



**UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA
NACIONAL**

Educadora de educadores

MÚSICA ENTRE GÉNEROS: PRÁCTICAS Y REFLEXIONES DE ACTUALIDAD

Por:

Miguel Ángel Ricardo Cortés

Asesor:

Abelardo Jaimes

**UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
FACULTAD BELLAS ARTES
MAESTRÍA EN ARTE, EDUCACIÓN Y CULTURA
BOGOTÁ
2023**

Agradecimientos

En este apartado me gustaría hacer un reconocimiento especial a mis padres, Alba Julieta Cortés y José Luis Ricardo, quienes han sido un apoyo constante en mi formación académica, siempre apostando por mis facultades.

También quisiera agradecer a mi director de tesis Abelardo Jaimes por brindarme una perspectiva académica diferente, ya que me he desenvuelto siempre en el área musical y desconocía muchas de las propuestas teóricas y metodológicas con las que se realiza un trabajo de maestría de semejante envergadura.

Por último, agradezco a mis compañeros de cohorte por siempre estar abiertos a entender mi perspectiva sobre la vida y el arte, y de manera respetuosa hacer comentarios y aportes al proyecto en los encuentros académicos.

Contenido

.....	1
Agradecimientos.....	2
Introducción	5
Planteamiento del problema	7
Pregunta de investigación	12
Objetivo general	13
Objetivos específicos	13
Justificación	13
Marco teórico.....	15
Mapa conceptual	17
Matriz de fuentes	18
Pensamiento musical.....	18
Sacralizado.....	19
Desacralizado.....	20
Quehacer músicas de límite	21
Diseño metodológico.....	22
Perspectiva metodológica	22
Caracterización de las unidades de análisis (sujetos y objetos de estudio)	23
Relevamiento de la praxis musical de los artistas	29
Definición de las categorías de análisis	34
Análisis de contenido de las afirmaciones verbales	35
Concepto de música entre géneros	37
Concepto de trashumancia	40
Pensamiento musical	48
Travesía profesional como configuración del pensamiento en la música	48
Las referencias como parte de la construcción musical.....	54
Necesidades y concreciones	57
Consolidación	59
Esencialidad	61
La experimentación	65
Validación y resignificación.....	68

Procesos para la creación	70
Procesos previos	70
Procesos creativos.....	73
Sonoridad	76
Definición	76
Influencias	77
Necesidades y concreciones	78
Huella construida.....	82
Consolidación de un estilo.....	83
Conclusión general.....	86
Conclusiones específicas	87
Bibliografía.....	89

Introducción

El presente trabajo de maestría es la construcción de un corpus de información basado en el método de investigación histórico oral acerca del quehacer musical en las prácticas entre géneros o músicas de límites y de las transformaciones en el pensamiento y estética musical de los compositores e intérpretes que participan en el estudio y tienen una particular experiencia en dichas prácticas artísticas.

Esta investigación cobra pertinencia en su intento de abordar un fenómeno musical tan actual y que está presente en muchos países -sin ser Colombia la excepción- y en colectivos de músicos que en sus pretensiones quieren construir nuevos modelos compositivos e interpretativos que resignifiquen la práctica musical tradicional de sus lugares de origen, dotándola de elementos pertenecientes a géneros foráneos.

El análisis investigativo y la construcción del presente corpus tiene como sujetos de estudio a los músicos académicos y empíricos que ven en la música tradicional colombiana la herramienta para la apertura hacia el diálogo musical, comúnmente conocido como música de *fusión, mestizaje o hibridación*. Es de vital importancia el aporte que nos brindan sus experiencias y relatos sobre la manera en cómo perciben, conciben, estructuran, componen y ejecutan la música y cómo con ella generan nuevos códigos en el lenguaje y la estética musical, permitiendo así hacer una reconstrucción precisa del fenómeno musical entre géneros.

Las prácticas musicales entre géneros se configuran en la oportunidad de desentrañar, redescubrir, reflexionar y resignificar el quehacer musical cotidiano, por medio de la exposición y la observación de vivencias y cosmovisiones de otros músicos inmiscuidos en él, expresando una

realidad interna muy personal por medio de su arte, viéndose así reflejado e identificado con el movimiento musical y liberándose de los típicos prejuicios que surgen de la práctica misma como aquel que expresa la superioridad que tiene la música académica por sobre la tradicional.

En primera instancia, en el documento se encuentra una caracterización de los sujetos que establece un marco contextual acerca del bagaje musical de cada uno de los participantes del análisis relevando así su praxis artística ilustrando de manera concreta los fenómenos que rodean el desenvolvimiento del proceso creativo.

En segundo lugar, se plantea un modelo metodológico híbrido basado en la historia oral, que desarrolla también un modelo de análisis musical propio basado en los modelos analíticos de LaRue y Saltini, constituyéndose así en uno de los ejes principales del presente desarrollo investigativo.

Dentro del diseño metodológico se elaboró un sistema de categorías de análisis basado en el relevamiento de la praxis musical de los artistas que contiene los aspectos inherentes al desarrollo, consolidación y contribución que cada uno de los participantes aporta en su quehacer musical, viéndose así reflejada una trayectoria.

Una vez dicho lo anterior, el método de recolección de datos se realizó por medio de entrevistas semiestructuradas. Su posterior análisis y contrastación se ve reflejado en una matriz de análisis en la cual está consignada la información (afirmaciones verbales de los sujetos) con su correspondiente categorización. En ella también se elaboró una serie de observaciones subjetivas que describían e identificaban los fenómenos clave de cada afirmación y posteriormente, una elaboración de afirmaciones de autoría propia a partir del trabajo ya mencionado y que queda consignado como los resultados de la investigación.

Planteamiento del problema

Este trabajo de investigación tiene como sujeto de estudio a los músicos académicos o empíricos que ven en la música tradicional colombiana la herramienta para la apertura hacia el diálogo musical con músicas mayormente difundidas e instaladas dentro de la cultura popular. Es de vital importancia el aporte que nos brindan sus experiencias y relatos sobre la manera en cómo perciben, conciben, estructuran, componen y ejecutan la música y cómo con ella generan nuevos códigos en el lenguaje y la estética musical, permitiendo así hacer una reconstrucción precisa del fenómeno musical entre géneros.

Para el autor, las prácticas musicales entre géneros se configuran en la oportunidad de desentrañar, redescubrir, reflexionar y resignificar el quehacer musical cotidiano, por medio de la exposición y la observación de vivencias y cosmovisiones de otros músicos inmiscuidos en él, expresando una realidad interna muy personal por medio de su arte, viéndose así reflejado e identificado con el movimiento musical y liberándose de los típicos prejuicios que surgen de la práctica misma como aquel que expresa la superioridad que tiene la música académica por sobre la tradicional.

Para la construcción del archivo oral de las músicas de límite se han seleccionado los informantes clave, que son los actores principales de esta práctica musical.

La primera agrupación seleccionada es Curupira de artistas bogotanos que tiene como estandarte la exploración y difusión de las músicas regionales colombianas, especialmente las del litoral atlántico, por medio de una propuesta musical fresca en la que se amalgaman conceptos poli rítmicos y métricos de prácticas foráneas, tales como el Konnakol de la India, con elementos

autóctonos de las músicas del país. Esta exploración incluso va más allá de lo meramente rítmico o métrico, extendiéndose también a concepciones melódicas, armónicas y tímbricas derivadas de elementos modales del jazz moderno, elementos del rock y de otras expresiones musicales. El análisis de la obra de Curupira es vital para el desarrollo de esta investigación ya que nos presenta dentro de su repertorio un amplio abanico de géneros musicales que, en esas interacciones dialógicas, desprenden novedosas concepciones en el tratamiento del ritmo y la forma de la música colombiana, así como en su desarrollo estético y en la forma en como la música del país es reinterpretada o resignificada.

De esta agrupación se escogió al baterista Jorge Sepúlveda quien conoce ampliamente la trayectoria experimental de la agrupación y que a su vez ha contribuido a su construcción sonora.

Jorge tiene un amplio conocimiento de las músicas de la costa caribe y de la costa pacífica, de las cuales se ha visto muy influenciado. Su travesía creativa la ha basado en la experimentación con estas músicas y con elementos del jazz, viéndose muy marcada la influencia del free jazz dentro de sus composiciones.

De su trabajo creativo, hemos escogido para el presente estudio el tema La Revuelta, lanzado en el año 2004.

Grupo Zaperoco nace en el año 2003 de la mano del saxofonista y compositor César Medina, que influenciado por el jazz y por muchas otras músicas de los Estados Unidos, como el funk, blues o el R&B, empieza su viaje de experimentación con la música colombiana. Zaperoco aborda dentro de su propuesta una amplia tradición colombiana, que va desde la música del litoral pacífico, el atlántico, hasta la música del interior. Su director Cesar, es un músico que tiene mucha experiencia en las prácticas musicales del país, habiendo tocado con Nidia Góngora, Alé

Kuma, el grupo Quilombo, Urpi Barco entre otros, lo cual denota su equilibrio y maestría en el dominio de la *fusión* que está presente en su música. También han participado dentro del colectivo de jazz Masai, mediante el cual se han consolidado distintas propuestas musicales - muchas de ellas híbridas- dentro de la escena local. La implicación del grupo Zaperoco en este proyecto de investigación nos brinda la posibilidad de adentrarnos en un tipo de hibridación más conceptual.

Carrera quinta es un proyecto de música andina liderado por el guitarrista Javier Pérez y la pianista Francy Montalvo. Su desarrollo musical viene de la estrecha relación que tienen sus músicos con las prácticas de interior, ya que casi la totalidad de su repertorio musical son composiciones y arreglos presentados los ritmos del pasillo, el bambuco, la guabina, rajaleña etc. Carrera quinta inició como un sexteto en el que incorporaban a los ritmos tradicionales andinos, elementos armónicos del jazz (progresiones, texturas y colores), así como elementos de improvisación tradicional *bop* y de jazz moderno. Su trayectoria empieza en el 2010 con el álbum *En esencia*, en el cual destacan importantes migraciones y translaciones armónicas heredadas de la tradición académica (jazz), manteniendo aun así las formas y el contenido melódico más fiel a la tradición. En el año 2016, deciden incursionar en el formato Big Band, siendo de las primeras agrupaciones de música del interior en reunir en una sola propuesta discográfica aquellos elementos armónicos que hubieren introducido en su primer trabajo discográfico, con el formato de la Big band, produciendo así el álbum *Big band* (2016). A raíz de este trabajo, fueron ganadores de importantes reconocimientos del ministerio de cultura, con lo cual reeditaron la obra realizada en el 2016, sacando un nuevo disco en el año 2022 llamado *Big band, vol. 2*.

Enrique “Kike” Mendoza es un guitarrista colombiano con amplias influencias en el jazz. Educado en el conservatorio Manuel de Falla en Buenos Aires. “Kike” en sus primeras etapas de

formación se inmiscuyó en el lenguaje tradicional del jazz, en el *swing* y el *bebop*. A su llegada a Argentina, tuvo contacto con otros subgéneros del jazz que vio presentes en la escena de ese país y que manejaban distintos registros y pautas estéticas, tanto en la improvisación como en las concepciones rítmicas, armónicas y melódicas. Nuevamente en Colombia, Kike empezó a experimentar con las músicas autóctonas, especialmente con las prácticas del pacífico. En ese proceso de exploración empezó a establecer nuevas conexiones y a construir, como él mismo dice, nuevas relaciones y discursos a partir del lenguaje presente en el jazz y en el currulao.

De este compositor, escogimos la pieza *Currulao*, interpretada por el Dispositivo de Jazz Colombia en el marco del lanzamiento del Real Book Colombia el viernes 2º de mayo del 2022 en la facultad de artes en la Universidad Javeriana. En esta obra se puede evidenciar el particular discurso sonoro que propone Kike a raíz de su exploración con las relaciones discursivas entre los géneros.

Camilo Ibarra es un guitarrista y compositor colombiano de origen pastuso que ha tenido siempre una gran inquietud por la música andina del sur, hablando de Nariño específicamente. Ha recibido una formación académica en jazz en la Universidad El Bosque, y desde el 2017 es integrante de Urcunina Cuarteto. En su experiencia musical, la tradición de su tierra ha jugado un papel preponderante que lo ha impulsado a explorar los Sanjuanitos, Son sureños y demás expresiones del folclor nariñense, un verdadero hito en la experimentación musical colombiana.

Camilo intenta abordar las músicas de su región desde la teoría y los elementos del jazz moderno, jugando con sonoridades modales y con métricas irregulares. El tratamiento rítmico de la percusión es muy singular en su propuesta, ya que como se ha mencionado, utiliza una especie

de “rebaje” en el golpe tradicional. El abordaje melódico es muy cercano a la tradición sureña, aunque con tintes de elementos jazz y en la improvisación, usa recursos modernos para crear ambientes y atmósferas amplias de sonido.

De este artista, hemos escogido un tema llamado *Barbachas*, de un trabajo discográfico que aún no ha salido al mercado, pero que demuestra y evidencia el especial tratamiento sonoro que Camilo explora con su música.

Urcunina cuarteto es una agrupación bogotana nacida en el 2017. La propuesta está basada en la exploración de nuevas sonoridades dentro de la música colombiana especialmente de Nariño, abordando también otros géneros de importancia como los porros, las pullas y la música llanera. Esta iniciativa nació como una inquietud que sus integrantes, -músicos de jazz- tenían acerca de su papel dentro del contexto colombiano, acerca de su identidad nacional y su quehacer como compositores e intérpretes. Las principales composiciones de la agrupación recopilan resultados de las investigaciones y experimentaciones realizadas en la universidad. Esta agrupación ha participado en importantes festivales de la escena local del jazz como jazz al parque, con su característica propuesta como músicas del sur.

William Maestre es un reconocido pianista y arreglista de la escena del jazz que posee un amplio bagaje musical. Desde los años 80, William empieza su travesía en la escena del jazz colombiana, participando de distintos festivales de jazz en los que se encuentra jazz al parque.

Inicia su travesía con el grupo Magenta, grupo que lideró y que tuvo un alto impacto en la escena en los años noventa, trayendo el funk y la música latina como estandarte. En dicha agrupación, lanza su primer disco en el que destaca la composición Magenta (a mi padre), que

tuvo mucha acogida dentro de los círculos del jazz y a la cual William realizó un famoso arreglo para Big band que estrenó en el año 2010 con la Big band Bogotá en jazz al parque.

Maestre siempre se vio cautivado por la sonoridad de las grandes big bands estadounidenses, como la de Glenn Miller, Benny Goodman y Clayton & Hamilton. De allí la inquietud por experimentar con músicas colombianas bajo ese formato instrumental e integrando sus saberes jazzísticos.

Allí nace su proyecto Semblanzas, disco en el que establece conexiones entre todas estas expresiones musicales teniendo a la big band como protagonista y que ha logrado tal éxito a nivel creativo y de producción, que recientemente fue nominado a los premios Grammy como mejor álbum de jazz latino.

La metodología del presente trabajo aborda las prácticas musicales entre géneros desde la perspectiva de la investigación cualitativa, realizando un análisis de experiencias prácticas de músicos vinculados al movimiento y a la escena de la música fusión, así como de su pensamiento musical. Por medio de sus relatos y de su música se codifica la información y se formulan las categorías y subcategorías, y se develan las emergentes, todas son susceptibles de saturar en el análisis permitiendo así la elaboración de una fuente oral.

Pregunta de investigación

¿Cuál es el tratamiento estructural y estético de la práctica musical que se mueve por los límites de dos o más géneros, así como de los procesos creativos, de apropiación de materiales y de transformación del pensamiento musical que se manifiestan en los compositores e intérpretes participantes del presente estudio a partir del registro histórico de sus afirmaciones verbales?

Objetivo general

Elaborar un registro a partir del análisis de las afirmaciones verbales donde los sujetos artistas del presente estudio dan cuenta del tratamiento de las músicas de límite, de las transformaciones derivadas en los procesos creativos y de su apropiación sobre la forma de concebir la música desde sus prácticas individuales y colectivas.

Objetivos específicos

- 1.1** Construir un sistema de categorías que permita el análisis de las afirmaciones verbales, como mecanismo para lograr la comprensión de la praxis musical de los músicos participantes de la investigación.
- 1.2** Analizar los datos obtenidos desde la perspectiva de los elementos que configuran las prácticas individuales en la búsqueda de elementos comunes o que brinden cohesión.
- 1.3** Elaborar una conceptualización sobre el fenómeno musical estudiado.
- 1.4** Generar un discurso a partir de las afirmaciones verbales de los sujetos que consigne el entramado social, cultural y musical desde sus prácticas particulares.

Justificación

Esta investigación cobra pertinencia en su intento de abordar un fenómeno musical tan actual y que está presente en muchos países -sin ser Colombia la excepción- y colectivos de músicos que en sus pretensiones quieren construir nuevos modelos compositivos e interpretativos

que resignifiquen la práctica musical tradicional de sus lugares de origen, dotándola de elementos pertenecientes a otras expresiones musicales.

El presente proyecto se justifica porque intenta plantear una conceptualización histórica y una denominación concreta de cada uno de los fenómenos que se desprenden de la práctica musical que involucra el tratamiento de dos o más géneros musicales, dando testimonio de las implicaciones que dificultan establecer un límite estilístico en materia compositiva e interpretativa, así como dar cuenta de los procesos de concepción musical y estética inherentes de los músicos que experimentan en su praxis.

A su vez, conlleva una importante implicación en materia práctica al brindar a los músicos tanto académicos como tradicionales un panorama más concreto acerca de cuáles son los elementos que intervienen en la cotidianidad de su quehacer artístico y de cómo estos están pensados y abordados desde la disciplina cognitiva, emocional sensible (estética) y cultural. También responderá a las inquietudes ontológicas presentes en el colectivo de músicos que se cuestionan sobre el *ser* de su práctica y del alcance que ella misma tiene en el seno identitario de la música del país.

Finalmente, esta investigación tiene una importante relevancia metodológica porque plantea el uso del método histórico de investigación social como recurso para construcción oral de una práctica artística concreta, ofreciendo una perspectiva analítica cualitativa desde la que se pretende visualizar y develar los elementos constitutivos de la *música de límites* y dar cuenta de las superestructuras presentes que permiten el empalme y la inteligibilidad del discurso musical en una praxis tan difusa.

Marco teórico

Uno de los primeros cambios en el paradigma de la composición e interpretación de la música tradicional del caribe colombiano se dio de la mano de Luis Eduardo Bermúdez Acosta (más conocido como Lucho Bermúdez) al introducir un formato instrumental ajeno al lenguaje tímbrico, ritual/ancestral e interaccional que hasta 1939 había caracterizado y dado identidad al porro, a la cumbia. La implementación de este formato orquestal basado en las Big Bands de jazz norteamericanas surgidas a finales de la década de los 20's, trajo consigo un troque en la forma en cómo estas prácticas musicales propias del caribe eran abordadas y pensadas en términos estructurales (melodía, armonía y ritmo), estéticos y culturales. Dicen Michael LaRosa y Germán Mejía sobre Lucho Bermúdez:

[...] fue famoso por tomar los ritmos africanos del porro y tocarlos con una orquesta completa. Puede parecer algo exagerado catalogarlo como el Benny Goodman colombiano, pero, al igual que Goodman, acercó la música tradicional negra haciendo que fuera “aceptable” y agradable para los mestizos de la clase media y los blancos de las ciudades del interior y a lo largo y ancho del país. (LaRosa & Mejía, 2013, p.p. 175-176)

Este es quizá uno de los ejemplos primigénios o prototípicos que develan diálogos iniciales entre las expresiones musicales. Aunque el fenómeno aquí se presenta matizado en relación con lo que se conoce hoy por el término, debido a que los cambios en el estilo y el lenguaje en la obra de Lucho Bermúdez no aparecen tan difusos entre un género y otro, se sienta un precedente que da cuenta de un cambio en la manera de tratar el folclor tradicional,

emergendo así pequeños vestigios de una práctica que posteriormente, en la década de los 90's tomaría mucha fuerza generando un amplio movimiento en el circuito de músicos académicos de Colombia.

Sin embargo, estas prácticas traen consigo un álgido debate en el seno de los músicos tradicionales, quienes no ven en la *hibridación* el sello de identidad y cotidianidad de la música de su tierra y cultura, lo que les ha llevado a desarrollar un recelo o resistencia hacia ella, algo que por otra parte es muy común en un contexto donde nace algo nuevo, algo aún no catalogado o clasificado, como ocurrió en los años 40's a los músicos de *swing* con la irrupción del *bebop*.

Es en este punto del discurso donde planteamos la problemática inherente al acontecimiento. Ante la dificultad de reconocer y denominar la manifestación de un nuevo estilo con una características estéticas basadas en la tradición, pero que desde el punto de vista social y cultural no es puro, pues contiene elementos importados y asimilados provenientes de otras expresiones musicales, caben las objeciones de los sectores más puritanos que critican y denuncian la desacralización de la música tradicional colombiana. Entonces, si las músicas híbridas no reúnen los elementos básicos para poder autodenominarse porro, o cumbia, o bambuco, o jazz, o pop, entonces ¿Qué son? ¿Dónde está el límite en el cuál se puede establecer si tal o cual pieza de música pertenece a un género o a otro? ¿Qué criterio puede dar cuenta de estos serpenteantes movimientos que en el tratamiento estético de la música parecen transitar por los bordes y los márgenes estilísticos de dos o más géneros musicales en los que se ve inmiscuída la hibridación?

Como un efecto colateral de la relación entre los nuevos significados y nuevas interacciones musicales entre géneros, aparecen las subsecuentes transformaciones en la cosmovisión musical, en la identidad y en la estética de los músicos que deciden explorar e

intervenir las musicales tradicionales. De este fenómeno surgen inéditas posturas en cuanto a la construcción y consolidación de un nuevo paradigma en la composición e interpretación de la música colombiana, nuevas expresiones y formas de concebir la música que, como se ha mencionado anteriormente, chocan con el legado que a viva voz fue transmitido de generación en generación por aquellos artistas que intentaron conservar su acervo musical intacto, acarreado con ello conflictos culturales y éticos que se ven incluso con la irrupción en la escena de la industria musical y la comercialización de estos nuevos productos.

Mapa conceptual

Los conceptos que se desarrollan en el presente marco teórico están consignados en el siguiente mapa.

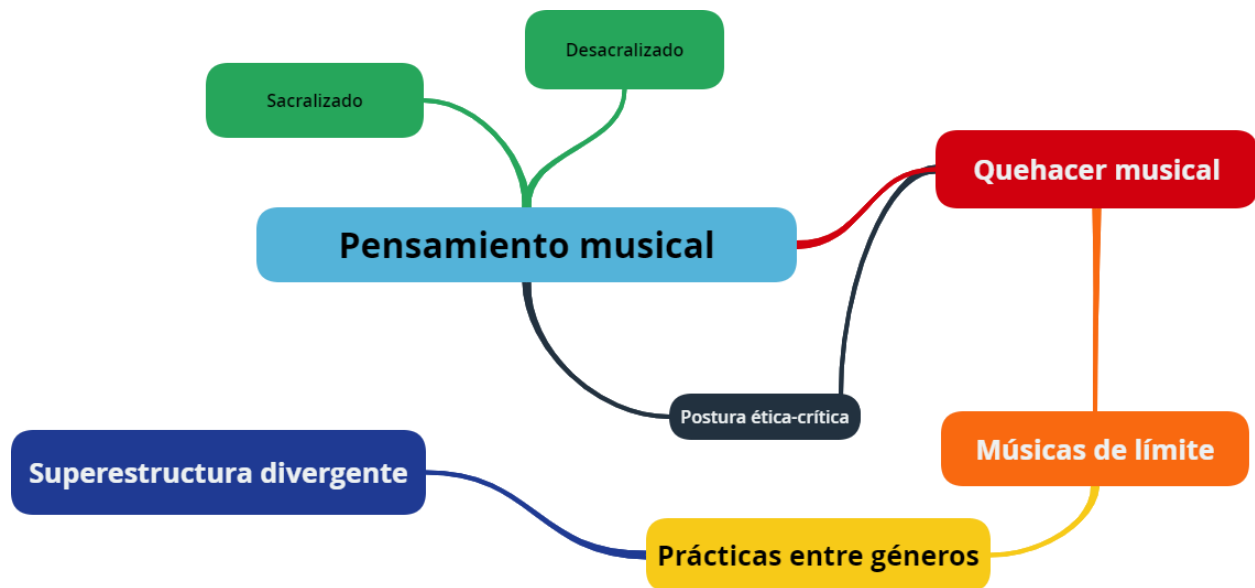


Ilustración 1. Mapa conceptual del marco teórico

Matriz de fuentes

En la presente matriz se contemplan las fuentes tanto del orden del antecedente investigativo como las que soportarán la conceptualización del trabajo.

Pensamiento musical

Pensamiento musical cognitivo-emocional	Referencias bibliográficas
	Bharucha, J.J. (1987). Music cognition and perceptual facilitation: A connectionist framework. <i>Music Perception</i> .
	Bigand, E. (1997). Perceiving musical stability: The effect of tonal structure, rhythm, and musical expertise. <i>Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance</i> .
	Bigand, E., Mandurell, F., Tillmann, B., & Pineau, M. (1999). Effect of global structure and temporal organization on chord processing. <i>Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance</i> .
	Boltz, M.G. (1989a). Perceiving the end: Effects of tonal relationships on melodic completion. <i>Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance</i> .
	Boltz, M.G. (1989b). Rhythm and “good endings”: Effects of temporal structure on tonality judgments. <i>Perception & Psychophysics</i> .
	Boltz, M.G. (1993a). The generation of temporal and melodic expectancies during musical listening. <i>Perception & Psychophysics</i> .
	Bregman, A.S. (1990). <i>Auditory Scene Analysis: The Perceptual Organization of Sound</i> . Cambridge, MA: MIT Press.
	Clarke, E.F. (1993). Imitating and evaluating real and transformed musical performances. <i>Music Perception</i> .
	Mind; Sussane Langer.
	Music and cognition.
	Sloboda, J.A. <i>Music mind</i> .

Sacralizado

Pensamiento musical sacralizado	Referencias bibliográficas
	Cocorobé: cantos y arrullos del pacífico colombiano.
	Entre el folklore y la etnomusicología: 60 años de estudios sobre la música popular tradicional en Colombia”. A contratiempo, n.o 11 (2000).
	Hacia una estética de la música popular”. En Las culturas musicales. Lecturas en etnomusicología, editado por Francisco Cruces y otros. Madrid: Trotta, 2001.
	Hernández, Óscar. “Los mitos de la música nacional. Poder y emoción en las músicas populares colombianas 1930-1960”. Tesis doctoral, Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá, 2014.
	Pérez Herrera, M.A. (diciembre, 2014), “El Bullerengue la génesis de la música de la Costa Caribe colombiana”, en El Artista, Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
	Rojas, J.S. (julio-diciembre, 2012), ““Me siento orgullosa de ser negra y ¡que viva el bullerengue!”: identidad étnica en una nación multicultural. El caso del Festival Nacional de Bullerengue en Puerto Escondido, Colombia.”, en Revista Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas, vol. 7, núm. 2, Bogotá
	Santos, Boaventura de Sousa. “Hacia una sociología de las ausencias y una sociología de las emergencias”. En Una epistemología del Sur. La reinención del conocimiento y la emancipación social de Boaventura de Sousa Santos. Ciudad de México: Clacso-Siglo XXI Editores, 2009.
	Travesías por la tierra del olvido: modernidad y colombianidad en la música de Carlos Vives y La Provincia. Universidad Javeriana.
	Un pandemónium de ridículas estridencias Consumos musicales y representaciones sociales durante La Violencia en los Llanos Orientales y Tolima (1942-1965) Hugo Andrei Buitrago Trujillo.
	Valencia, Leonidas. Músicas tradicionales del Pacífico Norte colombiano. Al son que me toquen canto y baile. Cartilla de iniciación musical. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2009.
	Zapata-Cortés, D.C (julio-diciembre, 2010), “Mestizaje nacional: una historia “negra” por contar”, en Memoria y sociedad, vol. 14, núm. 29, 2010.

Desacralizado

Pensamiento musical desacralizado	Referentes bibliográficos
	Bascuñan, Emilo, (2013). JAZZ CONTEMPORÁNEO, UNA PROPUESTA PRÁCTICA Y CONCEPTUAL. Universidad de Chile.
	Bermúdez, Egberto. “El jazz colombiano, todavía sin historia”. Ensayos. Historia y teoría del arte, n.o 14 (2008).
	Claver, A.K. (2007), Creación musical e ideologías: la estética de la postmodernidad frente a la estética moderna. Universitat Autònoma de Barcelona.
	“El canon del jazz en Colombia: una aproximación a través de artículos periodísticos”. Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas, vol. 6, n.o 1 (2011)
	Gerhard Steingress (diciembre 2004), La hibridación transcultural como clave de la formación del Nuevo Flamenco (aspectos histórico sociológicos, analíticos y comparativos).
	Hobsbawm, Eric. Gente poco corriente: resistencia, rebelión y jazz. Traducido por Ricardo Pochtar y Jordi Beltrán Ferrer. Barcelona: Editorial Crítica, 1999.
	Ibarra, Camilo. Transeúnte. 2021
	“La música fusión, ¿verdadera inclusión?: una exploración de la escena fusión en Lima”. Anthropologica 36.40 (2018).
	Ochoa, Juan Sebastián. “Los discursos de superioridad del jazz frente a otras músicas populares contemporáneas”. El artista: revista de investigaciones en música y artes plásticas, n.o 7 (2010)
	Sepúlveda, Jorge, (2019). 30 MELODÍAS REPRESENTATIVAS DEL JAZZ COLOMBIANO (1957-1999): UN ANÁLISIS HISTÓRICO DESDE LA MUSICOLOGÍA. Universidad Javeriana.
	Sloboda, J.A. (Ed.) (1988). Generative Processes in Music: The Psychology of Performance, Improvisation, and Composition. Oxford: Oxford University Press.
	Solano Alonso, Jairo. “La influencia del arquetipo jazz band y la guaracha en la evolución de la música popular del Caribe colombiano”. Huellas, n.o 67 (2003).
	Such, David G. Avant-garde Jazz Musicians: Performing “Out There”. Iowa: University of Iowa Press, 1993.
	Vera, Nelson, (2005). Ciudadanías del Re-en-canto: Re-creación y empoderamiento con la cultura emergente de jóvenes músicos de “fusión” (folclor urbano) en Bogotá.

Quehacer músicas de límite

Quehacer musical, prácticas entre géneros	Referentes bibliográficos
	Bascuñan, Emilo, (2013). JAZZ CONTEMPORÁNEO, UNA PROPUESTA PRÁCTICA Y CONCEPTUAL. Universidad de Chile.
	Bermúdez, Egberto. “El jazz colombiano, todavía sin historia”. Ensayos. Historia y teoría del arte, n.o 14 (2008).
	“El canon del jazz en Colombia: una aproximación a través de artículos periodísticos”. Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas, vol. 6, n.o 1 (2011)
	Gerhard Steingress (diciembre 2004), La hibridación transcultural como clave de la formación del Nuevo Flamenco (aspectos histórico sociológicos, analíticos y comparativos).
	Hobsbawm, Eric. Gente poco corriente: resistencia, rebelión y jazz. Traducido por Ricardo Pochtar y Jordi Beltrán Ferrer. Barcelona: Editorial Crítica, 1999
	“La música fusión, ¿verdadera inclusión?: una exploración de la escena fusión en Lima”. Anthropologica 36.40 (2018).
	Ochoa, Juan Sebastián. “Los discursos de superioridad del jazz frente a otras músicas populares contemporáneas”. El artista: revista de investigaciones en música y artes plásticas, n.o 7 (2010)
	Sepúlveda, Jorge, (2019). 30 MELODÍAS REPRESENTATIVAS DEL JAZZ COLOMBIANO (1957-1999): UN ANÁLISIS HISTÓRICO DESDE LA MUSICOLOGÍA. Universidad Javeriana.
	Solano Alonso, Jairo. “La influencia del arquetipo jazz band y la guaracha en la evolución de la música popular del Caribe colombiano”. Huellas, n.o 67 (2003).

Diseño metodológico

Perspectiva metodológica

La metodología del presente trabajo aborda las prácticas musicales entre géneros desde la perspectiva de la investigación cualitativa realizando un análisis en los niveles de experiencias prácticas y de pensamiento musical de los compositores e intérpretes por medio de entrevistas. Al referirse a investigación cualitativa Strauss y Corbin refieren:

“entendemos cualquier tipo de investigación que produce hallazgos a los que no se llega por medio de procedimientos estadísticos u otros medios de cuantificación. Puede tratarse de investigaciones sobre la vida de la gente, las experiencias vividas, los comportamientos, emociones y sentimientos, así como el funcionamiento organizacional, los movimientos sociales, los fenómenos culturales y la interacción entre naciones.”

(Strauss & Corbin, 2004, p.p 11-12)

La intención de este trabajo es reconstruir una fuente oral sobre la música que no está construida desde una experiencia empírico-analítica.

La preocupación por la conceptualización de los hechos y acciones, así como de las decisiones e interacciones que se dan en las fases de escucha, interiorización, asimilación, composición, interpretación y reflexión en las prácticas musicales intergénero llevan a este proyecto a plantear una metodología histórica como recurso investigativo para recopilar y analizar datos y experiencias obtenidos de primera mano. María Eumelia Galeano en su libro *Estrategias de la investigación cualitativa: El giro en la mirada* la denomina así:

La historia oral es una estrategia de investigación social contemporánea utilizada en especial, pero no exclusivamente, por la historia, y su propósito es la comprensión de procesos y situaciones sociales a partir de la creación y el enriquecimiento de fuentes testimoniales. "La historia oral son las memorias y recuerdos de la gente viva sobre su pasado. Como estrategia de investigación, desarrolla un proceso metodológico cuyas particulares características implican crear la fuente y usarla de diversos modos. (Galeano, 2012, p. 90)

El método de recolección de datos para esta investigación propone un análisis de primer nivel por medio del cual se construye una caracterización de los sujetos y su praxis musical tomando como recurso el análisis musical e historiográfico de las obras, artistas y agrupaciones y un modelo de entrevistas.

Caracterización de las unidades de análisis (sujetos y objetos de estudio)

- Historiográfico para las agrupaciones. (tiempo-contexto-aportes) se hace a través de notas de prensa – entrevistas de radio – programas de televisión (Resonantes, Canal 13) – jazz al parque (Idartes)

El análisis historiográfico pretende realizar un esquema general de la trayectoria de cada una de las agrupaciones y cada uno de los artistas sujetos de esta investigación. Para ello, proponemos tres perspectivas desde las cuales se construyen los perfiles de cada uno de los sujetos:

- A) Época: Nos brinda un panorama general del origen y el desarrollo de las distintas praxis musicales, situadas en una línea temporal definida por medio de la cual se puede establecer un rastreo cronológico del fenómeno musical.
- B) Contexto: Como profundización de la primera perspectiva planteada, se analiza el contexto social-musical por medio del cual se desenvuelve la práctica. Se analizarán tendencias, situaciones sociales presentes en el contexto histórico (grosso modo) y experiencias personales.
- C) Aportes: Desde aquí se analizan los aportes y el impacto que los artistas y agrupaciones han tenido en la escena cultural tanto local, como nacional e internacional y que ha impulsado la construcción del movimiento y la identidad musical. Se observan y evalúan trabajos discográficos, participaciones en festivales locales y externos; impacto en la academia y en el desarrollo de la escena musical.

Este análisis es llevado a cabo por medio de notas de prensa, entrevistas en radio y televisión, notas y reportes del Ministerio de Cultura y el Idartes.

- Análisis de los temas

La metodología planteada para este análisis musical se basa en un sistema de capas por medio de las cuales se realizan distintos análisis desde lo superficial, hasta lo más profundo.

El modelo analítico propuesto para esta investigación está basado en los sistemas de análisis musical propuestos por el musicólogo Jan LaRue en su libro *Análisis del estilo musical: Pautas sobre la contribución a la música del sonido, la armonía, la melodía, el ritmo y el crecimiento formal* (1989) y el modelo de análisis del compositor y musicólogo brasileño Roberto Saltini.

El análisis musical fenomenológico es una herramienta de análisis que permite analizar el fenómeno musical en relación con sus actores principales. Para ello se toma como base el método propuesto por el musicólogo Jan LaRue, analizando el estilo musical desde su material tímbrico, armónico, melódico y rítmico. Dice LaRue:

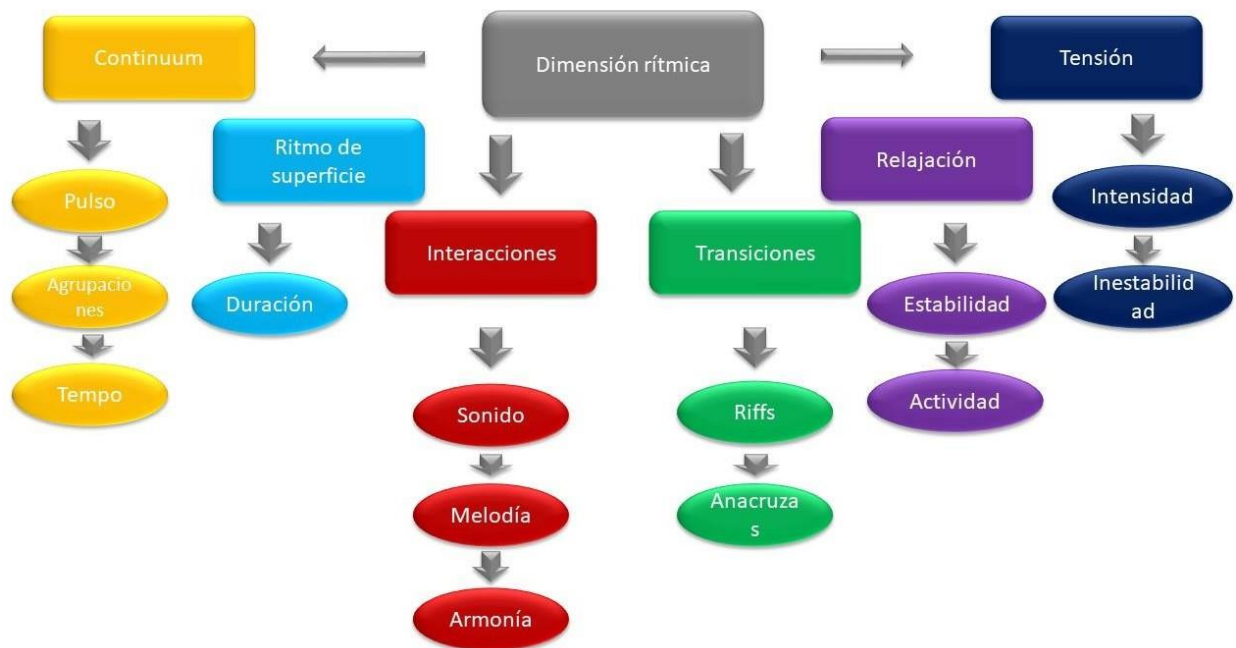
Si en el mejor de los casos, el análisis solo puede llevar a cabo una parte de la tarea referida a la comprensión musical, es lógico que tratemos de hilar una comprensión construyendo un plan, lo más perfecto posible, que nos permita penetrar aquellas partes más oscuras de la pieza. sus posibles resquicios y recovecos, estudiando cada elemento musical desde varias perspectivas, hasta lograr abarcar todas las dimensiones. Debemos tratar de comprender a continuación las funciones e interrelaciones de estos elementos, de modo que podamos obtener interpretaciones significativas al identificar los aspectos importantes de cada pieza en relación con el compositor de la misma, y del estilo del compositor en relación con su medio. (LaRue, 1989, p. 2)

Para esta investigación hemos tomado como base el trabajo de LaRue y su modelo analítico en la dimensión rítmica. Nos parece conveniente en primera instancia analizar este aspecto de las obras ya que el ritmo y sus diferentes expresiones (acentuación, métrica, duración, velocidad, agógica, sincopa) son lo sustancial en la construcción identitaria de cada género musical, aportando aspectos claves que dan cuenta del sincretismo musical presente en la práctica analizada.

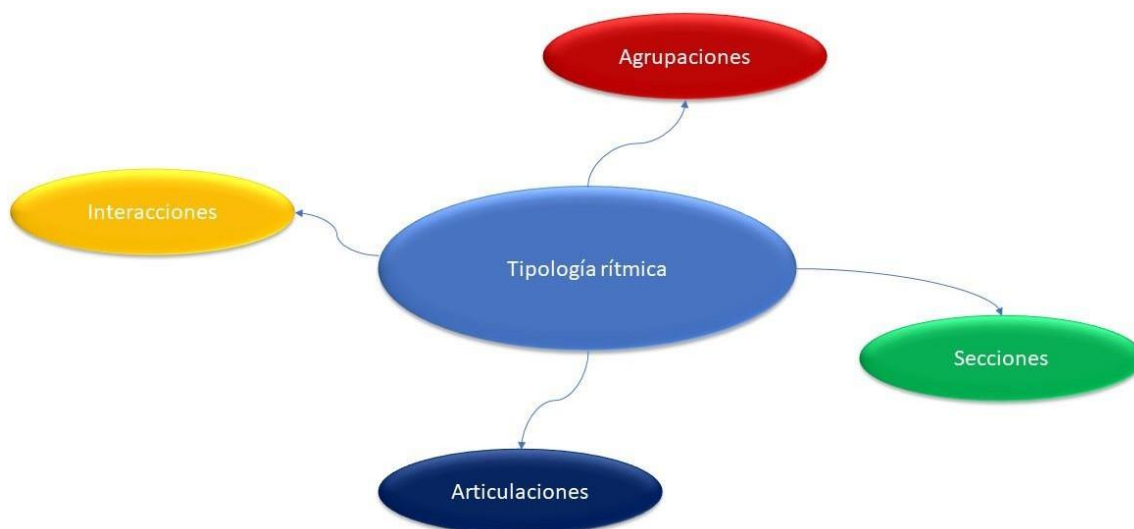
En la dimensión rítmica se analiza la estratificación rítmica: a) continuum o regularidad en la jerarquía métrica, que centra su foco en el pulso continuo individual y sus distintas agrupaciones, así como en el tempo o velocidad de pulso; b) ritmo de superficie, que incluye todas las relaciones de duración; c) interacciones con el sonido, armonía y melodía que dan

cuenta de todos los cambios, pequeños o significativos, en el continuum rítmico por medio de las relaciones e interacciones entre el material ritmo-métrico y las texturas, material armónico y melódico presentes en las distintas secciones de los temas.

También se toman en cuenta para este análisis rítmico los componentes que Jean Larue identifica: a) tensión, que da cuenta de los niveles de intensificación, inestabilidad y alta actividad rítmica presentes en una sección determinada del tema así como del impacto sentido en los puntos críticos de cambio en las mismas; b) calma, que nos revela esos puntos de más estabilidad y bajos niveles de actividad en el ritmo; c) transiciones, que son las preparaciones a situaciones de tensión o calma en el ritmo y que son evidentes en los *riffs* o *anacruzas*.

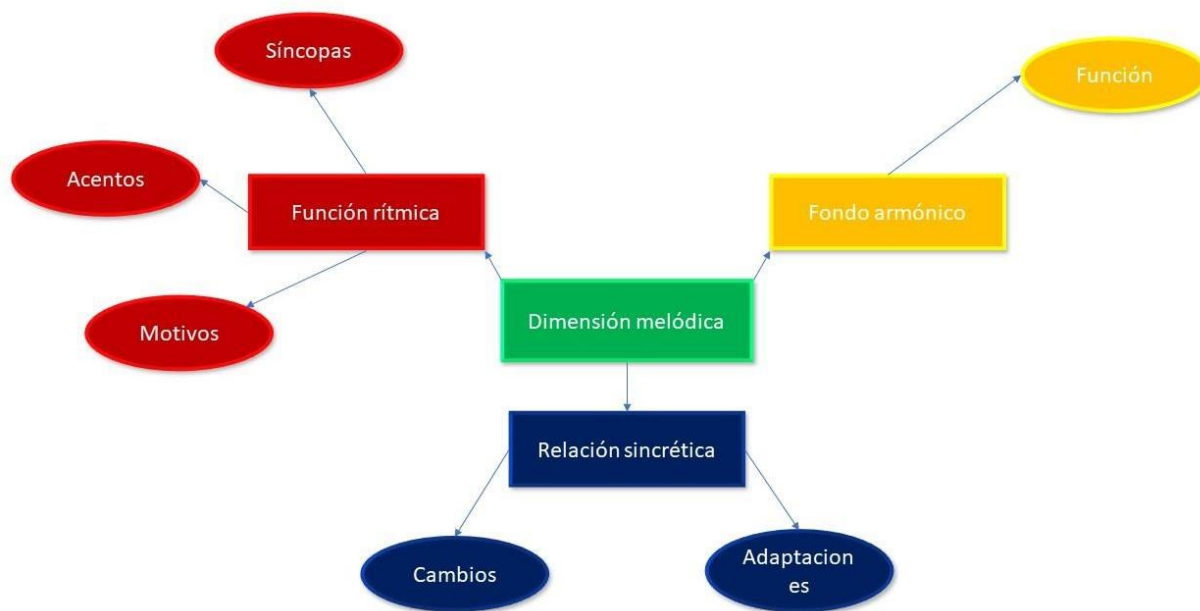


Otro de los aspectos analizables dentro de la metodología es la tipología rítmica que se centra en hallar y entender las agrupaciones, contornos y articulaciones en las distintas secciones de los temas.



En un segundo análisis, se examinan las piezas musicales desde un enfoque melódico. Por medio de este análisis se pretende observar y detectar los distintos contrastes y fenómenos que surgen en las obras como consecuencia inmediata del diálogo resultante entre los géneros y el estilo de la música tratada en esta investigación.

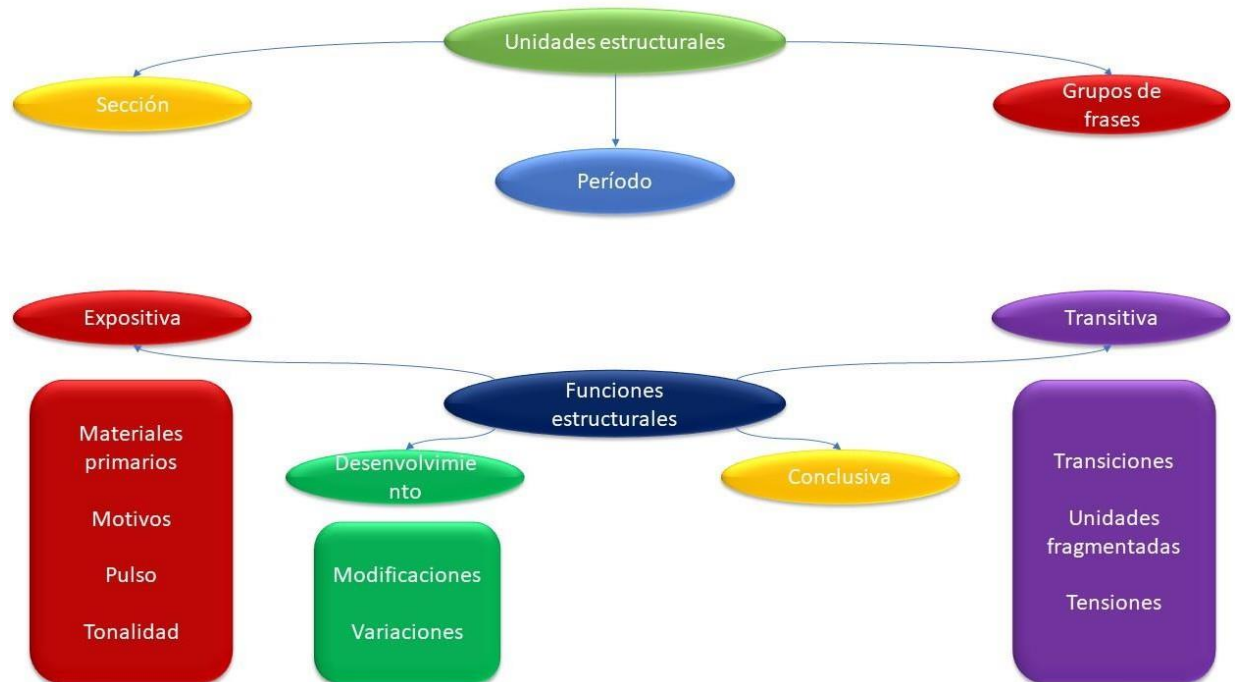
Analizaremos el material melódico desde tres categorías: a) Función rítmica, que nos permite observar y evaluar las correlaciones y funciones rítmicas como sincopas, acentos, motivos etc, dentro de la melodía; b) fondo armónico, que es la relación armónica presente en las diferentes melodías tanto de los temas como de las improvisaciones; c) relaciones e interacción mediadas por el sincretismo; en un intento por escudriñar los sucesos y fenómenos melódicos presentes en las músicas entre géneros, el carácter de este análisis es ver que cambios o adaptaciones están presentes en el material melódico de las piezas.



El segundo modelo analítico en el que nos basaremos es el propuesto por Saltini. En él, se concibe las piezas musicales como unidades estructurales compuestas por cambios armónicos, tonalidad, tempo, densidad, timbre, altura y demás fenómenos ligados al lenguaje musical. Por medio de este análisis se pretende explorar la jerarquía de dichas unidades y sus distintas relaciones e interacciones dentro de las obras. Las estructuras principales que tomamos del método de Saltini se corresponden a tres grandes categorías: Sección, período y grupos de frases.

Otro apartado que es de nuestro interés analizar son las funciones estructurales. Para Saltini, las unidades estructurales que antes mencionamos desempeñan papeles funcionales en una obra. Él identifica 4 atributos o funciones estructurales en su modelo: a) la función expositiva, en ella se revelan los materiales musicales primarios como motivos principales, establecimiento de pulsos estables y tempo, tonalidad, modo entre otros; b) la función transitiva, que posee atributos de percepción de movimiento o transición, como unidades fragmentadas e imprevisibles, sección de improvisación y tensión; c) función de desenvolvimiento, que presentan

material musical oído en las anteriores dos etapas de forma modificada o variada y por último, d) función conclusiva, como su nombre lo indica, es el cierre.



La importancia de la escogencia de este enfoque analítico reside en que su perspectiva más general sobre las interacciones entre los fenómenos musicales, no vistas como pequeños elementos aislados, sino en relación con estructuras y estadios musicales más grandes que permiten tener una visión más amplia sobre las piezas y sobre su percepción auditiva.

Relevamiento de la praxis musical de los artistas

- Entrevistas para establecer el recorrido
- Relación entre práctica y pensamiento musicales desde la voz misma de los artistas.

En el relevamiento de la praxis musical se propone establecer un recorrido minucioso por las experiencias sensibles y el bagaje de cada uno de los sujetos de estudio con el fin de develar aspectos clave en su concepción, percepción, interiorización y exteriorización del lenguaje musical que les ha permitido desarrollar su praxis y su identidad como compositores e intérpretes.

1. Recorrido vital del artista (roles).



En esta fase de la propuesta metodológica se plantea hacer una construcción del recorrido vital de los artistas, trazando una hoja de ruta en la cual se puedan observar y analizar las implicaciones y las diferentes perspectivas de acción que tienen dentro de la práctica musical entre géneros. Para ello se proponen tres enfoques mediante los cuales se rastrean, se consignan y se constatan dichas perspectivas e implicaciones:

1.1 Trayectoria general del artista o bagaje

Mediante este enfoque se puede construir de manera general y global, las vivencias y las herramientas artísticas con las que cada uno de los sujetos de investigación ha desarrollado su perfil profesional, así como establecer el contexto particular que enmarca dicho desarrollo.

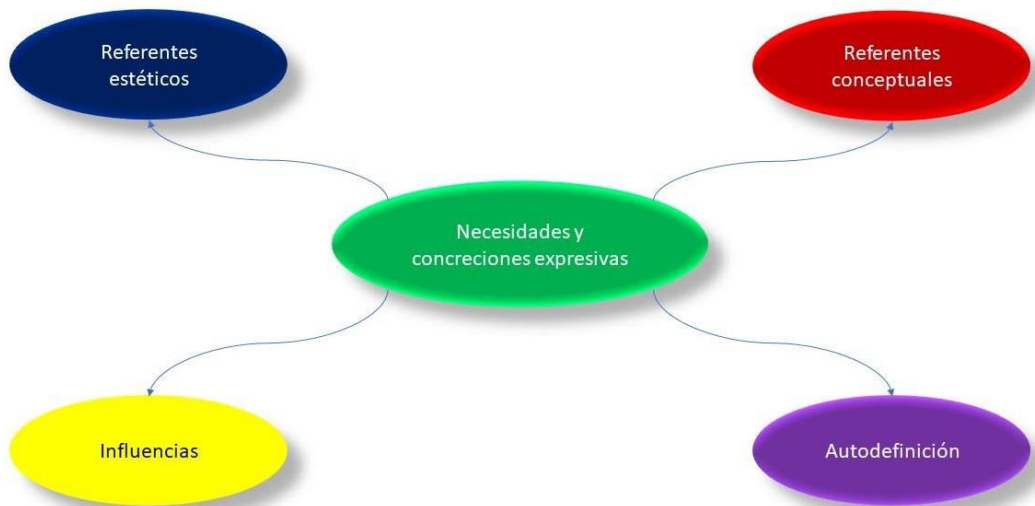
1.2 Rol como compositor

Desde este enfoque se reconstruye el rol de compositor de cada uno de los músicos sujetos de investigación. Aquí se indaga de manera profunda cómo se dan los procesos creativos dentro de la práctica, rastreando los distintos fenómenos que inciden en la composición de un tema.

1.3 Rol como intérprete

Desde esta mirada se plantea la relevancia de la interpretación dentro de las músicas entre géneros y cómo esta contribuye activamente al desarrollo sonoro característico del género. Se observa cómo son las experiencias y vivencias de cada uno de los sujetos y cómo van cambiando o adaptándose a lo largo de su quehacer musical.

2. Necesidades y concreciones expresivas (referentes estéticos y conceptuales, influencias, autodefinición).



En este apartado de necesidades y concreciones expresivas se profundiza en las expectativas e inquietudes que tienen cada uno de los artistas sujetos de la investigación frente a su práctica musical y los caminos y decisiones que estos toman para concretarlas en una pieza musical o en una interpretación. Para ahondar en esos vericuetos creativos, el modelo plantea cuatro perspectivas que permiten desentrañar y decodificar los elementos que atraviesan dichas necesidades.

2.1 Referentes estéticos

Detectar las referencias estéticas de los sujetos de investigación permite plantear una ruta de cómo otras expresiones, ya sea musicales o de otra índole, infieren directamente en la concepción estética y en la concreción de dichas expectativas en la música intergénero.

2.2 Referentes conceptuales

La indagación sobre los referentes conceptuales de los músicos sujetos de esta investigación plantea una serie de paradigmas en los que ellos conciben su quehacer artístico enmarcado por teorizaciones y conceptualizaciones que hablan de ellos como sujetos permeados por estructuras intelectuales, las cuales calan en una forma de ver y pensar el mundo, la cultura y la sociedad que los rodea.

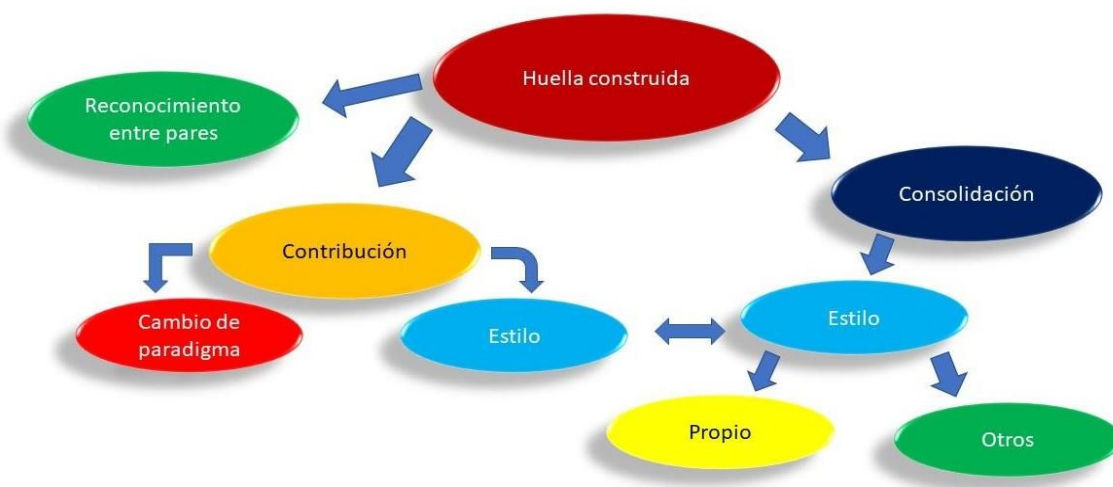
2.3 Influencias

Las influencias, llámese maestros, colegas, allegados y demás agentes directos son un elemento clave en la indagación pues nos brindan pistas acerca de la formulación construcción de pensamiento en el orden cultural y estético y que tienen una injerencia notable en la concepción de metas y expectativas.

2.4 Autodenominación

La autodenominación implica una identificación con algún movimiento artístico en el cual el sujeto se encasilla y que aterriza a la realidad muchos de los conceptos, influencias y percepciones que se consignan en este apartado.

3. Huella construida (reconocimiento entre pares, contribución al cambio de paradigma -género musical-, contribución y consolidación del estilo propio y de otros).



Esta última categoría de análisis se centra en escudriñar y profundizar los fenómenos de consolidación y aportaciones al movimiento musical entre géneros. Para la consecución de este análisis se plantean varias subcategorías que intentar dar cuenta de dichas aportaciones.

3.1 Reconocimiento entre pares

El reconocimiento entre pares devela qué tan importante es el trabajo musical que los sujetos han desarrollado a través de su trayectoria, pero visto desde la perspectiva de un tercero (o la percepción que ellos tienen de esa recepción).

3.2 Contribución al cambio de paradigma

Esta subcategoría engloba un análisis que evidencia (o no) si hay un real cambio de paradigma en la manera en cómo tradicional (históricamente) se han abordado y trabajado las músicas autóctonas colombianas.

3.3 Contribución y consolidación del estilo (propio y de otros)

En esta subcategoría se rastrea qué tanto los aportes musicales de los sujetos contribuyen en la consolidación de un estilo musical. Esto se puede evaluar desde dos enfoques: a) la consolidación de un estilo propio, en el que cada sujeto se verá (o no) implicado en la práctica musical entre géneros desde un punto de vista muy subjetivo y; b) la consolidación del estilo de otros, en la que cada sujeto se reconocerá como parte de una interacción que construye una identidad colectiva del género.

Definición de las categorías de análisis

Las categorías de esta investigación surgieron como resultado de la decodificación de la información previamente recogida por medio de las entrevistas y el análisis musical e historiográfico. Este último apartado historiográfico particularmente surge de las afirmaciones verbales que los informantes fueron aportando durante el proceso de investigación.

Según Corbin y Strauss, “es permitir a los investigadores reunir acontecimientos, sucesos u objetos similares bajo un encabezamiento de clasificación común.” (Strauss & Corbin, 2004, p. 112) Una vez estuvieron reveladas las categorías que agrupan los distintos conceptos resultantes en el análisis, se procedió a darles nombre o etiquetarlas. Dentro de la codificación abierta, los conceptos encontrados se clasifican en categorías por su afinidad o no, “al cabo del tiempo el analista se da cuenta de que ciertos conceptos se pueden agrupar bajo un orden abstracto más elevado, basado en su capacidad de explicar lo que está sucediendo”. (Strauss & Corbin, 2004, p. 124)

Todo este trabajo anterior generó la siguiente matriz de análisis como un resultado.

Para su construcción nos hemos basado en el sistema de construcción categorial propuesto por Jerome Brunner en “La teoría del aprendizaje”, en la cual describe los pasos para formar una categoría:

1. Definir los atributos esenciales del objeto de estudio (lo sustancial).
2. Definir los límites de tolerancia de los distintos atributos esenciales (nivel de tolerancia).
3. Cómo se relacionan entre sí.

Análisis de contenido de las afirmaciones verbales

El análisis de contenido de las afirmaciones está planteado dentro de una matriz que está constituida bajo los siguientes parámetros:

1. La afirmación verbal literal extraída de la entrevista con su respectivo autor.

2. Una observación subjetiva; mediante esta se realiza una descripción y un planteamiento teórico de primer orden a partir de la afirmación literal. Aquí se hacen puntualizaciones y estructuraciones sobre el fenómeno o la naturaleza del fenómeno que develen dichas afirmaciones.
3. Observaciones objetivas que describen de manera general y en el caso que aplique la distinta naturaleza de la afirmación verbal.
4. Afirmaciones posibles; en este paso se hace una conceptualización más profunda partiendo tanto de las afirmaciones verbales de los sujetos como de las observaciones subjetivas y objetivas.

Concepto de música entre géneros

Para iniciar la presentación de los resultados de esta investigación es conveniente exponer la perspectiva teórica desde la que nos estamos situando. Es por ello por lo que daremos nuestra visión y definición del término que hemos acuñado en este trabajo para referirnos a la música experimental colombiana. Planteamos así una doble mirada, una definición y una causa.

Trataremos aquí los conceptos de música entre géneros como práctica artística y de trashumancia como fenómeno inicial que la explica.

La música entre géneros es una práctica de actualidad que está mediada por la integración de saberes musicales provenientes de la tradición, de la formación académica y de la asimilación de lenguajes musicales foráneos por parte de músicos que usan la experimentación propia y colectiva como ejercicio creativo central, modelando así una nueva estética -entendida como sonoridad- de las músicas colombianas. De esta manera intentan generar puentes entre los materiales esenciales de la tradición con discursos armónicos, rítmicos y melódicos de músicas globales.

Hablamos de que la música entre géneros es una práctica de actualidad en el sentido estricto de una actualización, soslayando la utilización del término novedad absoluta, ya que este fenómeno musical tiene su auge ya desde la década de 1990. Si bien podemos decir que su estética (sonoridad) sigue estando caracterizada por la innovación en materia creativa (como en su surgimiento), la práctica entre géneros se renueva o actualiza en el ejercicio creativo, usando las fuentes de recursos musicales y sonoros siguiendo ciertas tendencias, conceptos o patrones de

las expresiones musicales en boga en un momento determinado, por ejemplo, el caso de las propuestas de jazz moderno de Jakob Bro, Gilad Hekselman entre otros.¹

Para plantear un contexto que nos permita entender de dónde surgen estas discusiones, nos detendremos por un momento en la teoría del cambio musical de Bruno Nettl. Este reconocido musicólogo afirma que el fenómeno de cambio en la música es una realidad compleja de entender, pero que es inherente al ser humano y a su devenir histórico, pues el mundo siempre está cambiando. (Nettl, 2005, p. 237) Él propone cuatro escenarios de cambio por el cual una expresión musical puede transitar. El primero es cuando una población que comparte un y mantiene un sistema musical lo abandona por otro. Esto suele suceder cuando hay un desplazamiento forzado de una comunidad que pasa de vivir en un entorno rural a un entorno urbano. El segundo, menciona Bruno es un cambio radical en un sistema musical. Como ejemplo da el cambio de la tonalidad a la atonalidad en los sistemas de Schoenberg y Webern. (Ibidem, p. 305)

Pero, sin duda, el cambio musical que nos interesa es el del tercer tipo: una *yuxtaposición* entre continuidad y cambio que se genera en determinados sistemas musicales dado por la necesidad de innovación en los compositores y músicos inmersos en esos sistemas. Dice textualmente Nettl:

En la sociedad occidental urbana contemporánea, los compositores son valorados si se apartan considerablemente de la norma, permaneciendo, por supuesto, dentro de ciertos límites que definen el sistema musical, o apartarse de ellos sólo en casos muy excepcionales. [...] Pero incluso en sociedades que no valoran tanto la innovación, se requiere una cierta cantidad de

¹ En otros momentos, las propuestas iban más orientadas a la música latina o al funk. Entre ellos, destaca la agrupación Magenta de William Maestre.

cambio. En las tradiciones populares europeas, se podría esperar que un cantante cambie su interpretación de una canción popular a lo largo de su vida. Una cultura musical absolutamente estática es realmente inconcebible [...] (Nettl, p. 306)

Nuestra hipótesis es que ese tipo de cambios, sobre todo el tercero, pueden ser provocados, es decir, puede no deberse a una “evolución” natural de la música, si las circunstancias socioculturales están dadas. Son así los procesos de mejora en la técnica de reproducción y difusión de la música y la globalización agentes causantes del fomento de dichas yuxtaposiciones musicales. Dicho solapamiento se sirve de géneros que están ampliamente esparcidos en la cultura popular y que tienen un peso en materia de difusión o importancia en materia de recursos. Así, músicas como el jazz actúan como agentes catalizadores de propuestas innovadoras y experimentales, ya sea por su amplia diversidad en materia de recursos musicales como por la facilidad que tiene para integrarse con otras expresiones, razón por la cual es en amplia medida escogido como campo de experimentación por los músicos en su ejercicio creativo. Nelson Vera ya definió al jazz como la nueva música universal, y en su favor dice lo siguiente:

El jazz aparece entonces como bastión a la vez que como campo nodal en el que se exacerban las múltiples visiones e intercambios sonoros de la mano de sus conceptos y procesos socioculturales. Esto es, su importancia como dispositivo de recomposición del tejido social, construcción de sentidos y lógicamente de creación de textos y estructuras musicales populares. (Vera, p. 21)

Dentro del presente estudio queda consignado entonces el importante rol que tiene el jazz dentro de las referencias globales de los músicos que experimentan con los géneros musicales. Dicho lugar de prominencia que tiene este género lo trataremos en unos instantes. Sin embargo, esta definición que estamos dando de música entre géneros no dista mucho de planteamientos

teóricos como el de la hibridación o fusión, que se refiere a la actividad trasgresora que crea un nuevo producto híbrido, resultante de una fusión semántica de dos o más lenguajes sonoros y que también crea una escuela o corriente estética. (Steingress, p.17)

Concepto de trashumancia

Procederemos ahora a desarrollar la elaboración conceptual del término trashumancia como concepto previo para entender los distintos elementos que se relacionan dentro de la práctica entre géneros.

Este concepto trashumante lo proponemos y aplicamos de manera analógica, ya que da cuenta de otro tipo de procesos relacionados con la agricultura y el campo. Comúnmente es entendido como una forma de vida móvil -circular- basada en el desplazamiento de pastores y ganado, procurando la búsqueda de pastos más tiernos. En sus itinerarios trashumantes, estos sujetos mantienen un vínculo ancestral con el entorno, nutrido de saberes acumulados, compartidos y legados entre generaciones. (Hevilla, 2020)

La trashumancia como concepto analógico en nuestra investigación está planteada desde dos perspectivas: en primera instancia, planteamos una discusión acerca del concepto de tradición como fuente de conocimiento e identidad del músico colombiano relacionado con los vínculos ancestrales y en segundo lugar, el contacto con expresiones musicales foráneas como producto de ese desplazamiento circular trashumante en el que se acumula conocimiento musical para luego volver a la tradición como ese terreno tierno, nutrido de saberes acumulados.

Empezamos nuestra discusión exponiendo el entendimiento del concepto de tradición desde distintas perspectivas y relacionándolo con el contexto particular de los participantes de esta investigación.

El término tradición ha sido tratado ampliamente por distintas disciplinas a lo largo del tiempo, por lo que hablar de una única acepción o significado sería limitar el rango de triangulación teórica que pretendemos trazar en el desarrollo de la trashumancia como fenómeno característico de la práctica musical entre géneros. Primeramente, hemos de decir que la acepción más ampliamente adoptada está ligada a la tradición como una expresión de la permanencia en el tiempo de una comunidad; en este sentido es una de las formas que asume la memoria colectiva y una generadora de identidad. (Miranda, 2005, p. 116) Dicha definición podría condensar de manera muy general el entramado socio-cultural que el término nos refiere, sin embargo, es una definición escueta, pues, no da cuenta de manera precisa cómo se asumen esos procesos de memoria e identidad. Nos parece pertinente, pues, abordarla desde la perspectiva historiográfica, siendo vinculada en esta disciplina a una memoria oral, que en nuestro caso sería aural².

Para desarrollar esta acepción nos hemos basado en el filósofo japonés Nishida Kitarô. Para este filósofo, la tradición es el principio constitutivo de la realidad histórica. La define como una fuerza dinámico-dialéctica que proporciona sentido al mundo histórico, siendo su significado proviene de un pasado ya establecido. (Ibidem, p. 119) Sin embargo, este significado no es fijo ni inmutable, como lo podemos encontrar en la definición cristiana de tradición, sino que se va adaptando o transformando.

La tradición es entonces un depósito de conocimientos que se van acumulando y enriqueciendo con el transcurrir del tiempo y el devenir histórico, y que advierte acerca de cosmovisiones (formas de pensar y ver el mundo), de acontecimientos históricos (contexto

² Véase en *The study of ethnomusicology* de Bruno Nettl: “Y ya desde el principio algunas de las figuras más destacadas del campo señalaron que el asunto no era tan sencillo, señalando la importancia de comprender los procesos de la memoria, ese “aural” (de “oír”) era un término mejor que “oral”, y que había varios tipos de transmisión.” (p. 319)

histórico) e de sellos identitarios sobre los sujetos de una determinada cultura. Por tanto, desempeña un rol activo en la constitución de la cultura musical colombiana, en donde cada una de las expresiones musicales tradicionales son producto de una memoria colectiva aural histórica que, si bien es conservada celosamente por los maestros marimberos y gaiteros, por los pueblos palenqueros e indígenas, es susceptible de ser transmitida también fuera de dichos círculos sociales y de ser interiorizada por otros músicos colombianos que no poseen esos conocimientos de manera innata, de manera tal que posteriormente estos últimos pueden disponer de ellas para transformar y moldear sus propias visiones sobre la música colombiana. En palabras de Kitarô: “la tradición comprende en sí misma imágenes y contenidos relacionados con el origen y el pasado, por una parte, y referencias del presente en el que actúa, por otra. (Ibidem)

De lo anterior expuesto, debemos traer a discusión el concepto de tradición viva propuesto por Miki Kiyoshi. En su elaboración conceptual él sitúa el término *tradición* dentro de la dicotomía tradición viva/ vestigio. (Ibidem, p. 124) Esta dicotomía devela dos distintas formas de concebir el término: el primer elemento del par dicotómico concibe a la tradición como algo que pertenece a un tiempo pretérito y que debe ser respetado y aceptado; el segundo elemento concibe la tradición como un elemento vivo, de actualidad.

Las músicas colombianas tradicionales, en sus expresiones de porro, currulao, cumbia, pasillo, joropo etc. son un ente vivo y vigente. No son pues, un vestigio muerto de culturas arcanas o herméticas, más bien son un insumo riquísimo para la creación de nuevas realidades sonoras y es en este sentido que su transmisión es activa. Esto nos sitúa en una nueva categoría de transmisión, en la que el material musical no se conserva idéntico, sin embargo, sí se transmite por medio de un “nuevo envoltorio”.

Para ilustrar esta última aseveración, tomamos textualmente una cita de Miki Kiyoshi que se encuentra en el texto de María Madrazo:

La tradición es fruto de una serie de reiteraciones del contenido entregado, el cual no se conserva idéntico, sino que es susceptible a ser modificado parcialmente, y está abierto a los impulsos creativos de sus detentadores. (Ibidem, p.124)

La tradición a su vez está íntimamente relacionada con la construcción y la consolidación de una identidad. Dicha identidad puede estar ligada (o de hecho lo está) a símbolos nacionales, comunidades e individuos. Dentro de este estudio es muy notable la manera en cómo los participantes músicos recurren a la tradición -a sus expresiones musicales- de manera tal que a través de ella desean reconectar con todo aquello que los hace colombianos, sintiéndose vinculados dentro del entramado cultural de su país, cargado de elementos sociales, históricos y cosmológicos.

La tradición es un factor que forma parte de la identidad cultural de una comunidad, sus elementos transmitidos intervienen en la formación de las imágenes del sí mismo y del ente social. La carga de pasado de la tradición funciona como conocimiento precedente a las nuevas generaciones que les ayuda para hacer frente a las nuevas experiencias de la vida. La tradición es vital y cultural, enseña a los hombres a conocer su realidad y también les muestra como son dentro de esa realidad; asimismo, refuerza el sentido de identidad del individuo y del grupo frente al olvido ocasionado por el tiempo: la tradición se realiza en los individuos, pero no es un fenómeno individual. (Ibidem, p. 129)

Esta identidad a la que hacemos alusión se presenta de manera muy peculiar en los músicos participantes del estudio, ya que en ellos está incrustada la motivación de querer identificarse con elemento que está muy lejos de relacionarse con algún símbolo patrio o con

algún sentido de pertenencia nacional, más bien buscan la identidad en un sonido característico, un sonido que sea colombiano.

Expuesta entonces la importancia que tiene la concepción historiográfica de tradición y el concepto de tradición viva dentro del contexto práctico musical de los sujetos de este estudio, procederemos a tratar el segundo punto que habíamos planteado al inicio para explicar el concepto trashumante.

El contacto con expresiones musicales foráneas (con ello me refiero a géneros musicales que no fueron concebidos dentro del territorio colombiano) como el rock, el jazz, la música clásica académica, el reggae etc., es el resultado de una difusión musical a gran escala (nivel global) que se dio a partir del desarrollo tecnológico y de mercado en el siglo XX. Como lo decía Paul Valery en el texto de Benjamin:

[...] Pero el acrecentamiento sorprendente de nuestros medios, la flexibilidad y la precisión que éstos alcanzan, las ideas y costumbres que introducen nos aseguran respecto de cambios próximos y profundos en la antigua industria de lo Bello. En todas las artes hay una parte física que no puede ser tratada como antaño, que no puede sustraerse a la acometividad del conocimiento y la fuerza modernos. [...] Es preciso contar con que novedades tan grandes transformen toda la técnica de las artes y operen por tanto sobre la inventiva, llegando quizás hasta a modificar de una manera maravillosa la noción misma del arte.» (Benjamín, 1989)

Esto podría explicar fenómenos tan singulares como el por qué expresiones musicales tan lejanas al contexto colombiano como la música Indostaní lleguen a interesar a los compositores del grupo Curupira, llegando ellos a estudiarla. Sin embargo, creemos que estos acontecimientos de verdadera trashumancia musical se deben a factores que trascienden el arte y que están ligados al fenómeno de la globalización. Refiere Steingress que la globalización se nos revela como un

proceso contemporáneo de interconexión global de las peculiaridades locales, como una "glocalización" ("global localization or glocalization") con su propio efecto estructural, que consiste en el "incremento de los modos de organización disponibles: transnacional, internacional, macroregional, nacional, micro-regional, municipal, local". (Steingress, 2004, p. 9)

En una era en la que el mundo está conectado e interconectado, conceptos como la transculturación o la hibridación ejemplifican de forma más detallada esta terminología que encuadra a las expresiones locales dentro de las globales y viceversa, debido a que en ellos se habla de fenómenos de asimilación cultural y a fenómenos migratorios que contribuyen en gran manera a esa trashumancia. "La hibridación transcultural, como actitud musical innovadora, refleja la imposición de estos cambios en las sociedades modernas en una situación donde la música popular ha dejado de ser "popular" en el sentido de "nacional" para convertirse en un elemento de la mencionada glocalización." (Ibidem p.19)

Por otra parte, el contacto con estas expresiones no solo se debe a fenómenos como la interconexión global, a la transculturación o a procesos migratorios, aunque en mayor medida sí. Muchas de estas travesías trashumantes se deben al contacto que los músicos tienen con estas expresiones musicales desde la academia, que hasta hace algunas décadas dominaban los currículos en universidades y escuelas de música (y aún lo siguen haciendo). Géneros como la música clásica o el jazz se han difundido enormemente dentro del ámbito académico, haciendo que cada vez más los músicos primero adopten dichos lenguajes más "universales" que otros que son más locales. Dice Nelson Vera en su tesis de maestría: "el jazz por su misma condición polisémica, ladina, procesual e híbrida ha logrado posicionarse como "nueva" música universal [...]" (Vera, 2005)

Los músicos tienen a su disposición diferentes elementos y recursos musicales que podríamos resumir en *distintos saberes musicales* por los que han venido transitando, como los pastores con sus rebaños. Esta acumulación de saberes, como veremos más adelante en el capítulo de procesos para la creación, genera en ellos expectativas e inquietudes que van estrechamente ligadas con un sentido de pertenencia o de identidad. Esto se debe a que en ellos no hay una identificación plena con géneros como el jazz, por ejemplo, a pesar de que el contacto con dicho género ha venido moldeando cierta parte de su cosmología y estética musicales. De cierta manera, no lo sienten propio, por todas las cuestiones identitarias que hemos mencionado anteriormente. Pues la tradición, el pasado vivo en el presente, remite a la identidad de los grupos sociales y a las categorías culturales. Es decir, cada grupo específico, con una experiencia histórica colectiva, posee una cultura o tradición propia. De manera que la identidad se construye social y culturalmente a partir de la tradición diferenciada. (Arévalo, p.4)

Allí se retorna al punto inicial de la travesía trashumante, que es de vuelta a la tradición y a las músicas tradicionales colombianas en ese caminar cíclico, esta vez mucho más enriquecido por las distintas experiencias que han tenido con otras músicas a lo largo de su trayectoria artística.

En conclusión, el movimiento trashumante es un fenómeno que explica de manera muy acertada el tránsito de los músicos de la presente investigación. Ese tránsito es en mayor medida epistemológico, ya que los “territorios” por los que andan no son lugares físicos, como se podría entender en la definición clásica de trashumancia, sino que lo hacen por los distintos territorios musicales, locales o globales, de manera que van acumulando un conocimiento que, a posteriori, enriquece su propia práctica musical creativa.

Para adentrarnos más en este entramado de la trashumancia, hemos planteado 4 instancias en las que, a raíz de la investigación realizada, pudimos clasificar los distintos elementos y fenómenos identificados dentro de las músicas entre géneros.

Pensamiento musical

Travesía profesional como configuración del pensamiento en la música

La noción de bagaje es el soporte de la innovación, alimentada por las búsquedas personales y por necesidades dialógicas para amalgamar los distintos lenguajes musicales, siendo la experimentación el punto de anclaje de diferentes tendencias que confluyen en el espacio experimental, que es más posible si se interrelacionan de manera generosa los saberes particulares.

Con respecto a lo anterior, William Maestre, pianista y compositor, afirma que uno de los pilares fundamentales para configurar una futura experimentación con la música fue la adquisición de los lenguajes sonoros mediada por su quehacer profesional: “yo comencé a trabajar y a ganarme la vida trabajando en eventos. El oficio de la música fue tocar las diferentes melodías y armonías y los temas en general, desde el bolero, desde la balada, desde las canciones tradicionales de la música popular en otros tipos de rítmicas.” (Maestre, 2023)

El bagaje del artista popular posee una dualidad distintiva que primero se expresa en el oficio de intérprete, desenvolviéndose en un entorno en el que es deseada una competencia interpretativa en muchos géneros como baladas, boleros, salsa, merengue y música tradicional. Esto promueve un complejo trabajo de reflexión musical que se caracteriza por la interiorización, adquisición y entendimiento completo de diferentes lenguajes que van configurando un ideario o un mapa mental musical.

La configuración de ese mapa se deriva de una práctica musical en la que es necesaria la versatilidad entre géneros en materia interpretativa estando atravesada desde lo técnico y lo sonoro por dichos lenguajes, volviéndose así muy provechosa también en la composición. Por lo

tanto, la práctica musical entre géneros no es solo el resultado de un mero proceso de composición musical, pues en él tiene activa participación la ejecución instrumental que, en primera instancia, se sirve de adaptaciones melódicas y rítmicas provenientes de otros géneros.

Dice Maestre al respecto:

“Entonces, eso generó un ambiente de conexiones abiertas. Eso también fue propositivo en el proceso de composición, pero en el proceso de intérprete es si yo podría tocar cualquier melodía en diferentes rítmicas y en diferentes texturas con diferentes armonías o rearmonizaciones. Ahí está el ideario inicial, repito, de los resultados que han sucedido en mi cabeza para el ejercicio musical con la hibridación.” (Maestre, 2023)

De lo anterior se desprenden particulares necesidades dialógicas debido a que en el ejercicio de interiorización y entendimiento de los distintos géneros desde el rol interpretativo y su posterior repercusión en la configuración de la forma mentis del músico inevitablemente caen en la tentación de querer combinarlos.

“Pensando en esto de la fusión, siento en este momento que empezó desde el principio, o sea, empecé a tocar todo tipo de música, de baladas, de rock, incluso estuve tocando en una tuna, mejor dicho, toqué con todo el mundo, con quien aparecía por ahí y empecé a escuchar también mucho jazz, que era la música que me llamaba más la atención, así como el folclor colombiano, Por un lado, la música de las costas, atlántica y pacífica, algo del interior también, porque cuando uno está trabajando tiene que abordar diferentes géneros” (Medina, 2023)

La segunda parte de esta dualidad es el rol de compositor, que va anclado a necesidades concretas y personales que a veces es difícil definir las en un concepto, pues, atienden a un

llamado interior y a una voluntad creativa que subsiste en sí y para sí misma, por lo que muchas veces no se ve condicionada por factores externos y que desarrollaremos más adelante.

Esta dualidad a la que hacemos mención es una ventaja manifiesta debido a que el músico popular no solo centra sus esfuerzos en pensar y escribir obras musicales tratando de plasmar una concepción creativa que se ocupa más en la sonoridad, en la orquestación, en las texturas y timbres, sino que también tiene la facultad de ejecutar un instrumento que le permite tener contacto directo con esas expresiones, pudiéndose empapar de dichas sonoridades. La composición y la interpretación van de la mano en el quehacer musical siendo estas tareas muy complementarias, propiciando conexiones e interacciones abiertas entre los distintos géneros donde el pensamiento musical no hace parte únicamente del compositor, destacando así el rol del intérprete como elemento diferencial en la elaboración de un discurso musical determinado.

En este análisis el rol de intérprete es entendido como el eslabón perdido en el ejercicio compositivo. Sin esta labor, el trabajo del compositor queda reducido a una concepción clásica, por medio de la cual el músico presentaba todo su pensamiento musical en la obra que componía, pormenorizándola hasta en los detalles más mínimos como la dinámica o la articulación. En la práctica musical entre géneros son los intérpretes quienes dan nociones, sugerencias, información y propuestas en materia creativa al compositor, incrementando las opciones estilísticas que se van a adoptar dentro de una pieza determinada y aportando en la construcción sonora global de la misma. De esta manera cumple un rol activo dentro de la acción compositiva.

[...] me ha pasado cuando he tenido que reemplazar o tocar en otros lugares que cada persona le imprime lo suyo y hay que entender eso, entonces, puede que uno describa las partes, pero hay que dejar algo también para la interpretación, incluso estar abierto a los cambios, a las propuestas de los intérpretes, que son los que saben. (Medina, 2023)

Aquí develamos un fenómeno que es muy característico dentro de la praxis intergénero: el trabajo colaborativo, no solo como base de la creación musical sino también como base de la construcción intelectual de la música. Es un proceso de simbiosis que, por medio de redes de trabajo, expresadas en jams y juntadas -espacio donde los músicos proponen recursos interpretativos y compositivos- permiten configurar las visiones y subjetividades artísticas de cada uno de los sujetos y además propicia el fortalecimiento de los procesos de aprendizaje en el hacer. De él brota una suerte de pensamiento musical colectivo que nutre a esas mismas visiones y formas de hacer música, en un bucle de retroalimentación.

Compositores e intérpretes toman como referencia inmediata el entorno en el que viven; el estado anímico, la música que escuchan en el momento, las amistades y grupos sociales que frecuentan, el entorno social-político del territorio, las modas etc., como dice Enrique Mendoza: “Ahí empecé a componer tomando influencias de los jazzístico, pero también un poco con el entorno que vivía en ese entonces aquí en Bogotá”; poniéndolo a disposición de los otros de tal que el resultado de una composición musical se debe a una subjetividad colectiva del grupo de músicos que la tocan, revelando así que no necesariamente allí está plasmado únicamente el pensamiento musical del compositor. Se construye una comunidad de conocimiento.

[...] yo empecé también a proponer mis temas y en ese año empezó ese proceso que fue el de reunirnos a tocar, como las juntadas que llaman en Argentina o incluso acá también ya lo llaman así, o los jams. Nosotros hacíamos eso, nos reuníamos a estudiar y a presentar nuestros temas y a ver cómo darle forma a ese proyecto. Entonces ahí nació Zaperoco.

(Medina, 2023)

Aquella “dicotomía” compositor-intérprete busca proponer relaciones sincréticas a partir de los lenguajes tradicionales de la música colombiana y el jazz. Lo que intentan lograr entonces

es una especie de “negociación” entre los géneros, de modo que en su estética y su rítmica no se decante la balanza por alguno de los géneros.

Un ejemplo claro de esta relación sincrética lo podemos encontrar en el tema La Revuelta, de Jorge Sepúlveda. Este es un ritmo de currulao a 15/8 en el que podemos observar una melodía con una rítmica tradicional, caracterizada por la síncopa del dosillo propia del currulao, en el compás 2-3-4, que está resaltada en amarillo en la imagen 1.

Imagen 1 Tomada del Real Book Colombia (1ra edición). Revuelta min. 0:01

Sin embargo, el tratamiento armónico obedece a una apuesta estética mucho más contemporánea planteando dos acordes dominantes con novena bemol en la guitarra. En la imagen 1 se puede ver en color verde. Estos no están concebidos dentro de una armonía funcional ya que no tienen una resolución y debido a su disposición interválica que va más del lado de una textura armónica, donde se quiere una sonoridad de tensión.

En cuanto a la forma del tema, está más pensado como una estructura proveniente del *Free jazz*, en la que se tiene la exposición del tema, una sección de solos colectiva y una reexposición.



Imagen 2 Motivo en trémolo extraído del min. 3:01 de la Revuelta



Imagen 3 Fragmento de la trompeta



Imagen 4 Motivo del piano

Dentro de la sección de los solos, se pudieron identificar patrones melódicos de improvisación libre, compuestos por capas superpuestas de sonido, en las que los instrumentos de viento interpretan líneas con notas largas, armónicos y trémolos (imágenes 2 y 3) encima de patrones repetitivos tocados por los demás instrumentos (imagen 4). La intención de esto es crear un ambiente de expulsión de sonido: “Para mí lo expresivo de Ornette era muy dicente, como está suerte de expulsión de sonido sin tanto refinamiento para mí siempre fue muy importante” (Sepúlveda, 2023)

En este ejemplo concreto, se evidencia cómo tanto el compositor como los intérpretes extraen elementos del free jazz y los ponen en diálogo con el ritmo tradicional del currulao, con

la clara intención de dotar al ritmo tradicional colombiano en cuestión de otros elementos tanto armónicos como de textura (sonido en capas) y así darle otra sonoridad.

Las referencias como parte de la construcción musical

Parte de la construcción del bagaje del artista que tratamos en los párrafos anteriores está influenciado por acontecimientos que lo marcan como ser humano. Entre los factores que intervienen en la construcción del sujeto artista desempeñan un papel muy importante los músicos concretos, estéticas e ideas que les han precedido en el quehacer musical y que están íntimamente relacionados con sus expectativas y necesidades creativas.

Las referencias musicales muchas veces son heredados desde un contexto tan íntimo como la familia, donde tiene un papel preponderante en ese primer contacto con la música. Es allí donde se empieza a forjar el pensamiento musical del sujeto.

“La música latina la tengo por el hecho de ser colombiano y por el hecho de tener ascendencia costeña. Ha estado siempre ahí: la música antillana, la música tropical, la salsa, las músicas tradicionales han sido parte del legado de mi familia paterna.” (Maestre, 2023)

Pero no solamente son resultado de una herencia familiar, están presentes prácticamente en todo lo que rodea al sujeto, tanto en el ámbito personal como artístico, situándose en un contexto histórico-cultural donde las tendencias de cada momento particular de sus vidas hacían mella. Por ello, el elemento cotidiano aflora como raíz de toda influencia positiva o negativa en la configuración de una forma de pensar música.

Yo creo que a uno la influencia hasta cuando sale uno de su casa y se sube a un bus y escucha música popular, lo que sonaba en la radio, o lo que estudiaba en la escuela donde era básicamente swing. (Mendoza, 2023)

Es difícil cuantificar todas las fuentes de inspiración, siquiera darles nombre, pero sí se pueden identificar ciertos patrones y similitudes. El jazz en sus diferentes vertientes tiene un lugar preponderante entre las influencias de los sujetos de investigación, esto se debe a que el jazz es identificado como un género amplio y flexible, como compendio de diferentes manifestaciones de pensamiento musical a las que van asociados el uso de elementos musicales particularidades, así como diferentes apuestas estéticas. Sin embargo, géneros como el rock, pop y las músicas colombianas tradicionales también son importantes.

Una parte del planteamiento categorial era tratar de rastrear las referencias o influencias desde un espectro más amplio, es decir, que no solo se limitara a estéticas o figuras concretas (intérpretes o compositores) sino que las busca también sobre las ideas o movimientos culturales.

Los pares son el punto de partida desde el que se empieza a crear la cosmovisión del músico popular porque influyen de manera directa en la percepción y concepción musical, pues pueden mostrar derroteros, compartir sus propios referentes artísticos y su sonido característico. Muchas generaciones de nuevos músicos tienen como referencia musical el trabajo de estos artistas que estamos analizando. Dicho proceso es cíclico y se va retroalimentando.

Sin embargo, en algunos casos el acto creativo no se ve influenciado únicamente por referencias sonoras. La música también se nutre de otros elementos del espectro de la realidad contextual en la que se encuentran los sujetos; fenómenos sociales, históricos y políticos como parte de esa construcción identitaria musical y como detonantes dentro del ideario de creación.

El quehacer musical puede estar también determinado por razones sociales y políticas, aunque en muchos casos, a la hora de pensar y crear la música estos aspectos no se toman tan en cuenta.

Las referencias conceptuales no determinan el actuar creativo de los músicos. Estos se ven mayormente motivados por la búsqueda sonora y por una consolidación estética. Sin embargo, son entendidas como un fenómeno inherente a la forma en cómo se concibe una idea desde lo meramente musical y el consecuente empleo de recursos técnicos para su desarrollo, es decir, la música que está basada en conceptos (musicales) sonoros mas no en su dimensión cultural, como los postulados y tratados en sociología, antropología o filosofía.

Jorge Sepúlveda dice al respecto: “He leído y tengo cercanía a algunos movimientos de contra cultura, de ciertas adquisiciones artísticas como el dadaísmo, ese tipo de visiones me gustan mucho. Pero, no siento me haya referido puntualmente a alguno de ellos a la hora de componer.” Y Cesar Medina más adelante:

En mi caso, directamente no tanto. Sí he leído algo, pero realmente en mi estudio y en mi quehacer musical más me he centrado en los sonidos. Y entonces yo sentía de manera como rebelde que yo necesitaba los sonidos. Entonces he estudiado desde el sonido, realmente. (Medina, 2023)

Las referencias son, en resumen, son un elemento clave en la construcción del pensamiento musical de los sujetos artistas debido a la influencia directa que tienen en sus vidas, tanto en lo íntimo personal, como en lo musical estético. Hablan de una diversidad enorme de sonoridades que enriquecen y modelan dicho pensamiento y develan que el número de elementos que están en juego dentro de esta práctica es, sin miedo a errar en el discurso, prácticamente ilimitado.

Necesidades y concreciones

La música tradicional está asociada a experiencias íntimas que dejan impreso un sello que permea la concepción musical del artista. William Maestre dice que “la música del tambor también hace referencia a las visitas de la costa cuando ya había más de un licor en la cabeza de mis adultos y mis tíos y mis primos bailaban estas músicas de tambor como parte de la celebración y la mamadera de gallo”.

Las concreciones expresivas están siempre determinadas por las vivencias y experiencias personales e intransferibles que cada sujeto tiene, así como sus conexiones con la música. La necesidad de expresar un pensamiento o una idea viene supeditada a muchos factores, entre ellos se destaca el rescate de la tradición. En este caso en particular, la acción creativa se ve motivada por la nostalgia de aquello que se dejó atrás, emergiendo así fenómenos que se pueden plantear desde la sociología o antropología como topófilias y reminiscencias de todo aquello que ha dejado atrás y que habla de una identidad personal condicionada por rasgos culturales particulares, por lo que la decisión creativa es una búsqueda hacia adentro de sí. Nos dice Camilo Ibarra al respecto:

[...] yo no era tan apasionado por las músicas nariñenses cuando vivía en Pasto; lo que hizo que mi gusto creciera mucho fue haber vivido en Bogotá, seguro es la nostalgia de ya no tener las cosas con las que uno convivía cerca. Entonces eso me hizo tomar la decisión de no buscar hacia afuera sino como buscar hacia adentro [...] (Ibarra, 2023)

Esta motivación es la que lo mueve a indagar y entender todas estas expresiones tradicionales para después integrarlas a su propuesta musical. Desde la acción creativa, la motivación principal del intérprete radica en cuidar los elementos de la música como sus acentos - si hablamos de ritmo- y las dinámicas y matices si se habla de textura.

Las motivaciones creativas están a su vez determinadas por sentimientos y emociones. El giro creativo devela una interesante dicotomía que es inherente al aspecto psicológico del ser humano y que se expresa como un balance entre alegría-melancolía ligada a la parte emocional que tiene la música, a su percepción sensible.

Las necesidades de expresión, ya sea de ideas o sentimientos, a su vez estructuran y condicionan la utilización de los recursos rítmicos, melódicos, armónicos, tímbricos que estén disponibles. En el análisis se identificó un término que explica muchos de las situaciones que definen la acción creativa dentro de la práctica musical entre géneros, el propósito.

El propósito es la intención o voluntad que determina y condiciona el uso de recursos musicales para recrear la sonoridad particular de cada músico dentro de su acción creativa; como intención y objetivo de comunicar ideas mediado por la naturaleza sonora de la música. El propósito en la creación no es un elemento rígido ni estático, va cambiando. También depende de un contexto situacional. Así se refiere Mendoza acerca del propósito en la creación musical:

[...] ahora que he reflexionado sobre eso considero que el recurso que se utiliza está determinado por el propósito que uno busca. Sí, entonces en ese sentido es depende de lo que yo quiero, como quiero que suene, voy a utilizar unos recursos u otros. (Mendoza, 2023)

Así, pues, las necesidades y concreciones expresivas quedan sintetizadas en una palabra muy interesante y poderosa; *el propósito*. Dicho propósito entonces marca los derroteros creativos y es la expresión más transparente de la inquietud y la posición con la que cada uno de los sujetos se sitúa para abordar esos diálogos característicos de esta práctica.

Consolidación

Muchos de estos artistas por medio de sus relatos expresan la idea de construir una huella o legado artístico. El proceso de construir una huella musical devela ciertos procesos que dan cuenta incluso de realidades metafísicas donde los artistas transfieren parte de esencia o identidad a sus obras musicales. Para César el ejercicio se define en “la sencillez de la música, o a veces no tanto, pero siempre dotada de algo de profundidad. Entonces, está mi ser ahí, plasmado.”(Medina, 2023)

El reconocimiento entre pares es un dispositivo que se planteó durante la investigación y que ha permitido desentrañar cómo esa huella musical ha podido quedar plasmada. Se puede observar bajo distintos matices; como influencia sonora derivada del trabajo musical, como influencia entre amigos que charlan y filosofan sobre una práctica concreta y como influencia resultante de interacciones dentro de una agrupación dentro de la acción artística.

Todas ellas permiten construir y establecer lógicas como discursos, estéticas, visiones de la música etc. Como influencia sonora porque muchos de los músicos que participaron en esta investigación han sido referentes directos de compañeros cercanos de profesión, como influencia oral porque en las tertulias y encuentros fuera de los escenarios transmiten su conocimiento de agrupaciones o estéticas de las que otros se alimentan, y como influencia en la interacción porque dentro de los laboratorios de creación, el aspecto dialógico de que tratamos en el apartado del trabajo colaborativo se institucionaliza como influencia directa.

[...] lo que me ha permitido construir este camino son las personas que me han acompañado en este proceso, que son los músicos con los que toco y con los que hablando se construyen lógicas y se establecen como una especie de, no sé si es una estética.

(Mendoza, 2023)

Jorge Sepúlveda dice al respecto: “es difícil de decir. Creo que habla de manera positiva el hecho de que me sigan invitando tocar a proyectos, a hacer parte de circuitos. Seguramente les parece interesante y significativo mi aporte desde la batería.” (Sepúlveda, 2023)

El reconocimiento entre pares configura una consolidación en el estilo propio, que está determinado también por el bagaje artístico, por una forma de interpretar, componer, estudiar, arreglar, escuchar, interactuar, proponer y que repercute en una consolidación -en última instancia- de un pensamiento musical y en una nueva forma de concebir la música. Este fenómeno tiene implicaciones prácticas dentro de la sonoridad propia, tema que trataremos más adelante.

Esencialidad

Uno de los elementos que se ha identificado en el análisis y que surge a partir de las afirmaciones orales de los sujetos participantes es la esencialidad. Este elemento es distintivo e innegociable que dota de identidad reconocible única al fenómeno musical expresado y está presente en cualquiera de los planos musicales que componen una pieza pudiéndose encontrar en las células rítmicas, en el empleo de melodías, en el tratamiento armónico, en la organología etc.

[...] Yo por ser baterista, lo elaboraba mucho desde lo rítmico. Siento que hay compositores que elaboran más desde lo melódico o desde lo armónico. Para mí, el ritmo es esencial y ese desde ahí es que me paro a pensar las escrituras y las melodías, o las contra melodías que proponían mis composiciones. (Sepúlveda, 2023)

La música posee elementos materiales que la constituyen, razón por la cual los géneros musicales no están pensados ni formulados como conceptos de carácter líquido que sean difíciles de identificar o de atribuir una determinada sonoridad. En otras palabras, el género musical es una forma de categorizar la música que se basa en las características y convenciones que se asocian con un determinado estilo o tipo de música.

Rubén López Cano los define dentro de un proceso cognitivo por medio del cual los seres humanos tendemos a categorizar y discriminar los objetos o fenómenos que se presentan delante.

El género musical como una categoría o tipo cognitivo que posee sus propias prescripciones de aquellas cosas que habitualmente se pueden hacer con él. Estas prescripciones se pueden entender como reglas, normas, hábitos, códigos, posibilidades recurrentes o simplemente como tendencias generales aceptadas socialmente e incorporadas por la competencia musical de los sujetos. (López, 2002)

Los músicos participantes en esta investigación reconocen la importancia de conocer estos elementos esenciales para después poder disponer de ellos: “El conocer o acercarme a esas tradiciones como tan académicas del cuarteto de cuerdas con manifestaciones, tan poco académicas como el punk, me hace a mí pensar e identificar cuáles son los materiales que constituyen cada una de las dos y cómo desde ahí empiezo a ver cuáles materiales voy a necesitar.” (Mendoza, 2023)

Identificarlos pues, es de suma importancia en el ejercicio creativo porque a partir de aquellos elementos constitutivos y de esas estructuras es que se empiezan a crear relaciones que puedan o no diluir las estructuras rígidas de los géneros y crear discursos musicales más flexibles y ricos en cuanto a insumos sonoros.

La concepción de género musical también está ligada a las expresiones culturales de los pueblos, asociado a un territorio. Pero esta estructura cerrada asociada a un territorio se va diluyendo, de tal manera que su espacialidad epistemológica, antes cerrada, deriva en relaciones sincréticas que se manifiestan generalmente en una nueva obra con claras intenciones de trasgresión creativa, con voluntad creativa en búsqueda de una ampliación de las características sonoras.

Como ejemplo de esto anterior, vamos a desglosar todo lo que ocurre en los primeros cuatro compases del tema Semblanzas, de William Orlando Maestre.

Imagen 5 Tema rítmico de Semblanzas

Este es la célula rítmica del tema. Aquí vemos un tratamiento rítmico inusual para lo que tradicionalmente ha sido la Chalupa ya que el ritmo se desarrolla en una métrica 7/4, en la cuál la célula tradicional de la chalupa (encerrada en rojo) está desplazada 3 negras en la batería. En el bajo y en la mano izquierda del piano notamos (verde) el mismo patrón rítmico de chalupa tradicional del tambor alegre, esta vez se encuentra al inicio del compás, trasladando la rítmica al desarrollo del bajo creando así un late motiv³ que entra con fuerza al principio de la introducción. En azul se devela una clave de agrupación, muy común para agrupar los pulsos dentro de una métrica irregular, que se distingue por utilizar un patrón 2-2-3 (todos pulsos de negra).

Como vimos en el ejemplo, se empiezan a introducir conceptos bastante elaborados desde la rítmica a las expresiones tradicionales colombianas que van diluyendo la sensación de género estático.

Ahora, ¿cuáles son esos elementos constitutivos y esenciales? Como ya lo hemos mencionado anteriormente, cada músico toma los elementos que considera imprescindibles dentro de una expresión musical para construir sus bloques estructurales, como el ritmo o el

³ Late motiv: motivo central repetitivo.

lenguaje de improvisación. Sin embargo, el elemento rítmico de las tradiciones musicales colombianas está identificado como el eje central de la creación musical intergénero, pues es la base para la articulación de los lenguajes sonoros con la que se busca establecer sincretismos con características idiomáticas del jazz más ligadas a la interpretación (fraseo, articulación, improvisación) con el fin de que tenga dicha característica estética también.

Por ejemplo, dentro del análisis del tema Currulao, de Enrique Mendoza, podemos notar que, aunque se el compositor en dicho tema utiliza un formato de jazz y dota a su composición de elementos jazzísticos como la armonía, no deja de lado el uso de elementos esenciales de esta música.



Imagen 6 Fragmento improvisación Enrique Mendoza

Dentro de su improvisación, Enrique Mendoza hace uso de este bordón tradicional de marimba que está caracterizado por el uso de síncopa de dosillo y de una estructura melódica diatónica, con saltos máximos de tercera dentro de su interválica.

Así, el detonante creativo toma como base los sistemas sonoros de las músicas tradicionales. En estos sistemas se analizan las singularidades que poseen esas prácticas musicales territoriales extrayendo los elementos distintivos esenciales, identificándolos como *rítmicas puras*, el canto, el baile y la construcción de instrumentos.

La experimentación

Ya que hemos puesto sobre la mesa el concepto de esencialidad de la música, visto en las líneas anteriores a la luz de los elementos constitutivos de los géneros (ritmo, melodía, armonía etc.), es hora de plantearlo bajo la perspectiva de la práctica misma. Dentro de la música entre géneros, la experimentación es el elemento esencial del giro creativo que se propone. Al mismo tiempo, este ejercicio de experimentación se puede descomponer en unidades más pequeñas. Una de ellas es la improvisación, ampliamente asociado con el jazz pero que se puede extrapolar a otro tipo de prácticas musicales, incluso a las tradicionales colombianas. De ella podemos decir que tiene una importante aportación a las estructuras de las piezas.



Imagen 7 Fragmento improvisación saxofón en la Revuelta

Como se mencionó en un anterior apartado, en el tema la Revuelta hay una amplia sección de improvisación libre en la que los intérpretes crean una atmósfera de sonidos superpuestos. En esta ocasión extrajimos un fragmento en el que el saxofón utiliza un patrón ritmo-melódico que se va desplazando dentro del compás.

Los participantes del estudio toman al jazz como plataforma para la experimentación con músicas colombianas, ya que como habíamos dicho antes, es un lenguaje que abarca una serie de elementos tanto musicales teóricos e interpretativos, cabiendo en él un gran número de manifestaciones musicales (subgéneros), por lo que se convierte una fuente de recursos muy

diversa que da la posibilidad de experimentar más con las sonoridades y en un terreno fértil para proponer los diálogos que caracterizan a la música entre géneros.

The image shows a musical score for piano and drums. The piano part is written in a key signature of three flats (B-flat major/C minor) and a 4/4 time signature. The score is divided into two systems. The first system consists of a grand staff (treble and bass clefs) and a drum staff. The piano part features a descending harmonic progression: Dm11, Dbm11+5, Cm11, Bm11+5, and Bbm6. The dynamics are marked *mf*. The drum part shows a simple rhythmic pattern with a snare drum and a bass drum. The second system continues the piano part with the same harmonic progression and dynamics. The drum part continues with a similar pattern. The score is numbered 9 and 10.

Imagen 8 Recursos armónicos

De los muchos recursos que se toman del jazz para proponer el diálogo, los que más se destacan son los recursos armónicos. En la imagen 8 vemos cómo William Maestre hace utilización de una progresión armónica descendiente por cromatismos, muy característica del jazz en la que los acordes de D \flat m11+5 y Bm11+5 son acordes de paso. Aquí se nota la utilización de armonía por color, dada la naturaleza de los acordes (todos menores) y que es muy característica del jazz modal. Por medio de este tipo de armonía se quieren realzar determinadas tensiones que dan una sonoridad muy particular a la sección de la pieza.

Por otro lado, si bien en la experimentación los músicos se dan licencias creativas, muchos de ellos tienen algunas objeciones que se ven representadas en el cuidado del elemento esencial de las tradiciones. Uno de los retos más importantes dentro de la acción creativa es el de no trasgredir los elementos esenciales de las músicas. Con lo cual se plantean dos perspectivas; la primera es que, en efecto, cada género en particular tiene unas notas características que lo hacen

único, otorgándole identidad y subsistencia propia; la segunda es que planteado el problema tal como está, es interesante ver cómo se determina ese nivel de tolerancia para no trasgredir un género en particular y hasta dónde el compositor puede tensar el cable para que ello se dé o no. Dice César Medina al respecto: Mi reto personal fue no trasgredir los elementos característicos de determinadas músicas. [...] Si uno está con una noción muy bebop, entonces en un tema que es medio raspa, querer hacer bebop, no suena muy bien, es estar en ese punto en el que uno no pasa por encima de las músicas. (Medina, 2023)

Por otro lado, Camilo Ibarra en su composición *Barbachas*, trata de no trasgredir los elementos esenciales de la música del Nariño, aquí un pequeño ejemplo.

Camilo Ibarra

Imagen 9 Fragmento de Barbachas

En el tema, Camilo mantiene en su melodía la célula rítmica principal del Raymi, ritmo tradicional peruano que, sin embargo, es tocado asiduamente en las ferias y fiestas nariñenses, con un tratamiento tradicional de la interválica dentro de la misma, en la que se evidencia la utilización de arpeggios.



Ilustración 2 Patrón bajo y batería

En la base rítmica, se mantiene la célula característica del Raymi con una variación en negras.

La consolidación de una sonoridad propia conlleva muchas decisiones en materia creativa. Cada músico explora y empuja el límite esencial de manera diferente, llegando en muchos casos a romper con muchas de las estructuras tradicionales de los géneros con los que experimentan. Los nuevos conceptos estéticos que de allí surgen son materia de debate (o no) dentro de la escena musical, de tal manera que sus pares se identifiquen con ellos o no.

Validación y resignificación

La música entre géneros está planteada como forma de validación y resignificación cultural de las músicas tradicionales colombianas por los músicos participantes del estudio. De tal manera que esa resignificación refuerce la identidad cultural de dichas expresiones para fortalecer y dar visibilidad a las tradiciones musicales. Dice Medina que ese ha sido su reto a nivel de composición: “es lo que me he repetido todo el tiempo, como esa idea de cómo validar esas tradiciones musicales sea por donde uno esté.”

Una de las formas de validarla y resignificarla es darles visibilidad a determinadas expresiones tradicionales del territorio colombiano bajo una nueva estética, bajo otras posibilidades. Ibarra sobre lo anterior refiere:

Eso también fue una de mis metas, como vamos a darle a conocer al mundo de una posibilidad de jazz andino. Acá está la música nariñense para que la tome cualquier persona y pueda experimentar con ella lo que quiera, dentro de este país tan grande y diverso. (Ibarra, 2023)

Esto, sin embargo, plantea un conflicto ético porque bajo el marco dicotómico de tradición contra innovación porque deja en el aire o plantea de manera colateral el concepto de evolución. Dicho término se pone en discusión pues una evolución implicaría que hay una imperfección que debe ser resuelta, e indica que hay "progreso".

Hay gente que no experimenta tanto con la música, pero pues para mí la música evoluciona, no sé si evolucionar es la palabra porque eso diría que antes era peor y ahora es mejor, sino que muta. (Ibarra, 2023)

De una u otra manera, lo que sí hay que resaltar es que la música, como todo, está sujeta a cambios y a innovaciones, nuevas estéticas y perspectivas, lo que reaviva una vieja discusión que aún dentro de este estudio emerge (aunque no de manera tan poderosa) que es la cuestión de la tradición pura. ¿A qué debemos llamarle tradición? ¿Qué criterio se usa para formular estas denominaciones? ¿Desde qué óptica se hace?

Decimos que se reaviva porque es precisamente la experimentación y las relaciones sincréticas las que rompen con las formas tradicionales en las que se concibe la música.

Ligado al problema de la tradición también vienen incrustados en la discusión ciertos elementos que son muy cercanos. El término generación, en un contexto en donde la música es el resultado de un "legado ancestral", por medio del cual se debe conservar. Ese legado a su vez viene anclado a una serie de factores de naturaleza demográfica y migratoria que resulta en la configuración de hibridaciones y mestizajes.

Procesos para la creación

La creación musical se alimenta de procesos previos por los que los músicos van transitando y que son necesarios para moldear y consolidar ideas y posicionamientos frente al ejercicio compositivo. Dichos procesos dan cuenta de las etapas de construcción de la identidad sonora y que actúan como eslabones del desarrollo de conciencias y habilidades, por lo que la experimentación no la debiéramos tomar únicamente desde la perspectiva del compositor.

Procesos previos

En este apartado de la investigación trataremos la cuestión del ejercicio creativo. Giro creativo, que deviene del trabajo colaborativo y que genera una sonoridad única e irrepetible, generalmente caracterizada por la innovación y que se nutre a partir de la exploración en profundidad de todos los recursos musicales de los que se disponen, sirviéndose de los laboratorios de creación como un espacio donde se ejerce la labor artística con completa libertad de acción. Este giro creativo está pensado en término de relaciones sincréticas, donde se toman elementos teórico prácticos de distintos géneros y estableciendo puentes entre ellos, condensando así varias de estas expresiones en un solo producto musical.

Dentro del análisis se detectaron una serie de procesos claves que influyen directamente en el trabajo de composición.

Uno de los primeros elementos que emergen dentro del análisis es el estudio de la tradición. Dicho estudio ayuda a configurar la visión musical del artista ampliando y profundizando sus saberes por medio de la internalización de los lenguajes sonoros pertenecientes al folclor musical colombiano. En ellos encuentran particularidades distintivas que

son atractivas por su carácter enérgico y por su variedad y riqueza rítmica, llegándose a convertir en uno de los elementos esenciales del cual se sirven, tanto compositores como intérpretes, a la hora de experimentar y dar forma a sus concepciones estéticas personales.

“Son un insumo bien rico como punto de partida porque son elementos rítmicos muy enérgicos, que tienen muchísima actividad [...] y desde lo tradicional funcionan, [...] por eso la importancia de estudiarlos en su forma tradicional.” (Sepúlveda, 2023)

Dentro del estudio de las músicas tradicionales son de contrastada importancia los procesos inmersivos, pues, dotan a los músicos de la materia prima -lenguajes rítmicos, melódicos y estéticos- para la construcción de sus mapas mentales musicales en los que se expande el universo de elementos que pueden ser usados dentro de la creación por entendimiento intelectual y sensitivo.

“En el estudio se hace un proceso de inmersión en esas músicas, buscando comprenderlas. Se hizo desde dos lugares: uno muy teórico, porque era entender el funcionamiento de las melodías, de las formas, era buscar repertorio, analizarlo y entenderlo, por una parte.” (Pérez, 2023)

Esta inmersión comprende una suerte de etnografía musical por medio de la cual se asimilan los lenguajes tradicionales, aprendiéndolos de las fuentes primigenias teniendo que desplazarse a los territorios donde dichas expresiones nacieron y convivir con los maestros.

“Entonces, hay una inmersión para entender, estudiar tiple, por ejemplo, entender la mano derecha entender cómo funciona ese mecanismo porque está en el centro de todo. Cuando eso se comprende, se busca que el dialogo funcione de manera natural.” (Pérez, 2023)

Otro de los procesos previos a la creación que emergieron son los procesos de formación académica. Estos son pieza fundamental para la consolidación de los resultados musicales que desde finales de los años 90 se han presentado en las músicas colombianas debido a la inclusión de las músicas populares dentro de la malla curricular en las universidades y conservatorios de música.

Lo que pasa es que eso también está vinculado a temas que coinciden con fortalecimiento los procesos formación en las universidades, porque antes del 98, las posibilidades de formarse en músicas populares eran casi nulas en el país. La formación en jazz no existía y temas de vinculación, reconocimiento y músicas de territorio eran muy débiles también. Hay músicos en esa época (final de noventas comienzos de siglo), que viajan a territorio, hacen inmersiones en territorio, vuelven a ciudad y dialogan y establecen esos vínculos. (Pérez, 2023)

De estos dos procesos -estudio de la tradición y la formación académica-, se deriva una integración entre saber académico y saber acumulado desde lo popular, lo familiar o la transmisión oral tradicional generada por el surgimiento de inquietudes y preguntas que tratan de responder a una necesidad de tener una identidad musical, asociada al contexto sociocultural al que pertenecen y que se caracteriza por tender puentes entre dichos saberes. Se puede entender como una red de relaciones entre el bagaje y el sentimiento musicales del artista, que está determinado por sus vivencias y experiencias. Como lo dice Mendoza: [...] pero la primera era cómo lo que yo aprendía de jazz me servía a mí, cómo podía encontrar relaciones con lo que yo estaba viviendo no solo desde la academia, sino desde mi sentimiento musical.

Procesos creativos

Una vez se está expuesto a la música tradicional y se comprenden sus rasgos más importantes, los músicos inevitablemente tienden a propiciar relaciones entre esos conocimientos adquiridos con las experiencias y bagaje que poseen, dando como resultado una mixtura en la que se busca que el producto musical tenga elementos de ambos mundos. Recalca que ese diálogo primero es interior.

En el proceso creativo se transcriben recursos interpretativos, se analiza y decodifica el ritmo de los géneros tradicionales a partir de sus motivos y agrupaciones, se observa el comportamiento melódico, los adornos y las florituras. Las texturas melódicas, armónicas y el discurso de improvisación dentro de la práctica musical son extraídos y observados bajo la óptica del jazz. Con toda esta información se construyen líneas melódicas, se plantean exploraciones armónicas tomadas del jazz y se arman discurso de improvisación. Esta es una de las formas en las que los músicos proponen las relaciones de sincretismo.

La creación está caracterizada por un tire y afloje, derivada de una búsqueda por medio de la cual un género empieza a ceder frente al otro.

A partir de las referencias, el derrotero que marca el quehacer compositivo se desprende de la búsqueda de recursos musicales en las distintas dimensiones (rítmica o melódica) en dichas músicas.

La función armónica de la melodía como recurso para la creación y la experimentación. Esta función puede variar dependiendo del ambiente armónico en el que se desenvuelve una melodía preestablecida.

Entonces mira que esa melodía con otra armonía sonaría completamente diferente, y podría sonar de otras formas y de hecho así fue, porque yo cuando compongo pruebo muchos acordes antes de escoger los que van a quedar. Nunca me conformo con el primero, la primera opción que me gusta. Me gusta adentrarme en muchas opciones y construir los temas lo máximo posible. (Ibarra, 2023)

Dentro del ideario de creación, los recursos melódicos o armónicos son los elementos más cercanos y distintivos de los que se tiene disposición en el ejercicio creativo, por ende, su utilización a priori está más clara. El ritmo, sin embargo, es una decisión bastante más compleja porque se entiende como aquel elemento que está en el fondo y que sirve de acompañamiento o base a los dos primeros, haciéndolo más difícil de trabajar y moldear. Muchas veces la apuesta sonora es por estructurar un discurso más espontáneo donde la improvisación prevalezca, no solo en el ámbito melódico de un solista, sino en otros aspectos como el acompañamiento rítmico y la creación de ambientes sonoros in situ. Otro, desean dejar elementos determinados y fijos deliberadamente.

El instrumento también permite la apropiación de una serie de recursos implícitos en el lenguaje de los géneros, propiciando la creación de ideas y estructuras más concretas que a su vez servirán para construir una sonoridad característica y poder plasmarla en sus composiciones.

En dichas interacciones propuestas dentro del quehacer creativo no se impone una tradición musical por encima de la otra, tratando de respetar a cada uno de los géneros por igual, de tal que el carácter dialógico de la práctica intergénero se representa por interacciones horizontales de allí aparecen entonces términos como diálogo de lenguajes sonoros y transformaciones. Estos diálogos o transformaciones que propone el músico se dan en varios niveles; diálogo de músicos, fenómeno que se deriva de la interacción directa de un músico

perteneciente a un contexto determinado con otro; diálogo de visiones que podríamos describirlo como aquel en el que se discuten las ideas; diálogo de sonoridades, que atañe a la identidad sonora y diálogo de tradiciones.

Queda así configurado entonces el estado del ejercicio creativo, mediante el cual el ideario de creación queda como repositorio de recursos musicales disponibles para ser utilizados de tal manera que se pueda conseguir una sonoridad particular, por lo que el ejercicio creativo está pensado y estudiado minuciosamente.

Sonoridad

Definición

El sonido fue el elemento más recurrente durante todo el análisis de las afirmaciones verbales dentro de la investigación. Y es que se aludió a él en todo momento para poner de manifiesto una realidad latente dentro de la creación y ejecución musical: la propia voz.

Este sello personal es una búsqueda incansable que tiene a todos los músicos con la atención puesta. Aquí procederemos a definir lo que significa este elemento sonoro a partir del análisis.

La sonoridad, concebida no como una representación ideal del pensamiento musical intelectual sino entendida como una realidad concreta sensible, es el eje central de la búsqueda expresiva del sujeto artista quien logra construirla a través de las referencias estéticas, su bagaje artístico profesional y la experimentación, que son su insumo principal.

El sonido es el resultado directo de una búsqueda de identidad propia que colateralmente influye y estructura los procesos de composición, en los cuales se intentan replicar aquellos códigos sonoros que se han ido encontrando.

El ejercicio musical “viene también de una búsqueda personal por perder cada vez más banderas identitarias, para precisamente no encajonarse y que la búsqueda continúe. Me parece muy bueno no creer que se pertenece a un estilo porque se podría estancar la búsqueda.” (Sepúlveda, 2023).

El hecho de poseer una sonoridad propia y consolidada ayuda a modelar el concepto sonoro de otros intérpretes y compositores, quienes ven de manera positiva y abierta incluir dicha

sonoridad a sus trabajos compositivos, sirviendo también de referente común también para quienes se inician en el proceso formativo de la música.

Cada intérprete imprime su sello dentro de sus propias composiciones y en las de otros. El compositor da libertad al intérprete para que proponga sus ideas en aras de una mejor construcción sonora. Esto lo vimos muy presente en el trabajo colaborativo dentro de la dimensión del pensamiento musical. Aquí, se refleja de manera más práctica y no tan idealista, como se mencionó en la definición de sonoridad.

Desde la perspectiva sonora podemos plantear los mismos ítems de análisis que planteamos en el pensamiento musical.

Influencias

Los músicos buscan una imagen en la cual puedan verse ejemplificados, haciéndose patente la búsqueda de un sonido en particular que refleje su sentir interior y sus expectativas, pero ya no solo en el aspecto creativo, sino en su búsqueda por un sonido que le dé viva voz dentro de la música. Es por ello por lo que se empapan de sonoridades y estéticas no convencionales y de propuestas que hayan transitado ya por esos caminos de experimentación sonora.

Él toca mucha música folk de EE. UU, pero tiene todo su bagaje jazz porque ha tocado con jazzeros gigantes y logró combinar muy bien esas dos cosas, el folk con la guitarra y la guitarra jazz, entonces siento que ha sido mi principal influencia, toda la propuesta sonora que él hecho junto con Lee Konitz, con Paul Motian, con... bueno, toda esta onda de jazz más conceptual. (Ibarra, 2023)

Siempre se busca una afinidad sonora a la hora de conformar una agrupación. Dicha afinidad propicia interacciones en las propuestas melódicas, en las reacciones dentro del escenario ante la espontaneidad que caracteriza la improvisación, en la escucha y el entendimiento mutuo a la hora de ejecutar la música. Es estar constantemente en diálogo.

El quehacer musical va entonces centrado en el entendimiento y en la construcción de sonoridades, en la búsqueda de un sonido propio y colectivo.

Necesidades y concreciones

Bajo este enfoque, las necesidades expresivas están vistas o asemejadas a una descripción sonora de un individuo, detallando todos los aspectos de la vida del sujeto y expresados en piezas musicales, teniendo una relación directa con algún acontecimiento del pasado, algo que forjó su identidad no solo como músico sino como ser humano, es por eso por lo que habla de las piezas musicales como una biografía sonora.

Semblanzas para mí fue la descripción sonora de lo que empezó a pasar cuando obtuve la participación en la convocatoria. [...] Semblanzas es como la descripción biográfica de una persona. Todos los títulos tienen una referencia casi que personal objetivo de algún sujeto que generó eso. (Maestre, 2023)

A la luz de la sonoridad, las motivaciones creativas están también determinadas por sentimientos y emociones. Pero aquí el giro creativo devela una interesante dicotomía que es inherente al aspecto psicológico del ser humano y que se expresa como un balance entre alegría-melancolía, ligada a la parte emocional que tiene la música, a su percepción sensible. La palabra portuguesa saudade contiene esta dicotomía en perfecto equilibrio. Estas motivaciones se habían

encontrado como recurso de creación, al menos en su intención, pero aquí también se presentan como el resultado de una sonoridad específica que inevitablemente evoca dichas sensaciones.

Dentro de las necesidades y concreciones existe una preocupación por definir o definirse dentro de un estilo o corriente, justificando así las decisiones creativas e identificando su construcción sonora dentro de una comunidad.

La autopercepción casi siempre es una preocupación por darle un nombre a lo que se está haciendo en materia creativa que siempre está presente. Sin embargo, en algunos casos esa preocupación pasa a un segundo plano, ocupándose más por propiciar conexiones musicales entre los distintos géneros y expresiones y por expandir y enriquecer el lenguaje musical y el sonido propio, delegando la responsabilidad de dar una etiqueta al oyente.

[...] ahora no me preocupo tanto en pensar qué es lo que estoy haciendo sino más bien si estoy propiciando las conexiones (musicales) que me interesan. Tal vez el problema si hay un problema en relación con eso va a ser para el que escucha y le quiere poner en una etiqueta o no. (Mendoza, 2023)

En este contexto, el análisis devela dos corrientes en las que muchos de los participantes catalogan su quehacer creativo y su identidad sonora. Las nuevas músicas colombianas y el jazz colombiano.

El término NMC refiere a todas aquellas expresiones musicales que no obedecen al canon tradicional y que se cristalizan por medio de experimentaciones en laboratorios de creación. Sin embargo, el término posee una importante objeción que tiene que ver con el concepto de novedad que en el término reside. Las propuestas que podríamos catalogar en NMC son propuestas que evidentemente rompen con el paradigma de concepción e interpretación de la música colombiana

tradicional, por lo que en su estética sonora se presentan bastante innovadoras o actuales, sin embargo, muchas de ellas no son recientes, habiéndose compuesto hace dos o tres décadas atrás. ¿Siguen siendo nuevas? El concepto novedad parece dar un giro entonces, tendiendo a describir el carácter de las propuestas en las NMC como actuales en su lugar.

Está lo que se denomina y actualmente se sigue denominando nuevas músicas colombianas. [...] Pero en un momento van a dejar de ser nuevas. Hay muchos procesos, muchas cosas que confluyen y que abren esa posibilidad. Entonces, desde ese lugar, uno ve varias tendencias, es decir, si uno piensa desde el jazz en Bogotá, en Colombia, hay personas que están muy desde lo experimental, muy cercanos a interpretaciones libres, personas más cercanas a sonidos más tradicionales desde el sonido norteamericano, personas que van mucho más desde lo afrocubano, en una época en la que ese género era muy importante. (Pérez, 2023)

El término NMC emerge como recipiente de un amplio número de propuestas musicales que pueden estar nutridas del componente jazzístico o no, por lo que no están subordinadas a él.

La segunda corriente que se menciona es el jazz colombiano. Este posee una estética sonora propia, influenciada ciertamente por el jazz de Nueva York y de Europa que evidentemente posee estructuras musicales ligadas a los territorios de Colombia y que tiene una estrecha relación con los términos híbridos o duales. Cesar auto percibe su trabajo como jazz colombiano pues considera que la estética de su música encaja más en esta denominación, que por otro lado tiene a ser más excluyente, ya que no abarca otros géneros.

Quisiera creer que el jazz colombiano, porque soy parte de eso, de lo que es el jazz colombiano que se ha empezado a dar desde hace muchos años, que tiene un sonido

propio, que no es el jazz de Nueva York, ni jamás lo será, ni el jazz de ningún lado, como de Europa o Estados Unidos. (Medina, 2023)

El jazz colombiano está definido desde dos ópticas diferentes: la primera como un complejo sonoro que da cuenta de ciertos códigos estéticos, donde destaca el elemento urbano y las formas de interpretación agresivas, sucias e impuras; y la segunda como interacción resultante de procesos de comprensión y asimilación de muchos géneros desde la *forma mentis* musical y desde la interpretación.

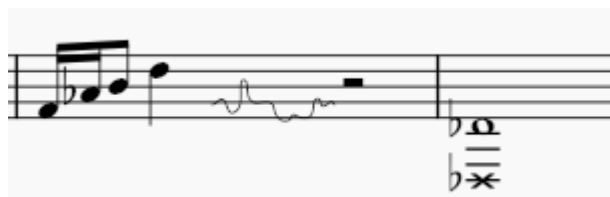


Imagen 10 Fragmento solo saxofón la Revuelta

Para ilustrar lo anterior hemos tomado un fragmento de la improvisación libre de La Revuelta. En este fragmento se intentó transcribir de la manera más fiel posible la interpretación del saxofón. Se pueden ver dos elementos importantes: La utilización de un contorno melódico aproximado, pues en la interpretación la saxofonista no se preocupa demasiado por las notas que está tocando sino por la sensación sonora de histeria que quiere transmitir; la utilización de armónicos para dar una textura sonora distorsionada, sucia (hablando de la interpretación).

Aquellos elementos dotan a la interpretación y a la sensación sonora general de un sentimiento de frenesí y expresión pura de sonido. Por ello el jazz colombiano surge como una expresión de índole emocional donde se destaca la fuerza y la potencia que el género evoca en el oyente y que no se encuentra en otra música.

Huella construida

Las contribuciones en materia musical se dan en distintos niveles, el primero que se devela es el de propuesta innovadora. Se observa también desde la contribución sonora y provienen también a la hora de triangular diferentes elementos tales como pensamientos musicales diferentes o interacciones interpretativas. De ahí se derivan comunidades que tienen identidad propia, determinada por estéticas o pensamientos contruidos. Parte de la contribución también es ubicarse desde un lugar en el que uno como compositor o intérprete pueda ser referente sonoro e inspirar a otros a la creación musical. Las contribuciones se miran bajo la perspectiva la motivación por querer hacer las cosas, claramente más ligado al ejercicio docente.

Parte de la huella construida es encontrar una sonoridad que haga a la música propia reconocible e identificable. Esto se puede presentar teniendo en cuenta criterios estéticos, conceptuales sonoros y emotivos. Depende del artista cuál de estos criterios desea desarrollar con mayor ahínco dentro de su proceso creativo.

Pero tal vez lo que he sentido tocando es que algo genera, como una emoción. Como la música, sobre todo tocando en vivo, que emociona de alguna forma, no es la emoción de felicidad, sino que tiene un impacto emocional. (Medina, 2023)

La preocupación artística y de la construcción de un sello estriba, nuevamente, en la consolidación de una sonoridad. Esta búsqueda está motivada por encontrar nuevas formas de interpretar música, por diferenciarse de sonoridades ya existentes o simplemente encontrar una voz propia, independiente de lo que ello implique.

El estilo propio es simplemente la representación de una idea y una forma de ser que están forjadas previamente en el sujeto y está íntimamente relacionado con el propósito y está por una

cantidad enorme de fenómenos de índole intelectual, emocional, experiencial, técnica y referencial.

Al final de este proceso de construcción de un estilo o huella, se gana una identidad sonora frente a demás intérpretes o pares. Se encuentra una voz con la que se puede expresar. Parte de ese proceso es tomar elementos de otros e incorporarlos a la realidad musical que uno está intentando armar, por ello a veces el músico se ve movido a "copiar" a sus referentes, teniendo en cuenta que nunca se va a sonar como ellos.

También estos procesos de consolidación son resultado de un bagaje artístico que se desarrolla en una línea temporal, por medio de lo cual un género o artista se consolida por la asiduidad de agentes involucrados en la acción artística promoviendo una sonoridad, principalmente. En este caso específico, una sonoridad con características de la región. Esta "región" puede ser Caribe, Pacífico, Andina.

Consolidación de un estilo

Esta consolidación se puede rastrear a través de una importante recopilación discográfica hecha por Luis Daniel Vega se evidencia el proceso de desarrollo del jazz en Colombia. A partir de ello, se puede empezar a analizar si se ha consolidado o no algún género o movimiento en particular.

Estos procesos antes mencionados se pueden dar bajo alguna denominación o corriente. Las NMC por lo general compendian mucho de este fenómeno ya que los eventos sonoros que desde los años 80 se han venido desarrollando no se limitan únicamente a expresiones jazzísticas, sino más variadas.

Dicha consolidación también da cuenta de fenómenos mucho más particulares que el de un movimiento o una escena musical, develándose la consolidación de un sonido personal. El hallazgo de la voz propia como consolidación.

En mi caso personal, yo creo que estoy en este momento consolidando algo similar en la medida en que pude lograr un sonido que no había observado con anterioridad en otra parte, tanto en los 3 elementos de la música en el armónico, el melódico y en el rítmico. (Maestre, 2023)

A lo largo de esta trayectoria, en efecto ha habido agrupaciones que intentan de manera clara tender puentes y crear relaciones sincréticas entre los distintos lenguajes musicales de los que antes hemos hecho mención. Otros enfocan su práctica creativa en tocar expresiones de jazz más tradicionales y otros definitivamente exploran libremente sin preocuparse por límites o distinciones identitarias.

Por ejemplo, aquí se muestra la melodía del tema Currulao, de Enrique Mendoza.

The image displays a musical score for the song "Currulao" by Enrique Mendoza. It is divided into two systems, A and B, with lyrics in Spanish underneath. System A consists of two staves of music. The first staff has a green box around the first four measures, with chords E/G# and A written above. The second staff has a green box around the first four measures, with chords A/F and C#7 written above. System B also consists of two staves. The first staff has a red circle around the Bsus2 chord in the second measure and another red circle around the DMAJ7 chord in the fifth measure. The second staff has a red circle around the F#MI7 chord in the second measure. The lyrics for System A are: "tor el ri-o tu-ja con el sol a cues-tas a plá-ta-no ver-de". The lyrics for System B are: "es-te can-to her-mo-so ay o i es el cu-rru-la-a. o Can-a to-llite a herma-e ay o i es el cu-rru-la".

Imagen 11 Tema Currulao

En este tema podemos analizar varios aspectos; la rítmica es muy tradicional dentro de la melodía ya que conserva la síncopa en el primer y sexto pulso del 6/8 (en verde); su melodía tiene una función armónica que nos resalta las tónicas y los arpeggios principales de los acordes y algunas tensiones o colores disponibles como 9nas y 6tas señaladas con flechas azules; sin embargo, el cambio sustancial que introduce aquí Enrique es la utilización de acordes no tradicionales dentro del currulao, con cualidades como M7, m9 y acordes suspendidos, que le dan una sonoridad más modal, traído este último elemento desde el jazz.

Otros procesos que pueden dar cuenta de una consolidación; el primero que identifica es la formación musical de los actores dentro de la práctica, de los que dice que en su mayoría son músicos profesionales. Hay otros que no tienen precisamente un título, pero sí poseen una formación musical robusta.

El factor formativo juega un papel fundamental en el desarrollo de visiones más amplias. Ahora muchas universidades dentro de sus currículos incluyen la enseñanza en jazz y música colombiana, lo que facilita que cada vez haya más músicos jóvenes que desde tempranas edades estén expuestos a las concepciones y estéticas de las músicas populares, lo que favorece la experimentación y la entrada en escena de la música entre géneros.

Lo segundo, es que, en ese contexto formativo, a raíz de la constitución de 1991 que promulga la diversidad cultural del país, dichos músicos viajan a los territorios para hacer una inmersión musical y aprender las expresiones tradicionales, en aras de tender puentes y establecer diálogos posteriormente.

La consolidación de un estilo se puede entender también desde una lógica comercial en la que evaluando el impacto de la música entre géneros en el consumo dentro del mercado se puede

concluir que no se ha consolidado, porque dentro del espectro pertenece a una escena independiente.

Conclusión general

En la presente investigación se elaboró un registro a partir del análisis de las afirmaciones verbales donde los sujetos artistas del presente estudio dieron cuenta del tratamiento de las músicas de límite, de las transformaciones derivadas en los procesos creativos y de su apropiación sobre la forma de concebir la música desde sus prácticas individuales y colectivas.

Este registro consignó una serie de preocupaciones planteadas al inicio del proyecto que tenían que ver con todos los procesos que constituyen la práctica musical entre géneros, tanto en el ámbito enteramente práctico (conciertos, laboratorios de experimentación, grabaciones) como los que están ligados a la forma en cómo estos procesos se forman en el sujeto a nivel interior.

El registro aquí consignado develó muchos fenómenos que incluso traspasan la práctica musical misma y que hablan de los sujetos como una construcción que depende diversos de factores como la formación académica, el estudio de la tradición musical del territorio colombiano, las influencias estéticas y la repercusión que tienen estas en la configuración de una nueva estética musical.

También el factor clave emergente -que de hecho es transversal- en la consecución de la práctica intergénero es el trabajo colaborativo. Este se observó desde varias perspectivas como en el reconocimiento entre pares, en los laboratorios de creación y en la diada compositor-intérprete.

Sin embargo, uno de los elementos inesperados del presente trabajo que mejor quedan realzados fue la preocupación de los sujetos artistas por la búsqueda incansable de una sonoridad

propia, hecho que marca muchos de los derroteros y las decisiones que se tomaron en materia creativa y que también está estrechamente relacionado con la concreción de expectativas o necesidades interiores que cada uno de ellos tenía.

Por último, uno de los retos importantes que se afrontaron en la presente investigación fue el intento de conceptualizar y teorizar en un primer nivel cada uno de los acontecimientos que se mencionaron anteriormente, logrando así escudriñar los aspectos más importantes, lo que abre un panorama más amplio y claro sobre el entendimiento de la práctica musical en cuestión.

Conclusiones específicas

Dentro del presente trabajo se construyó un sistema de categorías que permitió el análisis de las afirmaciones verbales como mecanismo para lograr la comprensión de la praxis musical de los músicos participantes de la investigación.

En el planteamiento de estas se tomaron en cuenta distintos aspectos que influyen en la constitución del yo artista (músico), pudiendo rastrear así el bagaje profesional de los participantes, las necesidades y expectativas que los mueven a hacer música y, por último, la huella musical que han creado.

Este sistema categorial contempló también los fenómenos musicales propios de la música entre géneros; como sus dimensiones rítmicas, melódicas y armónicas, así como sus interacciones y sus diálogos. Por ello queda resaltada también la importancia de haber apostado por un sistema de análisis musical que permitiera visibilizar y corroborar todos los elementos que se habían planteado en el relevamiento de la praxis musical, de manera que ejemplificaran desde el producto musical todo lo que se había consignado a través del relato oral.

Se analizaron los datos obtenidos desde la perspectiva de los elementos que configuran las prácticas individuales en la búsqueda de elementos comunes o cohesionantes.

Este análisis se hizo por medio de una matriz que condensó todo el material de datos las afirmaciones verbales de los sujetos participantes. En ella se pudieron contrastar y comparar cada uno de los puntos de vista que los distintos sujetos tenían acerca de su quehacer musical, buscando puntos en común que permitieron la posterior elaboración conceptual, construyendo así la fuente de relato oral.

Por último, se generó la aproximación a la generación de un discurso que construya tejido colectivo desde las prácticas particulares. En este discurso se abordaron las afirmaciones resultantes del análisis matricial bajo los cuatro conceptos planteados en el texto que permitieron organizar el discurso de una forma más coherente y orgánica y que en último lugar, respondía a los conceptos que habían emergido durante la investigación.

Los apartados de pensamiento musical, esencialidad, procesos para la creación y sonoridad son los ejes principales que se develaron en la investigación y por las cuales pasaban cada uno de los relatos de los sujetos. En ellos podemos ver condensados todos los fenómenos que se han tratado a lo largo de la investigación, dejando así constancia de que hay una construcción de pensamiento musical que se configura en medio del quehacer práctico musical y de las distintas interacciones que a nivel personal y profesional ha tenido cada uno de los participantes; deja constancia que en efecto existe una concepción más tradicional del género musical, pero que a su vez, por medio de la experimentación se diluye y se transforma; constata que existen una serie de procesos previos a la creación, donde el estudio de la tradición y la integración de los saberes musicales desempeña un papel fundamental y, por último, devela una incansable e interminable búsqueda de un sello propio, cristalizado y concretado en el sonido.

Bibliografía

- Arévalo, J. M. (s.f.). La tradición, el patrimonio y la identidad.
- Benjamín, W. (1989). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En *Discursos Interrumpidos I*. Buenos aires: Taurus.
- Flick, U. (2007). Introducción a la investigación cualitativa. Madrid: Ediciones Morata, S.L.
- Galeano, M. E. (2012). *Estrategias de la investigación cualitativa: El giro en la mirada*. Medellín: La carreta editores .
- Hevilla, C. (2020). *Diccionario del agro iberoamericano*. Obtenido de <https://www.teseopress.com/diccionarioagro/chapter/trashumancia/>
- Jackendoff, R., & Lerdahl, F. (2003). Teoría generativa de la música tonal. Madrid: Akal.
- LaRosa, M. J., & Mejía, G. R. (2013). Historia concisa de Colombia (1810-2013). Universidad Javeriana; Universidad el Rosario.
- LaRue, J. (1989). Análisis del estilo musical: Pautas sobre la contribución a la música del sonido, la armonía, la melodía, el ritmo y el crecimiento formal. Barcelona: Labor S.A.
- López, R. (27 de Junio de 2002). Tonos humanos y análisis musical: una asignatura pendiente; ponencia presentada en el VII Congreso de la Sociedad de Etnomusicología (SibE), Voces e imágenes en la etnomusicología actual. Madrid.
- Miranda, M. M. (2005). Algunas consideraciones en torno al significado de la tradición. Toluca, México: Contribuciones coatepec.
- Nettl, B. (2005). *The study of ethnomusicology: thirty-one issues and concepts*. Chicago: University of Illinois press.
- Steingress, G. (2004). *La hibridación transcultural como clave de la formación del Nuevo Flamenco (aspectos históricosociológicos, analíticos y comparativos)*. Barcelona, España: Revista transcultural de música.

Strauss, A., & Corbin, J. (2004). Bases de la investigación cualitativa: Técnicas y procedimientos para desarrollar la teoría fundamentada. Medellín: Universidad de Antioquia.

Vera, N. (2005). Ciudadanías del Re-en-canto: re-creación y empoderamiento con la cultural emergente de jóvenes músicos de "fusión" (folclor urbano) en Bogotá. Bogotá, Colombia: Universidad de los Andes.