

**ANÁLISIS DE LOS RECURSOS TÉCNICO/INTERPRETATIVOS VOCALES
EMPLEADOS POR LAS MAESTRAS MARÍA OLGA PIÑEROS Y SILVIA ORTEGA,
EN EL ABORDAJE DE 4 BAMBUCOS ANDINOS COLOMBIANOS**

LAURA DANIELA SÁNCHEZ GONZÁLEZ

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL DE COLOMBIA

FACULTAD DE BELLAS ARTES

DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN MUSICAL

BOGOTÁ D.C

2023

**ANÁLISIS DE LOS RECURSOS TÉCNICO/INTERPRETATIVOS VOCALES
EMPLEADOS POR LAS MAESTRAS MARÍA OLGA PIÑEROS Y SILVIA ORTEGA,
EN EL ABORDAJE DE 4 BAMBUCOS ANDINOS COLOMBIANOS**

LAURA DANIELA SÁNCHEZ GONZÁLEZ

COD. 2019175028

**TRABAJO DE GRADO PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE LICENCIADA EN
MÚSICA**

ASESOR:

RODOLFO ANTONIO LOSADA MENDEZ

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL DE COLOMBIA

FACULTAD DE BELLAS ARTES

DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN MUSICAL

BOGOTÁ D.C.

2023

Tabla de contenido

Análisis de los recursos técnico/interpretativos vocales empleados por las maestras María Olga Piñeros y Silvia Ortega, en el abordaje de 4 bambucos andinos colombianos	12
Delimitación.....	12
Pregunta de Investigación	16
Objetivos	16
General	16
Específicos	16
Justificación	17
Antecedentes	20
Marco Teórico.....	23
Contexto general y características musicales del bambuco	23
Interpretación	28
Recursos técnico/interpretativos vocales	31
Elementos técnicos.....	32
Colocación	32
Fraseo	33
Adornos u ornamentos.	34
Matices.....	35
Elementos interpretativos.....	36
Los Cuatro Elementos: Tierra, Fuego, Agua y Aire.	36

Marco Metodológico.....	39
Ruta metodológica	43
Diseño de la herramienta	43
Herramienta de observación	44
Presentación de la herramienta	45
Panel: Interpretación como acción creadora – Bambuco andino colombiano.....	45
Análisis de información	51
Análisis de recursos	55
Audición consciente - analítica	55
Recursos técnico/interpretativos vocales	55
Tominejo	58
Desde Lo Alto De Los Cielos	62
Poderme Refugiar	66
Un nuevo andar	70
Síntesis de los recursos técnicos interpretativos	74
Conclusiones.....	77
Bibliografía	81
Anexos	84

Tabla de ilustraciones

<i>Ilustración 1 Ejes musicales de Colombia.....</i>	<i>25</i>
<i>Ilustración 2 Pedro Morales Pino y sus músicos.....</i>	<i>27</i>
<i>Ilustración 3 Esquema del enfoque cualitativo.....</i>	<i>40</i>
<i>Ilustración 4 Esquema principales acciones para implementar un diseño fenomenológico.....</i>	<i>42</i>
<i>Ilustración 5 Flyer oficial del Panel.....</i>	<i>51</i>

Tabla de Tablas

Tabla 1 Tipos de intérpretes, según Weintraub	29
Tabla 2 Diferentes perspectivas sobre los 4 elementos (Tierra, Fuego, Agua, Aire)	37
Tabla 3 Ejemplos de la relación de los 4 elementos con el canto.....	38
Tabla 4 Análisis de la Información.....	52

Tabla de Anexos

Anexo 1 Archivo de audio del Panel: Investigación como acción creadora.....	84
Anexo 2 Transcripción Panel.....	84
Anexo 3 Formato de autorización de datos, Maestra María Olga Piñeros	125
Anexo 4 Formato de autorización de datos, Maestra Silvia Ortega	126

Resumen

Este proyecto condensa en sí una aproximación a la interpretación de bambuco andino a partir del análisis técnico/interpretativo vocal de 4 bambucos compuestos y cantados por las maestras María Olga Piñeros y Silvia Ortega: *Desde lo Alto de los Cielos, Tominejo, Poderme Refugiar y Un Nuevo Andar*. La monografía culmina con la organización y realización del panel “*Interpretación como acción creadora – Bambuco andino colombiano*”, en el cual, las maestras que previamente fueron objeto de análisis se desempeñan como panelistas destacadas, siendo este un referente útil al contrastar dichas memorias con las conclusiones propias del análisis inicial, a fin de ser contempladas en futuros procesos vocales, desde una mirada técnica, analítica y emocional.

Palabras clave: Bambuco, interpretación, técnica vocal, análisis, emoción.

Abstract

This project condenses an approach to the interpretation of Andean bambuco from the vocal technical/interpretative analysis of four bambucos composed and sung by the teachers María Olga Piñeros and Silvia Ortega: *Desde lo Alto de los Cielos*, *Tominejo*, *Poderme Refugiar* and *Un Nuevo Andar*. The monograph culminates with the organization and realization of the panel “*Interpretación como acción creadora – Bambuco andino colombiano*”, in which the teachers who were previously the object of analysis are the outstanding panelists, being this a useful reference when contrasting such memories with the conclusions of the original analysis, to be contemplated in future vocal, corporal, emotional and creative processes.

Keywords: Bambuco, interpretation, vocal technique, análisis, emotion.

*“El intérprete musical es ciertamente un creador,
pues sin su apronte vivo, la música
sencillamente no existe en la realidad,
sino que solo en el papel.”*

(Orlandini Robert, 2012)

Análisis de los recursos técnico/interpretativos vocales empleados por las maestras María Olga Piñeros y Silvia Ortega, en el abordaje de 4 bambucos andinos colombianos

Delimitación

Colombia es un país con una amplia variedad y heterogeneidad musical, especialmente en su repertorio vocal. Esta riqueza es evidente por el gran número de géneros y estilos interpretativos que heredamos de éste, un territorio multiétnico, pluricultural y diverso. Según el ministerio de Comercio, Industria y Turismo, en su campaña "Colombia, Siente el ritmo" del año 2019, en el país han surgido aproximadamente 1.025 ritmos, agrupados en 157 géneros musicales, identificados en las 5 grandes regiones musicales que delimitan el país: La Costa Pacífica, con su fuerte influencia africana; la región del Atlántico o del Caribe, en la cual fue clave el mestizaje entre lo indígena, africano y español; la región de los Llanos Orientales, donde predominó la influencia del pueblo indígena y europeo; la región del Amazonas, cuyas manifestaciones musicales evocan las raíces de la cultura indígena; por último, la región andina, donde la mezcla entre el blanco y el indígena fue determinante para el desarrollo de ritmos y géneros insignia, como el bambuco, el cual se constituye como una de las manifestaciones musicales más destacadas y notables del país. Al contemplar de cerca las particularidades y contribuciones de la música andina colombiana, específicamente del bambuco, se forjan un sinnúmero de reflexiones que enmarcan en sí no sólo la apropiación de todo un legado musical, gracias a la exploración de sus antecedentes histórico/sociales, sino que conducen al acercamiento y reconocimiento de las recientes propuestas que perfilan este género en la actualidad.

Dicha apropiación da lugar a un componente clave en el campo musical, la interpretación. "La música es un hecho que se sitúa no sólo en la escucha sino en todo nuestro físico, dando cuerpo a nuestro mundo afectivo y posibilitando la expresión simbólica y física" (Ochoa Gautier, 1997). Particularmente en el canto, cada experiencia de apropiación implica hallazgos que, a través de la significación, hacen notorio el valor que se le confiere a dicho legado musical. Al sumergirnos en la interpretación del género bambuco, es importante que se tengan en cuenta tanto los aspectos técnicos como los prácticos que lo conforman interpretativamente y que estilísticamente lo hacen reconocible como tal. Se requiere, por tanto, una aproximación que combine recursos argumentativos y prácticos, la cual permita a cualquier estudiante de canto en formación, entender el estilo, las generalidades y características de las versiones más recientes de estos 2 referentes interpretativos concretos. De esta manera, se busca no sólo transmitir a los estudiantes de canto en formación el conocimiento sobre la música andina colombiana, sino fomentar la creatividad musical a través de la exploración en el género, y contribuir al alcance de un color y sello personal.

La percepción cinestésica de la voz vista como instrumento principal, es relevante para dicha interpretación, ya que la acción misma de tocar un instrumento incluye en sí una conciencia corporal. De acuerdo con lo afirmado por Almudena & Santapau Calvo (2019), la cinestesia es un apartado relevante tanto en el intérprete musical, como en la interpretación, ya que abarca aquellas sensaciones básicas que son propias del mismo. La percepción corporal es primordial para poder ejecutar un instrumento musical, en este caso, la voz. Y es que el entrenamiento musical para la interpretación comprende el aprendizaje de secuencias motoras y su entrenamiento, donde la cinestesia es esencial para crear nuevas conexiones asociativas entre diferentes estímulos sensoriales (Almudena & Santapau Calvo, 2019). Siendo así, se infiere que

el trabajo experimental, en sus varios escenarios y contextos, lleva consigo una connotación importante y característica del objeto de estudio (centrado en la interpretación técnico/vocal del bambuco colombiano), sin restarle el debido mérito a la articulación de los lineamientos inherentes a la técnica, con su amplia efectividad en cuanto a la argumentación de especificidades y componentes detallados. Como lo ha planteado Paola Belén en su artículo *Arte y conocimiento. La dimensión epistémica del proceso artístico en la contemporaneidad*: “la separación de materias de corte teórico y los talleres obedecen tan solo a diferencias metodológicas, pero la praxis artística requiere tanto la apropiación de técnicas como de herramientas conceptuales que le permitan pensar el campo de su producción artística” (Belén, 2019). Esto reafirma la trascendencia del tener una noción clara que denote cualidades y generalidades desde las que un estudiante de canto en proceso de formación puede aproximarse para la interpretación del bambuco colombiano.

A razón de triangular la información y ampliar el espectro analítico, se incluirá también la propuesta metodológica presentada por Bélières, la cual expone, en compañía de Cancela y Sánchez, un apasionante hilo conductor que teje toda la trama entre el canto, el ritmo y el teatro, en función de la interpretación integral, un concepto cerraría el círculo: Tierra, fuego, agua y aire. Los autores sostienen que, así como el idioma se configura a partir de combinaciones de un número limitado de letras, todos los cuerpos están formados por estos 4 elementos constituyentes elementales, influyendo incluso hasta en las “personalidades” de los individuos, conformando la trascendencia de dichos elementos, al presentar su trascendencia a través de las edades, los pueblos, culturas y creencias.

Como punto de partida para este análisis técnico interpretativo se eligieron dos grandes referentes artísticos y pedagógicos, las maestras María Olga Piñeros y Silvia Ortega, quienes con

su integralidad tanto académica vocal (propia de un trabajo educativo/pedagógico consciente), como su experiencia artística (con reconocidas agrupaciones como Secreto a Voces, Voz con 2, Folklore, etc.) han difundido el género bambuco a un sinnúmero de escenarios, encuentros, espacios educativos y festivales musicales icónicos. Asimismo, fueron seleccionados cuatro bambucos: composición de la maestra María Olga, los bambucos *Desde lo alto de los cielos* y *Tominejo*, así como “*Poderme Refugiar*” y “*Un nuevo andar*”, piezas de la autoría de la maestra Silvia, los cuales harán parte del análisis técnico/interpretativo vocal, a razón de delimitar y obtener conclusiones más específicas, así como también ser parte esencial del panel en torno al tema general “*Interpretación como acción creadora - Bambuco andino colombiano*”, en el cual las maestras que previamente fueron objeto de análisis se desempeñan como panelistas, siendo esta una valiosa herramienta de recolección y organización de datos e información, al contribuir en la apropiación de la interpretación como un accionar creativo. “El intérprete musical es ciertamente un creador, pues sin su apronte vivo, la música sencillamente no existe en la realidad, sino que solo en el papel.” (Orlandini Robert, 2012)

Pregunta de Investigación

¿Qué recursos técnico/interpretativos vocales son empleados por las maestras María Olga Piñeros y Silvia Ortega en el abordaje de 4 bambucos andinos colombianos?

Objetivos

General

Identificar los recursos técnico/interpretativos vocales empleados por las maestras María Olga Piñeros y Silvia Ortega, a partir del análisis de 4 bambucos compuestos por ellas y las memorias del panel “*Interpretación como acción creadora - Bambuco andino colombiano*”.

Específicos

Entender conceptos estilísticos específicos del canto, como herramientas presentes en la construcción de identidad interpretativa del bambuco andino colombiano.

Evidenciar la pertinencia del estudio interpretativo en el proceso de formación de un cantante interesado en la exploración de géneros, como el bambuco.

Resaltar los elementos extra-musicales dentro de un proceso de formación vocal, para potencializar el rendimiento interpretativo, técnico y estilístico del propio género en estudio.

Justificación

Conforme transcurre y evoluciona la academia, se hace cada vez más notoria la inclusión de la música vocal andina colombiana en la formación de cantantes inmersos en dicho proceso, haciendo de esta un material de estudio importante, a través de procesos de caracterización cada vez más detallados y delimitados. La llegada de dicha inclusión también da origen a un sin número de cuestionamientos e interrogantes sobre las posibilidades interpretativas existentes y cuáles de estas, en su generalidad, pueden ser apropiadas por la comunidad educativa que pretende asirse de dichos vestigios interpretativos.

En síntesis, el arte implica objetos (la obra de arte), procesos (la producción del arte) y contextos (el mundo del arte: recepción, entorno cultural e histórico, etc.); pero al mismo tiempo, es una práctica estética, por lo que aspectos como el gusto, la belleza y otras categorías estéticas pueden formar parte del tema de estudio. (Borgdorff, 2010).

El surgimiento de referentes argumentativos que acorten la distancia entre objetos, procesos y contextos, existentes en el plano musical actual forman parte de todo un compendio de saberes que enriquecen la formación integral del estudiante de canto, al precisar una caracterización de los recursos técnico-interpretativos que generan un acercamiento al estilo propio del bambuco, el cual, como un género musical icónico del país, ha mudado a lo largo del tiempo, y se ha visto permeado por percepciones interpretativas musicales actuales, lo que a su vez contribuye al enriquecimiento del género.

Es importante destacar que esta exploración y pertenencia del bambuco busca ampliar la experimentación y la innovación musical, al fomentar una apertura hacia la concepción actual del género, desde la mirada de 2 reconocidas intérpretes, sin perder de vista el estilo y esencia propia del mismo, combinando recursos argumentativos y prácticos, que permiten a cualquier estudiante

de canto en formación, entender el estilo, las generalidades y características de las versiones más recientes de estos 2 referentes interpretativos concretos. De esta manera, se busca no sólo transmitir a los estudiantes de canto en formación el conocimiento sobre la música andina colombiana, sino fomentar la creatividad musical a través de la exploración en el género, y contribuir al alcance de un color y sello personal, siendo estos aspectos fundamentales para dicho proceso formativo, válidos en la profundización del género bambuco o cualquier otro aire musical.

A partir de las afirmaciones de Ocampo (1976), podemos obtener deducciones significativas sobre cómo los intérpretes, en su tiempo, abordaban el acervo musical y los géneros autóctonos propios de su época, lo que les permitía la transferencia de los saberes colectivos. En sus escritos, Ocampo utilizaba términos y conceptos comunes de su espacio temporal, como "supervivencias musicales", para referirse a los valores que se arraigaban en el alma popular y que persistían como fenómenos musicales del pasado en el presente. Dicho autor menciona estas supervivencias musicales como vestigios que se han encontrado a través del estudio y el análisis de saberes colectivos transmitidos de generación en generación en aquel tiempo. Estas vivencias eran características del saber popular, forjando así un acervo musical anónimo. Para Ocampo, la construcción de estos hechos musicales autóctonos se llevaba a cabo a través de la tradición oral, en la que ocurría una mezcla entre las contribuciones ancestrales de los pueblos que influenciaron la creación de la música y con la cultura del país, como los indígenas, africanos y españoles. (Ocampo López, 1976) Gracias a la inclusión de las concepciones musicales de autores como Ocampo y Miñana, se hace notable la viabilidad de este trabajo basado a partir de tópicos como la interpretación como proceso creativo, pues considera

estas miradas históricas y culturales del género como un punto de partida importante para llegar a la finalidad misma de ahondar en la percepción del bambuco en nuestro plano actual.

Por su parte, Darío Blanco Arboleda enfatiza que el patrimonio, el folclor y la tradición se crean, se imaginan, se desplazan, en tensión y en relación con la modernidad, las vanguardias y lo contemporáneo, pues estos no se desvinculan unos de otros, sino que, en la medida en que se desplaza un grupo de estas categorías, lo hace el par opuesto; siendo polos fundamentales para las identidades de los sujetos (Blanco Arboleda, 2013). Es ahí donde se da la posibilidad de articular de manera efectiva los componentes argumentativos detallados que se adquieren a través del análisis, junto con la percepción interpretativa, potenciando de manera significativa el desempeño y la creatividad en cualquier campo de estudio o investigación, proponiendo la interpretación como un proceso creativo.

Es por esto que, al contemplar la interpretación de dos reconocidas cantantes, como las maestras María Olga Piñeros y Silvia Ortega, se logran identificar particularidades, como también las similitudes en sus respectivas interpretaciones, hablando de la expresión artística vocal que se manifiesta en cada una de estas obras elegidas para el desarrollo del trabajo, con el fin de profundizar en el conocimiento y apreciación de la música andina colombiana y destacar las herramientas apropiadas en cada experiencia artística/pedagógica. Las maestras, como articuladoras, componen e interpretan obras que contienen apartados y contenidos que no responden en sí preguntas, sino que objetivamente generan más incógnitas y curiosidad educativa, dando claves con su propio que hacer para que los receptores sepan donde hallar las respuestas o nuevos interrogantes, y así se convierten en ese papel de mediador objetivo para el desarrollo e intercambio de ideas, hacer experimentos y dar paso a la construcción colectiva.

Antecedentes

Para el desarrollo del proyecto, se han identificado una serie de documentos previos, como tesis, libros y artículos académicos, incluyendo ejemplares y fuentes actuales que han sido publicadas en los últimos años, así como textos icónicos de la historia musical, que evidencian la relevancia e impacto del estudio de la música andina colombiana, y en particular del bambuco, al resaltar sus raíces históricas, culturales y artísticas, así como el proceso de evolución y transformación que ha experimentado a lo largo de los años, dando una perspectiva amplia y detallada de cómo ha sido contemplado el bambuco con el pasar del tiempo.

Para lograrlo, se ha delimitado cronológicamente la investigación, explorando lo que existía previamente y lo que ha quedado de ello. Fueron abordados textos con fecha de publicación entre las décadas de los 60 y 90, autores y referencias como Ocampo y Miñana, han sido cruciales para entender cómo los músicos de su época concebían el bambuco y qué influencias ayudaron a consolidarlo como uno de los géneros más representativos de la región andina. Todo esto ha sido clave para el objetivo principal en este trabajo de grado, viendo caracteres puntuales como origen, influencias, referentes, conceptos musicales (métrica, tonalidades, forma), tomando dichas definiciones como información comparativa en relación a los estudios, conceptos y parámetros establecidos más recientemente, no desconociendo que en géneros como el bambuco, es casi imposible llegar a una verdad única y válida universalmente, más si nos referimos a aspectos interpretativos técnico-vocales.

Publicaciones

- *Ocampo López, J. (1976). Música y folclor de Colombia.* A partir de las afirmaciones de Ocampo, surgen fundamentos significativos sobre cómo los intérpretes abordaban el acervo

musical en la época (inicio de los 70's), permitiendo así la transferencia de los saberes colectivos, con una visión que abarca los inicios y consolidación del bambuco como género.

- *Bélières et al. (2013) El cantante popular y la interpretación. Una propuesta metodológica integradora de saberes.* Este libro es fundamental pues es la base de concepciones interpretativas importantes para este proyecto, como ¿qué y quién es un intérprete?, articulando dichas concepciones con 3 pilares concretos: el canto, el ritmo y el teatro. Así como también brinda toda una propuesta analítica, centrándose en los 4 elementos: Tierra, Fuego, Agua y Aire, guiando procesos vocales, corporales, emocionales y creativos.

Monografías

- *Barreto G, Karen (2013). Análisis interpretativo sobre “Monólogo en tiempo de joropo” de Carlos Guzmán. Pontificia Universidad Javeriana.* Teniendo en cuenta los aspectos culturales y musicales propios de la región del llano y de la composición “Monólogo en tiempo de joropo”, la saxofonista pretende hacer una aproximación interpretativa de la obra.

- *Rodríguez C, Yesika (2016). Propuesta interpretativa vocal en la música andina colombiana desde la experiencia de dos cantantes reconocidas en el género. Universidad Pedagógica Nacional.* Este proyecto se centra en el análisis del vals “Azul, Azul” y el bambuco “Estampas, en las voces de las cantantes Niyireth Alarcón y Silvia Ortega, para luego hacer un paralelo entre maestras, fundamentado desde el aspecto técnico.

- *Guzmán B, Jeisson (2014). Colección de canciones andinas colombianas para el desarrollo vocal y rítmico en edades juveniles. Pontificia Universidad Javeriana.* Como su nombre lo indica, el autor busca recopilar una colección de canciones andinas colombianas, dando cuenta de la variedad rítmica, armónica y melódica de los géneros tradicionales colombianos, fundamentales en el proceso de aprendizaje musical.

Artículos

- Belén, P. S. (2019, diciembre). *Arte y conocimiento. La dimensión epistémica del proceso artístico en la contemporaneidad*. La autora en su artículo aborda la divergencia existente entre los tópicos de corte teórico y la línea práctica en el arte, reiterando que en la praxis artística convergen ambos polos, reafirmando la trascendencia del tener una noción clara que denote cualidades y generalidades desde las que puede elaborarse una aproximación a la interpretación.

- Blanco Arboleda, D. (2013). *El folclor y el patrimonio frente a la hibridación y globalización en la música colombiana. Tensiones tradicionalistas vs. Modernizadoras: Políticas culturales, poder e identidad*. Este antecedente es relevante, ya que, en su argumento, el autor profundiza en la estrecha relación entre las manifestaciones tradicionales tales como el folclor y patrimonio en relación con la modernidad o la llamada “globalización”, haciendo énfasis en la articulación de estos, dando cuenta que conforme avanza una de las partes, su opuesto lo acompaña, siendo polos fundamentales para las identidades de los sujetos.

- Borgdorff, H. (2010). *El debate sobre la investigación en las artes*. Cairon: revista de ciencias de la danza. Este artículo aborda los elementos que participan no sólo en el producto como expresión artística, sino en los principios que componen al mismo, presentes en el desarrollo de la obra, resaltando el valor que contiene la investigación en el plano musical.

- Orlandini, Robert (2012). *La interpretación musical*. El autor habla sobre la trascendencia de la concepción cinestésica del ser y su relación con la práctica musical, donde se da importancia al intérprete siendo agente creador, que da sentido y realidad a lo que habita tan sólo en el papel. Dentro de su artículo hace referencia a conceptos técnico/vocales abordados en nuestro análisis, tales como agógica, fraseo, matices, etc.

Marco Teórico

Dentro de este capítulo se especificarán conceptos y fundamentos esenciales para el desarrollo y estructura de este proyecto, abordando desde el contexto general y las características propias del bambuco, hasta la percepción misma del género, influenciada por la época y los contextos, desempeñando un papel fundamental en la consolidación de la identidad nacional. Además, desde la perspectiva de autores como Bélières y Weintraub, se abordarán elementos y recursos importantes para el fortalecimiento del vínculo emocional y expresivo entre el intérprete y la obra misma.

Contexto general y características musicales del bambuco

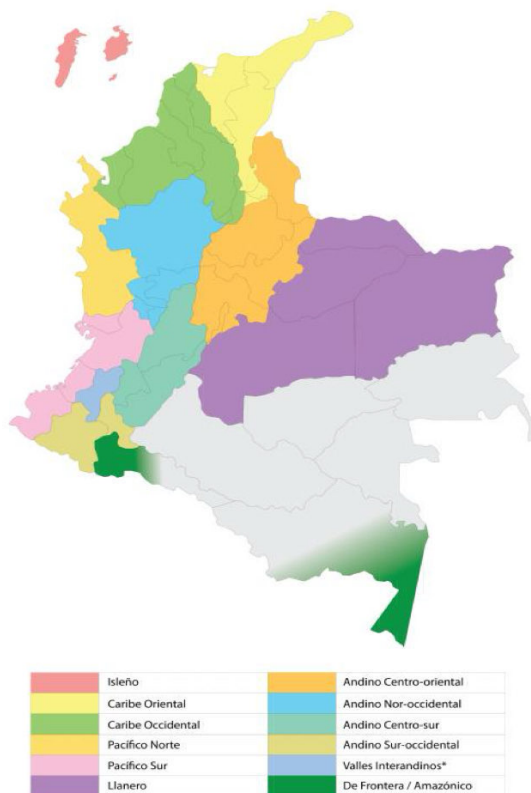
Las diversas teorías sobre el origen del bambuco sugieren que este género musical es un reflejo de la pluriculturalidad de Colombia, ya que ha evolucionado y adoptado diferentes formas de expresión en los territorios donde se ha desarrollado, trascendiendo la región andina. Una de estas varias teorías sostiene que el Bambuco es tri-étnico y forma parte del desarrollo que concluye en la consolidación de nuestra música dentro de un embrollado proceso de mestizaje. En sus escritos, Boada Valencia da lugar a dos interpretaciones etimológicas de la palabra bambuco, contempladas desde el lenguaje quechua. La primera, propone que tiene origen en 2 palabras: *Wanpu*, (que traduce canoa o balsa) y *Puku* (que significa vasija); *WanpuPuku* equivale a *vasija en forma de canoa*, lo cual habla del valor que los Quechua daban a este ritmo, mientras llevaban a cabo labores y trabajos, como la creación de sus cerámicas. (Boada Valencia, 2012)

Otra de las muchas interpretaciones conocidas se refiere a dicha expresión como un ritmo creado por los canoeros quechuas. Con la llegada de los españoles y su lenguaje propio, dicha expresión fue denominada bambuco, pues no consiguieron comprender tal palabra propia del pueblo. Además de esta teoría, también se han descubierto tesis referenciadas por Abadía

Morales, las cuales nos remiten históricamente a los aires musicales propios de una tribu de los indios “bambas”, originarios del Litoral Pacífico. Aunque históricamente se ha dado lugar a tesis mucho más fantasiosas acerca del origen irresoluto del género, como es el caso del planteamiento que diferentes historiadores colombianos apoyaron, basados en “María” la obra literaria de Jorge Isaac, en donde llegan a la conjetura de que dicho aire fue traído por los esclavos de Bambuk (Sudan) al Cauca, en los tiempos de la colonia, asumiendo tal argumento como verdad, aun sin ser verificado o demostrado en realidad.

En consecuencia, el bambuco se ha convertido en un verdadero patrimonio cultural del país, que muestra la riqueza y diversidad de su identidad musical. En el artículo *“Fantasía en 6/8”, la historia de un bambuco a través del bambuco* (Jordán Beghelli et al., 2016), las autoras enfatizan que el bambuco presenta una gran diversidad regional y social en sus particularidades, lo que se evidencia en la existencia de distintas clases o tipos, como el bambuco sureño, propio de la zona nariñense (pacífico sur – andina sur/occidente), el bambuco lento y melancólico del Cauca (pacífico sur - andina sur/occidente – andina centro/sur), el bambuco viejo o chocoano en la región del Pacífico (posible antecesor del currulao), el bambuco fiestero en Tolima Grande (andina centro/sur) y Santanderes (andina centro/oriente – caribe oriental), el bambuco madrigalesco en el altiplano cundiboyacense (andino centro/oriente), el anónimo o campesino en las áreas rurales y populares, y el bambuco instrumental en el ámbito académico, entre otras posibilidades. (ver ilustración 1).

Ilustración 1 Ejes musicales de Colombia



Fuente: Repositorio Wikipedia Cummons.

Por su parte, Miñana (1997) señala que la región del Cauca es el epicentro de la conformación del Bambuco, desde donde se expande hacia el sur, abarcando el Departamento de Nariño y llegando incluso a Ecuador y Perú. Además de esta expansión hacia otros países, este ritmo se extendió hacia el nororiente de Colombia, siguiendo los cauces de los ríos Cauca y Magdalena. Cada variante del Bambuco es un reflejo de la diversidad cultural y musical del país,

y muestra cómo esta música ha evolucionado de acuerdo con las particularidades de cada región y comunidad. Para Miñana, la primera referencia escrita de un bambuco aparece en 1859 en la obra "Aires nacionales neogranadinos variados para piano Óp. 14" de Manuel María Párraga. Otra de las referencias importantes del siglo XIX es la obra "Perfume de las Violetas" del compositor D'Aleman (1885), que se conoce como "Aire Colombiano" del cual no se cuenta con mucha información. (Miñana, 1997) A pesar de los muchos intentos por adecuarlo y ataviarlo para convertirlo en un igual con la música de salón de la elite intelectual y para las salas de concierto en la época, el bambuco era la música del "Vulgo" y la masa popular, como lo fue en años posteriores el Tango en Argentina. Para los compositores, el escribirlo a 3/4 le daba al bambuco cierto estatus que necesitaba para mezclarse con el Walz y el Minuet, ya que el 6/8 era asociado a los ritmos negros.

A principios del siglo XX, el compositor vallecaucano Pedro Morales Pino creó una de las obras vocales más representativas del género: el bambuco "Cuatro Preguntas". Escrita en un compás de 3/4, esta pieza se convirtió en un modelo y punto de partida para muchos otros compositores, quienes se inspiraron en ella para crear sus obras y expandir el género. En sus escritos, Marulanda describe una de las posturas más interesantes con relación a los vestigios de los primeros bambucos y Morales Pino, la del periodista Hernán Restrepo Duque, quien afirmaba que "cuando Morales Pino escribió su obra -"cuatro preguntas"-, ya el bambuco -como género- era conocido hace más de un siglo, pero era plebeyo y no tenía aceptación entre las altas clases sociales" (Marulanda, 1993) Debido a esto, el compendio de dichas obras que antecedieron a los registros de compositores como Morales Pino, no están lo suficientemente documentadas o dentro del archivo musical.

Ilustración 2 Pedro Morales Pino y sus músicos



Fuente: Tomada de la portada del libro "Pedro Morales Pino y la Lira Colombiana con Wills y Escobar" escrito por Jaime Rico Salazar, Medellín, enero 2013

Volviendo a Cuatro Preguntas, aún existe un intenso debate en torno a la manera en que Pedro Morales Pino lo escribió, pues es un bambuco donde se pueden observar los primeros rasgos de escritura en $3/4$. Las características musicales del bambuco, incluyendo su métrica en $3/4$ o $6/8$, han generado debates y controversias entre compositores, intérpretes y críticos, pero sin lugar a duda, para interpretarlo correctamente es fundamental comprender la ubicación de los acentos y los cambios armónicos. No obstante, estas características y las dificultades en su escritura han contribuido a la diversidad del género y han establecido diferentes criterios para su interpretación. La obra de autores como Morales Pino yacen como un ejemplo vivo de la evolución del bambuco y su desarrollo histórico, pues en su haber musical en particular, siempre estuvo implícito el difundir el género no sólo en el país, como pionero del movimiento “nacionalista” en Colombia, sino también en el exterior, al fundar la *Lira Colombiana*, que fue la primera estudiantina en el país con un nivel competente como para ser llamados embajadores de la música nacional en giras dentro y fuera del país en su época.

Luis Uribe Bueno, quien fuera director, arreglista y virtuoso ejecutante de instrumentos de cuerda (contrabajo, guitarra y tiple), y también compositor, sostenía en cada una de sus interpretaciones que el “verdadero bambuco” es a 6/8, métrica en donde el acento prosódico se hace natural y, por lo tanto, fluido, en contradicción directa del bambuco escrito en 3/4, que requiere un esfuerzo añadido del intérprete para lograr ajustarlo. Mientras que, maestros como Luis Fernando León Rengifo reconoce la coexistencia de los dos tipos de métricas, incluso en la forma de un sólo bambuco en particular. Como describía Benigno Gutiérrez: “Nosotros no pensamos como los sajones que el folklore es un frío archivo de manifestaciones antiguas o disueltas, sino el espíritu de acción de cada pueblo.” es por esto por lo que, las características sonoras como el timbre, la intensidad, la tonalidad, el ritmo, etc. toman trascendencia y son profundamente significativas a nivel social y en las construcciones socio/culturales.

Interpretación

La palabra “intérprete” proviene del latín: *interpres/interpretis*. Se compone de “*inter*” (posición entre dos puntos) y la raíz indoeuropea “*pret*” (comprar y vender). El intérprete vendría a ser entonces un negociador, un intermediario, alguien que puede traducir de un código a otro, o de un sistema a otro cualquier información. (Bélières et al., 2013) Por su parte, Weintraub asegura que, aunque la interpretación es una apartado importante en gran medida, no hay una definición única o inamovible a cerca del intérprete musical y existen diferentes maneras de concebir la interpretación musical. Dicho esto, cataloga al interprete como un sujeto que posee una necesidad expresiva que sólo es satisfecha a través de la expresión sonora y estética, desarrollando un vínculo, tanto con la obra como con el compositor. El mismo autor, plantea 4 maneras de “ser” un intérprete de música, definidas a partir de los objetivos que cada intérprete pretende alcanzar, la manera en que estudia, los aspectos que antepone (dividiéndolos en 3:

técnico, analítico y emocional), el ideal de intérprete que visualiza, el vínculo con el compositor y la etapa evolutiva central desde la cual actúa (clasificadas en 3: infantil, adolescente y adulto, diferenciándolas con el punto de referencia y las necesidades intrínsecas en cada etapa, desde un aspecto simbólico).

Tabla 1 Tipos de intérpretes, según Weintraub

Intérprete	Su objetivo	Manera de estudiar	Aspectos de la obra	Aspectos del intérprete	Idealización del intérprete	Vínculo con el compositor	Etapa evolutiva
<i>Como máquina</i>	No cometer errores en el momento de la exposición	Enfoca tiempo y energía sólo al aspecto técnico.	Prioriza el aspecto técnico, sin tener en cuenta el analítico o el aspecto emocional.	Deja fuera el aspecto intelectual y el aspecto emocional/psicológico, ya que no ve necesario entender ni experimentar emociones.	Una máquina. Alguien que no falla, aunque no entienda ni experimente.	Suele ser un respeto casi reverente, aunque lejano.	Etapa evolutiva infantil. Necesita a un otro más grande ante quien sentirse bueno o malo.
<i>Como reproductor</i>	Actúa bajo la premisa de "tocar la obra como tiene que ser tocada"	Tiene en su imaginario el ideal de lo que "debe ser"	Incluye aspectos técnicos, y una análisis "superficial"	No incluye el aspecto emocional y por ende el intelectual es sólo superficial.	Reproductor de una obra estática y terminada, siempre igual a sí misma.	Está a merced de la figura que le instaura como deber ser interpretada la obra, suele ser el maestro.	Obedece a aquello que le dicen que debe ser, también se encuentra en una etapa evolutiva infantil.
<i>Como rebelde</i>	Toca la obra como siente.	Su estudio es prácticamente solo una ejecución.	Deja afuera el aspecto técnico y atiende mínimamente el analítico.	Se fundamenta en el aspecto emocional, aunque lo hace frágil e inestable.	Un "romántico" músico libre, sin presiones, sin ataduras.	Tiene un vínculo doble con el compositor, lo respeta a su vez que lo considera secundario, más allá de que lo acepte o no.	Etapa evolutiva adolescente, también tiene su punto de referencia en otro, solo que ahora para oponerse y no para someterse u obedecer.
<i>Como re-creador</i>	Experimentar y expresar (en su opinión) las emociones más profundas que la obra propone	Estudia en pro de poderse conectar con su interior y como el interior de la obra, y acercar dichos polos.	Incluye los aspectos técnico, analítico y emocional.	Es el único intérprete que incluye los 3 aspectos, priorizando el emocional, luego va a lo intelectual, propio del aspecto analítico, expresándolo en el escenario a través de un desarrollo profundo del aspecto técnico.	Un Re-Creador que no concibe una obra ideal, pues esta no existe sin alguien que a recree.	Crea un vínculo profundo, casi amoroso, profundo respeto "abrazándolo", figurativamente	Este intérprete se encuentra en una etapa adulta, no es indiferente ni despectivo frente a opiniones externas a él, las escucha y considera.

Fuente: información extraída del libro *Música y Emociones*, de Mauricio Weintraub (2016), pág. 40

Encaminando dicha definición al canto, el intérprete sería aquel que presta su instrumento, visto no tan sólo como la voz, sino como un todo, es decir, su cuerpo mismo para que este sea "traspasado" por la obra, y dicho mensaje cobre sentido en los receptores que

aprecian y construyen junto con él, una memoria colectiva. dicho esto, este proyecto vislumbra al interprete en su “etapa adulta”, siendo un agente activo en la creación y recreación de significados, pues su papel no se enfrasca en ser un simple repetidor, sino que, como un agente emancipador que transforma la obra misma desde el momento en el que entra en contacto con su ser artístico individual, es el mismo instrumento que necesita expresar-se.

En este punto, la percepción cinestésica del instrumento se hace imprescindible, para lograr un empalme y, por lo tanto, congruencia en el discurso y la relación concebida entre emisor y la significación misma del mensaje artístico difundido. Entendiendo la cinestesia como el proceso mismo donde un estímulo es recibido, traducido y conducido como impulsos, los cuales son interpretados por el cerebro. De acuerdo con lo afirmado por Almuneda & Santapau Calvo (2019), la cinestesia es un apartado relevante tanto en el intérprete musical, como en la interpretación, ya que abarca aquellas sensaciones básicas que son propias del mismo, el discurso sensorial percibido por el cerebro, el cual articula la información, de manera tal que proporciona una retroalimentación y, por lo tanto, una conciencia integral del instrumento, el cuerpo. La percepción corporal es primordial para poder ejecutar un instrumento musical, en este caso, la voz. Y es que el entrenamiento musical para la interpretación comprende el aprendizaje de secuencias motoras y su entrenamiento, donde la cinestesia es esencial para crear nuevas conexiones asociativas entre diferentes estímulos sensoriales (Almudena & Santapau Calvo, 2019). Cada vez que el intérprete canta, se conoce mejor a sí mismo y a su entorno, ya que la construcción de la identidad implica la actuación del yo a través del otro, reafirmando la premisa de que el arte es una conducción colectiva y, por lo tanto, cooperativa. Es por esto por lo que la música contribuye a la formación, expresión y experiencia de los relatos o narrativas identitarias y de subjetividad de los sujetos.

Recursos técnico/interpretativos vocales

En efecto hay una relación estrecha entre la música y las subjetividades e identidades, no sólo en su sentido “macro”, sino en la relativa al género. Dichas narrativas hacen parte fundamental del desarraigo de lo comúnmente conocido, que se va encaminando a la producción social de la subjetividad, todo como complemento. Es imprescindible que todo estudiante de canto en formación y/o profesional en el arte mismo de cantar, conozca de manera integral las herramientas, recursos y capacidades técnicas que la exploración y apropiación de las funciones de su aparato fonador le brindan con relación a su instrumento, la voz, logrando así mejorar en gran medida su versatilidad e interpretación como cantante y como artista. El intérprete, a su vez, considera la técnica como una herramienta que le permite liberarse y abrirse a la expresión.

La técnica en general, según Weintraub, es aquella que sirve como base para el manejo de un instrumento y sirve a modo de estructura general que sostiene la interpretación propia, es decir la técnica individual, aquella que es preciso desarrollar para expresar lo que denominamos emoción profunda individual”. (Weintraub, 2016) La mirada conjunta entre la técnica general y la individual, genera una conexión interpretativa con aspectos técnicos propios de una mirada estructural musical. Para el autor, la técnica general corresponde la afinación, la articulación, las dinámicas, la precisión rítmica, los cambios de tempo y la expresión emocional general.

A continuación, se precisarán conceptos considerados dentro de la estructuración del análisis técnico propuesto para este proyecto, los cuales son: Colocación, fraseo, adornos u ornamentos y matices. Añadido a esto, con miras a un análisis interpretativo, se tomará como referencia los 4 elementos: Tierra, Fuego, Agua y Aire, de acuerdo con la premisa metodológica propuesta en el libro *El cantante popular y la interpretación* de Bélières et al.

Elementos técnicos

Colocación

El origen etimológico del término viene del latín *collocatio* que significa “acción y efecto de poner en su lugar apropiado”. Por otro lado, se cree que el término como gran parte de los adjetivos técnico/musicales) proviene del vocablo italiano *impostare* y hace referencia a la acción de “impostar”, colocar o fijar la voz en diferentes configuraciones, con ayuda del adecuado uso del sistema resonador, para así amplificar la misma, evitando tensión en la laringe o las cuerdas vocales, dando la posibilidad al intérprete de explorar tímbricamente su instrumento, de manera homogénea e intensificar su proyección. Por su parte, el modelo vocal Estill Voice caracteriza dichas configuraciones como *calidades vocales* con las cuales se puede tener un acercamiento natural y cómodo a diferentes géneros musicales. Estas se encuentran clasificadas en 6 tipos. A continuación, serán mencionadas las generalidades de dichas configuraciones, partiendo desde la sensación y aproximación fisiológica con la cual el intérprete puede acercarse a dichos moldes. Si se busca obtener mayor claridad e información concisa acerca del método, se recomienda al lector profundizar con mayor rigor en el estudio del Estill Voice Training, tema que no se encuentra estipulado como objeto central de investigación en este proyecto.

- Speech: asociado con la voz de pecho/voz hablada, es un canto hablado/ recitado. Concebido fisiológicamente a través de una laringe media, velo del paladar medio, postura en estado de relajación y fluidez (habla).
- Falsete: mayor presencia de “aire” en el sonido). Concebido fisiológicamente a través de una laringe media, velo del paladar alto y en los pliegues vocales hay un cierre parcial que posibilita la salida del aire.

- Sob: sensación de sollozar, llanto “pequeño”, amplitud relacionada con el bostezo. Concebido fisiológicamente a través de una laringe baja, velo del paladar alto, y cierre natural de los pliegues vocales.
- Twang: sonido brillante o “afilado” que, dependiendo de la configuración fisiológica puede ser nasal u oral. El Twang nasal es concebido fisiológicamente a través de una laringe alta, velo del paladar medio y caído, lo cual posibilita que la sonoridad sea emitida tanto por la cavidad oral, como la cavidad nasal. El Twang oral es concebido fisiológicamente a través de una laringe alta, velo del paladar alto, el cierre parcial de la epiglotis (esfínter ariepiglótico).
- Belt: Es una mezcla homogénea del rango. Su característica principal está en la proyección, volumen y brillo. Concebido fisiológicamente a través de una laringe alta, velo del paladar alto, y una relajación laríngea que permite agudos fuertes sin tensión.

Fraseo

Siendo un aspecto interpretativo esencial, el fraseo proviene de la palabra “frase” y deriva en la forma particular de variar o improvisar en ritmo propio de la melodía en una obra definida, alteración que obedece a la oralidad, mas no a la escritura en sí, es decir, es el equivalente a una lectura inteligente de poesía, por ejemplo. “La estructura permite conocer la fraseología o conjunto de frases, estructuradas en pregunta-respuesta o antecedente-consecuente, que es otra manera de entender la música.” (Orlandini Robert, 2012). Este recurso está estrechamente relacionado con el estilo propio del género a interpretar, pues dependiendo del mismo, puede existir variaciones, tales como la duración de un conjunto de compases hasta de notas

individuales, haciendo que se adelanten o atrasen notas, o que se “frasee” en pro de una intención colectiva.

Adornos u ornamentos.

Estos recursos técnicos se caracterizan por no formar parte de la estructura base ritmo-melódica y a menudo, se encuentran a merced de la “intuición” del intérprete y el estilo, funcionando como agregados que caracterizan, de manera libre (habitualmente), el sentido expresivo que es propio de la melodía, el valor significativo del texto o incluso el énfasis puntual al ritmo del género. Infieren estructuralmente en frases o finales de estas, en sus cadencias, en acentos, en sus resoluciones, entre otros. A continuación, un breve repaso sobre algunos adornos u ornamentos:

- *Apoyatura*: Se trata de una nota puesta antes de la nota real y da lugar a una disonancia que inmediatamente, por grados conjuntos, es resuelta. Hay de tipo superior (cuando la nota esta una segunda por encima de la nota real) e inferior (la nota una segunda bajo la nota real).

- *Mordente*: Es una alteración melódica que indica que, una determinada nota, debe de ser ejecutada con mucha rapidez alternando dos notas conjuntas. La primera de estas notas es la misma que la nota principal a la cual el mordente va adherido; la segunda, es el grado superior. (sea a un tono, o a un semitono). Debe ejecutarse con limpieza y de un modo incisivo. (*Concepto ABC*, s. f.)

- *Vibrato*: Proviene de la palabra italiana *vibrare*, que tipifica *vibrar* y describe la variación periódica de la altura o frecuencia de un sonido. Este recurso es usado a fin de añadir expresión a la música vocal, y se cataloga de acuerdo con dos factores: la cantidad de variación en la altura (extensión de vibrato) y la velocidad con la cual varía la altura (velocidad de vibrato). (EcuRed contributors, 2020)

- *Rubato*: Recurso técnico prominente en cuanto a la expresividad, (que en italiano significa “robado”), el cual hace referencia a la alteración ligera del tempo, generalmente a merced del cantante, quien transforma rítmicamente, al emplear elementos como la síncopa, matices agógicos, dinámicos o de articulación.

Matices

“Todos los conceptos de fluidez, clímax, suspenso, éxtasis, sorpresa y estabilidad, por nombrar solo algunos, nos permiten entender la música, al asociarlos con las relaciones de acordes. De esta manera se puede interpretar la obra de acuerdo con lo que está escrito, sin interferir negativamente en la música, sino potenciando por medio de la comprensión y la manifestación expresiva de este entendimiento.” (Orlandini Robert, 2012) Existen 2 clases de matices, en su mayoría, determinados con expresiones propias del idioma italiano: matices de tipo agógico y los matices dinámicos.

- *Matices agógicos*: hacen referencia a la velocidad o tempo propio de la obra y la interpretación: *allegro* (rápido), *andante* (velocidad de caminar), *adagio* (despacio), etc. Los cuales pueden alterarse gradualmente, por medio de conceptos como *accelerando* (aumento progresivo) o *ritardando* o *rallentando* (reducción progresiva).

Otro aspecto de enorme importancia que se debe considerar es el uso de la llamada agógica, esto es, las diferentes maneras de alterar el pulso y el ritmo, que por medio de una clara y acotada flexibilidad acorde con los parámetros estéticos e históricos de cada obra y compositor, se pueden aplicar en cada caso. Solo este aspecto constituye todo un mundo dentro de la interpretación musical. (Orlandini Robert, 2012)

- *Matices Dinámicos*: aluden a las cualidades del volumen e intensidad, medidos por reguladores que indican cambios progresivos o en su defecto, abruptos: *forte* (fuerte), *piano*

(suave), *sforzando* (reforzar un sonido en concreto), *fortissimo* (muy fuerte), *pianissimo* (muy suave), *mezzoforte* (medio fuerte, la mitad del forte).

Elementos interpretativos

Al hablar del campo interpretativo, surgen un sinnúmero de perspectivas y connotaciones que engloban el sentido de este accionar creativo y los actores que forman parte de este. Es por esto por lo que se optó por tener referentes específicos para lograr precisar, de manera clara, los anteriores apartados. Los antecedentes importantes apropiados en este apartado son los libros: *El cantante Popular y la Interpretación. Una propuesta metodológica integradora de saberes* de Patricia Bélières, Alejandro Cancela y Rodolfo Sánchez; y *Música y emociones. Una mirada integral del intérprete de música* de Mauricio Weintraub.

Los Cuatro Elementos: Tierra, Fuego, Agua y Aire.

Una cantante y docente, un maestro percusionista y un director de teatro, quienes fueran los autores del libro *El cantante popular y la interpretación* proponen metodológicamente un apasionante hilo conductor que teje toda la trama entre el canto, el ritmo y el teatro, en función de la interpretación integral, un concepto cerraría el círculo: Tierra, fuego, agua y aire. Los 4 elementos en el canto, en los juegos teatrales y rítmicos, en la danza sobre centros de energía, y en nuestro foco de atención, la interpretación. Los autores afirman que, así como el idioma se configura a partir de combinaciones de un número limitado de letras, los griegos sostenían que todos los cuerpos están formados por estos 4 elementos constituyentes elementales, influyendo incluso hasta en las “personalidades” de los individuos. Según la visión oriental y occidental, hay varias corrientes que atribuyen su propia significación a dichos elementos y su influencia en el ser, tales como la astrología, el pensamiento presocrático, el taoísmo, o autores como Bachelard, Empédocles de Agrigento, Hipócrates. En la siguiente tabla se hará un compendio de las

perspectivas identificadas y propuestas por los referentes anteriormente mencionados, para “triangular” la información y nutrir los conceptos, citados con miras al análisis técnico interpretativo planteado en este proyecto. (ver tabla 2)

Tabla 2 Diferentes perspectivas sobre los 4 elementos (Tierra, Fuego, Agua, Aire)

	Astrología	Centros de energía	Pensamiento Occidental	Pensamiento oriental	Gastón Bachelard
Elementos	Divide las personalidades en trigones o triplicitos: signos de tierra, fuego, agua y aire.	Disciplina creada por Sudana Milderman, la cual aborda la relación entre los chakras, los cuerpos sutiles del yoga y las corazas musculares, analizando el dónde se origina, genera y distribuye la energía.	Corriente que se preguntaba de qué estaba hecho el universo, y atribuían al concepto de “elemento” la explicación de las distintas manifestaciones de la materia y sus estados.	Los elementos fueron usados por Hipócrates para describir los cuatro humores, es decir, los líquidos cuyo equilibrio indica el estado de salud de la persona.	Para el autor, los 4 elementos constituyen la base de la imaginación material, o sea, la capacidad de deformar las imágenes que nos provee la percepción. Fundado en el análisis de poetas y escritores como Novalis, Poe, Goethe, Nietzsche y otros.
Tierra	Personalidades relacionadas con la materia y la realidad. Sujetos de acción, prácticos, que valoran el hacer y el rendimiento. Son objetivos y necesitan incluir el cuerpo en todo proceso.	Simboliza la autoafirmación, la manera en que uno está apoyado e insertado en este mundo, la seguridad en uno mismo, los límites, el reconocimiento, del espacio propio y ajeno, la conexión con la realidad.	Sólido El aquí y el ahora.	Bilis negra. Melancólicos, inquietos, sociables y líderes.	Elemento femenino. El reposo, la casa, lo pesado, lo material, lo práctico, lo concreto, el enraizamiento, lo seco, lo duro (imagen de la roca), el refugio, el descenso, lo lento, lo mineral.
Fuego	Las personalidades de fuego son impulsivas, entusiastas, enérgicas. Proyectan y se expanden.	La fuerza, la vida, ya que la energía generada se utiliza para ayudar al cuerpo a que funcione correctamente, potenciando sus capacidades. Relacionado con emociones positivas, como negativas, lo instintivo.	Plasma. Lo energético, lo pasional, las emociones que vienen de las entrañas.	Bilis amarilla. Con temperamentos racionales, analíticos y realistas.	Elemento masculino. El fuego es lo ultra-vivo, es íntimo y universal, motor, lo vivaz, lo intenso, la pasión, el entusiasmo, la ascensión, la fusión con el Todo, la consumación, la llama, la sexualidad, el crecimiento y el cambio rápido.
Agua	Personalidades emocionales, subjetivas: para ellas, los estados de ánimo y los sentimientos son esenciales. Aman el mundo onírico (perteneciente o relativo a los sueños).	Representa los afectos, el amor que expresamos. Se relaciona con lo emocional, lo que fluye, lo blando, “lo uterino”, expresiones de nuestro centro cardíaco.	Líquido. La emoción más profunda, lo amoroso.	La flema. Nerviosos, intuitivos, creativos, y emocionales.	Elemento femenino. El elemento más constante, representa la fluidez, lo nutritivo, lo fecundo, la intimidad, la entrega, lo sensitivo, la blandura, lo sensible, lo emocional, la profundidad, el erotismo.

Aire	Las personalidades de aire son más mentales y teóricas. Aman el mundo de las ideas. Son muy intuitivos y comunicativos. Separan el mundo material de los sentimientos.	Se relaciona con la comunicación, es decir, el aprendizaje. El observado interno, centro de inspiración, intuición, y pensamiento creativo, más allá de los conocimientos impuestos por la sociedad. Conexión con lo espiritual.	Gaseoso. Lo evocativo y reflexivo. Lo metafórico, el pasado y el futuro. La fantasía.	La sangre. Linfáticos, pasivos, metódicos e introvertidos.	Elemento masculino. Es lo mínimo de la sustancia (lo no substancial), lo volátil, lo infinito, lo vertical, la liviandad, la elasticidad, la transparencia, lo suave, lo móvil, la sublimación, la desmaterialización, la poética de las alas, el sueño del vuelo, lo luminoso, lo dinámico, lo espiritual, la libertad, lo profundo, la pureza.
-------------	--	--	--	--	--

Fuente: Información obtenida del libro: El cantante popular y la Interpretación, (Bélières et al., 2013)

Es pertinente resaltar que los cuatro elementos no son un apartado netamente esotérico, y, por ende, lejano de la naturalidad del ser. Como menciona Bélières, dichos elementos no precisan ser adquiridos, porque ya están en nosotros. Las fuentes anteriores, son sólo una fracción de la trascendencia global de los elementos a través de culturas, pueblos y edades. Los griegos clasificaban a las personas bajo estos elementos; la filosofía budista los relaciona con las montañas, ríos, tierra y sol; los Mayas, por su parte, relacionan los elementos a los 4 puntos cardinales, asignándole así tonalidades:

*Sur – agua – **amarillo**
 Norte – aire – **negro**
 Este – fuego- **rojo**
 Oeste – tierra – **blanco***

Estas premisas dan fe que no es descabellada o prematura la idea de juntar el análisis técnico vocal con dichos elementos o componentes interpretativos, pues estos son, además, fundamentales para el acto mismo de cantar, ya que, según los autores y la practica misma al cantar, para un buen sonido se necesita:

Tabla 2 Ejemplos de la relación de los 4 elementos con el canto

Tierra	Apoyo, enraizamiento.
Fuego	Sin energía, no hay canto posible.
Agua	Emoción, expresividad.
Aire	Intenciones, sutilezas en el decir, matices.

Fuente: información extraída del Libro El cantante popular y la interpretación (Bélières et al., 2013)

Marco Metodológico

En función del desarrollo y estructuración de este capítulo, se consideró el concepto mismo de investigación, el cual, citando a autores como Hernández-Sampieri, es catalogado como un conjunto de procesos sistemáticos, críticos y empíricos que se aplican al estudio de un fenómeno o problema. (Hernández-Sampieri et al., 2014) . La investigación formulada para este proyecto es de tipo descriptivo, pues al ser combinada con criterios de clasificación como el método de análisis, logra el objetivo de ordenar, agrupar y sistematizar los objetos involucrados en el trabajo indagatorio, enfocándose en una problemática determinada, siendo esta no experimental, ya que se hizo observación del fenómeno tal y como ocurre “naturalmente”, sin intervenir en su desarrollo. (Behar Rivero, 2008) “Los estudios descriptivos buscan especificar las propiedades importantes de personas, grupos, comunidades o cualquier otro fenómeno que sea sometido a análisis” (Dankhe, citado por Hernández-Sampieri et al., 2014).

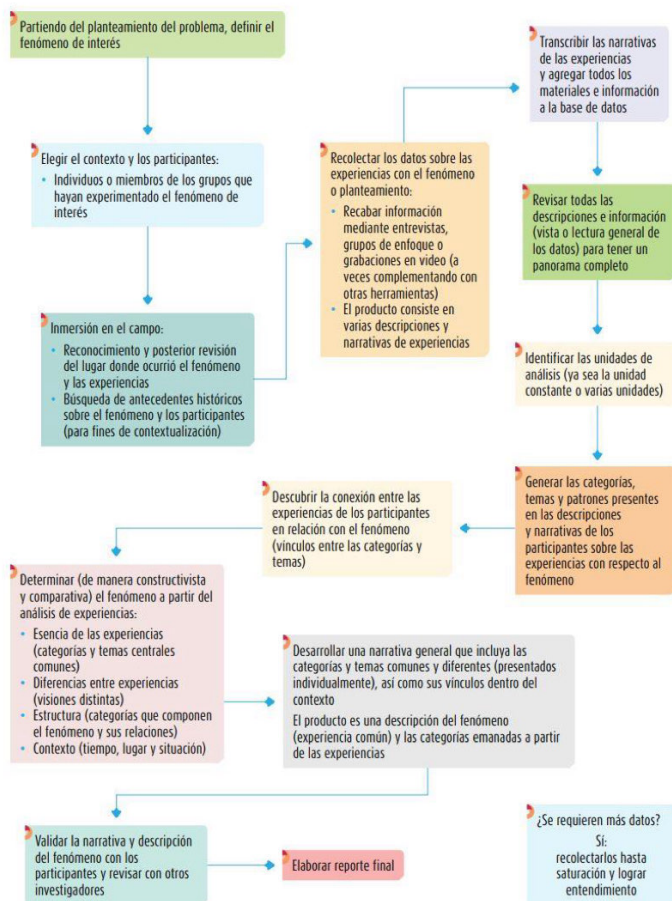
En el libro Metodología de la Investigación, los autores plantean 3 enfoques concretos, que delimitan a su vez los apartados que surgen de dicha metodología de la investigación, siendo estos el enfoque cualitativo, cuantitativo y mixto. El enfoque que será empleado en este trabajo de investigación-creación, visto desde una postura epistemológica que ahonda en la recolección y análisis de la información necesaria para estructurar tanto la pregunta de investigación, como la respuesta a la misma y así, exponer nuevos interrogantes que surjan en tal proceso, es el enfoque cualitativo. Este se caracteriza por tener un esquema secuencial, y, por ende, probatorio; a diferencia del enfoque cuantitativo (que se basa en mediciones numéricas y análisis estadísticos, estableciendo con esto pautas específicas y dando paso a la comprobación de teorías) o del enfoque mixto (que aunque integra ambas ramas metodológicas en la comprensión a cerca del objeto de estudio, valiéndose de estrategias tanto secuenciales (cuantitativo), como simultáneas

elaboración de un sistema de categorías coherentes y codificadas (si es necesario), haciendo una reducción de datos (no de información), al seleccionar, focalizar, simplificar, extraer y transformar los datos brutos que aparecen luego de un registro.

Debido a que la reducción de datos forma parte de dicho análisis, es importante incorporar el concepto de “triangulación”, pues dichos procesos no están desligados del análisis, sino que hacen parte de él (Denzin, 1970). Tal concepto, para autores como Erickson, alude al proceso de utilizar varios métodos en conjunto para triangular la verdad subyacente, reconociendo que dichos puntos de partida pueden ser diversos (Erickson, 1977) En cuanto al diseño metodológico, al buscar entender las experiencias de diferentes sujetos a cerca de un fenómeno concreto o las múltiples perspectivas de este, el proyecto está encaminado hacia el diseño cualitativo representado por lo fenomenológico, pues busca entender experiencias de personas sobre un fenómeno o múltiples perspectivas de este, explorando y comprendiendo los elementos en común de tales vivencias, presentando al final una descripción de las experiencias comunes y diferentes de los individuos estudiados, tal como lo define Hernández-Sampieri en el siguiente esquema: (ver ilustración 4)

Diferentes autores asocian las investigaciones cualitativas más en una lógica y proceso inductivo, definiendo este como un método sustentado en la observación repetida de un fenómeno, permitiendo así la formulación de generalizaciones, atendiendo a datos, pues es un camino a la síntesis, es decir, explorar y describir, para luego generar perspectivas teóricas. (Del Cid et al., 2011)

Ilustración 4 Esquema principales acciones para implementar un diseño fenomenológico



Fuente: Metodología de la Investigación, Hernández-Sampieri, pág. 528.

Ruta metodológica

La creación, como lo menciona Asprilla, se interesa en dimensiones humanas diferentes, admite secuencias lógicas y psicológico-intuitivas e incorpora una amplísima gama de emociones. Se complace en las posibilidades de la corporalidad, concebida como el cuerpo y los esquemas sensoriales, motrices, cognitivos, sensibles asociados a él. (Asprilla, 2013). Aunque las experiencias concretas de los referentes descritos en este proyecto dificultan la generalización de los resultados, es fundamental considerar las reflexiones que se aportan luego del análisis técnico interpretativo del repertorio. El objetivo de este estudio consiste en explorar las variaciones y características únicas que cada una de las intérpretes aportan a la construcción colectiva de saberes. Asimismo, se busca comprender cómo estas particularidades están relacionadas con las raíces culturales y regionales de las intérpretes, y cómo han evolucionado y se han adaptado al medio a través del tiempo.

Diseño de la herramienta

La herramienta de observación que fue elegida para la recolección de la información de manera detallada y fuera de la estructura misma de la entrevista convencional, a parte de la audición consiente de cada obra, fue el Panel. La idea de adoptar esta herramienta, a parte de la necesidad de apropiar cada detalle que proceda de la conversación con las cantantes, sin tener que recurrir a una entrevista común, surge gracias a la apropiación que su estructura brinda al plantear un escenario pedagógico y comunicativo, haciendo participe a la comunidad educativa en el diálogo propuesto en el mismo, brindando toda una experiencia interactiva, al disfrutar de la puesta en escena de las intérpretes y sus composiciones. Las maestras que hicieron parte de este conversatorio son: María Olga Piñeros Lara y Silvia Bibiana Ortega Ruiz. A continuación,

se presentará la estructura inicial elaborada para el Panel: *Interpretación como acción creadora – Bambuco andino colombiano*.

Formato inicial del panel

1. Desde el punto de vista vocal ¿Qué es interpretación para usted?
2. ¿Cuáles son los referentes vocales que han influido en su trayectoria artística?
3. ¿Cuáles cree que son los principales elementos técnico/vocales para tener en cuenta para interpretar un bambuco andino colombiano?
4. ¿Cómo aborda usted la interpretación de un bambuco andino?
5. ¿Qué elementos extra musicales (danza, otro instrumento, prosodia) considera importantes para abordar el género?
6. ¿Qué pertinencia halla en el abordaje del repertorio de música tradicional dentro del proceso de formación en la academia?
7. ¿Cómo validar los procesos de formación en música tradicional que tienen lugar fuera del contexto académico, dentro de un espacio universitario como un pregrado en música?
8. Partiendo desde la interpretación vocal ¿Qué opinión tiene de los espacios donde circula la música andina colombiana, más específicamente los concursos/festivales?

Herramienta de observación

El Panel fue la herramienta de observación adoptada en este proyecto, con la que finalmente se cumplió el objetivo de recopilar de manera ordenada y concreta la información, debido a la formalidad y objetividad de este. A continuación, se adjuntará la propuesta final con la que se estructuró y llevo a cabo el panel, el jueves 07 de septiembre del 2023, en las instalaciones de la Universidad Pedagógica Nacional, sede El Nogal, a las 4:00 pm.

Presentación de la herramienta

Panel: Interpretación como acción creadora – Bambuco andino colombiano.

INICIO 4:00 PM

Al contemplar de cerca las particularidades y contribuciones de la música andina colombiana (región en donde la mezcla entre el blanco y el indígena fue determinante para el desarrollo de ritmos y géneros insignia, especialmente del bambuco), se forjan un sinnúmero de reflexiones que enmarcan en sí no sólo la apropiación de todo un legado musical, gracias a la exploración de sus antecedentes histórico/sociales, sino que conducen al acercamiento y reconocimiento de las recientes propuestas que perfilan este género en la actualidad.

Damos la bienvenida a la comunidad educativa a este, el Panel *“Interpretación como acción creadora – Bambuco andino colombiano”*. Mi nombre es Laura Daniela Sánchez y estaré siendo la moderadora de este panel, organizado y llevado a cabo como parte de mi proyecto de grado, el cual tiene como objetivo la creación de una propuesta interpretativa vocal enfocada en el género bambuco, a partir del análisis interpretativo de 4 bambucos compuestos por las maestras que hoy nos acompañan como panelistas y a quienes tendré el gusto de presentar a continuación, como grandes referentes artísticos y pedagógicos en la música colombiana. Con su integralidad tanto académica vocal (propia de un trabajo educativo/pedagógico consciente), como con su experiencia artística (con reconocidas agrupaciones como “Secreto a Voces”, el dueto de música andina colombiana “Las Zurronas”, “Folkloreeta”, etc.) han difundido el género bambuco en un sinnúmero de escenarios, encuentros educativos y festivales musicales icónicos por todo el país. Damos la bienvenida a la Maestra María Olga Piñeros y la maestra Silvia Bibiana Ortega, a quienes agradecemos su presencia y participación en este espacio pedagógico.

Reseña maestra María Olga Piñeros - Lara

Maestra Colombiana, con estudios de canto, dirección coral y educación musical. Cuenta con una especialización en Educación Musical, Brasil, Máster Degree, Mannes College of Music en Nueva York. Ha realizado conciertos de Música Académica, Música Colombiana y Latinoamericana y como cantautora, en distintos escenarios de Colombia, Suramérica, Canadá, E.U.A. Europa y Sur África. Como compositora, ha sido ganadora de varios premios a nivel nacional. Tiene varias producciones discográficas como solista y sus canciones, así como sus interpretaciones han sido incluidas en importantes colecciones. Tiene publicaciones de cancioneros, artículos y textos sobre pedagogía vocal. Combina la enseñanza con sus recitales y conciertos. Bienvenida Maestra.

4:02 PM

[Espacio para un breve saludo de la Maestra al público presente]

Reseña maestra Silvia Bibiana Ortega

Por otro lado, contamos con la presencia de nuestra querida maestra Silvia Ortega. Cantante y Licenciada en Música de la Universidad Industrial de Santander y Magistra en Música con énfasis en Canto de la Pontificia Universidad Javeriana. Ha hecho parte de agrupaciones como: Dueto de música andina Colombiana las Zurronas, Agrupación Secreto a Voces, y su principal proyecto, la agrupación Folkloreta, con quienes que ha recorrido Colombia y diferentes países como intérprete y compositora. Actualmente cuenta con un registro fonográfico de 6 álbumes. Su labor pedagógica se ha desarrollado en universidades de la ciudad de Bogotá como la U. Pedagógica Nacional, donde guía procesos de canto, tanto académico como popular y folclórico, el programa PIJ de la Pontificia Universidad Javeriana y la U. Sergio Arboleda, donde desarrolló procesos en torno al Teatro Musical. Su proyecto académico

personal, la Fundación Artística Musical Voz Con 2, donde desarrolla procesos de enseñanza del canto, dirección coral y ensambles vocales. Ha desarrollado proyectos de investigación, gestión cultural y formación alrededor de las músicas colombianas y latinoamericanas. Actualmente continúa sus estudios en el modelo ETV (Estill voice training) y se encuentra trabajando en la cuarta producción discográfica con la agrupación Folkloreña titulada “Un nuevo andar”.

Bienvenida Maestra.

4:04 PM

[Espacio para un breve saludo de la Maestra al público presente]

El tiempo determinado para la intervención de cada panelista será de 5 a 10 minutos, respectivamente, y el público podrá intervenir sólo al finalizar el esquema de preguntas, para lo cual se dará lugar a 4 intervenciones, cada una de 2 min, sin derecho a réplica.

4:07PM

Entrando en materia, cuando nos vemos inmersos en la apropiación y exploración de géneros tradicionales, como lo es el bambuco, se da lugar a un componente clave en el campo musical, la interpretación. “La música es un hecho que se sitúa no sólo en la escucha sino en todo nuestro físico, dando cuerpo a nuestro mundo afectivo y posibilitando la expresión simbólica y física” dice Ochoa Gautier en su artículo *Tradición, género y nación en el Bambuco*.

1. Maestra, desde el punto de vista vocal ¿Qué es interpretación para usted?

TIENE 5MIN PARA INTERVENIR – Respectivamente.

4:20PM

Particularmente en el canto, cada experiencia de apropiación implica hallazgos que, a través de la significación, hacen notorio el valor que se le confiere a dicho legado musical, es por esto importante conocer...

2. Maestra ¿Cuáles son los referentes vocales que han influido en su trayectoria artística?

TIENE máximo 5MIN PARA INTERVENIR – Respectivamente.

04:30PM

Al estudiar el bambuco en el ámbito académico, es importante que se tengan en cuenta tanto los aspectos teóricos como los prácticos que lo conforman interpretativamente y lo hacen reconocible como tal. Se requiere, por tanto, una aproximación que combine recursos argumentativos y prácticos, la cual que permita a cualquier estudiante de canto en formación, una exploración tanto las versiones tradicionales como las más recientes de este género musical. Según su experiencia pedagógica y artística...

3. Maestra ¿Cuáles creen que son los principales elementos técnico/vocales para tener en cuenta para interpretar un bambuco andino colombiano?

TIENE 10MIN PARA COTESTAR – Respectivamente.

5:00PM

Teniendo como base dichos elementos anteriormente descritos...

4. ¿Cómo aborda usted la interpretación de un bambuco andino?

TIENE máximo 5MIN PARA INTERVENIR – respectivamente.

5:10PM

Partiendo de la interpretación como acción creadora y emancipadora...

5. *¿Qué elementos extra musicales (danza, otro instrumento, prosodia) considera importantes para abordar el género?*

TIENE máximo 5MIN PARA INTERVENIR – Respectivamente.

5:20PM

Como lo ha planteado Paola Belén en su artículo *Arte y conocimiento. La dimensión epistémica del proceso artístico en la contemporaneidad*: “la separación de materias de corte teórico y los talleres obedecen tan solo a diferencias metodológicas, pero la praxis artística requiere tanto la apropiación de técnicas como de herramientas conceptuales que le permitan pensar el campo de su producción artística” ...

6. *¿Qué pertinencia halla en el abordaje del repertorio de música tradicional dentro del proceso de formación en la academia?*

TIENE máximo 5MIN PARA INTERVENIR – Respectivamente.

5:30PM

En efecto, se busca no sólo transmitir el conocimiento sobre la música andina colombiana, sino también fomentar la exploración y la creatividad musical, permitiendo a los estudiantes de canto en formación descubrir su propia voz en la interpretación de los géneros tradicionales. Según su experiencia, partiendo desde la interpretación vocal

7. *¿Qué opinión tiene de los espacios donde circula la música andina Colombia, más específicamente los concursos/festivales?*

TIENE máximo 5MIN PARA INTERVENIR – Respectivamente.

Asimismo, como parte de mi proyecto de investigación, fueron seleccionados cuatro bambucos: composición de la maestra María Olga Piñeros, los bambucos *Desde lo alto de los cielos* y *Tominejo*, así como “*Poderme Refugiar*” y “*Un nuevo andar*”, piezas de la autoría de la

maestra Silvia Ortega, algunas de estas obras tendremos el placer de escuchar, con el acompañamiento del Maestro Ricardo Parra, a quien también le damos una calurosa agradecimiento por su presencia en este panel.

Maestra María Olga, antes de interpretarla, por favor podría hablarnos un poco de su composición “Desde lo Alto de los Cielos”, ¿cómo surgió, en qué fue inspirada, qué mensaje pretendías brindar al oyente, qué elementos buscaste incluir y cuanto de ellos estuvieron presentes en el producto final?

TIENE 7MIN PARA INTERVENIR

Maestra Silvia, antes de interpretarla, por favor podría hablarnos un poco de su composición “Un nuevo Andar” ¿cómo surgió, en qué fue inspirada, qué mensaje pretendías brindar al oyente, qué elementos buscaste incluir y cuanto de ellos estuvieron presentes en el producto final?

TIENE 7MIN PARA INTERVENIR

5:45PM

Agradecemos a las maestras por sus admirables interpretaciones y participación en este panel, el cual esperamos que sea el primero de muchos encuentros pedagógicos entorno a nuestra amada música colombiana. Ahora, daremos paso a la intervención del público, recordando que se dará lugar a 3 intervenciones, cada una de 2 min, con una respuesta de máximo 2 min de la panelista referenciada, sin derecho a réplica... Para luego finalizar con unas breves conclusiones.

INTERVENCION DE PÚBLICO (SI NO HAY, SE DA PASO A LAS CONCLUSIONES)

FINAL: Agradecemos a las maestras, por sus aportes valiosos para la construcción colectiva del conocimiento y saber musical, agradecemos la participación del maestro Ricardo

parra como músico acompañante y asesor en este proceso. Agradecimiento al maestro Rodolfo Losada, quien tiene a su cargo la asesoría metodológica y específica de mi proyecto de grado. También agradecemos a los directivos de la licenciatura en música, por facilitar espacios de diálogo y a nuestro público, al ser parte clave de esta dinámica. Así damos por finalizado este panel.

Ilustración 5 Flyer oficial del Panel



Fuente: Laura Daniela Sánchez, organización del panel.

Análisis de información

Luego de las reflexiones extraídas de las memorias del panel (ver anexo 1), se buscó construir un tipo de retroalimentación a partir de la perspectiva de las maestras y las observaciones propias de los apartados, desde la interpretación, el planteamiento de recursos técnico/vocales, hasta el abordaje interpretativo del repertorio y la concepción de dichos tópicos, desde la mirada de quien se sumerge en la audición consciente, válida en procesos de análisis

como el propuesto en este trabajo (ver tabla 4), con la debida autorización de los datos por parte de las maestras (ver anexo 3 y 4).

Tabla 3 Análisis de la Información

Categoría	Subcategoría	Memorias del panel	
		Mtra. María Olga	Mtra. Silvia
Qué es Interpretación	Connotación física y simbólica	Apropiarse de la canción; habitarla, vestirla y darle un sentido, un lugar en la vida de uno, para darle una identidad propia. Mezclando información del género y estilo, escuchando mucha música, escuchando a otros intérpretes, y luego que revolviéndolas con ese bagaje que uno trae, que cada uno tiene y que es tan importante, lleno de experiencias, de vivencias, de emociones, procesos, recorridos para encontrar cómo darle un sello propio, cómo se tiene un discurso musical propio, una voz propia.	Cuando la música llega, nos traspasa y se convierte en, de la mano con la honestidad de lo que somos: emocional, musical y humanamente. Esto, se va transformando el sentido interpretativo mismo, el cual sabemos que no ocurre de la noche a la mañana, sino que se trabaja, se construye y se transita.
Referentes interpretativos	Escucha consciente	Los primeros referentes vocales, así como las influencias artísticas que la conforman, iniciaron en casa, familia musical. La figura paterna, las reuniones y tertulias familiares. Había una constante escucha, no tan solo "placentera", sino con un componente analítico de aprendizaje, proceso en el cual no se hacía distinción entre géneros, culturas o idiomas. "oír con oreja crítica", menciona la maestra.	Al no tener una herencia musical vocacional, la maestra denomina y clasifica los referentes de su formación artística por épocas. "cada momento de la vida te da un referente, y si eres de los que escucha mucha música, te vuelves como "adicto" y eso es bellísimo en cuestión de la música e importante, para el músico, indispensable. El colega también se vuelve un referente importante."
Recursos técnico/vocales	Enfoques integrales del intérprete	Papel fundamental del "corazón" como eje articulador y conector entre la canción y el intérprete. La técnica está al servicio de la interpretación. Importancia de: 1, Elementos técnico/vocales. Conocimiento profundo a cerca del instrumento y las habilidades propias del mismo, pues según el individuo, estas varían. 2. Elementos estilísticos, de época, de género. Cada aire tiene sus especificidades y ahí es donde se debe dar especial atención al detalle, pues es así como surgen las grandes diferencias, que, en lo general, son difíciles de reconocer.	1. Técnica, sí. Tenemos un desarrollo técnico, pero también hay que entender que no hay una técnica, que no es una forma de cantar, que son muchos caminos que nos llevan a los géneros, a los estilos, a las configuraciones, a lo que se mueve físicamente en nuestro tracto vocal ¿qué puedo explorar?, qué puedo probar, es que me puedo equivocar, el error es una belleza... la exploración es clave. 2. Escucha analítica ¿Cuál es el fraseo? ¿cuál es el adorno? ¿cuál es el matiz? ¿cuál es el estilo? ¿qué me produce? 3. La emoción. Hay muchos otros gestos que se pueden transmitir a la música siempre y cuando haya una conexión emocional con esta, con lo que uno tiene para brindar, saber quién es uno, qué puede hacer uno.

		3. La esencia propia del artista. Color y mensaje propio, sello personal. La pasión da paso a grandes saltos interrogativos estilísticos y vocales.	
Abordaje interpretativo	Interpretación como acción creadora	Inicia desde la motivación. Desde una escucha consciente: análisis de la métrica, el ritmo, los giros que tenga, las cadencias, y oír otras versiones. Separar el texto, revisarlo, recitarlo, ver a detalle cada palabra y asegurarse de que cada una tenga un sentido y conexión con el ser interno individual. Por otro lado, la técnica ayuda a entender apartados agógicos y estilísticos. “luego de eso empiezo a pensar: esa canción cómo sonaría en mí, en mi voz”.	Prestar especial atención al fraseo, para evitar el cruce de los acentos gramaticales con los musicales, desde la interpretación. Escuchar todas las versiones posibles que hallan: qué me da el intérprete, qué dijo y qué puedo crear yo, qué puedo aportar sin salir del contexto del bambuco en sí, “porque siento que (primero hay muchos estilos de bambuco, todas las regiones tienen su estilo de bambuco) uno no se debe salir del esquema bambuquero, sino pensar de dónde lo voy a cantar, escuchar mucho, sentir mucho, entender, crear.” ¿Qué puedes aportar?
Elementos extra-musicales	Apropiación estilística	Se debe tener la posibilidad de llegar a la mayor cantidad de elementos extra, porque no todos se conectan con el intérprete, y estos a su vez enriquecen la interpretación y alimentan esa construcción de sello y sonido propio. Acompañar o acompañarse es clave (instrumentalmente). La música entra por los pies, bailar es clave (multidisciplinariedad). Somos artistas. El entorno también influye en sobremanera en el cuerpo, en la garganta. Hay que ser capaz de romper los límites. Volver a la esencia del género. La belleza ya está puesta en el bambuco, en su texto.	Es importante volver al inicio, porque se nos olvidó el por qué estamos aquí ¿Qué nos hace sentir? Para mí el cuerpo es todo. Como seres humanos tenemos muchas herramientas de aprendizaje, empezando por los sentidos, que conectan con las sensaciones y con la idea de estar aquí y ahora. En el canto, toda emoción altera el tracto vocal (comprendido entre pliegues vocales y boca). No sonamos igual cuando lloramos, reímos y etcétera. Si entendiéramos eso, el aspecto técnico llegaría a ser un poco más sencilla, ya tendríamos una sensación y una propiocepción más clara de lo que es nuestro cuerpo a la hora de hacer arte.
Espacios de circulación de la música andina	Exploración y visibilidad del género	Vislumbrar la importancia de espacios como las tertulias musicales y familiares, como espacios de circulación y visibilidad de la música en general y de géneros como el bambuco. El problema de los festivales o concursos es cuando se dicta “la moda” de cómo se tiene que cantar, eso lo único que muestra es el hambre tan tremenda que tenemos de que en las instituciones y los profesores nos enseñen a buscar adentro, no afuera, la respuesta la tenemos adentro y no afuera, sí, porque estamos dictaminados por modas, por temporadas y música de temporada. Es preocupante porque además también dictaminan qué repertorios, cuál repertorio es bueno, cuál repertorio no. No son los festivales ni la gente de los festivales los que dictaminan la moda, más moda no	Espacio en el que es posible mostrar el trabajo del intérprete, aprender, de la gente, del entorno, de la música misma, pues se forja todo un bibliotecario impresionante, pero emocionalmente también es muy demandante. Hay que cuidar el corazón, hay que cuidar la parte emocional, hay que cuidarnos como seres, como personas. Perder o ganar un concurso no te hace ni mejor ni peor. Te pone a participar en algo. Sí, entonces lo hablo así porque lo hablo con todo el conocimiento de causa, de haber ganado cosas y haber dicho ¿por qué no gane?... es un espacio de foguero, de producción, de música, de arreglos, de grupos, pero que hay que tomarlo con mucho cuidado, principalmente de uno.

		puede haber en la música, de lo que podemos hacer, y no podemos hacer. Estos espacios sirven para circular nuevo repertorio y para que haya una conexión estrecha entre compositor e interprete.	
--	--	--	--

El trasfondo intrínseco a la obra conlleva igual o mayor valor que la misma, pues es vital en la apropiación de tópicos cruciales expuestos en la interpretación final. El género, el estilo, la escucha consciente, las experiencias y vivencias, el recorrido y las emociones, pues la música traspasa y deja ver lo que somos, en un aspecto significativo y auditivo. La versatilidad y riqueza musical del intérprete conlleva todo un trabajo exploratorio de raíces, referentes, escuelas y sujetos, (ejemplo de esto podría ser el vínculo familiar y la conexión existente en la etapa de crianza de todo sujeto) apartados que no siempre están a disposición del quehacer musical, pero representan todo un compendio de herramientas interpretativas.

Como reafirman las maestras y autores como Weintraub, no podríamos hay una técnica universal, pues la técnica está al servicio de la interpretación, al prestar atención al detalle, no tan sólo al campo estilístico o las configuraciones vocales (como el Belt, el falsete o el Speech en el Estill Voice Training), sino también a la búsqueda del sentido propio, el “como” se asocia la obra con el intérprete y a través del sentir, se abre la puerta a una conexión con el mundo emocional, que hace parte esa interminable búsqueda de autenticidad, relacionado a su vez con el análisis de los 4 elementos y su repercusión interna en la comunicación colectiva del saber musical.

Concluimos así que, la obra, que en este caso particular es el bambuco, posee una belleza magnífica por sí mismo, haciendo pertinente la expresión de que “menos, es más”, hablando de aditamentos innecesarios y estorbosos, sin restarle importancia a aspectos que claramente son cruciales en dicho abordaje, como la motivación misma, la escucha consiente (definida como “audición activa” por Martenot) y a su vez analítica, pues la finalidad siempre recaerá en la

búsqueda de un mensaje propio, lleno tanto de significación, dando sentido artístico, estético y vital al músico e intérprete.

Análisis de recursos

Audición consciente - analítica

Antes de dar paso al análisis técnico vocal, se pensó en considerar algunas reflexiones interpretativas como resultado de un análisis enfocado en la expresividad y significación de elementos que conforman, en este caso, los bambucos que son objeto de estudio. Según lo afirma Bélières, basada en la propuesta de Bachelard, los cuatro elementos forman parte de un todo y tienen por función “diseccionarse” en pro de hallar equilibrio entre las dificultades y habilidades que se puedan observar en el proceso de construcción interpretativa, para así preguntarnos: ¿falta tierra? ¿falta aire?, esta disección o separación, por razones metodológicas hace que el foco de atención sea la problemática directamente, porque no hay “filtros mentales”, pues el cuerpo habla. Dichas apreciaciones constituyen la base teórica del siguiente apartado, que busca, a través de la audición consciente analítica, halla toda una amalgama entre el apartado interpretativo y el terreno expresivo (lo cual antecederá a los términos y conceptos propios del análisis técnico vocal), mas no apartados del campo psicológico, el cual no hace parte del objetivo principal de este proyecto.

Recursos técnico/interpretativos vocales

El desarrollo del proceso de categorización permite determinar el entorno en la forma que es relevante a una especie, sea cual sea su nivel de complejidad (Sáinz Sánchez, 1984). Fueron elegidos 4 bambucos específicos: Tominejo, Desde lo Alto de los cielos, Poderme Refugiar y Un Nuevo Andar. La elección del repertorio fue realizada con miras a obtener una visión integral del intérprete, abarcando el sentido compositivo y artístico de cada obra, el cual, en este caso, recae

sobre un mismo actor o individuo. Las maestras María Olga y Silvia intervienen en su obra, no sólo en su papel como compositoras, sino también como intérpretes. Weintraub hace especial énfasis en el papel del compositor y la obra, vinculados al intérprete, pues cataloga al intérprete como un sujeto que posee una necesidad expresiva que sólo es satisfecha a través de la expresión sonora y estética, desarrollando un vínculo, tanto con la obra como con el compositor. Es fundamental que, en nuestro caso, el papel del intérprete, del compositor y la obra en sí, recaigan sobre un mismo sujeto, pues abre todo un abanico de posibilidades en el ámbito experimental y expresivo.

(El intérprete) No canta sin *decir* nada, no dice sin cantar nada; es preciso, utiliza la energía justa. Trabaja profundamente el texto de la canción, lo encarna, le da vida. Ama los silencios y juega con ellos. Juega también con los instrumentos que lo acompañan, como una “voz” más. Tiene *swing* porque vive el ritmo desde el cuerpo. Sabe frasear. Sorprende porque recrea. No canta “lindo”: canta con verdad. Canta desde sus entrañas y conmueve. (Bélières et al., 2013)

Como resultado de la audición consiente-analítica, desde una mirada netamente expresiva y emocional, fundamentada en el análisis interpretativo propuesto por Bélières (los 4 elementos), aplicada a los 4 bambucos que son parte del objeto de estudio, se cumple con el objetivo de vislumbrar como el intérprete, a través de la unidad indivisible entre letra, música, ritmo e imaginario, se apropia de la obra misma. Según lo afirma Bélières, basada en la propuesta de Bachelard, los cuatro elementos forman parte de un todo y tienen por función “diseccionarse” en pro de hallar equilibrio entre las dificultades y habilidades que se puedan observar en el proceso de construcción interpretativa. A través de la audición consiente analítica, puede hallarse toda una amalgama entre el apartado interpretativo y el terreno expresivo (lo cual antecederá a los

términos y conceptos propios del análisis técnico vocal), mas no apartados del campo psicológico, el cual no hace parte del objetivo principal de este proyecto.

A continuación, se presentará un análisis textual y semántico, y la asignación de un elemento base y los secundarios (partitura de los centros de energía) de los 4 bambucos propuestos en la investigación, así como un también se expondrá un análisis que fue realizado teniendo en cuenta ciertas categorías definidas y establecidas, a partir de recursos tanto expresivos como técnicos vocales (referenciados en el marco teórico de este proyecto).

Tominejo
María Olga Piñeros

Tominejo bañado en polvo de estrellas que vuelan y en tu volar
 Vas trenzando en hilos de rosa y plata la madrugada.
 En tus alas nace la noche y vas adornándola con luceros
 Que se desprenden tímidamente con tu aleteo.

Como un bello poema helado, pintas al cielo con tus destellos
 Y en tu plumaje, el arco iris hace su nido.
 Gota de luz que te confundes con los reflejos que en la mañana
 Deja el rocío que cubre el bosque todo de niebla.

Besando vas a las flores, y ellas despiertan ruborizadas
 Y a tu contacto despliegan toda su belleza.
 Con tu vuelo suspendido las enamoras, las acaricias
 Tan suavemente que el mismo viento muere de celos.

Y te sumerges entre sus labios, como buscando el alma secreta
 De tantas penas, que mil colores esconden en ellas
 Aroma tibio, sueño fugaz que le pones alas a mi canción
 Como un suspiro te vas durmiendo aquí en mi pecho.

Análisis textual y semántico

Desde el título mismo del bambuco, surge el interrogante sobre el significado del término *Tominejo*. Etimológicamente, esta palabra procede del sustantivo “tomín” que denota pequeñez y del sufijo “ejo” que es un valor diminutivo. Este sustantivo hace referencia a una especie de colibrí, que habita en la región que comprende desde Colombia hasta Argentina, el cual posee un plumaje colorido y pico largo. Teniendo este concepto claro, es posible conferirle un valor

significativo al sentido global que enmarca el texto del bambuco, el cual exalta las cualidades del ave y la describe de manera poética, apoyado en metáforas y alusiones que habitaron en el imaginario de la autora al momento de componerlo. Esta obra ha sido galardonada en diferentes festivales de música andina colombiana, como el célebre Concurso Nacional de la Canción Inédita José A. Morales, realizado en Socorro, Santander. La inspiración para la composición de este bambuco nació luego de un viaje en el que se encontraba la maestra, en compañía de su esposo e hijo, donde tuvieron el placer de encontrar los característicos picaflores que se paseaban recolectando néctar de las flores. En esa detenida y mágica observación, la maestra María Olga reconoció uno de ellos como tal, quiso enseñarlo directamente a su hijo, el cual era desconocedor de la especie, pero al ver su confusión en el momento, decidió componer este bambuco, para relatarle a su hijo la majestuosidad y esencia misma de dicha criatura y su relación con sus raíces, al recordarle las enseñanzas de su tío y su hogar.

Campos semánticos

- Espacios de tiempo: madrugada, noche, mañana.
- Ave: alas, plumaje, vuelo.
- Naturaleza: estrellas, luceros, arco iris, flores.
- Clima: rocío, niebla, viento.

Partiendo desde el ritmo, el elemento que predomina es el agua, pues corporalmente puede ser acompañado desde movimientos ascendentes pero sutiles, los cuales tienen la función de acompañar expresivamente lo que se propone literalmente en la primera capa. Desde la melodía y el texto, el elemento base es el aire, pues evoca movimientos de apertura y a su vez, volátiles.

Partitura campos de energía

Tominejo bañado en polvo de estrellas que vuelan y en tu volar Vas trenzando en hilos de rosa y plata la madrugada.	. Aire <i>El sueño del vuelo, la poética de las alas. La libertad, lo celestial.</i>
En tus alas nace la noche y vas adornándola con luceros	. Fuego <i>Es íntimo, pero Intenso a la vez.</i>
Que se desprenden tímidamente con tu aleteo.	. Tierra <i>La conexión con la realidad, lo instintivo.</i>
Como un bello poema helado, pintas al cielo con tus destellos	. Fuego + Tierra <i>La energía generada para enraizar.</i>
Y en tu plumaje, el arco iris hace su nido.	. Aire <i>Alegoría sutil y mágica a la vez.</i>
Gota de luz que te confundes con los reflejos que en la mañana Deja el rocío que cubre el bosque todo de niebla.	. Agua + Tierra <i>Alusivo al fluir constante, orgánico y profundo.</i>
Besando vas a las flores, y ellas despiertan ruborizadas	. Fuego <i>El vínculo entre lo intenso y lo puro.</i>
Y a tu contacto despliegan toda su belleza. Con tu vuelo suspendido	. Aire <i>Lo volátil, el sueño del vuelo, lo poético y admirable.</i>
las enamoras, las acaricias Tan suavemente que el mismo viento muere de celos.	. Fuego <i>Lo vivaz, lo íntimo, la pasión, euforia y picardía.</i>
Y te sumerges entre sus labios, como buscando el alma secreta De tantas penas, que mil colores esconden en ellas	. Agua <i>La intimidad de manera más uniforme, a diferencia del fuego.</i>
	. Aire <i>La contemplación de la subjetividad y sus matices.</i>
Aroma tibio, sueño fugaz que le pones alas a mi canción	. Aire + Agua <i>La inteligencia superior, ligada al fluir constante de la inspiración.</i>

Como un suspiro te vas durmiendo aquí en mi pecho.	. Agua + Tierra <i>La profundidad hallada en el refugio.</i>
--	---

Recursos técnicos vocales

- *Colocación:* La maestra maneja una mezcla homogénea que va direccionada hacia la voz de pecho en la mayor parte del bambuco, sin restarle la intención “sutil y delicada” que la poética de la composición expone, al ser un tema que exige una proyección estable, más no agresiva.
- *Fraseo:* Este va de la mano con la estructura ritmo melódica. El Bambuco inicia con motivos melódicos ascendentes que, al llegar al clímax, regresan descendentemente a un estado de reposo, por lo que, el enfoque principal del fraseo se encuentra en no fragmentar al relatar la narrativa existente en la prosa y la melodía, hasta que estas concluyan orgánicamente.
- *Adornos:* La introducción de este bambuco cuenta con adornos que, desde la imitación, buscan acercarse a los sonidos propios de un ave, emulando aleteos, silbidos y el volar de los colibríes, ambientando (de una manera muy ingeniosa) al receptor sobre la temática que la obra aborda.
- *Matices:* La obra se enriquece con recursos dinámicos que evocan la constante descripción del ave protagonista, a través de memorias y metáforas. Estos elementos incluyen crescendos en el coro, así como decrescendos que acompañan la energía que da paso a las frases descriptivas y a su vez sutiles, importantes en el desarrollo de este bambuco en particular.

Desde Lo Alto De Los Cielos

María Olga Piñeros

Desde lo alto de los cielos,
se ven los montes de terciopelo,
Verdes, tupidos, llenos de ensueño,
Tienen la magia de los abuelos.

Desde lo alto de los cielos,
No hay horizontes, ni divisiones
Sólo las nubes cubriendo el suelo
Parecen manchas las poblaciones.

Desde lo alto de los cielos,
Se ven las nubes como algodones.
O se parecen a un mar en olas
Que se convierten en nubarrones.

Si se separan en pedacitos
Parecen nidos colgando al viento,
Tan solitarios, que en su silencio
Van desafiando el vaivén del tiempo.

Desde lo alto de los cielos,
Solo esta este instante eterno
En que te pienso y te recuerdo
En cada sol, en cada sueño.

Desde lo alto de los cielos,
Enredados con esmero,
Aparecen como hilos
Mil caminos y senderos.

Que se entrecruzan,
que se entretejen,
Por entre el cielo, y por la tierra.
Sigo buscando aquí tus huellas
Por el camino que en mi alma
empieza.

Desde lo alto de los cielos
Se ve la tierra como en retazos
De mil colores, de mil tamaños
Como bordados hechos a mano.

Desde lo alto de los cielos
La cordillera se vuelve estrellas,
Y va pariendo ríos de niebla
Que serpentean, dejando estelas.

Desde lo alto de los cielos
Con la plenitud del fuego
Tu presencia en todas partes,
Me parece que yo encuentro.

Desde lo alto de los cielos
Con certeza, estás presente
En mis canciones, en mis poemas,
En mi alegría, en mis canciones
En mis poemas, y en la ternura
de cada día.

Análisis textual y semántico

Canción ganadora del primer puesto en obra inédita en el festival Mono Núñez, compuesta desde un profundo sentimiento de gratitud, entendiendo que el arte sana, “*escribí esa canción para sanar mi corazón*” relata la autora. En su tiempo, nació en un estado de tristeza absoluta ante una pérdida inminente, en homenaje a su figura paterna, quien impulsó e inculcó durante su vida toda clase de habilidades y expresiones artísticas, tales como la danza, la poesía y

por supuesto, la música. Mismo arte que potencializó la trayectoria, vida y obra de uno de los referentes más integrales con los que cuenta el gremio artístico colombiano. Este bambuco fue inspirado desde la ventana de un avión, cuando en su recorrido, la compositora pudo vislumbrar y adentrarse en la selva colombiana, momento en el que tuvo muy presente el recuerdo de su padre y de pronto le “llegó” la canción, que dice textualmente; *desde lo alto de los cielos, se ven los montes de terciopelo, verdes, tupidos, llenos de ensueño, tienen la magia de los abuelos*. En palabras de la maestra María Olga: “uno no compone nada que uno no tenga en su imaginario... La canción tiene vida propia, se va construyendo...”

Campos semánticos

- Paisaje: cielos, montes, nubes, suelo, mar, olas, nubarrones, nidos, sol, cordillera, estrellas, niebla, estelas, tierra.
- Texturas: terciopelo, tupidos, algodones, manchas, pedacitos, retazos, colores, bordados,
- Imaginarios: ensueño, magia, horizonte, vaivén, tiempo, instante eterno, recuerdo, sueño, huellas, caminos.

El elemento que predomina en la estructura misma del bambuco es la Tierra, pues su finalidad misma es enraizar la poética con la realidad y la memoria con la honra que el ser posee de admirar la madre tierra y agradecer, por el aquí y el ahora, aunque también en su texto y melodía posee analogías alusivas a lo celeste, lo superior y elevado (Aire).

Partitura campos de energía

Desde lo alto de los cielos, se ven los montes de terciopelo,	. Aire + Tierra <i>La expresividad que emana de la raíz y se separa de lo físico.</i>
Verdes, tupidos, llenos de ensueño, Tienen la magia de los abuelos.	. Aire <i>Contemplar la sublimidad a detalle.</i> . Tierra <i>Evoca lugares seguros y, por ende, la sensación de refugio.</i>
Desde lo alto de los cielos, no hay horizontes, ni divisiones	. Agua <i>Fluidez. No hay lugar para barreras.</i>
Sólo las nubes cubriendo el suelo Parecen manchas las poblaciones.	. Tierra <i>El reposo, lo real, la esencia funcional de los elementos.</i>
Desde lo alto de los cielos, se ven las nubes como algodones.	. Aire <i>Lo celeste, lo superior con sutilezas comparativas.</i>
O se parecen a un mar en olas que se convierten en nubarrones.	. Agua + Tierra <i>Apertura al detalle y la asociación a otros fenómenos naturales.</i>
Si se separan en pedacitos, parecen nidos colgando al viento,	. Aire <i>La flexibilidad y fluidez existentes en la naturaleza.</i>
Tan solitarios, que en su silencio van desafiando el vaivén del tiempo.	. Tierra <i>El reposo que, aunque solitario, trae claridad, trae una guía.</i>
Desde lo alto de los cielos, sólo está este instante eterno	. Aire <i>Lo sustancial, pero trascendental del presente, del ahora.</i>
En que te pienso y te recuerdo	. Fuego <i>El impulso existente en lo vivido.</i>
En cada sol, en cada sueño.	. Agua <i>Memorias constantes y profundas.</i>
Desde lo alto de los cielos, enredados con esmero, aparecen como hilos, mil caminos y senderos.	. Tierra <i>La manera en la que se está apoyado e insertado en el mundo.</i>
Que se entrecruzan, que se entretejen, por entre el cielo, y por la tierra.	. Aire + Tierra <i>La conexión de lo celeste con lo terreno, con la realidad, la memoria y con el presente.</i>
Sigo buscando aquí tus huellas Por el camino que en mi alma empieza.	. Fuego <i>La energía generada para que el cuerpo se avive, el impulso, la pasión.</i>

Desde lo alto de los cielos, se ve la tierra como en retazos De mil colores, de mil tamaños, como bordados hechos a mano.	. Tierra <i>La esencia perfecta de la madre tierra, desde miradas celestes</i>
Desde lo alto de los cielos, la cordillera se vuelve estrellas,	. Tierra + Aire <i>Lo terreno y lo celeste, alineados.</i>
Y va pariendo ríos de niebla Que serpentean, dejando estelas.	. Agua + Aire <i>La sutileza de lo constante e inminente.</i>
Desde lo alto de los cielos, con la plenitud del fuego	. Fuego <i>Impulso que asciende.</i>
Tu presencia en todas partes, me parece que yo encuentro.	. Aire <i>Lo omnipresente, lo espiritual.</i>
Desde lo alto de los cielos, con certeza, estás presente	. Fuego <i>La fuerza simbólica e instintiva</i>
En mis canciones, en mis poemas,	. Aire <i>Poética e inspiración que proviene de otro plano.</i>
En mi alegría, en mis canciones	. Fuego <i>La chispa, la motivación, la emoción de la creación.</i>
En mis poemas, y en la ternura de cada día.	. Agua + Aire <i>La reverencia a la memoria y el vínculo emocional de lo que fue, en lo que es.</i>

Recursos técnicos vocales

- Colocación: La calidad vocal definida en este bambuco es una mezcla homogénea del rango vocal, dando posibilidad de mayor proyección, y por ende volumen y brillo.
- Fraseo: Dada las cualidades narrativas de este bambuco y la intención propia del estilo, sus frases (en su mayoría) tienen una intención andante -descriptiva que sólo es interrumpida al llegar al clímax del bambuco.

- Adornos: El Rubato es el ornamento por excelencia que enmarca la búsqueda de autenticidad, variación y reafirmación del sentido individual de la intérprete, presente con más intensidad en la reexposición del motivo principal, luego del coro.
- Matices: La obra es acompañada de manera sublime por recursos dinámicos que aluden a la constante exposición y descripción de paisajes, memorias y metáforas. Desde fortes en el coro, como decrescendos que disminuyen la energía y dan paso a la sutileza y delicadeza del piano.

Poderme Refugiar

Silvia Ortega

Dame un motivo, dame razones que me hagan soñar.
Y que el sueño me inspire para siempre continuar.
Con las palabras que le voy dictando al corazón,
Que son el motivo de lo que canto hoy.

Canto para no callarme lo tengo aquí,
Para encontrar la forma de acercarme más a ti.
Con una sonrisa, un gesto, el abrazo y un te quiero,
Y encontrar la forma de hacerte más feliz.

// Siempre buscando la forma de seguir
Tras cada huella, un camino por descubrir.
Como es tu mundo y como puedo hallar,
En tu mirada poderme refugiar. //

Eres tú la canción que toma forma en mi existir,
Eres tú el recuerdo que siempre se encuentra aquí.
Eres acorde y nota que brotan sin cesar,
Fui yo quien te escogió, para poderte cantar.

Análisis textual y semántico

Refugio viene del latín “*refugium*”, el cual tipifica “huir hacia atrás” - “lugar protegido al que uno se retira huyendo en retroceso”. Por ende, *refugiar* evoca el sosiego que viene tras recibir amparo, auxilio o simplemente al hallar paz ante lo que se presenta desconcertante. Lo especial y curioso del término es que puede ser atribuido no tan sólo a una connotación amorosa, propia de un romance de pareja, por el contrario, su significación puede ser tan libre y particular como el individuo mismo lo desee, como una caminata al aire libre, como una respiración profunda y consciente, como la mirada de tu ser gatuno amado, como el sabor de la comida de mamá, en fin, el refugio habita en el lugar, el objeto o el ser que cada subjetividad atribuya. La inspiración de este bambuco surgió, como muchas de las composiciones de la maestra, en un intento por redescubrir y entender las diferentes facetas en las que podía admirar el amor en el otro (en este caso, en su pareja) siendo amigos, cómplices, maestros, músicos y agentes activos en la construcción interna del otro.

Campos semánticos:

- Acciones: soñar, seguir, descubrir, hallar, refugiar, existir, cantar.
- Gestos: canto, sonrisa, abrazo, mirada.
- Atributos: motivo, inspiración, recuerdo, canción, acorde, nota.

En *Poderme Refugiar* encontramos dos elementos-energías básicas que se van alternando: el ‘Fuego’ (pues desde la introducción, está presente un motivo ritmo-melódico vivaz y pícaro que va creciendo conforme avanza y se desarrolla la canción), acompañado de la fluidez sensitiva, afectiva, íntima y nutritiva del elemento ‘Agua’.

Partitura campos de energía

Dame un motivo, dame razones que me hagan soñar.	. Agua + Aire <i>Sensibilidad vinculada a lo elevado y sublime.</i>
Y que el sueño me inspire para siempre continuar.	. Tierra <i>Conexión con la realidad, impulso para avanzar.</i>
Con las palabras que le voy dictando al corazón,	. Fuego <i>Saber utilizar la energía justa</i>
Que son el motivo de lo que canto hoy.	. Aire <i>Lo que transmitimos desde lo no corpóreo.</i>
Canto para no callarme lo tengo aquí,	. Agua <i>Fluir a través de la voz.</i>
Para encontrar la forma de acercarme más a ti. Con una sonrisa, un gesto, el abrazo y un te quiero,	. Fuego + Tierra <i>Vínculo íntimo insertado en el plano real, afectivo y vívido.</i>
Y encontrar la forma de hacerte más feliz.	. Agua <i>Representa los afectos.</i>
Siempre buscando la forma de seguir	. Fuego <i>El impulso, la energía, el motivo, la razón.</i>
Tras cada huella, un camino por descubrir. Como es tu mundo y como puedo hallar,	. Aire <i>La relación entre la comunicación y el encuentro con lo irreconocible.</i>
En tu mirada poderme refugiar.	. Tierra <i>Refugio en todo su esplendor.</i>
Eres tú la canción que toma forma en mi existir,	. Agua <i>Simboliza el amor que expresamos.</i>
Eres tú el recuerdo que siempre se encuentra aquí.	. Tierra <i>El reconocimiento de un lugar seguro.</i>
Eres acorde y nota que brotan sin cesar,	. Aire + Agua <i>Fluidez sin prejuicios.</i>

Fui yo quien te escogió,
para poderte cantar.

. Agua

*Expresividad, emoción,
lenguaje de amor.*

Recursos técnicos vocales

- Colocación: Contemplada desde una correcta exposición del mecanismo 1 (voz de pecho), al plantear una mezcla homogénea del rango vocal y brindando a la intérprete seguridad, carácter y justa proyección que acompaña el motivo emocional de la obra.
- Fraseo: la intención principal del mismo, al igual a la de los bambucos anteriores, es acompañar la narrativa, propia del estilo y género, a través de frases que se conectan con la prosodia y las respiraciones orgánicas que el ser humano tiene al hablar.
- Adornos: A medida que se desarrolla la canción, se hace notable la importancia que la intérprete brinda al detalle. Ejemplo de esto es la acentuación sutil de ciertas consonantes como la “N”, lo cual brinda toda una ambientación, así como onomatopeyas que acompañan de manera delicada, el intermedio existente entre el coro y la estrofa.
- Matices: El Bambuco se encuentra dentro de un campo interpretativo que implica carácter y proyección, aunque en algunos fragmentos nos encontramos con pianos súbitos que brindan dinamismo al tema, y por enseñar enriquecen la experiencia tanto del oyente, como del intérprete.

Un nuevo andar

Silvia Ortega

Veo una nueva luz y un nuevo aire,
Siento, al despertar, mi pecho deambulante.
Un fuego que se hace voz, una voz andante
Que me cuenta las historias de libertad.

El vibrar de mi ser es lo que siento,
Retumbando, escucho el viento en mi adentro.
Luego se hace una canción y escucho el eco,
Que me cuenta las historias de un nuevo andar.

//Y confiar en el acierto de vivir en el presente,
El pasado es mi enseñanza y el futuro es mi esperanza. //

Y si miro hacia atrás están mis huellas,
Un camino que ha marcado mi experiencia.
Y recuerdo realmente lo importante,
La conciencia, tierra y vida, vuelvo a empezar.

Cuesta cambiar la manera, cuesta aceptar
El dolor y el miedo afloran al despertar.
Como flor que nace y crece, no hay vuelta atrás
Y volver a lo sencillo, a lo esencial.

Análisis textual y semántico

Este bambuco enmarca en sí un trasfondo muy personal y profundo que surge como resultado de múltiples procesos humanos por los que ha sido “atravesada” su compositora. En palabras de la Maestra Silvia: “...todos tenemos un momento en la vida donde nos cuestionamos... buscar, nuestra misión es buscar cuál es la luz, cuál es ese farito que se enciende”. El primer verso de la canción en ser concebido está en su coro: *el pasado es mi enseñanza y el futuro es mi esperanza*, entendiendo que vivir en el *aquí* y en el *ahora* da fe de que somos seres en constante cambio, y sólo tenemos un presente para VIVIR la versión que hemos destinado para este plano, pues el pasado es el cúmulo de aciertos y desaciertos que ya

tuvieron lugar, y el futuro, la certeza de lo que se espera, la incertidumbre de lo que no se ve y la convicción en lo que no existe. Como afirmaban las maestras en sus intervenciones en el panel realizado: “las canciones tienen vida propia”. El título de este bambuco también le da nombre a la cuarta producción discográfica de la agrupación *Folklore*, de la cual la maestra hace parte como cofundadora, compositora y voz.

Campos semánticos:

- El proceso: luz, libertad, nuevo, acierto, andante, presente, pasado, futuro, voz, ser, canción, historias.
- Elementos: aire, viento, fuego, tierra.
- Aprendizajes: enseñanza, esperanza, huellas, experiencia, conciencia, vida, dolor, miedo.
- Acciones: siento, escucho, miro, andar, confiar, vivir, despertar, empezar, cambiar, aceptar.

El elemento que prima en la poética de este bambuco es el Fuego, acompañado de un vínculo cercano con la Tierra, inspirado en cambios internos que obedecen a una mudanza tanto de creencias como de ideales, un cambio hecho desde la consumación de lo que ya no concuerda con dicho acto trascendental del ser y la conexión con la raíz, con el inicio “del todo”, lo cual también es visible en la fuerza y proyección de su estructura ritmo-melódica.

Partitura campos de energía

Veo una nueva luz y un nuevo aire,	. Agua + Aire <i>La apertura intuitiva a lo que está por descubrirse.</i>
Siento, al despertar, mi pecho deambulante.	. Tierra <i>Observador interno, sin prejuicios.</i>
Un fuego que se hace voz, una voz andante	. Fuego <i>Contemplación de una mudanza constante</i>
Que me cuenta las historias de libertad.	. Aire <i>Lo volátil y elevado. Poética de las alas.</i>
El vibrar de mi ser es lo que siento,	. Tierra + Fuego <i>Apoyo, enraizamiento, energía.</i>
Retumbando, escucho el viento en mi adentro.	. Aire + Agua <i>El solemne reconocimiento de la 'voz' interna propia.</i>
Luego se hace una canción y escucho el eco, Que me cuenta las historias de un nuevo andar.	. Agua + Fuego <i>Expresividad y validación intuitiva de la creatividad y la mudanza simbólica.</i>
Y confiar en el acierto de vivir en el presente,	. Tierra <i>Sonido firme, enraizado seguro, conexión con el "ahora".</i>
El pasado es mi enseñanza y el futuro es mi esperanza.	. Agua + Aire <i>Simboliza los afectos que fluyen en dirección a lo venidero.</i>
Y si miro hacia atrás están mis huellas, Un camino que ha marcado mi experiencia.	. Tierra <i>Reconocimiento de lo vivido, de lo que nos constituye y afianza.</i>
Y recuerdo realmente lo importante,	. Tierra + Fuego <i>Conexión con la raíz, vinculo puro con el inicio.</i>
La conciencia, tierra y vida, vuelvo a empezar.	. Fuego <i>Pasión y motivo del impulso que da razón y sentido a la vida misma.</i>
Cuesta cambiar la manera, cuesta aceptar	. Fuego <i>Consumación de lo que carece de sentido y</i>

El dolor y el miedo afloran al despertar. Como flor que nace y crece, no hay vuelta atrás Y volver a lo sencillo, a lo esencial.	<i>obstaculiza.</i> . Fuego + Tierra <i>Elemento en el que es posible hallar la representación del bien o del mal, asociado con la esencia y conciencia de lo real.</i> . Aire <i>Poética de la elevación y aceptación del verdadero cambio.</i> . Tierra <i>Origen.</i>
---	---

Recursos técnicos vocales

- Colocación: El *Belt* con su fuerza expresiva y carácter consistente, acompaña la intencionalidad que la interprete planifica para el desarrollo de la obra, en la cual también se percibe la presencia estable del “mecanismo 1” o voz de pecho que actúa a la par de esa sensación brillante, firme y proyectada, característica del bambuco. Así como una mezcla sublime y homogénea que enriquece el rango vocal del cantante, a la par de aspectos valiosos como la respiración y el apoyo.
- Fraseo: Al inicio del bambuco se escucha toda una amalgama entre ligado y rubato, la cual desplaza la imponencia del 6/8 y brinda toda una ambientación que evoca lo narrativo propio del texto, al ser acompañada de una respiración consciente y pausas puntuales.
- Adornos: se hace uso de apoyaturas que refuerzan la intencionalidad de las frases. A su vez, se percibe la presencia de un ligero vibrato que acompaña los finales de frase.
- Matices: La estructura semántica y textual de la narrativa propia del bambuco da origen a la combinación de dinámicas enérgicas que van desde el mezzopiano hasta el forte, y con

esto, la creación de todo un pasaje sonoro que es ambientado con el fin de brindar el carácter precisado en esta canción.

Síntesis de los recursos técnicos interpretativos

A la par de los datos recolectados en el panel, la información en los antecedentes, y los referentes teóricos y metódicos ya expuestos, se buscó articular los recursos técnico/vocales (colocación, fraseo, adornos u ornamentos, matices) con los apartados expresivos y emocionales (visto desde los 4 elementos) del campo interpretativo musical, desde la experiencia particular de 2 cantautoras y lo que, desde su trayectoria artística y pedagógica, les funciona. Es por esto que, luego de la descripción a detalle de los elementos interpretativos utilizados por las maestras Piñeros y Ortega (expuesta en el capítulo anterior), se presentarán a continuación unas conclusiones generales que enmarcan en sí los recursos técnicos y expresivos vocales que ambas maestras contemplan e incorporan en sus interpretaciones y así dar cierre a la investigación.

Conforme a lo anterior mencionado, es posible vislumbrar elementos y recursos de suma trascendencia, como la mezcla vocal homogénea planteada por la maestra María Olga, la cual va direccionada hacia la voz de pecho (mecanismo 1) en la mayor parte de su interpretación, sin restarle la intención “sutil y delicada” que la poética de sus composiciones expone, al ser un estilo que exige una proyección estable, más no agresiva. El *Belt*, (configuración propia del Estill Voice) con su fuerza expresiva y carácter consistente, acompaña la intencionalidad que, en este caso en particular, la maestra Silvia planifica para el desarrollo de sus obras, donde también se percibe la presencia estable del “mecanismo 1” o voz de pecho que actúa a la par de esa sensación brillante, firme y proyectada, característica del bambuco. Así como una mezcla sublime y homogénea que enriquece el rango vocal del cantante, acompañada de una correcta

respiración y apoyo sin tensión. Por su parte, el enfoque principal del fraseo en ambas intérpretes se enfoca en no fragmentar al relatar la narrativa existente en la prosa y la melodía, hasta que estas concluyan orgánicamente, al ser acompañado de respiraciones conscientes y pausas puntuales. A su vez, la obra se enriquece con recursos dinámicos que evocan una constante narrativa, a través de memorias y metáforas. Estos elementos incluyen crescendos, así como decrescendos que acompañan la energía que da lugar a frases descriptivas y a su vez sutiles, importantes en el desarrollo de estos bambucos en particular. También es notorio el uso de apoyaturas que refuerzan la intencionalidad de cada verso, así como la presencia de un ligero vibrato que acompaña los finales de frase, el cual apoya la estructura semántica y textual de la narrativa propia del género, dando origen a la combinación de dinámicas enérgicas que van desde el mezzopiano hasta el forte, y con esto, la creación de todo un paisaje sonoro, ambientado con el fin de brindar el carácter precisado en este estilo. En este desarrollo del sentido comunicativo, se hace visible la importancia de recursos expresivos que no están presentes necesariamente en el ámbito musical, pero que son fundamentales para el mismo.

La multidisciplinariedad es indispensable, así como la honestidad suficiente para reconocer tanto las habilidades con las que su instrumento (cuerpo) puede o no vibrar en la misma sintonía y aceptarlo. Allí recae la importancia de la aprehensión de la mayoría de los recursos, elementos y destrezas extra a lo musical, pues posibilitan que el intérprete pueda optar por el recurso que le provea mayor beneficio y vaya en pro de potencializar su proceso y desarrollo interpretativo. Algunos de estos recursos pueden ser: *la danza*, clave para corporeizar la música misma e interiorizar *elementos* presentes en ella, tales como el ritmo, el fraseo, los acentos y el estilo mismo de los géneros; *la prosodia*, que examina los acentos fonéticos y la entonación misma presente en el texto; *el campo semántico*, el cual sitúa al interprete sobre la

significación misma de cada línea textual, y brinda la posibilidad de una mayor aprehensión de la obra; *la audición activa*, consciente y detallada, tanto de las diferentes versiones que la obra posee, así como de intérpretes destacados del género o afines al mismo.

Conclusiones

La colocación, el fraseo, los adornos y matices, más allá de ser ejes articuladores de la técnica, son imprescindibles para el entendimiento y apropiación del estilo propio de un género y en el bambuco, este apartado no es diferente. Todos los anteriores actúan como recursos en pro de que el intérprete vuelva a su génesis, replantee la esencia que como artista imprime en su obra, y se ciña de apartados significativos que lo alejen de ser repetidor, maquina o impostor, sino que, a través del conocimiento en sí, transforme su realidad artística y sea un agente activo en la construcción del acervo colectivo de saberes y experiencias.

Bien decía Bourdieu que el cuerpo habla, incluso cuando uno no quiere que hable. El alcance del lenguaje en la conformación misma del cuerpo socialmente objetivado y su significación en dicha representación social. Es así como los cuerpos reciben un “valor proporcional” que infiere en las condiciones sociales, y el intérprete, como ser social, como “cuerpo” pensante, en ocasiones se ve asechado por juicios de valor que imponen definiciones a lo naturalmente reconocible. Dichos valores, mutan y se materializan como “amenazas” constantes a la autonomía de los dominados. Sin embargo, aun con las muchas premisas en su contra, el intérprete logra encontrar en su interior todo un consolidado de rituales que, en esencia, le dan razón de ser. Los mismos que lo desmoronan y arman a la vez, los mismos que lo remontan a lo que fue en un inicio y dan sentido a los espacios vacíos en tal rompecabezas. Es a través de esas representaciones que el mundo puede tornarse “seguro”, a través de la escucha que lleva al interprete a emprender nuevos rumbos, sabiendo que lo representado no “significa”, sino que “es”, pues reconoce que cada uno tiene su pequeña verdad, que cada interpretación es una pequeña verdad y que, a lo sumo, cada uno tendrá una opinión de ella; concluyendo así que cada interprete es un universo individual, que aunque posee similitudes con los demás sujetos que

existen por y para la música, la diversidad y singularidad de cada músico hacen notorias las diferentes concepciones expresivas y comunicativas en cada experiencia musical, las cuales, lejos de crear barreras, desacuerdos o distanciamientos, enriquecen la construcción colectiva de conocimiento desde la práctica interpretativa. Como también lo afirma la maestra María Olga:

No estamos imitando como cantaban hace 20 o 30 años, nosotros estamos creando interpretación y para eso necesitamos estar escuchando qué pasa, porque como yo cantaba hace 20 años, no soy la misma, afortunadamente, como lo he dicho, estoy evolucionando, estoy cambiando y necesito oír qué está sucediendo y qué está pasando. (Piñeros, 2023)

En un inicio, la esencia de este proyecto era darle voz a esas interpretaciones que tal vez no estaban del todo claras y estructuradas, presentando una propuesta que les cierto nivel de importancia y reconocimiento. Su enfoque iba relacionado hacia una propuesta interpretativa vocal sobre el bambuco andino colombiano, a partir del análisis interpretativo de 2 bambucos de la zona cundiboyacense. Luego este objetivo mudó, al enfocarse en la interpretación fiel y “pura” de un género específico, que, al darse cuenta de que no hay verdades absolutas ni interpretaciones inamovibles, porque cada sujeto sigue su ideal, interpretativo, técnico, expresivo, experimental y hasta procedimental, fracasó. Así fue como este proyecto se convirtió en un acercamiento a los recursos técnico/vocales que, a dos referentes artísticos y pedagógicos específicos les funciona para bien en su proceso de creación y recreación interpretativa.

Al no perseguir una verdad que en realidad no existe, este músico ha dejado de intentar convencer. Sólo se dedica a intentar expresar su pequeña verdad de la manera más profunda posible entendiendo que esa pequeña verdad propia convive con infinidad de otras pequeñas verdades propias, tan valiosas y tan no valiosas como la suya. (Weintraub, 2016).

Si bien el intérprete cuenta con la libertad de apropiarse de la música misma y direccionar su interpretación personal por un sinfín de campos, aires y preferencias, es imprescindible reconocer que, mientras el mismo se encuentre en un proceso formativo académico, debe asirse de los modelos y pautas establecidas, no sólo desde una percepción académica formal por los maestros, profesores o instructores, sino desde la concepción social, el contexto, la esencia y los exponentes que han identificado dichos géneros histórica y culturalmente, mismas características que hacen que, en este caso, un bambuco “suene” a bambuco.

Considero que a partir de esta investigación se abre paso a una abanico de posibilidades enriquecedoras con las que futuros investigadores podrán profundizar en elementos fundamentales para el quehacer musical, tales como la interpretación y su estrecha relación con el campo emocional y expresivo, dada su incidencia en la técnica, que en este caso en vista desde un aspecto vocal. Si bien es cierto que en esta investigación se abordan temáticas que todo cantante en formación debería tener presentes, me parece importante y, por lo tanto, imprescindible que haya un abordaje más exhaustivo en los conceptos y características principales que componen la relación existente entre el intérprete y los 4 elementos (Tierra, Fuego, Agua, Aire), no sólo desde el enfoque vocal, sino vislumbrado en todo tipo de instrumentistas.

En relación a los objetivos propuestos al inicio de la investigación, se obtiene una respuesta positiva, pues el presente proyecto brinda al lector la posibilidad de entender el funcionamiento práctico de conceptos estilísticos específicos del canto, como herramientas presentes en la construcción de identidad interpretativa del bambuco andino colombiano, y así, se hace evidente la pertinencia del estudio interpretativo en el proceso de formación de un cantante interesado en la exploración de géneros, como el bambuco, resaltando los elementos

extra-musicales dentro de un proceso de formación vocal, tales como la danza, los campos semánticos, la audición etc., al ser recursos válidos para potencializar el rendimiento interpretativo, técnico y estilístico del propio género en estudio, a través de la audición consciente analítica, halla toda una amalgama entre el apartado interpretativo, el terreno expresivo y la técnica.

Bibliografía

- Almudena, G. B., & Santapau Calvo, M. (2019). *El entrenamiento y la cinestesia en el intérprete musical: Una visión a través de la neurociencia*. 1st Interdisciplinary and Virtual Conference on Arts in Education, CIVAE 2019.
- Asprilla, L. I. (2013, noviembre). *Los productos de la creación-investigación: La producción de conocimiento desde las artes*. Ponencia presentada en la Asamblea General de la Asociación Colombiana de Facultades y Programas de Artes - ACOFARTES.
- Behar Rivero, D. S. (2008). *Metodología de la investigación*. Editorial Shalom.
- Belén, P. S. (2019). Arte y conocimiento. La dimensión epistémica del proceso artístico en la contemporaneidad. *Revista de la escuela de estudios generales, Universidad de Costa Rica*, 9(2), Article 2.
- Bélières, P., Cancela, A., & Sánchez, R. (2013). *El cantante Popular y la Interpretación. Una propuesta metodológica integradora de saberes*. (1.^a ed.). Melos Ediciones Musicales S.A.
- Blanco Arboleda, D. (2013). El folclor y el patrimonio frente a la hibridación y globalización en la música colombiana. Tensiones tradicionalistas vs. Modernizadoras: Políticas culturales, poder e identidad. *Boletín de antropología Universidad de Antioquia*, 28(45), Article 45.
- Boada Valencia, E. V. (2012). Los bambucos de los nacionalistas colombianos: De Pedro Morales Pino y Emilio Murillo Chapul a Leonor Buenaventura de Valencia. *Música, cultura y pensamiento. Conservatorio del Tolima*, 4(4), 69-88.
- Bogdan, R., & Taylor, S. J. (1975). Introduction to qualitative research methods. *New York: Wiley & Sons*.

- Borgdorff, H. (2010). El debate sobre la investigación en las artes. *Cairon: revista de ciencias de la danza*, 13, Article 13.
- Concepto ABC. (s. f.). <https://conceptoabc.com/>
- Creswell, J. (2009). *Research design: Qualitative, quantitative, and mixed methods approaches* (3rd ed). Sage Publications.
- Del Cid, A., Méndez, R., & Sandoval, F. (2011). *Investigación, fundamentos y metodología* (segunda edición). Pearson Educación.
- Denzin, N. K. (1970). *The Research Act: A Theoretical Introduction to Sociological Methods Methodological perspectives*. Transaction Publishers.
- Eccu Red contributors. (2020, mayo 8). *EcuRed*.
<https://www.ecured.cu/index.php?title=Vibrato&oldid=3681647>
- Erickson, F. (1977). Some Approaches to Inquiry in School-Community Ethnography. *Anthropology & Education Quarterly*, 8, 58-69.
- Hernández-Sampieri, R., Fernández Collado, C., & Baptista Lucio, M. del P. (2014). *Metodología de la Investigación* (Sexta edición). Mc Graw-Hill / Interamericana Editores S.A.
- Jordán Beghelli, V., Vargas Ante, M. L., & Largo Pineda, P. A. (2016). «Fantasía en 6/8», la historia de un bambuco a través del bambuco. *RICERCARE Revista del Departamento de Música - Grupo de investigación en Estudios musicales*, 5, Article 5.
- Marulanda, O. (1993). *Pedro Morales Pino: La gloria recobrada*. Fundación Promúsica Nacional de Ginebra.
- Miñana, C. (1997). Los caminos del bambuco en el siglo XIX. *Revista A Contratiempo*, 9, 7-11.
- Ocampo López, J. (1976). *Música y folclor de Colombia*. Plaza & Janés.

- Ochoa Gautier, A. M. (1997). Tradición, género y nación en el Bambuco. *A Contratiempo: revista de música en la cultura*, 9, Article 9.
- Orlandini Robert, L. (2012). La interpretación musical. *Revista Musical Chilena, Facultad de Artes, Universidad de Chile*, 66(218), Article 218.
- Patton, M. Q. (1980). *Qualitative evaluation methods*. SAGE Publications.
- Sáinz Sánchez, F. J. (1984). *Hacia un nuevo modelo de categorización*.
- Weintraub, M. (2016). *Música y emociones. Una mirada integral del intérprete de música*. (1.^a ed.).

Anexos

Anexo 1 Archivo de audio del Panel: Investigación como acción creadora

[panel interpretación cómo acción creadora - 7 sept.mp3](#)

Anexo 2 Transcripción Panel

“Interpretación como acción creadora – Bambuco Andino Colombiano”

00:00:05 Moderadora

Al contemplar de cerca las particularidades y contribuciones de la música andina colombiana (región en donde la mezcla entre el blanco y el indígena fue determinante para el desarrollo de ritmos y géneros insignia, especialmente del bambuco), se forjan un sinnúmero de reflexiones que enmarcan en sí no sólo la apropiación de todo un legado musical, gracias a la exploración de sus antecedentes histórico/sociales, sino que conducen al acercamiento y reconocimiento de las recientes propuestas que perfilan este género en la actualidad.

Damos la bienvenida a la comunidad educativa a este, el Panel “Interpretación como acción creadora – Bambuco andino colombiano”. Mi nombre es Laura Daniela Sánchez y estaré siendo la moderadora de este panel, organizado y llevado a cabo como parte de mi proyecto de grado, el cual tiene como objetivo la creación de una propuesta interpretativa vocal enfocada en el género bambuco, a partir del análisis interpretativo de 4 bambucos compuestos por las maestras que hoy nos acompañan como panelistas y a quienes tendré el gusto de presentar a continuación, como grandes referentes artísticos y pedagógicos en la música colombiana. Con su integralidad tanto académica vocal (propia de un trabajo educativo/pedagógico consciente), como con su experiencia artística (con reconocidas agrupaciones como “Secreto a Voces”, el dueto de música andina colombiana “Las Zurronas”, “Folklore”, etc.) han difundido el género

bambuco en un sinnúmero de escenarios, encuentros educativos y festivales musicales icónicos por todo el país. Damos la bienvenida a la Maestra María Olga Piñeros y la maestra Silvia Bibiana Ortega, a quienes agradecemos su presencia y participación en este espacio pedagógico.

Un aplauso para las maestras.

00:02:04 Moderadora

María Olga Piñeros – Lara, Maestra Colombiana, con estudios de canto, dirección coral y educación musical. Cuenta con una especialización en Educación Musical, Brasil, Máster Degree, Mannes College of Music en Nueva York. Ha realizado conciertos de Música Académica, Música Colombiana y Latinoamericana y como cantautora, en distintos escenarios de Colombia, Suramérica, Canadá, E.U.A. Europa y Sur África. Como compositora, ha sido ganadora de varios premios a nivel nacional. Tiene varias producciones discográficas como solista y sus canciones, así como sus interpretaciones han sido incluidas en importantes colecciones. Tiene publicaciones de cancioneros, artículos y textos sobre pedagogía vocal. Combina la enseñanza con sus recitales y conciertos. Bienvenida Maestra.

Por otra lado, contamos con la presencia de nuestra querida maestra Silvia Ortega. Cantante y Licenciada en Música de la Universidad Industrial de Santander y Magistra en Música con énfasis en Canto de la Pontificia Universidad Javeriana. Ha hecho parte de agrupaciones como: Dueto de música andina Colombiana las Zurronas, Agrupación Secreto a Voces, y su principal proyecto, la agrupación Folklore, con quienes que ha recorrido Colombia y diferentes países como intérprete y compositora. Actualmente cuenta con un registro fonográfico de 6 álbumes. Su labor pedagógica se ha desarrollado en universidades de la ciudad de Bogotá como la U. Pedagógica Nacional, donde guía procesos de canto, tanto académico como popular y folclórico, el programa PIJ de la Pontificia Universidad Javeriana y la U. Sergio

Arboleda, donde desarrolló procesos en torno al Teatro Musical. Su proyecto académico personal, la Fundación Artística Musical Voz Con 2, donde desarrolla procesos de enseñanza del canto, dirección coral y ensambles vocales. Ha desarrollado proyectos de investigación, gestión cultural y formación alrededor de las músicas colombianas y latinoamericanas. Actualmente continúa sus estudios en el modelo ETV (Estill voice training) y se encuentra trabajando en la cuarta producción discográfica con la agrupación Folkloreta titulada “Un nuevo andar”.

Bienvenida Maestra. El tiempo determinado para la intervención de cada panelista será de 5 a 10 min, respectivamente, y el público podrá intervenir sólo al finalizar el esquema de preguntas, para lo cual se dará lugar a 4 intervenciones, cada una de 2 min, sin derecho a réplica.

00:05:24 Moderadora

Entrando en materia, cuando nos vemos inmersos en la apropiación y exploración de géneros tradicionales, como lo es el bambuco, se da lugar a un componente clave en el campo musical, la interpretación. “La música es un hecho que se sitúa no sólo en la escucha sino en todo nuestro físico, dando cuerpo a nuestro mundo afectivo y posibilitando la expresión simbólica y física” dice Ochoa Gautier en su artículo *Tradición, género y nación en el Bambuco*.

00:06:00 Moderadora, Pregunta 1

Para las maestras, desde el punto de vista vocal ¿Qué es interpretación para ustedes?

00:06:09 Maestra María Olga, Respuesta 1

Yo creo que la interpretación es lo más lindo le puedo pasar a uno como músico. Eso significa apropiarse de la canción; habitarla, vestirla y darle un sentido, un lugar en la vida de uno, para darle una identidad propia. ¿Y esto cómo se hace? Pues se hace mezclando, en una pócima mágica, la información que uno tiene, a cerca del género, del estilo, de las prácticas de interpretación. Primero escuchando mucha música, escuchando a otros intérpretes, de todas las

músicas posibles, sin distingo alguno, y luego que revolviéndolas con ese bagaje que uno trae, que cada uno tiene y que es tan importante, lleno de experiencias, de vivencias, de emociones, procesos, recorridos para encontrar cómo darle un sello propio, cómo se tiene un discurso musical propio, una voz propia, eso es lo que es para mí la interpretación.

00:07:25 Moderadora

Muchas gracias, maestra.

00:07:28 Maestra Silvia, Respuesta 1

Yo me sumo mucho a lo que dice la maestra, también dando un punto y es la honestidad que tenemos al asumir la música como nuestra forma de vida. A veces entramos en unos procesos en donde se nos olvida el por qué empezamos a estudiar esto y por qué todos los días nos levantamos con la intención de hacer música. Y ahí es cuando tenemos que disponernos a que la música llegue, traspase por nosotros y se convierta en, y esto tiene que ir de la mano con esa honestidad de lo que somos, ¿qué somos emocionalmente? ¿qué somos musicalmente? ¿qué somos como personas? Y esto va transformando ese punto de interpretación, que sabemos no es algo que pase de la noche a la mañana, que es algo que se trabaja, que se construye, que se transita... y bueno, para mí eso es la interpretación.

00:08:27 Moderadora, pregunta 2

Muchas gracias maestras. Particularmente en el canto, cada experiencia de apropiación implica hallazgos que a través de la significación hacen notorio el valor que se le confiere a dicho legado musical. Es por esto por lo que es tan importante el reconocer cuáles son los referentes vocales que han influido en dicha trayectoria musical y artística. Quisiera preguntar esto a las maestras, repito: ¿cuáles son los referentes vocales que han influido en su trayectoria artística?

00:09:01 Maestra María Olga, respuesta 2

Pues yo diría que lo primero, mi familia. Porque, pues mi papá cantaba mucho, mis tías cantaban mucho, les tengo ese referente también de voz femenina. Y, como era en el interior, todas las reuniones familiares se escuchaban bambucos, pasillos, guabinas e inclusive danzas y rumbas, entonces eh... Puedo decir que es como mi primer referente, y luego en la casa, mi papá como buen melómano, tenía una discoteca increíble, viajaba mucho y traía muchos discos. Entonces todo el tiempo era: oiga música y oiga música, y mi papá cambiaba desde la sinfonía de Nielsen, a Los Chalchaleros, como quien cambia el dial del radio, entonces, pues para mí toda la música era la música buena que escuchábamos, sin incluir un distintivo de como que era una música más alta que otra. Se oía mucha música cantada y también mucha música instrumental, boleros, tangos, lied, melodía francesa, música brasileña, música cubana, mexicana, argentina, ecuatoriana, venezolana, es decir, de toda Latinoamérica, de Estados Unidos y también mucha música francesa. Mi papá de hablaba francés muy bien y le gustaba mucho la música francesa. Recuerdo mucho todas esas canciones que hicieron historia, pues para los somos un poquito de más años. Sin embargo, cuando pienso en donde estoy, yo hice como una lista de lo posible, pero habrían listas y listas de nombres que marcan cada , pero yo puedo pensar en Olga Guillot, Omara Portuondo, los chalchaleros, Caetano Veloso, Soledad Bravo, Édith Piaf, Carlos Gardel, Eduardo Falú, la negra grande de Colombia, Leonor González Mina, Ella Fitzgerald, Celia Cruz, Chavela Vargas, Mercedes Sosa, Joan Manuel Serrat, Silvio Rodríguez, Pablo Milanés... ush mejor dicho, en fin, la lista es cómo interminable, pero en relación al bambuco, yo pensaría que he escuchado mucho a los que llamaríamos como los viejos, o sea duetos famosos, como quizás el que más me gusta a mí que es Obdulio y Julián, o también ríos y Macías, los hermanos Martínez, Garzón y Collazos, Gómez y Villegas, Los Granadinos, Espinoza y Macías, el dueto de antaño, entre otros, pero también escuchando las grabaciones por ejemplo de José A. Morales,

acompañado por el maestro Gentil Montaña o las grabaciones, de muchas que hay, de programas de radio que hicieran, entre otros, Dalmar, en vivo diciendo cómo cantaba sus canciones. Entonces creo que esos referentes y muchos más, pero el referente es oír con oreja crítica.

00:12:06 Maestra Silvia, respuesta 2

Yo no tuve una familia de músicos, yo soy la única de mi casa, ellos cantan y son medio afinaditos, se defienden... de por sí mamá hizo parte de mi coro del proyecto de grado, en pregrado, era contralto en el coro, pero no vengo de una familia de músicos, entonces yo siempre pienso en los referentes como por épocas no, entonces que escuchaba uno de niño, y entonces yo soy mamá Noel, me encanta la Navidad, villancico, a esta altura yo estoy "desde septiembre se siente que viene diciembre" eh... ya en la adolescencia, entonces, pues yo siempre he sido muy latina, o sea, como que la música en inglés me llegó ya a grande, entonces tenía muchos referentes de los noventas ¿no?: Mecano, Presuntos Implicados, pues estas mujeres que cantaban, que cantan increíble, y empecé como a tener como ese acercamiento también a la música, pues académica, pero me era más difícil acceder a eso, a ese material allá en Bucaramanga, y sin internet, porque nosotros no teníamos internet, y ya después empecé con la música colombiana, bueno pero igual, referentes creo que puedo tener 800 como dice Oca, como que cada momento de la vida te da un referente, y si eres de los que escucha mucha música, se va a convertir en algo que te vuelves como adicto y eso es bellissimo en cuestión de la música e importante, para el músico, indispensable y dentro de la música colombiana, yo empecé con Luz Marina Posada, con Niyireth Alarcón, con Diana y Fabián, y tengo una anécdota con Oca, y es que yo cuando estaba como no sé, tenía como 18 años, estaba empezando con el cuento del dueto en la Universidad y el maestro John Claro, que era el director de mi dueto, me puso un disco, me dio un disco con mucha música, y yo me acuerdo que me aprendí una tonada, que no sabía que era

tomada, pero me parecía un tema hermoso que se llamaba Nube de Agua, una belleza de tema. Me lo aprendí, 6 años después, conozco a la intérprete y vengo a estudiar a Bogotá con la intérprete de ese tema, del cual me enamoré en esa época muchísimo, y ya conociendo un poquito más, entonces creo que la maestra también ha sido un referente súper importante para mí y bueno, Saavedra y también todas las personas con las que tuve la oportunidad de concursar, ¿no? Yo concursé casi 8/9 años, entonces este tú a tú con la maestra Luz Marina, con Yuli, con Anita, Joha, bueno, con un montón de mujeres, Carolina Muñoz, que son pues tremendas cantantes. También se vuelven referentes. El colega que también se vuelve un referente importante.

00:15:07 Moderadora, intervención 3

Al estudiar el bambuco en el ámbito académico, es importante que se tenga en cuenta tanto los aspectos teóricos como los aspectos prácticos que lo conforman interpretativamente y lo hacen reconocible como tal se requiere, por tanto, una aproximación que combine recursos argumentativos y prácticos, la cual permita que cualquier estudiante de canto en formación y en exploración pueda ahondar en las versiones tradicionales, como en las más recientes de este género musical. Maestras, según su experiencia pedagógica y artística.

¿Cuáles creen que son los principales elementos técnico/vocales para tener en cuenta para interpretar un bambuco andino colombiano? Para esta respuesta tienen aproximadamente 10 minutos para contestar.

00:15:59 Maestra María Olga, respuesta 3

Si es que esto es facilísimo. Yo pienso que el principal elemento claramente es el corazón. Esa es la vela que lleva el rumbo, que lo manda a uno por los caminos que tiene uno que andar en la interpretación, realmente si no hay corazón, no hay nada, no importa cuanta voz,

cuenta técnica, cuánto estudio tenga, no sirve para nada. El corazón es lo con lo que uno se conecta, porque lo atrae la canción, porque lo atrapa la canción, porque como dije antes, le da vida, la viste a su manera, entonces para mí de primeras es eso, pero luego esa pregunta, yo la dividiría en 3 partes, porque uno son los elementos técnico/vocales, sí, otros son los elementos estilísticos, de época, de género, sí, y otro es lo que uno hace y lo que uno le pone en su sonido propio. Entonces me parece que los técnicos vocales, si uno quiere para cantar ¿qué hay que hacer? Cantar, para cantar mejor ¿qué hay que hacer? cantar más. Sí, es decir, para cantar hay que cantar y en la medida en que uno cante, y cante, y cante va desarrollando habilidades. Sí, pero lo importante es que uno conozca qué instrumento tiene uno y qué es lo que yo puedo hacer con ese instrumento que tengo, porque muchas veces en las escuelas nos enseñan a que tenemos que sonar como alguien más, tenemos que cantar como ese de allá, como grabó esta persona, como lo canta no sé quién y eso solo tienes referentes que le dan a uno ideas para explorar su propia interpretación. Pero uno tiene que conocer su instrumento, qué tengo yo y qué capacidades tengo, cuánto puedo desarrollar en volumen, en calidad de timbres, en velocidad, en agilidad, en resistencia. Eso que tengo yo en mi instrumento, es qué tengo yo en mi acervo característico que yo tengo que guardar y clara claramente y desarrollando cada vez más, por un lado, sí, pero eso no quiere decir que, el que yo tenga un gran desarrollo técnico vocal, quiere decir que yo pueda cantar cualquier otro género bien, ni siquiera un poco ni ningún otro. Por el otro lado, está todos los elementos estilísticos del género que tengo que aprender a desarrollar. Cómo suena un bolero, cómo suena un tango, cómo suena un bambuco, cómo suena un lied, cómo suena una melodía francesa, cómo suena una canción del renacimiento... todas tienen características diferentes, así como cómo es una persona en la costa, cómo es una persona de Bogotá, cómo es la persona de paísa y aun así en Bogotá... cómo hablan los de Soacha, cómo los

de chapinero Cada cosa tiene sus especificidades y ahí es donde nosotros tenemos que darnos cuenta que es el en el detalle donde están las grandes diferencias, no en lo general. Entonces yo creo que, por un lado, la obligación de uno: el compromiso y la fascinación que no tiene descubrir su instrumento para hacerlo cada día mejor. Además, el instrumento va cambiando y uno va cambiando, sí, afortunadamente, y por el otro lado, la concreción de aquellos aspectos estilísticos y de características del género, que le permiten a uno ponerle el vestido que uno cree que hay que ponerle y por qué no funciona también, está bien, siempre y cuando uno tenga los argumentos para el hacerlo y tercero, cómo es, cómo está el corazón enamorado de ese género, entonces, tú dices para que para que cualquiera cante, NO... cualquiera no, sólo aquellos que son apasionados y enamorados de un cierto género. Uno por eso debe dejarle escoger el repertorio, cuando eres estudiante no le deben imponer el repertorio, porque uno debe tener la posibilidad de escoger aquello con lo que se enamora, con lo que se siente identificado y que lo apasiona, porque cuando uno tiene pasión es cuando uno hace los grandes saltos interrogativos estilísticos vocales.

00:19:47 Maestra Silvia, respuesta 3

Esto que acaba decir María Olga sobre la elección del repertorio, qué clave es eso. Qué clave es sentirse cómodo con lo que me va a cantar poco lo que va a interpretar.

Técnica, sí. Tenemos como el desarrollo técnico, pero también hay que entender que no hay una técnica, que no es una forma de cantar, que son muchos caminos que nos llevan a los géneros, a los estilos, a las configuraciones, a lo que se mueve físicamente en nuestro tracto vocal para que suceda eso que yo quiero que suceda. Entonces, cuando yo abro la puerta, es decir ¿qué puedo explorar?, es qué puedo probar, es que me puedo equivocar. Y el error es una belleza... o muchas veces descubrir sonoridades que casi todo el mundo reacciona como: ush tan

feo, ¿sí es feo o está donde no debe estar? ¿es feo o nunca lo has probado o nunca lo has sentido? ¿es feo o simplemente es muy ajeno a ti?... Entonces, para mí la exploración es súper clave, sentirse cómodo y explorar. Abrir la puerta, decir: ¿qué puedo hacer?, aún esos sonidos que nos han dicho y nos han metido el cuento de que no son. Entonces, por ese lado me parece súper importante. El segundo, como la parte de analizar, lo que decía ahorita María Olga, escuchar con esa oreja crítica. ¿Cuál es el fraseo? ¿cuál es el adorno? ¿cuál es el matiz? ¿cuál es el estilo? ¿qué me produce? Los que estudian conmigo saben aquí que lo primero que los pongo a bailar sus canciones. Escuchen lo instrumental, quiten la voz. ¿Qué pasa ahí, dónde está? ¿Dónde está corporalmente?, sino ¿cómo?, cómo yo entro en una frase o en un estilo, sin ni siquiera me he dado el tiempo de escuchar lo que está detrás de esa voz, sí. Y tercero, pero digamos que el tercero, no por orden de jerarquía, sino porque son también lo pensé en 3 puntos, es la parte emocional. No solo el hecho de que, o sea, si me gusta la canción qué maravilla, si me apasiona la canción, qué delicia. Pero hay momentos donde uno a veces le toca o nos toca cantar algo que, bueno, toca coger el amorcito por el lado. Quizá no es lo que uno más disfrutaría, pero no sabe ¿qué le va a aportar algo el proceso? Entonces, ¿cómo me enamoro de eso? es entendiendo la armonía, la melodía, el ritmo, el texto que me está diciendo, qué me transmite a mí, pero ¿Qué me traduce? O sea, de qué forma tú pones... yo les digo hoy, hoy les decía mucho en la vieja confiable no, voy a cantar este disco que usamos para todo. Hay muchos otros gestos que se pueden transmitir a la música siempre y cuando haya una conexión emocional con esta, con lo que uno tiene para brindar. Aparte de todo lo que dijo la maestra, a lo que me adhiero, sí, me sumo a esa propuesta de saber quién es uno, qué puede hacer uno y debe estar como en estas competencias de ¿quién reventabas vidrios o quién no? Sino ¿quién aprovecha bien lo que se tiene?

00:23:26 Maestra María Olga, replica a respuesta 3

Pero antes de que sigas, es que esto me parece muy importante y es que las técnicas están al servicio de la interpretación. Y yo puedo pensar: bueno, yo a esa canción le quiero poner este sonido o quiero subir acá, pero si no tengo las posibilidades técnicas desarrolladas, estoy fregada.

Pero eso es lo interesante es que muchas veces mi desarrollo técnico se lleva a cabo, es porque la idea musical que tenga una cabeza requiere que yo haga cosas vocales que no tengo todo bien saben, entonces me anima, me motiva a estudiarlas y desarrollarlas y no lo contrario.

No la técnica primero y después la interpretación. La técnica alimenta la interpretación y la interpretación profundiza más no exige que tengamos una técnica para poder hacer concretas esas ideas.

00:24:22 Moderadora, intervención 4

Muchas gracias, maestras. Bueno, teniendo como base dichos elementos que fueron anteriormente descritos por las maestras, quisiera preguntar, cómo ustedes personalmente, como artistas y también como pedagogas ¿cómo abordan el género, específicamente hablando del bambuco, ¿cómo abordan el bambuco andino colombiano?

00:24:43 Maestra María Olga, respuesta 4

Bueno para mí, primero como desde la motivación. Hay canciones que uno dice: uy, esa yo la quiero cantar, yo me quiero aprender esa canción. Eso es lo más importante. Entonces desde la motivación. Luego desde la motivación, me siento escucharla, como haría con un bambuco o con cualquier otra canción, escucharla, escuchar lo que acaba de decir Silvia, cómo es la métrica, cómo es el ritmo, que giros tiene, qué cadencias, cuál es el tempo, me oigo otras versiones, si las hay, recuerdo si las he escuchado y escribo el texto aparte. Yo escribo, yo hago mucho trabajo en el texto. Separé el texto, lo reviso, lo recitó, miro las palabras y me aseguro de

que cada palabra la entiendo, que significa algo para mí, no solo que entiendo el significado del diccionario, sino qué significa algo para mí, en mi vida. La manoseo y vuelvo, juego con las palabras para estar siempre que siente que ese texto sí lo quiero cantar yo no quiero decir yo y luego entonces miro ¿Cómo un compositor ha dispuesto ese texto en la música? De qué manera, que palabras ha alargado, qué palabras ha acentuado, donde pone las cadencias, a qué le da relevancia, a qué le da importancia. Y luego muchas veces pasa que, si uno ve la partitura, por ejemplo, muchas veces las partituras sabemos que son tremendamente limitadas y los acentos de las palabras a veces al cantarlos, la sílaba débil está en la nota más aguda, entonces uno ¿qué tiene que hacer? También la técnica ayuda para entender que uno tiene que mantener los acentos de las palabras naturales de manera agónica, a pesar de cómo están escritas, para que el texto sea lo primero, porque es la diferencia que tenemos con la música instrumental, hablamos de palabras, conectamos con mensajes. Y luego de eso empiezo a pensar: esa canción cómo suena en mi voz, no en nada en los que yo he oído como referentes, en mi voz. Y qué aspectos técnicos locales interpretativos y el conocimiento técnico para poderle dar ese color que yo estoy teniendo y las canciones además se van moviendo y van cambiando, y uno nunca las canta igual y se van creciendo, uno les va poniendo aditamentos, porque encontré otra cosa o porque desarrolló la voz y dice: ahora puedo meterle esto acá, o de pronto no puedo. Entonces, de esa manera yo lo abordo, ¿cómo lo aboradas tu Silvia?

00:27:02 Maestra Silvia, respuesta 4

Eh, quiero comentar una anécdota sobre lo que acaba decir María Olga sobre los acentos de las palabras. En Pereira, hay un festival que se llama festival nacional del bambuco Luis Carlos González. Luis Carlos González fue un poeta y toda su obra, escrita. Los músicos, en el trasegar de los años han tomado el poema y los musicalizan, y esa es la música que se canta de

Luis Carlos González. Poemas de musicalizados por muchos músicos en la historia, pues que ha dado la música Andina colombiana. Entonces, hay un tema que se llama *tarde* y el poema dice: “Porque llegaste tan tarde, ni me faltas ni me sobras”, pero la música dice: “por qué llegaste tan tarde, ni me faltas ni me sobras”. Entonces me tocaba cantarlo, era la obra impuesta y yo lo fraseé: porque llegaste, como para tratar de mandar el “porque llegaste tan tarde” y no “por qué llegaste tarde”. Y, bueno, eso fue severa discusión con los jurados, pero discusión chévere, no como un diálogo de esta situación, porque eso pasa muchísimo en muchas canciones, muchas canciones es que se nos cruzan los acentos gramaticales con los musicales y empezamos a “enséñame cómo te olvidó” La canción del ñame. No sé, como que no es *enséñame*, sino *enseñame*. Entonces, eso pasa mucho, a eso hay que ponerle atención. Obviamente desde la composición que es otro tema, pero también desde la interpretación, y eso creo que a veces se nos se nos queda en el aire, como que no tenemos la sutileza de ir hacia allá. Yo voy mucho también como en el escuchar, escuchar todas las versiones posibles que hallan, si hay, porque a veces no hay, a veces es como: cante esa partitura y no como entender lo que lo que te da un papel. Pero a veces no hay versiones, pero trato como de tomar todas las versiones que hallan, desde un punto de vista muy de: qué me da el intérprete, qué dijo y eso lo apropio o que mejor no, qué puedo crear yo, qué puedo aportar sin salirme un poco de los contextos del bambuco en sí, porque siento que el Bambuco (primero hay muchos estilos de bambuco, todas las regiones tienen su estilo de bambuco, entonces pues no tanto salirme del esquema bambuquero, sino de dónde lo voy a cantar, escuchar mucho, sentir mucho, entender, crear. ¿Qué puedes aportar?

00:29:54 Moderadora, intervención 5

Bueno, partiendo del punto de la interpretación, ya lo hemos hablado y conversado un poco por encima, quisiera. ahondar mucho más en el tema de qué elementos extra musicales,

(hablando de danza, de otro instrumento, de la prosodia, de la agógica) consideran las maestras que son importantes para el momento de apropiarse del género, pero también de interpretar.

00:30:23 Maestra María Olga, respuesta 5

Todos. Absolutamente todos. Lo que pasa es que uno debe tener la posibilidad de llegar a la mayor cantidad de elementos porque no todos se conectan con uno, entonces uno entre mayor cantidad de elementos tenga con los que sí se conecta, se enriquece más la interpretación, porque además que todos los elementos alimentan esa construcción de interpretación, que estamos en esa búsqueda de mi sonido, de quién soy yo y cómo sueno cantando eso. Primero creo que acompañar o acompañarse es clave. Saber tocar un instrumento, “surrunguiando” el tiple, haciendo contra cantos en la guitarra o los bajos. Es importante, sí, es muy importante, pero, además, por supuesto, bailar... porque la música entra por los pies, claramente entra por los pies, el cuerpo, la garganta, es parte del cuerpo y el cuerpo es una unidad, sí, y lo que le pasa al cuerpo, por eso es por lo que hay días que si llueve no canto igual a cuando está haciendo sol. Le pasa lo mismo a la guitarra y uno no le pregunta a la guitarra, pero al cantante hay que preguntarle sí, porque todo influye. Entonces en lo que pasa en el cuerpo y esa mirada somática de yo ser testigo de lo que está pasando en mí, yo como testigo en primera persona de mi proceso, quién soy yo, qué siento, qué me pasa, qué está sucediendo, como se baila y ¿cómo se bailaría en el estilo?, ¿cómo se va a llegar con otro estilo? Como es de interesante hacer fusiones y meterle un baile que no sería el que todo el mundo haría o el que corresponde, para encontrar otras respuestas. Hay que ser capaz de romper los límites. Hay que ser arrojado, avanzado, así sea para no volver y cantar en el estilo más clásico. Una canción en el estilo que estaba. Un poco, por ejemplo, en este que estamos hablando... pero por salir de la casa y mirar el vecindario muchas veces no me permitió volver a la casa y darse cuenta lo buena que es la casa de uno.

Como el vínculo de mamá, la casita, la comida así y muchas veces pasa con los estilos que nos tenemos que ir lejos, porque entonces estamos transfiriendo y que vamos a hacer la fusión más loca y efectivamente la hacemos, y a veces volvemos y nos cuenta cómo es de bonito cantar un bambuco con la sencillez que tiene un bambuco. Porque la belleza ya está puesta en la canción, está en el texto, entonces yo pienso que todos los elementos. Hoy en día hablamos mucho de la multidisciplinariedad. Y en las artes sí que es importante, porque sí, nosotros nos dedicamos como eje principal la música, pero somos más artistas que músicos, tenemos muchas cosas, presentar un concierto es parte de actuación y artes escénicas. Mostrar un fondo, es arte visual. Qué me voy a poner y cómo me he visto tiene que ver con esa parte de mi personalidad, que es una parte física, entonces creo que esa mirada a las otras artes también alimenta mucho y enriquecen la mirada que tengo hacia la interpretación que yo le quiero dar mi propia voz.

00:33:24 Maestra Silvia, respuesta 5

BIS... Es que nos cuesta sentir, oiga, yo no sé en qué punto nos quitaron la ganita de conectarnos con la música. Yo creo es que hay algo en lo cual nos tenemos que preocupar en los procesos académicos universitarios es en volver, en volver, ¿por qué se nos olvidó el por qué estamos aquí? ¿Qué nos hace sentir? Para mí el cuerpo es todo. La semana pasada, con una niña de acá, de obviamente primeros semestres, le dije, ¿cómo lo bailarías? Y me dice: es que yo canto, no bailo. Esa fue su respuesta. Obviamente hablábamos, y muy bonito el desarrollo que se da entre los espacios, pero, todo lo que podamos tener en procesos de aprendizaje es válido, todo, absolutamente todo. Y como seres humanos, pues tenemos muchas herramientas de aprendizaje, ¿no? Empezando por todos los sentidos, que son los que nos conectan realmente con las sensaciones y con la idea de estar aquí y ahora. Pero si la música no se conecta con tu cuerpo y con lo que te da emocionalmente, difícilmente pueda desarrollarse sí, y particularmente en el

canto pasa que toda emoción altera el tracto vocal. Tracto vocal comprendido entre pliegues vocales y boca. Esto lo podemos. Cada vez que usted se pone triste, se pone en una forma, cada vez que usted se pone contento, se pone de otra forma, cada vez que usted se pone bravísimo, se pone de otra forma cada vez que usted tiene alguna emoción fuerte, él se altera. Por eso no sonamos igual cuando lloramos, reímos y etcétera. Si entendiéramos eso, lo técnico llegaría a ser un poquito más sencillo ¿no?, porque pues no tendríamos que estar allá pensando en malabares de cosas que no vemos, sino ya tendríamos como una sensación y una propiocepción más clara de lo que es nuestro cuerpo a la hora de hacer arte.

00:35:37 Moderadora, intervención 6

Bueno, como lo ha planteado Paola Belén en su artículo *arte y conocimiento, la dimensión epistémica del proceso artístico en la contemporaneidad*, la separación de materia de corte teórico y los talleres obedecen tan solo a diferencias metodológicas, pero la praxis artística requiere tanto la apropiación de técnicas como herramientas conceptuales que le permitan pensar en el campo de la producción artística musical. Partiendo desde el punto de la interpretación como una acción creadora, que es el tema central de este panel. ¿Qué pertenencia hallan en el abordaje del repertorio de música tradicional dentro del proceso de formación en la Academia? Voy a explicar un poco esta pregunta, basándonos en que las incidencias o los resultados pedagógicos, los procesos pedagógicos a veces, no tan solo están en el aula o en la lo que llamamos academia, sino que también se encuentran presentes en el pueblo, en la región, en lo autóctono, en lo tradicional, en la tradición oral, en lo que se puede por costumbre, dar y heredar a otras generaciones. Eso, en ocasiones no es validado o visto de una manera oficial, por así decirlo, en una Academia. Entonces para las maestras voy a comenzar con la maestra Silvia, ¿cómo se puede apropiar esos conocimientos que están fuera de la academia pero que se pueden

adoptar en esto que es nuestra formación en pregrado? Hablando específicamente de la Universidad pedagógica nacional.

00:37:29 maestra Silvia, respuesta 6

Yo creo que están fuera de la Academia, no porque deban o quieran, sino porque hay un desconocimiento de las investigaciones y de los nuevos no modelos que ya llevan muchísimo tiempo implementándose técnicamente alrededor de las músicas que no son clásicas que no. La pregunta es en cuál Academia exactamente, en qué contexto, porque yo siento que lo que nos pasa un poquito es que no nos estamos dando cuenta de la caducidad del conocimiento. Y todo conocimiento tiene un tiempo de vigencia, todo conocimiento tiene un punto donde dice, bueno, hasta que ha funcionado, nos ha servido bien, pero y ahora ¿qué se está investigando? ¿ahora, qué se está haciendo ahora? ¿qué se está buscando? Y hay la cantidad de investigaciones al respecto de músicas vocales que no son académicas, entonces más que es que se tenga que validar, porque pues realmente yo siento que la validación la da cada uno digamos desde su hacer, es ¿en qué punto estamos poniendo la necesidad de conocer más, de lo que ya sabemos? Ya sabemos algo maravilloso, que nos ha servido muchísimo hasta el día de hoy, que gracias que va a seguir. ¿Pero y el resto? ¿Y lo demás?? Eso cuando nos disponemos y nos paramos en la posición de: OK, esto es lo que yo sé. ¿Pero cuánto no sé? Y yo les digo a los que estudian conmigo. Se metieron en la carrera que nunca van a terminar de estudiar. Échale cartones, todos los que quiera, igual usted va a seguir estudiando y va a seguir conociendo y día a día se va a encontrar con nueva música, nuevas sonoridades, nuevos ritmos, nuevos géneros, cosas que me voy a morir y no voy a conocer, porque es que el mundo está lleno de música y no puedo validar solo una, porque sea la que yo conozco, entonces como yo la conozco es la que es. No, hay muchísimo más, entonces siento que es una cosa más pues de contexto, de entorno y de también

de esa curiosidad que no se nos debe ir por más que los años pasen y por más que la experiencia llegue, es más, creo que la responsabilidad de nosotros como docentes tiene que ser aún más fuerte, porque los años los han andado, nos han dado la experiencia de decir bueno listo y ¿qué más puedo aprender? ¿Qué más puedo hacer? ¿qué más puedo aportar?, no quedarme con eso que me ha servido, que sigue sirviendo y que lo puedo seguir aplicando, ¿pero qué otra cosa hay?

00:40:20 Maestra María Olga, respuesta 6

Pues yo creo que tiene que ver mucho con, entre más conocemos, más se nos amplía la mirada, más enriquece el enfoque que veamos a requerimos y pienso como en una dieta musical variada y lo paso a la dieta de cualquier persona. Si a mí sólo me dan frijoles con arroz todos los días, pues yo me los como porque de hambre no me voy a morir, pero somos expertos en arroz, pero caramba, cuando voy donde una amiguita y me dan otra cosa, me dan pollo con marañones, dijo: Uy, qué es eso tan delicioso. Sí, y entonces ahora quiero que en mi casa también cocinen un pollo con marañones. Exactamente es eso cuando hablo de la dieta musical, la gran filósofa de la educación musical latinoamericana Violeta habla de la dieta musical equilibrada, armoniosa y diversificada, porque solo desde la diversificación podemos encontrar dónde está nuestro nicho, nuestro nicho no lo encontramos porque conocemos solo un camino, bien lo decía Silvia, nuestra misión encontramos en nuestro discurso musical propio cuando hemos besado muchos sapos y por fin uno se convierte en príncipe. Entonces es lo contrario, es una mirada que tremendamente generosa y amplia, no la mirada michicata y cerrada, la que nos permite encontrar nuestro lugar. Entonces pienso eso en una dieta musical, diversificada y variada, eso es lo que uno como profesor tiene que ofrecerle a su estudiante y si no le tiene uno, pues comience a comer pollo con marañones y otras cositas. Para usted conocerlas porque solo se puede enseñar lo que uno sabe, solo se puede entregar de lo que uno tiene.

00:42:03 Moderadora, intervención 7

Excelente maestra. Esta pregunta tenía como objetivo, para todos los presentes, hallar y dar importancia, dar valor al abordaje del repertorio de la música tradicional desde la vista de un proceso formal en la academia, como es un pregrado y siguiendo con la charla, en efecto, se busca no ser transmitir el conocimiento sobre la música Andina Colombiana, sino también el fomentar la exploración y la creatividad musical, permitiendo a los estudiantes de canto, en este caso hablando sobre el bambuco andino colombiano, descubrir su propia voz en la interpretación de los géneros tradicionales según su experiencia, partiendo desde la interpretación vocal, ya hemos ahondado mucho en el tema de poner nuestro toque, también cuerno, poder tener una esencia y un nombre propio en nuestro quehacer musical. Entonces, para las maestras, ahondando un poco más en el ámbito artístico, en el campo musical colombiano, quisiera preguntarles, ¿qué opinión tienen acerca de los espacios donde circula la música Andina colombiana? más específicamente como los concursos y los festivales que se presentan en nuestro entorno musical.

00:43:20 Maestra María Olga, respuesta 7

Pues mira, hay un espacio que no mencionas que son las tertulias, pero las tertulias familiares, las de las casas que todavía hacen. Sí, porque esas tertulias son exactamente lo que hacía Schubert. Cuando escribía un lied, invitaba a sus amigos al piano de su casa, prendían la chimenea y mostraba sus nuevas canciones y los amigos eran los primeros oidores de esa música que él estaba haciendo. Eso es lo que hacemos en las tertulias, nos sentimos en esta, nos en un estado de una música de Cámara, estado corporal, el cuerpo se pone en estado de arte para escuchar lo que el compositor o intérprete nos quieren mostrar entonces. Pienso que ese es el espacio más importante y que ojalá no lo dejemos detener. Anteriormente, cuando yo era más

joven, había muchos más tertulias que las que hoy en día se hacen. Claro, la pandemia también tuvo que ver mucho con eso y como que no sea reactivado esa manera de hacer música, porque la música está cuando hay una persona que quiere compartir un mensaje y otros que quieren escuchar ese mensaje, eso pienso de las tertulias y yo pienso de los festivales y de esos espacios, pues que, nada, son otros espacios más simplemente. ¿El problema cuál es? El problema es cuando desde esos espacios como los festivales, se dicta “la moda” de cómo se tiene que cantar. Ese es el problema cuando en tal festivales cantó alguien así, yo me acuerdo, porque claro, el tengo muchos más años que Silvia. Recuerdo muchísimo cuando se presentó María Isabel Saavedra por primera vez, entonces aparecieron unas 500 María Isabel Saavedra. Luego vino Niyireth, 500 Niyireth, luego Luz Marina, luego Claudia Gómez. Y miren, eso lo único que muestra es el hambre tan tremenda que tenemos de que en las instituciones y los profesores nos enseñen a buscar adentro, no afuera, la respuesta la tenemos adentro y no afuera, sí, porque estamos dictaminados por modas, por temporadas y música de temporada. Mire la inmediatez con la que viven los jóvenes. Cuando nosotros nos dejamos, de que la moda de cómo se canta un bambuco, o cómo se canta un pasillo o cuál se repertorio que sí se puede cantar, pues lo hace un festival, pues estamos en peligro. Es preocupante porque además también dictaminan qué repertorios, cuál repertorio es bueno, cuál repertorio no. Y entonces, salió una canción de moda, voy a poner el ejemplo de un adorado amigo que es amo esta tierra. Pero es que además parece chacarera y parecen muchas otras cosas. Aún está muy bien. Es la inspiración de Leonardo que es un gran compositor e intérprete, con su dueto Tierra Viva, sí, pero entonces fue la canción bandera, la única canción que todo el mundo cantaba. No porque sea la única, porque nosotros sonamos en la radio, yo salgo las 5:00 h de la mañana en radio nacional. Yo no creo que ninguno de ustedes se levante los domingos a las 5 de la mañana. Pero les aseguro que seguramente si me

pusieran en otro horario, en otras emisoras, la gente conocería más mi música, entonces para qué moverse en los festivales. Para mí como cantautora para hacer conocer mi música, porque uno va y nuestros otros conocen la música en masa, me encanta participar en cuyabrito de oro, que me lo he ganado muchos años. Este año no me lo gané, perdí, pero ¿por qué? Porque los chicos oyen la música y dicen: uy, esa canción yo la quiero cantar, porque como no sonamos en la radio sí, entonces tienen por un lado eso de bueno, pero por el otro lado hay que estar muy atentos a que no dictaminen. No son los festivales ni la gente de los festivales, los que dictaminan la moda, que más moda no puede haber en la música, de lo que podemos hacer, y no podemos hacer.

00:47:20 Maestra Silvia, respuesta 7

Yo, como lo conté ahorita viví 9 años en este tejemaneje de hacerme el circuito completo de festivales, ¿cada año... alcanzan a ser qué? Como unos 12/15 que uno no se baja del bus, porque en esa época cuál avión, era en bus. Hoy en día lo veo como, muchas cosas, las gané otras cosas quedé de volver, pero yo tuve la oportunidad de hacer proceso con un dueto de Música Andina colombiana, llamado las zurronas que fue un dueto que nació en el pregrado de la UIS, de mi Universidad, cuando tenía 20 años. Yo también tuve 20 años. Y después cuando llegué a Bogotá, empecé a hacer el circuito como solista. Siento que es algo que hay que tomarlo como: voy a mostrar mi trabajo, voy a aprender de lo que vea ahí, voy a aprender de la gente que ya tiene canchita ahí, voy a aprender de la música, empieza uno a tener un Bibliotecario impresionante, pero emocionalmente se vuelve muy duro, entonces cuando a mí alguien aquí en la Universidad me dice: ay, maestra es que yo quiero participar en un concurso. Digo chévere, pero ¿cuál es el objetivo? Si su objetivo es que yo tengo que ir a ganarle a todo el mundo y donde llegue a perder, no vuelvo a la Universidad... No vaya, tranquilo. Sí, no vaya. Quiere formar un grupo, quiere establecer una agrupación donde hagamos arreglos, donde

compongamos, donde qué rico cantar a dueto, qué rico cantar esta música y entenderla mejor, y aprender de todo este medio, chévere. Pero si no, es mejor tomarlo con cautela e ir de público que también se aprende un montón y después están todas las tertulias que se hacen en esos festivales. A lo que voy es que hay que también cuidar el corazón, hay que cuidar la parte emocional, hay que cuidarnos como seres, como personas. Sí, hay que tratarlos con amor y a veces estos entornos de concurso se vuelven agresivos y entonces va el que se presenta 2, 3 veces y no ganó nada, entonces ya se siente o ella ya se siente que es lo peor, que esto no es para él, que jamás la vida debió haber decidido ser cantante. Y no tiene nada que ver, o sea, perder o ganar un concurso no te hace ni mejor ni peor. Te pone a participar en algo. Sí, entonces lo hablo así porque lo hablo con todo el conocimiento de causa, de haber ganado cosas y haber dicho por que no gane... Sí, o sea, siento que es duro, siento que es un espacio bien bonito de fogueo bien bonito, de producción, de música, de los arreglos, de grupos, pero que hay que tomarlo con mucho cuidado, principalmente de uno.

00:50:27 Maestra María Olga, replica

Y también quería decirles es que, en la música, como en el arte, pues nosotros, por eso somos artistas, porque todo es tan subjetivo. No somos matemáticos, y aun así los matemáticos están mirando si $2 + 2$ es 4, fíjese lo que está pasando, bien interesante lo que sucediendo. Pero si usted va a un concierto, un muy buen concierto que a usted le pareciera muy bueno, si usted preguntara a la salida a cada persona cómo le pareció el concierto, habrá gente que coincide con usted diciendo que fue un gran concierto y otra gente que dice que no había oído un concierto tan malo, ¿quién tiene la verdad? ¿Existe una verdad, existe una manera, existe una estética? Yo les pongo un ejemplo, en un concurso que no voy a nombrar cuál, de obra inédita, fue declarado desierto en categoría instrumental y vocal. Porque no había obras suficientemente buenas para

pasar concurso, con decirles que ese año mandó obra el maestro León Cardona. Ese año mandó obra el maestro German Darío Pérez y otros que podría hacer larga la lista, mandamos por lo menos 45 obras, maestros de mucho bagaje y no pasaron porque el dictamen del jurado fue que no había ninguna obra que estuviera a la altura de pasar en el concurso. Entonces eso es así, pero ahora si usted decide si decide participar, entonces vaya con tranquilidad porque a usted no lo hace un concurso. Y porque hay gente dura que dice comentarios durísimos, feos y de mala leche, como hay gente que va con el corazón abierto a escucharlo. Pero el concurso es tan pasajero.

00:52:21 Maestra Silvia, réplica

Este comentario que voy a hacer, obviamente lo puede sonar un poco como subido, pero no es eso a lo que voy, es lo que dices del pasajero. Llegó un punto donde tenía muchos trofeos en la casa y yo empecé a darme cuenta y ahorita están en una cajita. Y están como ¿qué hago? Porque son lindos, hay un recuerdo bello de esto, fueron importantes en ese momento, pero ahorita ya es como...Y, no tengo un estante donde ponerlos, aparte son gigantes.

00:53:11 Moderadora

Bueno, eh. Así mismo para todos los eh asistentes, quisiera hablarles un poco como parte de mi proyecto de investigación, fueron seleccionados cuatro bambucos, composiciones de la maestra María Olga Piñeros, los bambucos *desde lo alto de los cielos y domingo*, así como *Poderme refugiar* y Un nuevo andar, piezas de la autoridad de la maestra Silvia Ortega. Algunas de estas obras tendremos el placer de escuchar, con el acompañamiento del maestro Ricardo Parra, a quien también damos un caluroso agradecimiento por su presencia en este panel.

00:53:52 Moderadora, intervención 8

Y bueno, antes de poder deleitarnos, quisiera preguntarle a la maestra María Olga: maestra, por favor, podría hablarnos un poco antes de interpretar su obra *desde lo alto de los cielos*, ¿cómo surgió, en qué fue inspirada que mensaje pretendías brindar al oyente? Qué elementos buscaste incluir y cuánto de eso estuvo presente en el producto final muchas preguntas.

00:54:17 Maestra María Olga, respuesta 8

Muchas preguntas. Sabes que me haces pensar ahoritica en que, yo he mandado obras a muchos concursos, varios he ganado, Silvia cantando conmigo en Secreto a voces, otros no. Pero la canción más popular mía, la que más cantan, la que más graban, jamás ganó, quedó de segunda en el festival del pasillo, no ganó, pero me hace pensar en que Leonardo contaba que amo esta tierra, le pasó lo mismo, jamás se ganó ningún concurso y sin embargo es una de las obras más conocidas. Entonces bueno, o, por ejemplo, mandé una obra el mono y no fue recibida y luego la mandé al festival de Ibagué y allá sí, la misma canción. Entonces para que se vean lo difícil que es esa línea de tener la verdad y que tiene todas características. Bueno *desde lo alto de los cielos* es una canción que escribí, entendiendo que el arte sana, escribí esa canción para sanar mi corazón. Mi papá, como les había hablado, el que me regaló mis instrumentos, me regaló las clases de danza, yo fui bailarina por muchísimo tiempo, cuando me fui a Nueva York me fui primero a conocer a Martha Graham, a estudiar como bailarina antes de entrar en Juliard, donde terminé mi carrera. Entonces cuando él murió para mí fue un golpe muy duro. Él era la primera persona a la que le presentaba mis canciones y él me decía: Para que una canción sea buena canción, primero tiene que ser el texto en sí mismo, un poema, un buen poema y luego entonces sí, puedes pensar y poner en embellecer aún más con la música. Yo estaba viendo la tristeza, ya no quería ni trabajar y no me no me encontraba, no me hallaba. Y me acuerdo de que el

Ministerio trabaja, yo he sido asesor del Ministerio en el aérea vocal y de iniciación musical desde el año 97, y ahora en los diplomados de arte y paz para los municipios que están en conflicto. Y entonces me llama Alejandro Ardila y me dice María Olga, tenemos un taller para dictar allá en puerto Carreño, y yo le dije no, no, no. No, no por favor, por favor, y me llama la directora de puerto Carreño, que ya había estado en otros Aires conmigo y me dice el maestro: estamos esperando. Y bueno, la verdad me levanté, me monté en un avión de Satena que iba Bogotá, puerto Carreño a las 5 de la mañana. En un día esplendoroso, clarísimo y yo muy triste, pero bueno, arranco el avión y empieza el avión cuando ya pasa la ciudad, a meterse sobre la selva y yo a berrear. Sí a llorar, llorar y de pronto, pues tuve muy presente a mi papá, porque mi papá hacía, pues era un poeta de la vida, y de pronto me llegó esta canción, que dice *desde lo alto de los cielos, se ven los montes de terciopelo, verdes, tupidos, llenos de ensueño, tienen la magia de los abuelos*. Entonces era fue la canción que escribí para sanar mi corazón. Uno compone como uno puede cantar. Eso sí, es cierto uno no compone nada que uno no tenga en su imaginario. De hecho, pues como yo tengo un rango amplio, pues compongo canciones que no todo el mundo canta, porque no tienen posibilidad de llegar a esas notas bien, entonces que me da tristeza porque digo, pues ese es un reto que debería servir para desarrollar algo de técnica, pero uno compone como uno puede cantar, y uno compone también influenciado por lo que está pasando atrás, además uno no dice la canción es esta. La canción va saliendo. La canción sale sola, tiene vida propia, se va construyendo y muchas veces inclusive después de meses, le cambia una palabra o un finalito porque no quedó contento, y eso es lo lindo de esto, que se van construyendo a sí mismas. Entonces, yo me acuerdo de que yo quería meter ese: la do re mib. Que le da como un tinte blusero y ahí lo metí.

[Interpretación de Desde lo alto de los cielos]

01:05:54 Moderadora, intervención 9

Bueno, excelente, yo creo que quedamos sin palabras, excelente interpretación, pero también es muy importante ver el trasfondo que detrás de la interpretación, un sin número de componentes que llegaron a productos tan excepcionales como este. Seguimos con este deleite. A la maestra Silvia quisiera preguntarle, antes de interpretar su obra, que me declaro fan oficial, por favor, maestra, podría hablarnos un poco *De un nuevo andar*, como surgió, en qué fue inspirada. ¿Qué elementos buscaste incluir y cuántos de estos estuvieron presentes en el producto final de la obra?

01:06:42 Maestra Silvia, respuesta 9

Bueno esta canción para meter el trasfondo como muy personal y fuerte, en mi proceso humano. Yo empecé la composición hace más de 10 años, pero siempre la he tenido de la mano de mi compañero de vida, de mi esposo. Entonces los dos siempre nos sentamos, componemos y pues, casi todo lo que es de Folklore, que es nuestra banda, es del dos, pero siempre llega esa necesidad de decir: Bueno, ¿y será que yo solita sí puedo? y se une con un proceso personal - emocional que viene pasando hace 2 años más o menos. Donde todos tenemos como un momento de la vida donde uno se cuestiona, donde uno entra en ansiedades, tristezas y busca, busca, o sea, siento que es la misión de uno, buscar cuál es la luz, cuál es ese farito que se enciende a uno para ayudarlo a salir bien. Esto también se une con el hecho de que empiezo la maestría y me reencuentro con María Olga en un proceso de ya de alumna - maestra, porque nosotras éramos compañeras de grupo. Entonces creo que todo se empieza a unir para darme el valor de hacer algo particular. Pues yo. Como decía María Olga, y también respondiendo la pregunta de ahorita, las canciones tienen vida propia, para mí las canciones son... ellas. Entonces yo empecé con esta canción con la frase del coro, que dice, *el pasado es mi enseñanza y el futuro*

es mi esperanza. Entonces, esa fue como la que me empezó a dar vueltas y yo quería escribirla para mi concierto de grado, pero no se dio, alcancé a escribir otra con la ayuda de Ricardo y de María Olga, que esa así estuvo en el concierto de grado, pero esta no alcanzó. Yo digo que yo debía haber, yo amo mi país y me identifico mucho como colombiana, pero yo digo que debí nacer un poquito más al sur, porque a mí me encanta todo lo todos los sonidos del sur, entonces yo quería que fuera un bambuco que tuviera un aire pero que fuera sureño. Que tuvieran una idea más más sureña, entonces, Por ahí se fue. Y, bueno, así nació de esa manera. *Se llama un nuevo andar* y ahorita pues, como decía la mi reseña, pues, estamos sacando cuarto disco y el disco tiene el nombre de esta canción.

[Interpretación de Un nuevo Andar]

01:13:57 Moderadora, intervención 10

Agradecemos a las maestras por sus admirables interpretaciones y participación en este panel, el cual esperamos que sea el primero de muchos encuentros pedagógicos entorno a nuestra amada música colombiana. Ahora, daremos paso a la intervención del público, recordando que se dará lugar a 3 intervenciones, cada una de 2 min, con una respuesta de máximo 2 min de la panelista referenciada, sin derecho a réplica... Para luego finalizar con unas breves conclusiones.

01:14:54 Moderadora

¿alguna intervención? Podrían por favor levantar su mano.

[se levantan 4 manos en el público]

01:15:02 Moderadora

Primero daremos paso a la voz de nuestro maestro, también muy reconocido en la UPN, el maestro Rodolfo Losada.

01:15:24 Maestro Rodolfo Losada, intervención del público 1

Maestras que decirles que ha sido muy emotivo escucharlas, aprender de ustedes y sus experiencias. Hay muchas cosas en las que perfectamente coincidimos, como dice la canción: volver a lo sencillo, ¿cierto? Como hablaban los interludios, volver a ser niños, para ser creativos también, donde hablan de la experimentación, donde hablan de la sencillez, de la emoción, que se construye desde adentro también ¿cierto? Ha sido maravilloso, y muchas veces en el canto las mismas técnicas, claro que nos ayudan muchísimo a proyectarnos desde el cuerpo, desde la danza, que, hasta los gladiadores de Atenas, de Grecia, aprendían danza para poderse mover más fácil, para poderse defender. La danza es, el baile es vital, el cuerpo es vital. Muchos problemas técnicos están ahí en el cuerpo, porque se congestiona una región y no deja salir el sonido ¿cierto? Desde el texto también, que la literatura es muy importante, como construía sus composiciones a partir del texto de la situación y después le colocaba la música. Hizo unas horas más maravillosa. Que se compone del corazón, desde la vivencia del altar, desde las tertulias, como lo dicen, es maravilloso, todo es construir. Quiero felicitarlas, lindas las interpretaciones, de verdad maravilloso. Nos tocaron acá, que es uno de los objetivos, que nos penetren el corazón.

01:17:13 Maestro Rodolfo

... la pregunta es: Si ustedes se interpretan un mismo tema, digamos ¿Cuál sería su sello? Su sello personal. Digamos que, por ejemplo, en algunos escritores han dicho muchas cosas, muchos elementos, desde la vivencia desde lo experimental y todo esto. Pero, por ejemplo, compositores que el silencio, como un recurso no solo para respirar, sino que es un recurso interpretativo también. El silencio también tiene una escucha y tiene también una intencionalidad en la expresión, en la emoción. Entonces ¿Qué diferencia a la maestra Silvia? ¿Qué diferencia a la maestra Olga? ¿Cuál sería su presencia?

01:18:07 Maestra María Olga. Respuesta público 1

Yo puedo hablarte de Silvia porque fue un estudiante escuchen, entonces me tocó analizarla muy, muy bien... cuáles eran esas de esas fortalezas que siempre tenía y que podríamos multiplicar. Pero, esa pregunta es bien interesante, Rodolfo muchísimas gracias, muy interesante. Sin embargo, hay un aspecto que prima y es que tenemos voces diferentes, tenemos timbres diferentes, entonces ya de por sí, aunque tomáramos la decisión de interpretaciones diferentes, sólo el hecho de como suena la canción en Silvia sonaría diferente a mí, porque tenemos dos instrumentos diferentes. Sí, lo primero, lo segundo, Silvia tiene una capacidad de un sonido muy timbrado, muy adelante y puede subir de pecho con una voz mezclada con mucha facilidad y yo de una voz mucho más pastosa, muchísimo más pastosa. Entonces ella hace uso de esas cosas porque las tiene y yo hago uso de las mías, entonces ¿yo qué hago? Yo juego muchísimo con el color de las palabras, más airozas, más pastosas para hacer contraste cuando puedo cantarlas super brillantes y ella hace lo contrario. Ella, como tiene ese brillo tirante, busca cómo poder poner esa pastosidad para hacer ese contraste. Entonces las dos tenemos maneras diferentes de llegar. Sí, entonces creo que tiene que ver con el timbre, el tipo de voz y tiene que ver con características y que hacemos para armonizar esas características, reforzar las que tenemos y sacar adelante alguna que no tenemos y que haga un contraste que digas: WOW, pasa una cosa que te obligue a volver a escuchar.

01:20:00 Maestra Silvia, respuesta público 1

Gracias, maestra. Aportando a lo que llega la maestra dice que de por sí para mí es clave, es fundamental, pero también hay un factor en frase eco, o sea, siento que las personas que durante mucho tiempo hemos cantado música Latinoamericana de años, sabemos que el rubato es nuestro novio, aunque no lo sepa. Siempre uno está mandando las frases de una manera,

personalmente, que conecte más conmigo, con lo que quiero decir, no, entonces casi siempre eso me va a resultar en que va a ser diferente a la versión que estoy haciendo, casi siempre casi siempre me va a resultar en que yo quiero hacer otra fraseo, otra cosa que también me parece bonito desde el punto de vista de la creación es que uno puede proponer ciertas variaciones melódicas que no violen, digamos, la composición o la base de la línea melódica, pero sí que den como unas propuestas diferentes desde la interpretación. Y bueno, lo que ya dijo María Olga, que es como los colores y lo que uno puede darle desde la interpretación, aunque suene redundante, pero sí, o sea ese matiz, esa emoción que uno le puede imprimir a la canción desde el punto de vista.

01:21:21 Maestra María Olga

Por eso es por lo que es tan importante, como ya bastante se habló: la creación desde la interpretación, porque no son repetidores. Yo siempre pongo el ejemplo, por qué todavía se hace en los grandes escenarios (tararea la 5ta sinfonía de Beethoven), ¿por qué? Si lleva cuántos años sonando... porque hay un director que la aborda y dice, hay algo que yo le quiero poner a esa obra e imprimirles a los músicos de la orquesta este sello que yo tengo y que seguramente nadie más tiene. Y eso es lo que es importante. Porque somos creadores.

01:21:58 Moderadora

Gracias, maestras, gracias, maestro Rodolfo. Damos paso a la siguiente intervención del maestro Abelardo Jaimés.

01:22:06 Maestro Abelardo, pregunta público 2

Primer, agradecerles que hayan iniciado este nuevo ciclo de tertulias, el segundo en la nueva etapa de los jueves de tertulia, que siempre encontrarán el músico dispuestos a interpretar y hablar de su obra, entonces siempre espero que haya creadores que quiere lograr esto. Sin duda

ustedes tienen una reputación muy bien ganada como creadoras. Yo les preguntaría, ya en tono íntimo – personal ¿Que las hace ser creadoras? ¿cómo es que se pone en tono creador? ¿cuándo?, o sea, como ese autodefinirse así, ¿qué mecanismos les genera ese tono de creación? ¿Por qué ustedes, así en privado, son realmente creadoras?

01:23:12 Maestra María Olga, respuesta público 2

Bueno, yo creo que cada caso es particular, yo compongo música que era muy chiquita. Me inventaba las canciones, iba al colegio con canciones propias, dirigí el coro del colegio, dirigí el grupo musical del colegio, todos los arreglos los hacía yo, componía las canciones. En mi colegio había todos los años un concurso de cada curso, hacía un concurso musical y yo era directora y componía todas las canciones. Y yo recuerdo que eso venía de las tertulias familiares, nosotros éramos 44 primos hermanos, hijos de 9 hermanos y éramos por familias muy muy muy unidas, y en Navidad o en los cumpleaños de los abuelos, en las situaciones familiares que nos reuníamos todos, pasaban la guitarra de mano en mano, pero el implemento era la improvisación. Entonces me acuerdo de que mi tío Jorge, fundador de la Juan N, Corpas, decía: bueno, ahora vamos a improvisar con la palabra casa, o en la terminación “ea” y pasaba de mano en mano y todos participábamos. Con mi tío Joaquín, por ejemplo, que también decía: no, no, no, ahora vamos a hacer en cuartetos y entonces era como que, en una cosa completamente natural, el repentismo, la invención, la construcción. Entonces bueno, esa fue esa etapa de niña y luego de adolescente, componiendo muchas canciones y ganándome concursos de ciertos programas de televisión y etc. Pero esta otra etapa, yo me acuerdo de que ya cuando yo viví 20 años en NY, cuando yo regresé, yo me vine y me bajé del avión y me habían inscrito en el Concurso del bambuco, Carlos Guzmán y pues está loco, le dije, y el: no es mañana, nos vamos. Y me acuerdo de que me han pasado experiencias muy simpáticas. Una fue esa en el concurso bambuco,

porque después de que cantamos nos metieron y el jugado nos pidió escuchar otra vez a Ruth y a mí, otra vez, y eso nunca se daba, gano Ruth, y por supuesto, tenía que ser así y otra vez me pasó con el pasillo de mi rey, que el jurado pidió que volviéramos a interpretar la canción de Claudia Gómez con el texto de Sonia Martínez y la canción mía. Entonces, cuando yo llegué y entré en ese círculo, porque yo había estado en otros círculos, yo hacía mucha música latinoamericana, dije: que bonito lo de la composición, me llama mucho la atención la cuestión de la canción inédita. En, pero yo ya sentía como respeto porque ya había personas que componían, yo sabía de muchos compositores y no esta cosa ya es en serio. Hay que mirar muy bien, pero yo todavía he escrito y he escrito mucho. Sí, he escrito mucho, De hecho, es muy tiempo de espera poder publicar un libro de poesías y como explicaba mi papá, me decía, un buen texto tiene que ser poético, pero no a todas las poesías se les puede poner música, entonces, como que esa tradición que traía de escribir, escribir mucho se juntó con la necesidad de expresar lo que uno tiene por dentro. Es una cosa que uno casi no puede explicarlo porque hay canciones que uno cree que como que se les dictan. Y uno se sienta... Es increíble es una cosa como mágica. Y hay otros que les da vuelta y vuelta y trabajas, y hay que soltarlas y de pronto uno se acuesta a dormir y al otro día: Ya, era esta palabra, así. Entonces, yo creo que esa, en mi caso es una necesidad de expresar en música, en lo que más adoro yo que es cantar, presentarme en los escenarios, compartir con otros lo que más feliz me hace y enseñar, esas dos cosas me hacen muy feliz, era como expresar esa mirada que tú tienes por dentro. Así porque ¿de que hablamos? del amor de la princesa que él ha hablado durante siglo de la humanidad, sigue hablando de los mismos temas, pero cada uno cree que tiene un granito de arena para mostrar desde dónde se conecta con la tristeza y con el amor. Entonces es una necesidad que les puedo decir que es como una cosa de desde el vientre, de las entrañas para hacer creado. Yo no me creía compositor, así que empecé a mostrarme

gente, no si Mandela y empecé a mandarla con un miedo terrible, como que vota la piedra esconde la mano, por si acaso y no.

01:27:54 Maestra Silvia, respuesta público 2

Eh, yo desde muy pequeña, siempre he sido muy cuestionadora y yo siento que a mí la etapa del ¿por qué? nunca se me fue, sin embargo, eso se lo limitan mucho a uno, ¿no?

Socialmente es como: No pregunte tanto. Entonces eso hizo que yo me metiera en el cuento de hacer caso, que siento que no está mal, simplemente es una forma. Sí, claro, ya cuando uno estudia música desde chiquitico, que está en el conservatorio, que entra aquí y que entra allá a la Universidad de 17 años, no, pues, monte repertorio, repertorio, repertorio ya hecho, ya propuesto, ya hágale. Concursos, entonces este es el repertorio que hay que llevar porque es el que va a ganar. Entonces hágale. Fue muy juiciosa. Aprendí mucho de eso. Pero llegó un punto. Donde no, o sea, si ustedes escuchan la discografía completa de Folklore, tienen un primer disco que se sacó hace ya van a ser 14 años. Que se llamó Voz con 2 y es pura música Andina colombiana de esa época que era lo que hacíamos para concursar. Después de eso, el grupo se pega así una vuelta, pasamos de tiple, guitarra, voz, a batería, bajo con guitarra, y ya ahorita somos 6 en escenario. Porque yo le empecé a decir a Ricardo. ¿Qué más vamos a hacer?, o sea, ya cuánto tiempo llevo en esto y ¿otra vez el mismo concurso? Ya en Cotrafa era: sí, siga a la pieza de siempre, bien pueda. Prueba privada sí ya. Sea donde sea como que ya era re familiar ir allá y yo le decía qué más vamos a hacer, yo no quiero dejar morir esto, para mí el escenario es vida, para mí cantar es para lo que nací. Entonces no quiero dejar morir esto, yo no quiero no pararme en un escenario. Entonces empezó la cosa de componer, la cosa de demostrar, así como: Aquí está mi canción. Quieranla. Pero siento que fue esa necesidad de salirse del esquema, o sea, como que ya había cumplido el esquema, ya había hecho el proceso, ya había montado lo que

tenía que montar, ya había cantado lo que tenía. que cantar y ahora tenía cantar lo que yo quería decir, lo que queríamos decir, lo que queríamos que sonara y pasamos de música Andina, a música latinoamericana en un disco. Y ahorita tenemos hasta bachata. Sí, porque es lo que eres con el paso del tiempo, como decías tú, porque todos cambiamos y todos crecemos, afortunadamente. Entonces se volvió una necesidad más, para mí es una necesidad. Se volvió una necesidad de decir, desde poner en el escenario eso que tú mismo creaste, eso que tú mismo dijiste, sin dejar de cantar cosas de otros intérpretes y compositores que son maravillosos. En nuestro disco tenemos una canción de la maestra María Olga, que la cantamos las dos en colaboración para ese disco, es la única canción que no es nuestra, pero sin dejar de hacer lo de los demás, porque obviamente hay mucha música que hacer, pero siempre es necesario decir lo que uno quiere decir.

01:31:16 Maestra María Olga

A mí me dio una época en que solo cantaba mi música después de cantar solo la de otros. Solo cantar bien solo cantar mi música. Ahora estoy volviendo a meter, a mezclar en mis recitales mi música con esas canciones infaltables de otros compositores, que yo hubiese querido componer, entonces ahora hago esa decisión.

01:31:40 Moderadora

Eh, la siguiente mención es la de Gina, estudiante de la Universidad pedagógica, pregrado, guitarrista, octavo semestre.

01:32:04 Ginna, estudiante Lic. En Música, pregunta público 3

Digamos, ahorita a través del ejercicio musical del maestro de acompañar, siento que acompañar se vuelve un ejercicio más allá de la estructura musical misma, que hay que conocer, y la de género, se vuelve en una sinergia entre el cantante y el acompañante. Yo siento que a

nivel eh instrumental, a veces uno se aísla y pierde esa conexión y ese conocimiento musical que se adquiere acompañando un cantante. Desde su trasegar y perspectiva, ¿cómo ven el trabajo de ser acompañada de esta sinergia que se establece entre el cantante y el acompañante? ¿que se ha perdido? ¿qué hay que rescatar? y ¿qué es muy importante que se establece en estos procesos?

01:32:58 Maestra María Olga, respuesta público 3

Esas preguntas están muy buenas. Te quiero decir una cosa, estar uno mal acompañado, es como que a uno lo saque a bailar la pareja mala del baile, que no baila nada. Es exactamente eso, estar mal acompañado es lo peor que a uno le puede pasar porque uno está tan preocupado por lo que está pasando que uno ni se disfruta, se pierde, canta lo que no es, tratando de ver cómo resuelve eso. Cuando uno está bien acompañado, como en este caso, como por ejemplo lo que hace Ricardo, aún se le olvida que no está acompañado, porque se vuelve una unidad, es la unidad de la canción, con lo que está pasando en la guitarra, no es como que él está allá, sí, entonces se vuelve una sola cosa, y eso, cuando sucede bien, se dé una manera tan natural. Entonces yo siento que debería haber una carrera para ser acompañante, como la hay ahora para pianistas acompañantes. Sí, la idea es para todos los demás instrumentos armónicos, porque hay que tener un interés, hay que tener una querencia, y hay que tener una pasión, porque acompañar es meterle el intríngulis del otro, para construir en común un solo producto. Cuando tu oyes que el acompañante va por un lado y cantante por otro, ese no es un buen trabajo sinérgico, tú misma dijiste la palabra, sí, entonces creo que hay que incentivarlo. Hay que estimularlo. Eso es como que venga y matemose el tigre y usted échele aquí, no, eso no puede seguir así. Sí, o sea Ricardito, así pasó hoy acá porque llevamos años tocando y se sabe todo el repertorio. Porque eso se construye. Por eso cuando uno encuentre un buen acompañante, uno no quiere soltarlo para nada. Silvia lo agarró con el anillo. Entonces los que me han acompañado, siempre han sido

Jorge Arbeláez y Carlos Guzmán. Llevo 40 años trabajando con ellos. Y si tengo algún concierto ¿a quién llamo?, pues a Jorge Arbeláez y Carlos Guzmán, porque solo con mirarnos sabemos para dónde va. ¿Qué pasó? Si se me olvidó la letra, así como si dice la vuelta que no era, porque ellos nunca se equivocan, un guitarrista jamás se equivoca, pero entonces yo les digo: Ah bueno, entonces como yo llevo la voz, hay una cosas muy bonita ahí: que se construye, y cuando tu encuentras una persona o un instrumentista con el que encuentras esa sinergia, atrápalo, no con el anillo, pero si atrápalo, porque no es fácil, es una construcción de un solo producto. No es dos haciendo música la música.

01:35:54 Maestra Silvia, respuesta público 3

Yo siento que hay una cosa que nos pasa en estos ambientes académicos, y es el dichoso ego, qué tristemente existe todavía. No sirve para nada ¿Y a qué lo traigo? Al hecho de que yo me tengo que escuchar más que el otro. Lo siento, guitarristas, cuando acompañan cantando el cantante es el protagonista. Sí, si usted no piensa como la maestra lo acaba de decir: Que la música es una y todos somos uno, entonces todos somos uno. Pero si estamos en esa peleadera “Que es que yo también le doy duro y al mato al pobre instrumento y miro a ver si de pronto hay una sinergia un día con alguien. Es muy difícil. Alguna vez un tiplista del gremio le decía a Ricardo, acompañándonos en Secreto a voces le decía: Ricardo, yo no sé usted cómo puedo hacer ese trabajo. Yo no podría, porque yo tengo que hacerme notar. Entonces estar ahí detrás de ellas 3, siendo simplemente como el colchón... y decíamos, o sea ¿simplemente? por Dios. Decía; Yo no podría, yo tengo que hacerme ver, y nos reíamos porque es un personaje bastante chistoso, pero muchos piensan así, muchos piensan así es como no, por qué lo tengo que acompañar, pues estudié guitarra solista, acompañar es menos. Entonces ¿qué pasa? Que no hay una sensibilidad hacia la música, no hay una conexión con, venga, el cantante le bajó el volumen

porque está diciendo algo y yo. Y mira que a veces a los cantantes nos pasa lo mismo. Yo le digo a los chicos que estudian conmigo, o sea, escuchen lo que los está acompañando, o sea, ustedes hacen parte de esa armonía, ese ritmo, de esa melodía, no es que SOY y persiganme.

01:38:29 Maestra María Olga

¿Y sabes qué? hablando de características, ¿sabes qué necesita un acompañante? Primero que todo una oreja inmensa y luego ser un gran improvisador. O sea, a mí me pasa que, o sea le puedes preguntar a Carlos y a Jorge, les digo: estoy como mal de la garganta, hoy no lo vamos a cantar en F sino en E, o iba la estrofa y se fue para el coro. Entonces, debe tener una gran escucha, pero también una gran sensibilidad con la canción y con el intérprete, no es solo, es una cosa que es una unidad que a veces la gente quiere romper y fragmentar. ¿Cómo fragmentamos todo, la educación y todo? no.

01:39:09 Moderadora

Damos lugar a la última intervención de parte del público.

01:39:17 Adrián, asistente al panel

Gracias, primeramente, quiero felicitarles por la interpretación. Fue mi primera escucha de ambas canciones y de verdad me gustó. Y justamente ahí va mi pregunta. Debido a mi perfil, estoy muy alejado a lo que sería la música colombiana tradicional, lo que es la pedagogía o como lo llamaron durante el panel la “Academia”. Entonces, ustedes como intérpretes ¿consideran que se debería luchar por hacer más popular este tipo de sonido?, ya sea a través de, como hace la maestra Silvia, haciendo mezclas con cosas más populares, como la bachata u otros sonidos. ¿O está condenada la música a ser algo de nicho?, la música tradicional, como bambuco y otros sonidos.

01:39:57 Maestra María Olga

Pues mira que esa pregunta es interesante. Yo creo que el mundo musical se compone de nichos. Todos son nichos. El nicho del jazz y en el jazz, el nicho del free jazz, el del bebop, el nicho de la música popular. Ahora llaman popular a esa cosa ranchera y yo no sé, nos tenemos que cuestionar sobre esos términos “tradicional”, ¿qué es tradicional?, ni Silvia ni yo cantábamos nada tradicional, nada. Hoy, yo estoy sacando un disco que se llama “compositores y autores” con el trío Nueva Colombia de autores nacidos entre 1860 y 1940. Eso sí es tradición, pero yo creo que todos los géneros musicales son nichos, ¿Qué es lo que pasa? Yo siento que hay una corriente Maléfica debajo de lo que creen que es o no es comercial, y entonces la radio, por ejemplo, se nos obliga a oír música que yo no quisiera oír. Nos obliga la televisión, nos obliga el aeropuerto, el hotel, el ascensor, la enfermería, el doctor, el dentista, no me sale la cita, yo no quiero oír esa música que me obligan a oír, y como no tenemos párpados en los orejas para cerrar las orejas y no escucharla, pues nada nos toca oír esa música. Yo me acuerdo de que, ya le quitaron, se han dado cuenta que, en los aviones, uno se subía y tocaba oír la música de ascensor del avión que le gustó el programador de Avianca, esa música. Entonces ya lo ya han cambiado mucho eso, la música que me llama música de lobbies, que hasta puede ser buena, pero llamando música brillante. ¿Se acuerdan? es que ustedes son muy jóvenes, pero se llamaba música de lobbies, brillante, música de ascensor. Entonces hay una cosa Maléfica, que tiene que ver mucho con la mirada neoliberal del sistema que gobierna el mundo ahora y la cuestión monetaria, o sea, yo estoy sacando ahoritica también, aparte de este disco, un disco de jazz, con un cuarteto de jazz. Arreglos de Orlando Sandoval, con 9 canciones de compositores colombianos, un bambuco, un agua abajo, un currulao, en arreglos de jazz, pero para que no suene, o sea, cuando uno dice es que la música de Folklore no es no es comercial, pero sino no suenan, la gente no la oye, si la

gente no la oye. no la conoce, si no la conoce, no la pide, es una cadena, es una cadena comercial, entonces yo siento que a los que nosotros mismos nos hemos aceptado y bajado la cabeza y que queremos que si no le ponemos, entonces el sonido de sintetizador al bambuco, no se va a vender ¿quién dijo eso? Si la belleza está en el bambuco, no en el sintetizador. Sí, entonces nos toca es educar a la gente y ahí sí, como decía la canción del maestro Jorge Veloz “amalaya, quien tuviera una emisora para poner musiquita del país, todo el día. Amalaya, quien tuviera” que no nos tocara la payola, para que nosotros que no sueñen, que nuestro que acostarnos con el productor, que no nos toque pasar un favor al otro para que no suene nuestra música, como si la música de por sí no fuera de suficiente valor para pararse sola, sin ninguno de estos otros aditamentos. Entonces yo creo que, no es que nuestra música está condenada a morir, los que están condenados a morir son las emisoras, los programadores. Bien lo decía Freire: Cuando las estructuras no permiten el diálogo ¿qué hay que cambiar? las estructuras, no el dialogo. Es lo que hay que hacer, necesitamos gente como ustedes y gente de las otras universidades, gente educada que entre a trabajar en las emisoras para que le den el espacio que corresponde toda la música, no solo las andinas, a toda la música de todos los países y ojalá hubiera más programas. Ahora, hemos pensado mucho, cuando yo era de la edad de Silvia no había nada. Ahora la Radio Nacional tiene programas específicos, especiales. O en el radio tiene programas específicos especiales, Javeriana, La Tadeo, o sea, hemos ganado mucho terreno, pero no suficiente, no es suficiente para la producción y la necesidad que tenemos.

01:44:19 Maestra Silvia respuesta público 4

Eso que acabas de decir María oiga, es lo que necesitamos externamente. Y falta lo interno. ¿Qué vas a hacer tú con mi individuo? Porque el nicho me lo creo yo. El nicho es mío, la música está. La música está y hoy en día, 300 plataformas YouTube, Amazon, donde usted

quiera, la inmediatez, sí. Que usted no la quieran escuchar... Que usted no quiera salir de las 3 mismas canciones que hacen todos los fines de semana en lo que hagan todos los fines de semana. Eso no es problema de la música, la música existe, la música está ahí y va a existir cuando ya no estemos. ¿Y él te busca? Encuentra. Entonces, una cosa, es esto que María Olga habla, que es súper claro, es evidente y es una problemática que viene ya de mucho, pero ¿y la persona? Yo te aseguro que acá los que estudian música no escuchan más de 3 artistas a la semana. Alguna vez yo les propuse a mis estudiantes traigan un artista nuevo por semana. Un artista que usted cada semana lo escucho, pero que lo escuche, escuche un disco completo. Que si usted me va a decir que no le gusta es por algo... Y no, no vendió la idea, nadie quiso seguir la idea, en músicos. Entonces, hay un concierto, ¿vamos? Le regalo la boleta... No puedo, nunca. O sea, hay gente que se gradúa de aquí, en proceso conmigo y jamás me ha escuchado cantar en sí. No conocen una canción mía. Y soy su profesora. Hice convertí de maestría, abierto al público. De 20 estudiantes personales aquí, fueron 3. Y, una estudiante de otro prof. Sí, entonces es eso, la música esta. Que nosotros no queramos dar el paso... ella es diva, ella se deja escuchar. Entonces siento que son 2 puntos: este punto de venta que se tiene que hacer desde afuera con nosotros, que estamos haciendo para eso.

01:46:50 Maestra María Olga

Mira si para interpretar bambucos, hay que oír mucha música de la costa, hay que oír mucha música Llanera, hay que oír mucha música brasilera, mucha música venezolana, porque nosotros no estamos imitando como cantaban hace 20 o 30 años, nosotros estamos creando interpretación y para eso necesitamos estar escuchando qué pasa, porque como yo cantaba hace 20 años, no soy la misma, afortunadamente, como lo he dicho, estoy evolucionando, estoy cambiando y necesito oír qué está sucediendo y qué está pasando. Entonces, no es que para

cantar bambucos sólo escucho bambucos, no. Para cantar bambuco, escucho intérpretes, para cantar pasillo escucho intérpretes, para cantar bossa-nova escucho intérpretes.

01:47:37 Moderadora, intervención final

Un gran aplauso para las Maestras. Agradecemos a las maestras, por sus aportes valiosos para la construcción colectiva del conocimiento y saber musical, agradecemos la participación del maestro Ricardo parra como musico acompañante y asesor en este proceso. Agradecimiento al maestre Rodolfo Losada, quien tiene a su cargo la asesoría metodológica y específica de mi proyecto de grado. También agradecemos a los directivos de la licenciatura en música, por facilitar espacios de diálogo y a nuestro público, al ser parte clave de esta dinámica.

Así damos por finalizado este panel.