

DOI: <https://doi.org/10.56712/latam.v3i2.207>

Creación musical académica: Pedagogías actuales definidas en cuatro alternativas de composición

Academic Music Creation: Current Pedagogies Defined In Four Composition Alternatives

John Anderson Naranjo Henao

Universidad de Antioquia

john.naranjo@udea.edu.co

<https://orcid.org/0000-0003-2298-9238>

Envigado – Colombia

Artículo recibido: día 26 de noviembre de 2022. Aceptado para publicación: 16 de diciembre de 2022.

Conflictos de Interés: Ninguno que declarar.

Resumen

En el siglo XX y lo que va corrido del XXI, la creación musical académica, como corriente estética, ha contado con teorías, desarrollos, técnicas y herramientas que han permitido la renovación de los lenguajes sonoros de los compositores. Este artículo da cuenta del resultado de una tesis de maestría en investigación-creación cuyo interés personal por parte del autor fue componer un ciclo de canciones que hibridara elementos de las músicas tradicionales colombianas con las músicas académicas de hoy; adicionalmente, este artículo agrega algunos aportes didácticos al trabajo original al involucrar pedagogías activas de la música. Para este fin se plantearon cuatro alternativas de composición. En primer lugar, en la hibridación entre tradicional y contemporáneo se hizo una selección de los creadores cuyos lenguajes contribuyeron con elementos a este proceso, seguida de la identificación de los aspectos musicales propios de la danza andina colombiana. En la segunda y tercera alternativas se fundamentaron teóricamente los conceptos de construccionismo y análisis musical. Finalmente, en la cuarta alternativa se abordaron algunas pedagogías activas como estrategia de composición. El ciclo de canciones está acompañado del análisis descriptivo respectivo y del proceso compositivo, documentados mediante un trabajo etnográfico que explica el proceso de construcción, los problemas surgidos y el alcance del proyecto. El resultado –la composición de seis canciones para voz y piano– tiene como objetivo pedagógico e investigativo acercar a compositores y ejecutantes a nuevas propuestas, lenguajes y estéticas de la música andina colombiana y latinoamericana.

Palabras clave: hibridación entre tradicional y contemporáneo, construccionismo, análisis musical, pedagogías activas, creación

Todo el contenido de LATAM Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales y Humanidades, publicados en este sitio está disponibles bajo Licencia Creative Commons . 

Como citar: Naranjo Henao, J. A. (2022). Creación musical académica: Pedagogías actuales definidas en cuatro alternativas de composición. *LATAM Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales y Humanidades*, 3(2), 1610-1626. DOI: <https://doi.org/10.56712/latam.v3i2.207>

Abstract

In the 20th century and so far in the 21st, academic musical creation, as an aesthetic current, has had theories, developments, techniques and tools that have allowed the renewal of the sound languages of composers. This article gives an account of the result of a master's thesis in research-creation whose personal interest on the part of the author was to compose a cycle of songs that would hybridize elements of traditional Colombian music with today's academic music. Additionally, it adds some didactic contributions to the original work by involving active music pedagogies. For this purpose, four composition alternatives were proposed. In the first place, in the hybridization between traditional and contemporary, a selection was made of the creators whose languages contributed elements to this process, followed by the identification of the musical aspects of Colombian Andean dance. In the second and third alternatives, the concepts of constructionism and musical analysis were theoretically based. Finally, in the fourth alternative, active pedagogies were addressed as a composition strategy. The song cycle is accompanied by the respective descriptive analysis and the compositional process, documented through an ethnographic work that explains the construction process, the problems that arose, and the scope of the project. The result –the composition of six songs for voice and piano– has as a pedagogical and investigative objective to bring composers and performers closer to new proposals, languages and aesthetics of Colombian Andean and Latin American music

Keywords: hybridization between traditional and contemporary, constructionism, musical analysis, active pedagogies, creation

CREACIÓN MUSICAL ACADÉMICA. PEDAGOGÍAS ACTUALES DEFINIDAS EN CUATRO ALTERNATIVAS DE COMPOSICIÓN

Hoy día, la creación musical tiene múltiples formas de realizarse, ya sea desde pedagogías tradicionales, pedagogías nuevas o activas y nuevas tecnologías. Este artículo abarca solo una parte de esas didácticas en cuatro momentos que pueden englobarse en las dos primeras. Su objetivo es ayudar a compositores y pedagogos documentando algunas metodologías alternativas, pues el músico de hoy necesita una formación integral; no solo se es compositor, pedagogo, teórico o intérprete: el ser musical debe de estar abierto a muchos caminos que vienen desde el pasado, otros que se actualizan y otros más que surgen como evolución del hombre en todas las ciencias.

CUATRO METODOLOGÍAS DE COMPOSICIÓN

El concepto de hibridación entre lo tradicional y lo contemporáneo

Hobsbawm y Ranger (2005) señalaron la existencia de un proceso de formalización y ritualización caracterizado por hacer referencia al pasado, que busca inculcar valores, normas y comportamientos mediante la repetición; y agregaron que dicho proceso está presente en muchos historiadores y antropólogos que reestructuran sus imágenes a partir de los conceptos de nación, nación-Estado y nacionalismo.

Por su parte, Seeger (2013) sostuvo que la tradición abarca los fenómenos que se manifiestan a partir de la herencia, el cultivo y la transmisión de una práctica o modo de hacer algo en la sociedad, además de su *modus operandi*, que actúa en tres dimensiones: geográfica, de tejido social y de período de vida, y que el hombre es el producto de circunstancias pasadas que, parcial o totalmente, aún se mantienen; asimismo, afirmó que hablar de tradición es considerar los aspectos, las identidades y las costumbres, incluyendo el folklor ligado a los aires tradicionales de un país o una región en particular.

Según Briones (1994: 103), toda tradición ha sido descrita simbólicamente como una noción de “autenticidad” devenida de un proceso de interpretación que atribuye resultados en el presente haciendo referencia al pasado.

Para Arévalo (2004), la etimología misma de la palabra “tradición” conlleva la transmisión o entrega de una generación a otra, aunque estas no son estáticas, caducas o inamovibles, sino dinámicas y diversas¹. Y para Sánchez Ortega (2009), la música tradicional en América Latina y el Caribe es aquella que se dio en la heterogeneidad de las culturas aborígen, africana y europea, y que en este intercambio nacieron ritmos y convergencias propias de cada región y país, al igual que los instrumentos autóctonos, las combinaciones sonoras, la construcción melódica, rítmica y armónica y la diversidad en sus celebraciones, idiosincrasias e identidades.

La creación musical tradicional en América Latina y el Caribe ha pasado por procesos desarrollados a través de la diversidad y la unidad de culturas. Las prácticas de la población y los estudios de académicos han interactuado en la dinámica de “enriquecer” lo tradicional y han alcanzado una música propia, criolla, de elementos comunes y particulares que conservan su propia idiosincrasia e identidad manteniendo su tradición. (Sánchez Ortega, 2009)

¹ Tradición. Del latín *traditio*, *traditionis*. Sustantivo derivado del verbo *tradere*, que significa “transmitir”, “entregar”.

Las músicas colombianas han sido renovadas desde las músicas contemporáneas por elementos de transmisión cultural que remiten al legado del pasado; allí, sus visiones particulares se entremezclan para dar un nuevo sentido a la tradición (Gil Cuy, 2020). Aplicada a las músicas tradicionales, lo denominado como hibridación entre lo tradicional-contemporáneo no debe entenderse de una manera rígida e inamovible, sino como un modo de comprender la música andina que se transforma con las nuevas generaciones: “esta se apropia, se actualiza y se vive desde su cotidianidad para darle sentido dentro del panorama social de un territorio”. (2020: 14)

En el contexto de este proyecto, existen dos aspectos fundamentales que unen tradición y contemporaneidad: la hibridación² entre tradicional y contemporáneo, y el análisis musical. Este último, una herramienta de aprendizaje musical construccionista, estimula, revaloriza, recupera y concientiza a los interesados en los atributos musicales que poseen la música tradicional andina y las músicas contemporáneas, “contribuyendo a la valoración de posteriores generaciones desde los procesos de cambio y readaptación cultural, en conjunción –hibridación entre tradicional y contemporáneo– entre lo tradicional y lo moderno”. (Camargo Acosta et al., 2017)

En su investigación sobre el nuevo jazz en Argentina y la hibridación entre tradicional y contemporáneo y la intersección de las músicas populares y tradicionales con procesos modernos y posmodernos, Corti afirmó lo siguiente:

En la actualidad existe una gran cantidad de términos como mestizaje³, fusión, mixtura musical⁴, cruce, sincretismo⁵, combinación, transculturación⁶ y creolización, entre otros, que siguen usándose en buena parte de la bibliografía antropológica y etnohistórica, pero llevan a diferentes resultados. (Corti, 2007: 4)

En el mismo sentido del comentario anterior, el trabajo de investigación-creación del que se deriva este artículo tomó elementos de la música colombiana tradicional que, al incorporarles nuevas músicas universales a la danza andina colombiana, se nutrió de lenguajes de compositores académicos como Bartók, Berio, Pärt y Almeida Prado que impulsan, inspiran y enriquecen las músicas del país con nuevas posibilidades sonoras, interpretaciones, estilos compositivos, pedagogías musicales e investigaciones en las músicas regionales. Así, la incorporación de nuevos elementos compositivos, tímbricas, técnicas y experiencias –en este caso en el piano– respecto al quehacer artístico, brinda la capacidad de enriquecer las músicas nacionales en un diálogo que se cualifica, se potencia y se retroalimenta.

² El artículo del doctor Bruno Alcalde (2022), profesor asistente de Teoría Musical de University of South Carolina, es uno de los estudios más importantes en la actualidad sobre la hibridación musical. <https://mtosmt.org/issues/mto.22.28.1/mto.22.28.1.alcalde.html>

³ Combinación de diferentes músicas en las culturas del mundo, influenciadas y transformadas que traspasan fronteras geográficas, permitiendo la interacción e intercambio social y musical, este compartir y difusión de arte es llamado mestizaje. (Corti, 2018).

⁴ La mezcla, fusión e hibridación entre tradicional y contemporáneo, ligadas a diferentes corrientes musicales, estéticas y estilos.

⁵ La mezcla, fusión e hibridación entre tradicional y contemporáneo, ligadas a diferentes corrientes musicales, estéticas y estilos.

⁶ Para una descripción más detallada de este concepto, v. A. L. Madrid, & R. D. Moore. (2013). *Danzón. Circum-Caribbean dialogues in music and dance*. Oxford, Reino Unido: Oxford University Press.

Es pertinente entender que, aunque parezcan conceptos opuestos, lo tradicional y lo contemporáneo no están confrontados ni son distantes; por el contrario, son factores claves que actúan como elementos dinamizadores de la música andina colombiana, el punto de conciliación al que se plantea llegar en los párrafos siguientes. Ha habido momentos en la historia de la música cuando lo que hoy se denomina “tradicional” fue contemporáneo, y lo tradicional hacía referencia a músicas precedentes. La música, entonces, vive un constante proceso de readaptación cultural y de cambio según las necesidades de la época, ya sea tomando elementos de culturas campesinas, de tradición oral o de costumbres de una región, y adaptándolas a contextos propios de la época en la que se lleve a cabo el proceso de readaptación. Cabe recordar que, en la primera mitad del siglo XX, la música colombiana tuvo hibridaciones con la música europea; compositores como Pedro Morales Pino, Emilio Murillo, Luis Antonio Calvo, Adolfo Mejía Navarro y, más adelante, Luis Uribe Bueno y León Cardona se apropiaron de la música popular para releerla desde los cánones vanguardistas de sus propios momentos.

Es así como compositores de diferentes épocas han sobresalido por el hecho de aprovechar componentes musicales emanados de otras fuentes culturales, y, en el caso de la música andina colombiana, la han recreado y revalorizado con su propia visión sonora y la cultura que los rodea.

Los estudios en músicas regionales han implicado concebirlas como productos culturales que se transforman en tiempos y espacios, asimilando, ganando, perdiendo e intercalando rasgos en relaciones con otras músicas. Así pues, se conforman varias redes de flujos dinámicos e intercambios que las inscriben en sistemas amplios de interculturalidad e interferencia musical a nivel regional, ‘nacional’ y, si se quiere, transnacional. (Lambuley Alférez, 2012: 4)

De este modo, las nuevas expresiones se emparentan con rearmonizaciones modernas y diversos formatos instrumentales a través de dos formas: sistematicidad y transformabilidad. La primera, que se refiere a niveles estructurales como armonía, ritmo, melodía, forma y texto, da cuenta de la lógica del proceso constructivo; la segunda, relacionada con la interculturalidad, la interfluencia y lo transnacional, remite a la adaptabilidad de nuevas creaciones y configuraciones sonoras.

Esta capacidad de adaptación de las músicas tradicionales colombianas a la contemporaneidad sobrepasa, desde diferentes miradas y discursos abiertos, y sin restricciones para los compositores, las barreras culturales, temporales y geográficas. La música de la región andina colombiana no está inscrita bajo una fórmula o un reglamento ni se ha agotado; por el contrario, estos nuevos recursos musicales y constructivos brindan la capacidad de reinterpretar la tradición musical con una mirada contemporánea desde el punto de vista propio de cada compositor, recreándola desde lo subjetivo, lo experimental y lo constructorista, a partir del análisis musical que se describe en el numeral 1.5.

Finalmente, dentro de la conciliación entre lo tradicional-contemporáneo aparece el concepto de retorno, enmarcado en la hibridación entre tradicional y contemporáneo, y hace referencia de volver a algo, retomar lo anterior.

[El retorno] es una posición hacia el pasado, un claro desacuerdo con el progreso. Estos retornos pueden definirse en tres tendencias: reutilización de elementos tradicionales y folklóricos; imitación de procedimientos y estilos del pasado; y reelaboración de músicas del pasado y empleo de citas. (García Fernández, 2008)

El concepto de retorno remite al término “intertextualidad”, que ha sido englobado y mal entendido al relacionarlo con un elemento musical determinado que viene de varias procedencias: un mismo autor o varios autores de la misma época o de épocas anteriores. Por el contrario, la intertextualidad debe ser entendida como una cita musical –literal, alusiva o no– en sus apelaciones a un género, un arquetipo o una fórmula musical.

Conciliar los conceptos de tradición y contemporaneidad es ligarlos al de hibridación entre tradicional y contemporáneo. En el ámbito musical, son muchos los términos que describen este hecho, tal como lo mencionó López Cano: reciclaje, rescate, apropiación, retorno, resignificación, collage musical, fusión, mestizaje (2013). Según Corti (2007), existen muchas influencias estéticas presentes en Latinoamérica: el tango, el folklore, el rock, inclusive la música de tradición académica, que convergen con el jazz y las músicas afroamericanas o asiáticas. Estos procesos de hibridación entre tradicional y contemporáneo aparecen como un espacio de confluencia, un diálogo o una confrontación de identidades nacionales que pueden mirarse desde una visión o doctrina más cultural o de mestizaje. Así, la idea de heterogeneidad multi-temporal podría adecuarse muy bien al concepto de hibridación entre lo tradicional y lo contemporáneo.

Según García Canclini (2012), esta característica, presente en los países latinoamericanos, puede aportar un marco teórico para estos movimientos de fusión musical que, a su vez, contribuyen a procesos socioculturales de hibridación entre tradicional y contemporáneo, “y crean nuevas estructuras para cada región en particular⁷, donde múltiples nombres como la fusión, la cohesión y la ósmosis entran en juego, así también como las confrontaciones entre ellos” (2012). Otros términos como sampleo o amalgamas en la música tradicional, los usados por Peter Wade como música en interrelación y dinámicas entre tradición y modernidad (2002), u otros como multiculturalismo, transculturalismo, creolización, sincretismo, collage posmoderno, modernidad y modernidad periférica, “se refieren más o menos a un mismo significado que se adapta para intersectar procesos y productos que especifican formas particulares de hibridación entre tradicional y contemporáneo en gran medida tradicionales”. (Canclini, 2012)

En relación con la música contemporánea académica y tradicional actual, aparecen términos como música en yuxtaposición, homogeneidad cultural, música en globalización y world music. Según Ochoa Gautier (2003: 28), estas categorías de mercadeo vistas por la industria discográfica surgieron para clasificar las músicas de diferentes lugares del planeta y “facilitar” la relación entre productores y consumidores.

En Colombia se habla de música contempoandina o contemporandina (Bedoya Álvarez, 2016), o de “la nueva música colombiana” (Gómez Gómez, 2015: 7), términos asociados a códigos de colombianidad que engloban a músicos jóvenes, amateurs, profesionales y a músicas académicas y tradicionales, y se visibilizan en bandas experimentales como Curupira, La Revuelta, La Mojarra Eléctrica, Bomba Estéreo, Monsieur Periné, Systema Solar, Puerto Candelaria, Chocquibtown, Sidestepper, Velandia, La Tigra y Herencia de Timbiquí, en plataformas como BOMM y en festivales como el de Música del Pacífico Petronio Álvarez y el Colono de Oro.

De esta plétora de nombres y categorías surgen dos preguntas: ¿cuál de ellos es la correcta?, ¿cuál de ellos debe utilizarse? La respuesta es compleja aun para los investigadores musicales, pero, en todo caso, muestran la visión que tiene la academia acerca de las músicas populares, las campesinas, las tradicionales, las eruditas, las de tradición escrita y las doctas; por una parte, en un diálogo interno, sin marcar fronteras, estereotipos, discriminaciones o estatus⁸: y por el otro todo lo contrario: algo que se sigue confrontando, algo deseable pero ajeno a la realidad en muchos aspectos, lugares y momentos.

⁷ Según Solano Vargas (2018: 115-116), al referirse a las músicas locales, “hago alusión a músicas campesinas que hacen parte de una tradición oral. Lo que denominamos músicas híbridas es el resultado de explorar y experimentar de manera creativa a partir de lenguajes musicales tradicionales y de lenguajes de otros espacios geográficos y culturales”.

Sin embargo, como ella misma lo afirmó, el uso de expresiones como música tradicional o música colombiana suscitan dificultades para su definición y necesariamente son conceptos que requieren revisión permanente y deben estar abiertos a la discusión y al debate: “es un hecho que son conceptos complejos, cargados de contenidos políticos, ideológicos y estéticos”. (2018: 116)

⁸ En relación con el concepto de tradicional-contemporáneo, v. J. A. Naranjo Henao (2022).

Las vanguardias situadas y la hibridación entre tradicional y contemporáneo

El concepto de vanguardias situadas, catalogadas como aquellas donde se fusionan y entremezclan lenguajes propios de las vanguardias con características identitarias proporcionadas por las culturas indígenas o populares⁹ y las nuevas tecnologías¹⁰, alude a la pre-modernidad en Latinoamérica y a la expresión de modernidad, que, en el contexto de este artículo, son entendidas como las categorías de tradición y contemporaneidad. Entre estas se han dado procesos de hibridación entre tradicional y contemporáneo que han implicado diversas relaciones en esta construcción de identidad: los llamados “esencialismos” (Guembe, 2002) y la tendencia “internacionalizante” de experimentar con materiales musicales del pasado y resignificarlos. (García Canclini, 2012: 92)

El compositor latinoamericano de música contemporánea se enfrenta a dos tensiones: ser partícipe de la modernidad y manifestar/instruir sobre la identidad. Esta tensión dual entre construcción y reconstrucción ha sido expresada como vanguardia situada: “Los inicios de este movimiento se pueden rastrear en la vanguardia clásica y proyectarse en nuestros días con nuevas soluciones como la neo-vanguardia”. (Guembe, 2002: 32)

Las vanguardias situadas y los procesos de hibridación entre tradicional y contemporáneo están enfocados en volver a los tópicos primarios –lo rítmico, tímbrico, melódico o temático de las comunidades indígenas y mestizas de la identidad cultural de una región– y retornar “estilizadamente” a ellos sin descartar nuevas orientaciones del lenguaje musical¹¹.

Las fronteras entre países, culturas y estilos finalmente se han vuelto “porosas”. Como lo señaló García Canclini (2012), el trans-nacionalismo¹², la hibridación entre tradicional y contemporáneo, la multiculturalidad y los “elementos impuros” son realidades de la actualidad, y los vínculos entre tradición y contemporaneidad poco a poco han dejado de ser excluyentes. En síntesis, la hibridación entre tradicional y contemporáneo y la posición histórico-cultural de este artículo deben entenderse como la posibilidad de explicar las vanguardias situadas, donde la identidad es una construcción y un proyecto apoyados en la tradición vistos desde las danzas tradicionales de Pedro Morales Pino y en reconstrucción con las músicas académicas contemporáneas. Este diálogo “podría emplearse de forma abierta, como sinónimo de movimiento último, comprendiendo que la vanguardización es una constante posibilidad”. (Guembe, 2002)

⁹ Las vanguardias situadas hacen sus aportes desde los sistemas y tecnologías explorados por las vanguardias –por ejemplo, el atonalismo y los medios electrónicos–, aunque “se resitúan en el contexto de una apelación al núcleo identitario, generalmente al pasado indígena o popular”. (Guembe, 2002).

¹⁰ Las vanguardias situadas hacen sus aportes desde los sistemas y tecnologías explorados por las vanguardias –por ejemplo, el atonalismo y los medios electrónicos–, aunque “se resitúan en el contexto de una apelación al núcleo identitario, generalmente al pasado indígena o popular”. (Guembe, 2002).

¹¹ El musicólogo argentino Ómar Corrado denomina vanguardias situadas a la hibridación entre tradicional y contemporáneo de lenguajes donde, por una parte, se apela al aporte de sistemas y tecnologías explorados por las vanguardias como el atonalismo y la generación y reproducción con medios electrónicos, “pero que resitúa estos aportes en el contexto de una apelación al núcleo identitario, generalmente del pasado indígena”. (Corrado, como fue citado en Guembe, 2002).

¹² Turino (2008: 118) relacionó esta palabra con el cosmopolitanismo en las periferias.

EL CONSTRUCCIONISMO DESDE EL ANÁLISIS MUSICAL

El concepto de construccionismo de Papert, basado en el constructivismo de Piaget, “sostiene que el conocimiento no se descubre, sino que se construye” (1987). Dicha construcción implica un aprendizaje significativo (Bruner, 1995; Piaget, 1977; Vygotsky, 1995) que solo es posible a través de experiencias previas de tipo intelectual o de cualquier otro tipo; este hecho supone una constante búsqueda de sentido por parte del individuo que asume el conocimiento como algo propio. Por tanto, lo que procede es un sistema integrador que permita la construcción del conocimiento a través de la ampliación y la profundización de elementos ya estudiados; de ahí la importancia de la concepción del fenómeno musical heredado de muchos siglos atrás: “somos el resultado de semillas culturales” (Papert, 1987). En sus teorías del aprendizaje y la creación, Vygotsky (1995) planteó que para el desarrollo del lenguaje es fundamental la interacción entre ellos, y que esta interacción, a su vez, genera nuevos lenguajes.

En este artículo, el concepto de construccionismo está relacionado con el hecho de tomar la experiencia musical propia –en términos de Hemsy de Gainza, el “mundo sonoro interno”– (2013)¹³ y combinarla con las experiencias musicales interiorizadas a lo largo de la vida para construir nuevas creaciones.

ANÁLISIS MUSICAL

El modelo del análisis musical es un puente que une la construcción con elementos como el mundo sonoro interno y el lenguaje de los compositores, y permite conocer las técnicas empleadas por ellos; de esta manera se “construyen” nuevos lenguajes. Aunque en las músicas tradicionales y académicas colombianas la aplicación de este modelo es reciente, para los nuevos compositores se ha convertido en un elemento relevante¹⁴.

Si bien las teorías musicales son en sí mismas temas suficientemente ricos, el trabajo de investigación-creación del que se derivó este artículo también incluye el análisis “estilístico” y las relaciones entre los aspectos armónicos, melódicos, rítmicos, formales, estructurales y tímbricos de las obras, sin dejar de lado carices secundarios como el histórico, el interpretativo y el pedagógico. Cabe aclarar, entonces, que la intención no es la de ahondar en los temas sociales y culturales de estas músicas ni tampoco en discusiones musicológicas o etnomusicológicas sobre nacionalismo, tradición, cultura, folklore o músicas populares-académicas en Colombia; su propósito es introducirse concretamente en los conceptos teóricos del análisis de los estilos de los compositores seleccionados involucrando el propio y aprovechando las técnicas particulares representativas de cada uno, sin la pretensión de abarcar la totalidad de sus obras y lenguajes.

El análisis musical ha tenido la misión de dar explicaciones y resolver una pregunta inicial: cómo funciona una obra musical. Para Meyer (1961: 57-60), en una cultura, la instrucción es necesaria para entender su estilo, e igualmente, si se quiere comprender su significado, hay que aprender un lenguaje. Según LaRue (2004), el análisis musical está determinado por tres elementos: antecedentes, observación y evaluación.

¹³ Hemsy de Gainza definió el mundo sonoro interno como la práctica que constituye el bagaje que permite la musicalidad, la comprensión musical, la audición interior y el pensamiento musical mediante “la audición, el canto o, lo que es lo mismo, la musicalidad”. (2013).

¹⁴ La tesis de Torres Hernández (2018), relacionada con el ritmo del pasillo, presenta una serie de guías que se aplican en este trabajo.

El primero se enfoca en el contexto histórico y las concepciones estilísticas; el segundo describe sus elementos básicos –tipología, sonido, armonía, melodía, ritmo, forma, textura y texto– “desde la concepción de la grande (macroforma), mediana (mesoforma), y pequeña dimensión (microforma); y la confluencia de cada una de sus partes” (2004: 27-38), dando una mirada holística de la obra desde una totalidad musical; y el tercero, definido como evaluación, consiste en evaluar los elementos observados y sus relaciones, tomar decisiones y aventurarse a emitir juicios y conclusiones respecto a la música del compositor estudiado. En la misma tendencia de Meyer y LaRue, autores como Schenker, Keller y Kurth propusieron otra mirada a los motivos armónicos y melódicos que se desarrollan en una pieza.

Más que refutar o contradecir estas propuestas, el objetivo del análisis musical es el de proporcionar un entendimiento amplio de una obra musical, complementando y ampliando el nivel de conocimiento que se tenía de ella. Cook (1987: 3) rechazó el carácter de completitud que se le ha dado a esta disciplina, y por ello planteó un equilibrio entre la hermenéutica y el análisis formal. Así, la base de lo que terminó siendo el análisis musical fue el producto de la recopilación y la clasificación de todo aquello que los teóricos encontraron en una obra –escalas, acordes, formas, instrumentos, etc.–. Para Lester (2005: 9), no hay un único modo “correcto” de analizar o escuchar la música del siglo XX; la percepción de una obra musical es una cuestión condicionada a muchos elementos y, a la vez, muy personal.

En las últimas décadas, dadas sus diversas tendencias, el análisis musical ha tenido prolongadas discusiones. Nagore Ferrer (2004) mencionó la exuberante cantidad de escritos relacionados con él, muchos de los cuales plantean, replantean y definen sus estatus, límites y objetivos. Feldman lo examinó desde la sonoridad misma, sin basarse en conceptualismos musicales o técnicas: “todas las ideas han venido de las ejecuciones; no he sido jamás un soñador”. (1998: 45)

A continuación, se presenta un resumen de la dinámica del análisis musical que muestra Colombia actualmente. Para este propósito se toman como sustento las miradas dadas por Castillo García y Manco.

Castillo García (2018) propuso que el análisis musical sea una disciplina donde las partituras no siempre son fidedignas de contener los parámetros sonoros y la obra en su totalidad –hecho que sí ha ocurrido en la tensión derivada de poner las tradiciones europeas junto a las locales–, ya que este ejercicio funcionaría a medias. En su búsqueda de alternativas, este autor ejemplificó las nuevas musicologías, en las que Ellen Rosand, presidente de la American Musicological Society entre 1992 y 1994, reconoció el análisis a partir de la respuesta al estímulo, la semiótica, la teoría de la percepción, los estudios de géneros, la narratología y la crítica cultural (Rosand, como fue citada en Castillo García, 2018). Dos décadas después, esos términos siguen vigentes y se quedan cortos para ilustrar la amplitud de los materiales y acercamientos analíticos de la actualidad, como los modelos matemáticos o la eco-musicología.

Asimismo, Castillo García (2018) puntualizó tres niveles o categorías: 1) los modelos –partituras, performance, experiencia individual, sonido e instrumentación; 2) las operaciones –gráficos, simbología, colores, elementos visuales en la partitura, diagramas y mapas conceptuales; y 3) la relectura de la información –comparación, conclusiones–.

Por su parte, Manco (2019) propuso considerar el análisis musical desde una estructura macroformal –una dimensión que abarca todos los movimientos de una obra específica en su totalidad–, sin dejar de lado mediciones como la micro y la mesoforma, y remarcó la importancia que Grauer (2000) le dio a la percepción que los oyentes tienen de una obra.

En el caso específico de la música colombiana, el mayor énfasis sobre el estudio de una obra musical se ha dado en el campo de la musicología histórica. Según Duque (1998: 15), desde finales del siglo XIX se ha desarrollado la publicación de un repertorio de corte sencillo y directo donde predomina el aspecto melódico y se ocupa principalmente del rescate y la grabación de las partituras. Por su parte, Velásquez Ospina (2012: 102) señaló que a estas publicaciones se le sumó un sinnúmero de artículos, anuncios, comentarios y críticas en torno a esos primeros intentos de teoría y análisis musical.

Durante el siglo XX, la musicología histórica en el país ha fomentado el rigor en el tratamiento de las obras. Aun sin considerar las partituras como fuentes primarias, las referencias directas sobre el análisis musical han sido trazadas por Andrés Pardo Tovar y José Ignacio Perdomo Escobar, a los que les han seguido Ellie Anne Duque, Alberto Guzmán, Jaime Cortés, Jesús Pinzón y Egberto Bermúdez. Nuevos investigadores enfocados primordialmente en la orientación histórica se han dedicado a estudiar la producción teórico-analítica de los últimos veinte años.

Así, a partir de los planteamientos y conceptos expuestos, el trabajo de donde emana este artículo pretendió realizar un análisis musical detallado tanto de las obras de Pedro Morales Pino seleccionadas como de las de concepción contemporánea, a través de procesos convencionales que abordan aspectos netamente musicales y de otros procesos complementarios. De este modo es posible revelar los elementos de construcción y coherencia que contribuyan en la obtención del material que dé luces al entendimiento musical y simbólico del ciclo de canciones propuesto.

LAS PEDAGOGÍAS ACTIVAS EN MÚSICA

Al hablar de corrientes pedagógicas o didácticas contemporáneas en la música es pertinente mencionar a autores que están inspirando a una nueva generación de profesores en las aulas de los colegios, las academias y las universidades. Algunos como Émile Jaques-Dalcroze, Maurice Martenot, Carl Orff, Edgar Willems, Zoltán Kodály y Raymond Murray Schafer le dieron un giro a la educación musical a través de la experimentación con el instrumento, el ritmo, la melodía, la armonía, la expresión corporal, la música natural, la zoomusicología, las expresiones vocales y la espacialidad, entre otras.

Es así como como puede hablarse de una composición pedagógica en las aulas, que podría clasificarse en cuatro tipos de métodos y períodos: 1) precursores (1930-1940); 2) activos (1940-1950); 3) instrumentales (1950-1960); y 4) creativos (1970-1980).

Del segundo período puede mencionarse el método de Dalcroze, centrado en improvisaciones rítmicas y transposición de motivos melódicos y armónicos, además de la exploración de elementos musicales como pulso, compás simple, compás compuesto, hemiola, síncopa, tensión, resolución, fraseo, forma, dinámica y agógica, entre otros muchos, pueden ser fácilmente explorados y aprendidos a través de una experiencia vivida. (Juntunen, 2002)

En este período también está el método de Martenot, enfocado en el uso de materiales acústicos, imitación, observación directa, psicopedagogía, acústica (ecos) y memorización de células rítmicas. En la relación profesor-alumno, se hace repetición-imitación, pero también el alumno observa, descubre, recoge y propone una nueva composición.

Por su parte, el método de Willems pretende descubrir el potencial creativo del niño, a partir de su lengua materna y los ritmos autóctonos de su región, desarrollando naturalmente su intuición interior rítmica y la creación desde la sensibilidad auditiva marcada por parámetros armónicos y melódicos.

En el tercer período está el método Orff, que ha dado forma a la enseñanza musical escolar en muchos países. Dirigido a los compositores, enfatiza la producción de obras para formatos instrumentales, vocales y corporales.

De otro lado, el trabajo de Kodály está ligado al trabajo de investigación del que emana este artículo en el concepto de la hibridación entre tradicional-contemporáneo, en tanto enseñó a valorar las músicas campesinas y el folklore como material de recreación musical desde el pasado hasta el presente.

Finalmente, en el cuarto período, Schafer se enmarca en los métodos creativos enfatizando paisajes sonoros, elementos extra-musicales, onomatopéyicos dándoles gran libertad a los compositores.

MEMORIAS DEL PROCESO COMPOSITIVO

Métodos, enfoque y tipo de investigación

Esta parte del trabajo se desarrolló bajo la línea de investigación-creación. Para el autor es importante destacar el hecho de que sujeto y objeto se tratan como elementos inseparables, que dicha metodología aporta significativamente a la pregunta de investigación y evidencia la oportunidad de avanzar en los estudios sobre el ritmo de la danza andina colombiana y la música para el formato de voz y piano; por ello, el proceso de investigación expuesto a continuación se acoge al tipo de estudios exploratorios, cuyo fundamento es examinar y familiarizar al investigador con un tema desconocido o poco estudiado. Este puede tener estudios paralelos, pero en contextos y temáticas diferentes, lo cual, a su vez, ofrece la base para nuevos estudios. (Hernández Sampieri et al., 2014: 91)

En este sentido, la investigación exploró los elementos rítmicos, melódicos, armónicos, formales y estructurales de la danza andina colombiana de uno de sus mayores exponentes: el maestro Pedro Morales Pino; asimismo, indagó en las obras de los compositores contemporáneos seleccionados –v. Tabla 1–, que constituyen un eje vital en la construcción del ciclo de canciones para voz y piano propuesto.

Otros elementos de la metodología, incluyeron el método cualitativo, el de análisis y síntesis, el de inducción y deducción, el empírico y el de observación (audición).

Diseño del marco metodológico

Mediante el análisis musical de algunas de las danzas del maestro Morales Pino y las obras de los compositores contemporáneos seleccionados, este diseño abarcó el diagnóstico y la formulación de los pasos para construir el ciclo de canciones; de este modo, está ligado al análisis musical tanto de lenguajes tradicionales como contemporáneos –el minimalismo, el atonalismo y el serialismo–, donde no solo los elementos tradicionales de la música como la melodía, la forma, el ritmo y la armonía son importantes, sino que también se tienen en cuenta nuevos elementos como la textura, el timbre, los registros, las técnicas alternativas de notación, la espontaneidad de la improvisación y las formas libres.

Cabe agregar que el proceso creativo está ligado a este marco metodológico, pues aquí se integran los aspectos teóricos y metodológicos con la práctica experimental y el análisis musical, a fin de resolver básicamente el problema que plantea la pregunta de investigación.

Para tal solución, se establecieron desde un principio parámetros en la composición de un ciclo de seis canciones para solista, dúo, trío y cuarteto vocal acompañadas del piano, partiendo de las ideas y las características generales de una selección de danzas del maestro Morales Pino. Seguidamente, de las treinta danzas halladas se realizó una selección de seis de las más representativas, en las que se identificaron sus contornos y giros melódicos –melotipos y musemas–, los ritmos y armonías más frecuentes, las formas y estructuras. Dicho ejercicio se extendió a las obras contemporáneas escogidas.

Por último, la etapa de reflexión y experimentación, acompañada de su respectivo análisis descriptivo, dio lugar a la composición del ciclo; el autor tuvo como referentes varias obras pedagógicas y del repertorio de la música vocal y pianística colombiana para aplicarlas a su propia composición.

El ciclo avanza progresivamente desde lo tonal-tradicional a lo atonal, experimental, serial, minimalista, transtonal, impresionista y de nuevas técnicas, tímbricas y sonoridades. La primera canción es tradicional; las canciones dos, tres, cuatro y cinco toman separadamente influencias de alguno de los compositores contemporáneos, la sexta reúne elementos compositivos de todos los actores en su conjunto.

Búsqueda documental

El material recolectado incluyó tesis, libros, artículos, partituras, análisis musicales, audios y videos.

Revisión de las fuentes de la obra del maestro Pedro Morales Pino

Como referentes sonoros y compositivos-interpretativos-pedagógicos, las partituras son una fuente primaria para el análisis musical de la armonía, la melodía, el ritmo, la forma, el texto, la estructura y las dinámicas de las obras musicales. Las treinta danzas halladas aparecen en libros, transcripciones y manuscritos de repositorios y sitios web como el de los herederos del maestro, la Universidad Nacional de Colombia, el Centro de Documentación de la Universidad de Antioquia, Valores Regionales de la Universidad de Antioquia, el Banco de la República de Colombia, el Centro Isaacs de la Universidad del Valle, el Palacio de Cultura de Antioquia, la Biblioteca Nacional y el Conservatorio Pedro Morales Pino. Veintiséis de ellas son instrumentales y cuatro para piano y voz.

Auto-etnografía. Trabajo de campo: análisis musical y el ciclo de canciones

Siguiendo a López Cano y San Cristóbal Opazo (2014: 139), para la composición de las canciones se realizó una auto-etnografía analítica y descriptiva del proceso creativo y la práctica experimental, a fin de llevar un registro correcto de los avances del proceso en el diario de campo.

Análisis etnográfico de los contenidos

Según López Cano y San Cristóbal Opazo, "La auto-etnografía es descriptiva cuando se limita a relatar lo que se ha hecho, a documentar lo que se está haciendo creativamente". (López Cano & San Cristóbal Opazo, 2014: 145)

El ejercicio de escuchar la música que se quiere investigar permite conocer a fondo el estilo compositivo de los creadores y brinda los elementos para un análisis cuantitativo posterior, la recolección de datos y la exploración propia del proceso creativo. Para este fin se llevó a cabo una indagación en torno a las estéticas y técnicas propias del impresionismo, el transtonalismo¹⁵, (sistema de organización de resonancias) el dodecafonismo, el atonalismo, el minimalismo y la técnica compositiva del tintinnabuli, a fin de aprehender sus principios básicos y considerar sus posibles aplicaciones en las canciones.

¹⁵ La tesis doctoral de Maria Helena Peixoto Ferraz presenta una discusión sobre lo que Almeida Prado propone como transtonalismo.

La Tabla 1 muestra las obras y elementos utilizados en la creación del ciclo de canciones.

Tabla 1

Etnografía de las obras y elementos seleccionados en la creación del ciclo de canciones

Tabla Autoetnográfica (influencias directas)		
TRADICIONAL DANZA DE PEDRO MORALES PINO	POEMAS ANTIOQUEÑOS	INFLUENCIAS
María Luisa	Esta Ruana (Jorge Robledo)	Tradicional
Andina	Sonsón (Jorge Robledo)	Béla Bartók
Lira colombiana	El abuelo (Leandro Naranjo)	Arvo Pärt
Retorno	Ensueño (Leandro Naranjo)	Almeida Prado
No más	El Resero (Onofredo López)	Luciano Berio
Cautiva	La Herradura (Onofredo López)	Todos los anteriores

CONCLUSIONES

El resultado de esta investigación tuvo dos acercamientos y propósitos objetivos: 1) aproximarse al contexto de la posmodernidad musical latinoamericana en la música para voz y piano; y 2) aportar elementos de pedagógicos y de análisis para la creación –la composición y la interpretación– del ciclo de canciones dentro de la corriente de obras propuesta.

Dentro de dicha corriente surge, en términos artísticos, un beneficio relacionado tanto con el encuentro de nuevas posibilidades, sonoridades y modos de interpretación como con el reconocimiento y la convicción sobre el valor artístico que las propuestas musicales latinoamericanas tienen en el contexto musical internacional.

Como parte de estas propuestas, la música andina colombiana hace parte de la riqueza cultural que identifica su geografía; por ende, como patrimonio intangible, sus gentes deberán considerar la transmisión de nuevas manifestaciones que, con el tiempo, se volverán tradicionales o parte de la cultura. Esta dinámica asegurará una identidad para dicha cultura o grupo social.

A pesar de la escasa profundidad y el probable sesgo de los estudios realizados, existen señales claras que dan cuenta de que, en la música contemporánea, volver al pasado representa una de las tendencias compositivas más significativas de la actualidad. En el seno de la posmodernidad, los compositores se sirven del corpus sonoro para la construcción de sus obras sin ningún tipo de complejo o prejuicio, usando elementos de todos los lugares y épocas. Es así como desde las décadas de los años setenta y ochenta del siglo pasado, la reutilización de músicas anteriores o pasadas, sea a través de sus técnicas –desarrollo del material– o de su empleo literal –intertextualidad–, se ha convertido en una tendencia sólida hasta la actualidad. El caso de Arvo Pärt, entre los cuatro compositores seleccionados, es el más actual y uno de los que más influyó la creación de las obras propuestas en este trabajo.

La musicalización de poemas es una labor que siempre está sujeta a la creatividad del compositor, donde la sensibilidad para captar las imágenes juega un importante papel en aquellos puntos del texto que se deseen transmitir. Para tal fin, en este trabajo fue de vital importancia analizar y experimentar con elementos musicales como cambios rítmicos simples y recurrentes, ostinatos, modulaciones inesperadas, alternancia de los modos mayor y menor, contraste entre líneas melódicas, antítesis y texturas, además de la utilización de diferentes técnicas compositivas vocales e instrumentales tomadas de los compositores seleccionados.

Asimismo, la confrontación con los textos de las canciones planteó el reto de descubrir elementos que fueran más allá del simple ejercicio de asignarles una línea melódica, y permitió plasmar aspectos formales, estéticos, simbólicos y emocionales en la música.

Más allá de la reproducción de un ritmo tradicional como la danza andina, los aportes de esta investigación ponen en diálogo estéticas y elementos musicales propios de los siglos XX y lo que va corrido del XXI, procurando que no exista ni antagonismo ni incompatibilidad entre la música colombiana y los lenguajes de los compositores contemporáneos y, por el contrario, estableciendo una estrecha relación entre ellos. En esto coincide el hecho de que las músicas contemporáneas no han buscado seguir un estilo específico dentro de sus movimientos o épocas, sino que han roto las reglas o la estructura de alguna idea en particular. Sumado a esto, se debe tener en cuenta que los compositores seleccionados vienen de una tradición musical europea que remite a múltiples posibilidades similares de construcción musical y narrativa.

Aunque las músicas tradicionales colombianas disponen de una razonable bibliografía, las investigaciones alrededor de la música andina basada en la hibridación entre tradicional y contemporáneo son menos numerosas. Con todo, aún queda un largo trayecto por recorrer y mucho material de dónde elegir a partir de la gran variedad de géneros y subgéneros existentes, las infinitas posibilidades compositivas y sonoras –simples o complejas– que el compositor quiera alcanzar y las nuevas propuestas de composición con medios electrónicos y electroacústica.

Como compositor, el autor nunca había llevado a cabo un proceso de trabajo ordenado que incluyera simultáneamente el desarrollo del texto y la documentación del proceso compositivo. Fue así como la etnografía realizada a través de este proceso creativo lo llevó no solo a dejar de lado muchos vicios y esencialismos, sino también a resaltar un pensamiento musical poliestilista. Este encuentro abrió nuevas inquietudes y posibilidades a su quehacer artístico tanto en las músicas tradicionales como en las contemporáneas vanguardistas y posmodernas. Este proceso de investigación-creación se consolida en una colección de seis piezas para piano que hibridan músicas tradicionales colombianas con elementos estéticos de las músicas contemporáneas o si se quiere más ampliamente de la posmodernidad musical, y que se convierte en un referente puntualmente por este criterio: el deseo de hacer un aporte importante al repertorio para piano y voz que evidencie el atractivo y la riqueza de las músicas tradicionales colombianas con estéticas eclécticas y plurales como las de la música contemporánea académica.

REFERENCIAS

Alcalde, B. (2022). Mixture strategies: an analytical framework for musical hybridity. *Journal of the Society for Music Theory*, 28(1), s. pp. DOI 10.30535/mto.28.1.1

Arévalo, J. M. (2004). La tradición, el patrimonio y la identidad. *Revista de estudios extremeños*, 60(3), 925-956. Disponible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1125260>

Bedoya Álvarez, Y. F. (2016). *Contemporandino: tres piezas de música andina colombiana en lenguaje contemporáneo* [tesis de maestría, Universidad EAFIT, Medellín]. Disponible en <https://repository.eafit.edu.co/handle/10784/9525>

Briones, C. (1994). "Con la tradición de todas las generaciones pasadas gravitando sobre la mente de los vivos": usos del pasado e invención de la tradición. *RUNA, archivo para las ciencias del hombre*, 21, 99-129. <https://doi.org/10.34096/runa.v21i1.1395>

Bruner, J. S. (1995). *Desarrollo cognitivo y educación. Selección de textos por Jesús Palacios* (2.ª ed.), J. M. Roa et al., trad. Madrid: Morata.

Camargo Acosta, C., Prado González, C. A., Aguía Betancourt, N., & Roa Ordóñez, H. G. (2017). *Tendencias actuales de la creación académica en la música andina colombiana*. Bogotá: Universidad Sergio Arboleda, semillero de investigación MusicArte, H. G. Roa Ordóñez, director.

Castillo García, F. (2018). Introducción. En *Encuentro sobre músicas populares y tradicionales en la educación universitaria*, pp. 9-21, F. Castillo García, ed. [memorias]. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, mayo.

Corti, B. (2007). Fusiones, hibridaciones y mezclas en la música popular. *Raza, nación, y jazz argentino*, s. n., 1-15. Disponible en https://www.academia.edu/700281/Fusiones_Hibridaciones_Y_Mezclas_En_La_M%C3%BAsica_Popular_Raza_Naci%C3%B3n_Y_Jazz_Argentino

Cuevas Romero, S. (9 de julio de 2015). La trascendencia de la educación musical de principios del siglo xx en la enseñanza actual. *Magister*, 27, 37-43. <http://dx.doi.org/10.1016/j.magis.2015.05.002>

Duque, E. A. (1998). *La música en las publicaciones periódicas colombianas del siglo XIX (1848-1860)*. Bogotá: Fundación de Música.

Feldman, M. (1998). *Écrits et paroles*. París: Harmattan.

Fontelles, V. L., comp. (s. f.). *Metodologías musicales*. Valencia, España: Universidad de València.

García Canclini, N. (2012). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* (3.ª ed.). Buenos Aires: Sudamericana.

García Fernández, I. D. (2008). Los retornos en la música contemporánea. *Sinfonía virtual, Revista de música clásica y reflexión musical*. S. d. Disponible en http://www.sinfoniavirtual.com/revista/008/retornos_en_musica_contemporanea.php

Gil Cuy, Á. P. (2020). *Panorama histórico de la música andina colombiana en la licenciatura en música de la Universidad Pedagógica Nacional sede El Nogal* [tesis de pregrado, Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá]. Disponible en <http://repository.pedagogica.edu.co/handle/20.500.12209/12264>

Goás, C. (15 de enero de 2022). El método Martenot fue pionero en enseñar música a través de las ondas. *Mundiario*. Disponible en <https://www.mundiario.com/articulo/cultura/metodo-martenot-es-ejemplo-como-ensenar-musica-corazon/20220115084953234297.html>

Gómez Gómez, N. (2015). *Invencciones de la colombianidad: nueva música colombiana* [tesis de maestría, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá]. Disponible en <https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/16770>

Grauer, V. A. (2000). *A field theory of music semiosis – Part one*. Sitio web Eunomios. Disponible en <https://www.eunomios.org/contrib/grauer1/grauer1.html>

Guembe, M. G. (2002). *Vanguardias situadas*. *Huellas*, 2, 32-39. Disponible en <https://bdigital.uncu.edu.ar/app/navegador/?idobjeto=1274>

Hemsey de Gainza, V. (2013). *El rescate de la pedagogía musical*. Conferencias | Escritos | Entrevistas. Buenos Aires: Lumen.

Hernández Sampieri, H., Fernández Collado, C., & Baptista Lucio, P. (2014). *Metodología de la investigación* (6.ª ed.). México: McGraw-Hill.

Hobsbawm, E., & Ranger, T. (2005). *La invención de la tradición*, O. Rodríguez Estellar, trad. Madrid: Crítica.

Juntunen, M.-L. (2002). *Practical Applications of Dalcroze Eurhythmics*. *Nordic Research in Music Education Yearbook*, 6, 75-92. Disponible en https://www.researchgate.net/publication/291295159_Practical_Applications_of_Dalcroze_Eurhythmics

Lambuley Alférez, N. (2002). *Análisis y sistematización de músicas populares colombianas y latinoamericanas. Herramientas para la investigación, construcción de espacios académicos y procesos de creación e interpretación fundamentados en el trabajo con músicas populares regionales* [ponencia]. IV Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular (IASPM-AL). Ciudad de México, 2-6 de abril. Disponible en <http://iaspmal.com/index.php/2016/03/02/actas-iv-congreso-districto-federal-mexico-2002/>

LaRue, J. (2004). *Análisis del estilo musical*. Viareggio, Italia: Idea Books.

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

López Cano, R. (2013). *Investigación artística*. Grupo de trabajo de la red polifonía. *L'Esmuc Digital, Revista de L'Escola Superior de Música de Catalunya*, 17, s. pp. http://www.esmuc.cat/esmuc_digital/Esmuc-digital/Revistes/Numero-17-abril-2013/Espai-de-recerca/Investigacion-artistica

López Cano, R., & San Cristóbal Opazo, Ú. (2014). *Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos*. Barcelona: Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, Escuela Superior de Música de Catalunya (Esmuc), *Investigación | Creació Musicals*.

Madrid, A. L., & Moore, R. D. (2013). *Danzón. Circum-Caribbean dialogues in music and dance*. Oxford, Reino Unido: Oxford University Press.

Manco, J. D. (2019). *Un acercamiento a las preguntas y problemas del análisis musical desde una aproximación histórica*. *Per Musici*, 39, 1-18. DOI 10.35699/2317-6377.2019.5331

Nagore Ferrer, M. (2004). *El análisis musical, entre el formalismo y la hermenéutica*. *Músicas al Sur*, 1, 1-14. Disponible en <http://www.eumus.edu.uy/revista/nro1/nagore.htm>

Naranjo Henao, J. A. (2022). Podcast. Disponible en <https://youtu.be/C8CPrUdsxIMEI>

Ochoa Gautier, A. M. (2003). *Músicas locales en tiempos de globalización*. Bogotá: Norma.

Papert, S. (1897). *Desafío a la mente: computadoras y educación*. Buenos Aires: Galápagos.

Piaget, J. (1977). *El criterio moral en el niño*. Barcelona: Fontanella.

Sánchez Ortega, C. P. (2009). Tradición y creación musical en América Latina y el Caribe [blog]. Disponible en <http://cuasran.blogspot.com/2009/12/trdicion-y-creacion-musical-en-america.html>

Seeger, C. (2013). Tradición y experimentación en la nueva música, C. Fernández Vidal, trad. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.

Solano Vargas, V. (2018). La inclusión de las músicas tradicionales en la academia bogotana. El ejemplo de la Universidad El Bosque. En Encuentro sobre músicas populares y tradicionales en la educación universitaria, pp. 115-133 [memorias], F. Castillo García, ed. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, mayo.

Torres Hernández, W. A. (2018). Técnica y procedimiento de composición del maestro Leo Brouwer aplicada en el ritmo de pasillo. Propuesta aplicada al formato orquesta de cámara de guitarras para la enseñanza de la guitarra a nivel grupal [tesis de pregrado, Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá]. Disponible en <http://repository.pedagogica.edu.co/handle/20.500.12209/7918>

Turino, T. (2008). Music as social life. Chicago: The University of Chicago Press.

Velásquez Ospina, J. F. (2012). Los ecos de la villa: la música en los periódicos y revistas de Medellín (1886-1903) [libro y disco de audio]. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT.

Vygotsky, L. (1995). Pensamiento y lenguaje. Teoría del desarrollo cultural de las funciones psíquicas, M. M. Rotger, trad. Madrid: Fausto.

Wade, P. (2002). Música, raza y nación: música tropical en Colombia. Chicago, IL: Chicago University Press.