Cotrafa.

Contribuir al desarrollo de la investigación musical en Colombia, permeando positivamente a todos los actores y comunidades que en el ámbito de la cultura festiva, producen, validan y recrean la música tradicional cualificando sus acciones, miradas y prospectivas.

FUNDAMENTACIÓN

En la perspectiva del fortalecimiento del sector musical, ha sido especialmente relevante la visibilidad que en los últimos años han logrado las músicas tradicionales populares y la reivindicación del importante papel social que cumplen las prácticas musicales que se dan en Colombia, ya que estas inciden en las identidades locales y contribuyen a la consolidación de un relato nacional que reconoce la pluralidad y diversidad de las expresiones culturales de nuestro país.



Por ello, la Red Nacional de Festivales de Músicas Tradicionales Colombianas en un proceso de más de 3 años, ha venido consolidando un trabajo para reconocer y vincular a sus actores (organizadores, gestores e instituciones culturales), sus esfuerzos colectivos en pro de las manifestaciones culturales musicales, y propiciar el emprendimiento de acciones y políticas que potencien su impacto cultural de una manera más amplia y estratégica. Es justamente allí donde surge el interés por realizar una comprensión del complejo entramado social y cultural que se teje entre alrededor de las músicas tradicionales y sus prácticas en el contexto festivo como miras a visibilizar su incidencia e importancia en los procesos de identidad cultural de las regiones, sus economías y sus movimientos sociales, a través de la realización de investigaciones que den cuenta de estos procesos culturales.

El siguiente gráfico pretende visualizar de forma analítica las relaciones del campo cultural, sus actores y las prácticas musicales:

CONTEXTO SOCIO CULTURAL Y GEOGRÁFICO

CAMPO CULTURAL



METODOLOGÍA

La investigación se compone de un estudio documental y etnográfico que se involucra con los actores del contexto festivo, para construir un análisis cualitativo que aporte a la comprensión generando una memoria escrita y audiovisual en la que sus participantes se reconozcan.



El trabajo con estos festivales (De la Guabina veleña, Bandola y Hato Viejo) cuenta con varias etapas:

- Estudio histórico
- Reconocimiento del contexto socio cultural
- Observación y realización de encuestas durante el evento
- Sistematización de información
- Elaboración de matrices de análisis
- Conclusiones

Es importante mencionar que estos festivales se realizan en el segundo semestre del año, entre los meses de julio y agosto.

PRINCIPALES APORTES

Esta investigación se encuentra en curso, sin embargo ya se pueden presentar algunos avances de la misma, dado que una vez realizada esa identificación y caracterización de cada festival en particular, generando una memoria conjunta de los mismos, se realizará un análisis comparativo entre los tres festivales estudiados, buscando develar las convergencias, continuidades, rupturas, transformaciones, factores de desarrollo y las formas de apropiación cultural de las manifestaciones y prácticas musicales que se dan en los festivales de música de la región andina colombiana.

Para los integrantes de la Red de festivales como para los músicos, gestores e investigadores musicales, este trabajo constituye un valioso material de referencia, análisis y memoria en la comprensión del fenómeno festivo, de las transformaciones y rupturas que se dan en la música, en las prácticas musicales, de las tensiones entre la tradición y la modernidad, entre lo culto y lo popular, las relaciones entre lo ritual y lo ceremonial evidenciadas en el acto festivo y vehiculizadas a través de la música.

APROXIMACIONES A LA PRÁCTICA PEDAGÓGICA MUSICAL DE LOS ESTUDIANTES DE LA LICENCIATURA EN MÚSICA DE LA UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA Y TECNOLÓGICA DE COLOMBIA.

UN RECORRIDO HISTÓRICO

DIANA CAROLINA RUIZ CORTÉS - UPTC

Palabras clave

Historia programa Licenciatura, práctica pedagógica musical estudiantil.

Concibiendo la Práctica Pedagógica Musical en Licenciatura en Música de la UPTC, como eje fundamental y dinámico, donde convergen las competencias teóricas, instrumentales y pedagógicas adquiridas por el estudiante en formación, aparece la inquietud por analizar las



características de la misma durante la historia del programa, lo cual induce a dos docentes del programa a plantear un proyecto de investigación que indague este proceso.

Tal proyecto se encuentra en proceso de aprobación y pretende documentar la historia de la práctica pedagógica musical mediante el análisis de las diferentes propuestas curriculares, que posibiliten el reconocimiento y registro de los procesos que soportan la formación pedagógica del Licenciado en Música de la UPTC.

Algunas investigaciones desarrolladas por Facultades de educación y Licenciaturas del país, entre las cuales se citan: “Historia de la Práctica Pedagógica en Colombia” proyecto interuniversitario de la Universidad Nacional de Colombia, Universidad del Valle, Universidad Pedagógica Nacional y Universidad de Antioquia, “Práctica Pedagógica Innovación y Cambio” de la Universidad Pedagógica Nacional, y los aportes de algunos autores como Callejas, Izasa, Popper, Moran, Delors, entre otros, indican la importancia del tema visto como base de la formación de maestros, ámbito de reflexión, investigación y constatación de modificaciones para dar respuesta a las necesidades planteadas por la sociedad actual.

El presente documento señala algunas aproximaciones a los procesos desarrollados en la Práctica Pedagógica musical durante la historia de la Licenciatura en Música desde la observación y experiencia de la autora como egresada y docente del programa y de la interacción con otros colegas egresados del mismo, a manera de contacto inicial al análisis de este espacio curricular, trazando un recorrido histórico en el cual se describen los procedimientos de fundamentación, asesoría y resultados en los distintos planes de estudios, desde el inicio del programa en el año 1993 y hasta la fecha junto con un cuadro que resume estos datos; para concluir aparecerán algunas reflexiones que reflejan la importancia de la auto mirada a la Práctica Pedagógica como base para la retroalimentación y constante evolución del programa.

El escrito no pretende de ninguna manera emitir juicios, es sencillamente un ejercicio preliminar como aproximación al proyecto de investigación planteado a partir de la inquietud ¿Cómo ha sido el proceso de la práctica pedagógica a través de la historia de la Licenciatura en música de la UPTC?, el cual será desarrollado en su momento junto con otros docentes y estudiantes del programa.

APUNTES PARA UNA PSICOLOGÍA DE LA EJECUCIÓN MUSICAL A LA LUZ DE LA NATURALEZA DE LAS PRÁCTICAS MUSICALES ACTUALES

FAVIO SHIFRES – UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

FUNDAMENTOS

El campo de los Estudios de Ejecución Musical es una disciplina de creciente impulso. Por definición es multidisciplinaria y se apoya fundamentalmente en el cruce de la musicología y la psicología de la música. De este modo la musicología objetivista del siglo XX ha propuesto la existencia de una relación determinista entre la entidad *obra musical* cosificada en la partitura, y la expresión. En este contexto, cada ejecución tiene una *dimensión normativa*, que emerge del examen sistemático de esa partitura y de los datos históricos vinculados a ella, y una *dimensión*



expresiva que solamente se entiende en función de aquella. Por su parte, la psicología cognitiva clásica de la música desarrolló la noción de generatividad para explicar las acciones de ejecución en términos de esa relación determinista propuesta por la musicología. En particular la noción de gramáticas y sistemas de reglas, provenientes de la lingüística, fue incorporada con beneplácito a la luz de su poder explicativo y aplicabilidad en el campo de la síntesis artificial de ejecución musical.

OBJETIVOS

Este trabajo se propone revisar la colaboración entre musicología y psicología a la luz de los cambios de perspectivas operados en ambas disciplinas, en particular en las concepciones musicológicas actuales de *ejecución musical*.

APORTES PRINCIPALES

Mediante la presentación de evidencia proveniente de experimentos clásicos en el campo de la comunicación en ejecución musical, se argumenta la necesidad de revisar el paradigma de la relación determinista composición-ejecución. Para ello también se incluyen los argumentos musicológicos en contra de la noción de “*ejecución de...*”. Se propone una vía alternativa que supere la idea de “*ejecución de...*”, devolviéndole ese estatus de obra de arte a la ejecución. Esta propuesta se vincula al establecimiento de una relación dialéctica entre la dimensión normativa y la dimensión expresiva de la ejecución musical. En esta relación, la dimensión normativa, considerada como el material para la elaboración de la obra de arte performativa, es mucho más que las derivaciones de la partitura musical, como lo proponía la musicología objetivista del siglo XX y la ciencia cognitiva clásica de la música. Por el contrario, la dimensión normativa de la ejecución musical es dinámica, variable y multifacética. Se presenta un ejemplo en el que se ponen de manifiesto algunas de las variables dinámicas que están incluidas en dicha dimensión normativa.

IMPLICANCIAS

La revisión del paradigma generativo en los estudios en ejecución permite considerar en primer lugar los atributos de originalidad e individualidad tan fuertemente valorados por las audiencias actuales. De esta manera deja en claro la impotencia básica del enfoque cognitivista clásico para explicar esa parte tan importante de la experiencia de la ejecución musical. La posibilidad de considerar una ciencia cognitiva de segunda generación, situada y corporeizada, abre una puerta profundizar el estudio de la ejecución musical, la expresión y su comunicación que tenga en cuenta el enorme conjunto de aspectos estructurales, sociales, culturales, emocionales, corporales, etc. que intervienen y caracterizan la ejecución musical.

UNA APROXIMACIÓN A LA OBRA PARA PIANO DE MARIO GÓMEZ-VIGNES

MÓNICA MARÍA TOBO MENDIVELSO – UPTC

Este trabajo corresponde a un avance del proyecto de investigación que lleva el mismo título y que actualmente se encuentra inscrito institucionalmente ante el Centro de Investigaciones de la Facultad de Ciencias de la Educación de la UPTC.



Surge de la necesidad de conocer, interpretar, entender y divulgar las obras de música erudita para piano de compositores colombianos. En éste caso específico se centra en la obra del compositor chileno-colombiano Mario Gómez-Vignes. De acuerdo con el catálogo de sus obras para piano solo, que contiene 14 composiciones, se puede apreciar que muchas de ellas incluso no han sido publicadas y sólo un escaso número ha sido grabado.

El criterio de selección de la obra para piano de este compositor responde a varios factores entre los que se pueden mencionar: Su gran riqueza musical y el profundo conocimiento de todos los recursos expresivos, técnicos y tímbricos del piano que se evidencian en ella.

Por otra parte, Gómez-Vignes ilustra de manera muy clara esa “yuxtaposición”¹² que ha prevalecido en la creación musical de Latinoamérica: Si bien nació en Chile, reside en Colombia desde hace más de 40 años y ha contribuido de manera significativa con la investigación musicológica en el país, abordando a diversos compositores colombianos en sus trabajos. Además, algunas de sus composiciones contienen alusiones directas a ritmos propios del folclor colombiano.

Tras la recolección de la casi totalidad de sus obras para piano, gracias a la colaboración directa del compositor, el proyecto se encuentra en una fase intermedia de desarrollo, que consiste en el montaje de las obras hasta el momento obtenidas, explorando los principales tipos de dificultades a las que se ve enfrentado el intérprete al abordarlas. Este proceso se desarrolla de forma paralela con la revisión de diversas fuentes bibliográficas y una entrevista al compositor, con el fin de ubicarlo dentro de las tendencias y corrientes musicales que en su época han tenido lugar en América Latina y más específicamente en Colombia.

Como objetivos principales de éste proyecto se pueden mencionar: Ubicar al compositor dentro del contexto musical de Colombia y de Latinoamérica, generar una reflexión profunda desde la mirada del intérprete sobre dicha obra, que le permita identificar las dificultades de naturaleza cognitiva y pragmática a las que se ve enfrentado al abordarla y finalmente colaborar con la difusión de la obra del mencionado compositor mediante la realización de algunos recitales en diversas salas de concierto del país.

Específicamente la obra para piano de Gómez-Vignes presenta dos tendencias bastante definidas que también tuvieron lugar en otros países de Latinoamérica:

La mayor parte de sus composiciones reflejan una fuerte influencia de la corriente neoclásica, la cual tuvo gran acogida desde su llegada a Latinoamérica a comienzos del siglo XX.

Tan sólo dos de sus obras: la Paráfrasis sobre un tema de Morales Pino y el Pasillo muestran un marcado “folclorismo”¹³, propio de la primera mitad del siglo XX.

¹² **RODRÍGUEZ OZÁN, María Elena y otros**, Temas de cultura latinoamericana. Colección Lecturas Críticas. Universidad Autónoma de México, Toluca, 1987, p. 108. Entendiendo la yuxtaposición como un fenómeno cultural propio de América Latina, en oposición a la historia europea, la cual está hecha por absorciones o asimilaciones.

¹³ **KUSS, Malena**. Nacionalismo, identificación y Latinoamérica. *En*: Cuadernos de música Iberoamericana. Número 6 1998, p. 136. Autoras como Malena Kuss utilizan el término folclorismo en oposición al término nacionalismo que, si bien es el más usado, en realidad es impreciso porque es demasiado general e incluye infinidad de prácticas.



Para el presente trabajo se tendrán en cuenta solamente cuatro de sus obras para piano: La Toccata, la Fantasía y fuga, la Paráfrasis sobre un tema de Morales Pino y finalmente el Pasillo (Versión para piano a cuatro manos). Tan sólo la Toccata y la Fantasía y fuga se encuentran editadas.

Ni la Toccata ni la Fantasía y fuga tienen alusiones a elementos del folclor nacional colombiano. Estas dos obras pueden enmarcarse dentro de la corriente neoclásica ya que utilizan formas de gran auge en el Barroco, son contrapuntísticas y presentan un impulso rítmico motriz, con un renovado lenguaje del siglo XX.

Por otra parte, la Paráfrasis y el Pasillo contienen alusiones directas a estos ritmos colombianos y sus principales innovaciones están en el aspecto armónico.

Este proyecto puede contribuir a lograr una interpretación musical de la obra acorde con sus particularidades estilísticas e históricas y servir de referente que permitirá que otros intérpretes sistematicen las reflexiones que derivan de su aproximación al repertorio específico latinoamericano.

TRES EXPERIENCIAS PEDAGÓGICAS APOYADAS EN TECNOLOGÍA

CARLOS TORRES – UNIVERSIDAD DE PAMPLONA

Para la presente ponencia y antes de presentar la alternativa basada en TIC's, se hace necesario hacer algunas consideraciones sobre los aspectos involucrados en el proceso de la evaluación en la práctica instrumental musical: lo musical, el aprendizaje y su evaluación y las nuevas tecnologías aplicadas en el ámbito educativo.

De la Música

A la aguda percepción de D'Vinci muy pocas cosas escaparon. En sus cuadernos, uno de los fenómenos observados por el genio fue la música. Según sus anotaciones, la música es

- un fenómeno efímero,
- es redundante y por tanto
- presenta un desperdicio de energía.

Es efímero porque su expresión dura el instante de su ejecución. Es redundante porque dada la característica primera, ser efímero, requiere que se ejecute nuevamente la obra para poder apreciar y degustar de una obra. Y es un desperdicio de energía porque su apreciación requiere una y otra vez la ejecución de la misma.

Esas características observadas en el fenómeno musical aún se mantienen. A todo esto se suma el hecho de la evaluación de una ejecución instrumental. En este ámbito, la subjetividad está a la orden del día en un medio que cada vez exige más precisión, surge pues la necesidad de dar una mayor objetividad al proceso de valoración en la ejecución instrumental. Es en este punto donde las nuevas tecnologías entran a jugar un rol central y por tanto muy importante en el proceso de desarrollo y progreso musical.



Del Aprendizaje

La idea de constructivismo es parte de un enfoque teórico sobre educación o educología¹⁴. Necesitamos que una teoría social e histórica comprenda la manera como las tecnologías entran en la sociedad, cómo son destinados por la sociedad. También necesitamos una teoría sobre cómo son utilizados por la persona individual.

El conocimiento no es transmitido, es construido. Cada persona individual debe reconstruir conocimientos. Por supuesto, uno no necesariamente hace esto a solas. Todos necesitan la ayuda de las otras personas y el soporte de un ambiente material, de una cultura, de una sociedad¹⁵. Esto es particularmente válido a la hora de encarar el proceso de ejecución musical de una obra en la práctica instrumental.

Otro factor altamente relacionado con el aprendizaje y por tanto con la evaluación del mismo, es la motivación. Si se crea el ambiente intelectual adecuado, el aprendizaje se hace rápida y fácilmente.

Sobre La TIC'S

La complejidad y la sutileza de la presencia de computador, lo hace un tema estimulante para el análisis crítico. Apenas se ha empezado a ponerle atención a sus implicaciones humanas y sociales¹⁶. La crítica en el ámbito computacional¹⁷ está en su infancia. El computador es un medio de la expresión humana y si no ha tenido sus Shakespeares, sus Michelangelos o sus Einsteins, ya aparecerán sobre todo para el espacio educativo.

El contexto para el desarrollo humano es siempre una cultura, nunca una tecnología aislada. En presencia de computadores, las culturas podrían cambiar y con ellos la manera de aprender y pensar de las personas. Si se quiere comprender (o influir en) el cambio, se tiene que centrar su atención en la cultura, no sobre el computador. Aunque, muchas veces, su intimidación y conocimiento técnico limitado impiden ver el hecho que el computador es un concepto cultural, el cual es el representante máximo de la tecnología.

Para los tecnófilos, toda la tecnología favorece el desarrollo; pero autores como Naisbitt (2000) advierten del peligro de la deshumanización al que conduce el tecnocentrismo ¿Quién tiene razón? ambos grupos pueden estar equivocados, porque están haciendo la pregunta equivocada. La pregunta no es "¿qué nos lega el computador?" La pregunta es "¿qué hacemos con el computador?" La idea no es predecir el futuro del computador. El punto es ir haciendo camino.

¹⁴ Documentos de Seymour Papert publicados por "M.I.T. Media Lab Epistemology and Learning Memo No. 2" (September 1990). Su contenido se basa en la conferencia desarrollada por el autor, denominada *Children in an Information Age: Opportunities for Creativity, Innovation, and New Activities* (Sofia, Bulgaria, May 1987).

¹⁵ Este concepto se amplía con la Zona Próxima de Aprendizaje de Vigotzki

¹⁶ Naisbitt, John: *High Tech High Touch* (2000) pp 10-40

¹⁷ Documentos de Seymour Papert disponibles en <http://www.papert.org/works.html> . Existe una publicación del "M.I.T. Media Lab Epistemology and Learning Memo No. 1" (November 1990). También apareció en *Educational Researcher* (vol. 16, no. 1) January/February 1987.



El futuro puede ser realizado de muchas formas diferentes. Pero estará determinado no por la naturaleza de la tecnología, sino por un montón de pequeñas decisiones de seres humanos individuales. Al final, será un tema político, un tema de filosofía social y de decisión social cómo se rehará y reconsiderará nuestro mundo en presencia de la tecnología.

Cuando hablamos de computadores en educación, no debemos pensar en una máquina que tiene un efecto. Debemos estar hablando de la oportunidad ofrecida a nosotros, por esta presencia de computador, reconsiderar qué es aprendizaje, reconsiderar la educación. Estamos hablando de una nueva cultura de aprendizaje, y cómo esta nueva cultura creciendo en el nuevo ajuste tecnológico.

En nuestro país se han desarrollado diferentes experiencias¹⁸ que han pretendido, precisamente, romper el modelo pedagógico tradicional e incrementar la calidad sobre todo en la educación pública.

Las TIC abren una puerta de insospechadas posibilidades al mundo de la práctica musical con aspectos como la preservación del sonido, la reproducción del video, la conectividad en redes, la transmisión de imágenes, la posibilidad de foros, *chats* y correos.

En un modelo pedagógico basado en TIC se requieren proyectos específicos para el mejoramiento de la calidad y equidad educativas. La actualización tecnológica debe acompañar los diferentes proyectos del PEI. Su incorporación implica a todas las áreas de formación y la participación activa de toda la comunidad educativa en la búsqueda del éxito del proyecto, pero por sobre todo la meta es hacer de las aulas el lugar más excitante del mundo.¹⁹

¡ARTE URBANO! – CONTRAPUNTOS VITALES CON LA RED CULTURAL, JUVENIL Y MUSICAL DE HIP-HOP DE LA LOCALIDAD DE SUBA EN EL D.C.

NELSON JAVIER VERA GUERRERO - CASA DE LA CULTURA DE SUBA Y CORPORACIÓN PARA LA COMUNICACIÓN Y EDUCACIÓN SUBA AL AIRE

La presente ponencia, pretende –desde la lente etnomusicológica, de los estudios culturales decoloniales latinoamericanos y los estudios de la complejidad- sugerir varias cartas de navegación sobre la sociogénesis del campo y los habitus configurados en la cultura Hip-Hop, específicamente a través del fenómeno de la localidad de Suba en Bogotá D.C, y en particular a través del estudio de caso “con” (desde/sobre) la Red Local de Hip-Hop y Expresiones Juveniles Urbanas de Suba “ARTE URBANO” que emerge desde hace un año y medio como una iniciativa de autodeterminación de los horizontes de sentido y proyectos de vida de varios jóvenes y músicos locales, en medio de complejas relaciones, situaciones, espacios y procesos de poder entre varios actores y sujetos sociales, que en ocasiones constriñen sus iniciativas o por contrario, generan y dinamizan las condiciones de posibilidad de su devenir en emergencia permanente.

¹⁸ La Autopista electrónica escolar de Medellín. <http://www.educame.gov.co>

¹⁹ Torres S. Carlos R. (1998) Informática y Sociedad. Pamplona: Universidad de Pamplona



Partiendo de aproximaciones históricas, etnográficas y de reflexiones críticas, el estudio espera esbozar varias coordenadas estético-ético-políticas sobre los mapas vitales de los jóvenes adscritos con la red “Arte Urbano” y su relación con otros campos sociales en el espacio social, distrital, nacional y mundial, concluyendo de la siguiente forma: a) la red “Arte Urbano” emerge como un proceso de organización que permite dirimir conflictos entre los diversos parches²⁰ (sic) instalados en las zonas más vulnerables de la localidad, y por contrario para visibilizarse como movimiento artístico, social, cultural y político, de trabajo intercultural e intersectorial, como una práctica significativa de “reencanto” de sus vidas cotidianas, inclusión social y de poder constituyente y transformador de nuevos mundos (ya) posibles; b) se configura como un espacio de intercambio de saberes y experiencias entre las diversas agrupaciones y artistas locales, y entre otros actores, y por tal ruta, como una suerte de escuela para la cualificación, el mejoramiento y la originalidad, como músicos, *soundmakers*, artistas y sujetos sociales en la localidad de Suba y c) como espacio de creación colectiva de estrategias de gestión cultural, a fin de comunicar y poder circular las creaciones vinculadas con los actores adscritos en la red “Arte Urbano”, a fin de buscar lugares alternativos de inclusión en el espacio social, con alternativas poscapitalistas de construcción de industrias, mercados y públicos culturales, y con una fuerte identidad, sentido social y estilo cultural local subano: ¡Suba al Ruedo con el Arte Urbano!

REVISIÓN CRÍTICA DE LOS SISTEMAS DE ANÁLISIS DE LA FIGURACIÓN MELÓDICA

GUSTAVO A. YEPES LONDOÑO, UNIVERSIDAD EAFIT

En la teorización, y por tanto en la enseñanza académica de la Música, hay un asunto de gran importancia analítica aún no unificado por los tratadistas de la “Teoría Musical”: la **figuración melódica**, que presenta divergencias de tratamiento analítico, no sólo entre los autores mismos, sino entre diferentes épocas y las disciplinas de la Armonía, el análisis microformal y el Contrapunto. Además, en los tratados suelen entremezclarse figuras ornamentales, retóricas y simplemente melódicas básicas. Cuatro aspectos parecen no haberse atendido completamente: a) la consideración de todos los aspectos musicales pertinentes; b) el empleo riguroso y biunívoco de los vocablos, c) la coherencia analítica entre las consideraciones melódicas del contrapunto, la morfología y la armonía y d) la diferencia entre fenómenos y actores. Examinar este problema involucra necesariamente la bibliografía teórico musical (en latín, inglés, alemán, francés, italiano y castellano), desde la clásica hasta la contemporánea para, con base en ella, diagnosticar las divergencias comparativas entre tratados, para seguir luego con la discusión y las propuestas.

²⁰ Se comprende por parche, al grupo o comunidad emocional de jóvenes que socializan alrededor de prácticas culturales, y que realizan encuentros temporales en espacio públicos como las esquinas o parques, a fin de generar procesos de comunicación, intercambio y de búsqueda de identificación entre pares. En este caso el “parche” es la denominación de un grupo de jóvenes articulados a la cultura Hip-Hop.



OBJETIVOS

General:

Proponer un sistema coherente y tan apegado a la tradición teórica autorizada como sea posible, para el análisis de la figuración ritmomelódica.

Específicos:

- a) Realizar un estudio de los sistemas analíticos melódicos desde el Renacimiento hasta el presente.
- b) Comparar tipos de análisis y nomenclaturas y establecer divergencias.
- c) Adelantar la crítica de unos y otros.
- d) Proponer un sistema que haga la mejor síntesis de los anteriores.

Resultados esperados.

Resultado	Indicador
Nuevo conocimiento científico: Mejor Instrumento de análisis microformal musical	Artículo y libro – antología de ejemplos analizados
Formación de investigadores	Participación de un novel profesor y de estudiantes
Publicación en Revista indizada	Artículo
Didaxis	Libro (Exposición teórica y Antología de ejemplos)
Congresos y Simposios	Conferencias, ponencias