

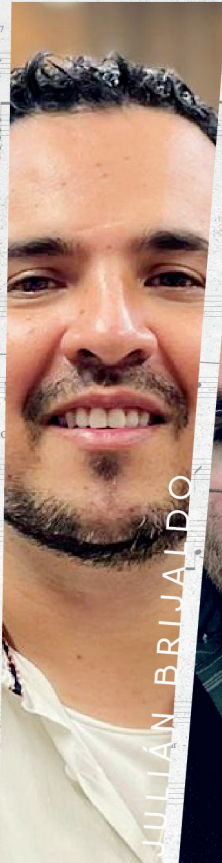
OCTUBRE 2025

#4 NÚMERO

ISSN: 2954-8292 (impresa) ISSN (E): 2954-8284 (digital)



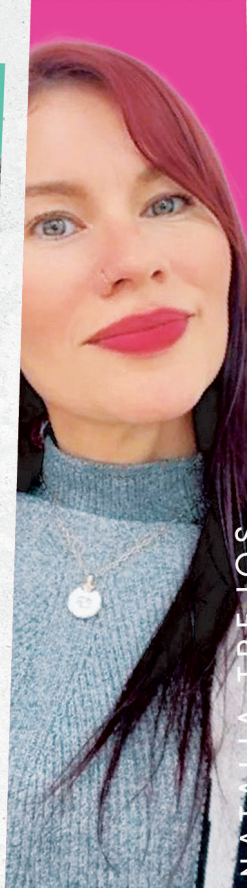
MATEO CARDONA



JULIÁN BRIJALDO



FRANCISCO ARANDA



NATALIA TREJOS



SIHARA ARAYA

Musicante



El Musicante / Tecnológico de Artes Débora Arango Institución Redefinida - No. 4 (Oct. 2025) -
Envigado: Sello Editorial Débora Arango, 2025 116 p.: il

ISSN: 2954-8292 (impresa)
ISSN (E): 2954-8284 (digital)

1.Música 2.Composición musical 3.Producción sonora 3.Edición digital 4.Sonido digital 5.Grabaciones
sonoras 6. Proyectos culturales. I. Tecnológico de Artes Débora Arango Institución Redefinida
780 (Dewey)
ML 162 (LC-Library of Congress)

Catalogación en la Publicación-Biblioteca "Jesús Mejía Ossa",
Tecnológico de Artes Débora Arango Institución Redefinida

El Musicante #4, octubre de 2025

Revista anual de los programas Prácticas Musicales,
Producción Sonora.

© TECNOLÓGICO DE ARTES DÉBORA ARANGO
INSTITUCIÓN REDEFINIDA

Juan Carlos Mejía Giraldo

Rector
rectoria@deboraarango.edu.co

Paola Cristina Gómez Cano

Vicerrectora Académica
vicerrectoriaacademica@deboraarango.edu.co

Laura Torres Enk

Subdirectora de Investigación
Directora Sello Editorial Débora Arango
investigacion@deboraarango.edu.co

Rodrigo Esteban Vélez Murcia

Decano Prácticas Musicales y Sonoras
decanaturamusicas@deboraarango.edu.co

Maira Alejandra Barragán Vergara

Líder de Publicaciones
Coordinadora Sello Editorial Débora Arango
publicaciones@deboraarango.edu.co

Carolina Sepúlveda Villa

Diseño y diagramación
d.grafico@deboraarango.edu.co

Compilación y corrección de textos

Maira Alejandra Barragán Vergara

Comité Editorial El Musicante

Rodrigo Esteban Vélez Murcia
Maira Alejandra Barragán Vergara
Yoni Alexander Osorio

Comité de Publicaciones

Paola Cristina Gómez Cano
Laura Carolina Torres Enk
Jose Octavio Castro Bedoya
Rodrigo Esteban Vélez Murcia
Juan Sebastián Gil Gil
David Esteban Valencia Espinosa
Carlos Alberto Rúa Puerta
Oscar Darío Montoya Gómez
Helí Arias Sánchez

Realización:

Sello Editorial Débora Arango

publicaciones@deboraarango.edu.co
Tecnológico de Artes Débora Arango
Institución Redefinida
Subdirección de Investigación
Dirección: Calle 38sur # 44-120, piso 3
Tel: 6044480381 ext. 1131

Editado y aprobado en Envigado, Antioquia, Colombia,
octubre de 2025.

La responsabilidad moral y legal de los contenidos
aquí publicados corresponde a sus autores. Se permite
la reproducción parcial en cualquier medio o para
cualquier propósito siempre y cuando se cite la fuente
y se dé el crédito correspondiente a los autores y al
Sello Editorial Débora Arango. Todos los enlaces a
plataformas y redes en internet son compartidos con
fines de difusión cultural exclusivamente.



Sello Editorial
Débora Arango

CONTENIDO

05

Editorial

10

Alejandro Londoño

La música: el arte que se vuelve negocio

12

César Mejía

Armonización pentatónica sobre permutaciones pentatónicas

18

Ana Milena Bustamante y Emanuel Álvarez Figueroa

Musiqá

24

Francisco Aranda Espinosa

Here Comes the Sun: an Aesthetics Insight on The Beatles' Abbey Road Legacy

32

Jorge Diego Mejía

La música ha muerto

33

Juan David Peláez

El difusor urbano: experimentación artística basada en el paisaje sonoro urbano

38

Juan José Cardona

Volviendo a la vida: una propuesta de fusión

60

Julián Brijaldo

Sonold: Set de piezas sonoras de Branding Sonoro para el Tecnológico de Artes Débora Arango

64

Mateo Cardona Ríos

Una melodía para el ser

66

Natalia Trejos

Ansiedad y Música

82

Nathalie Ojeda Gallego

Pintando por fuera de la línea: una pedagogía musical del cuerpo y el sentir

86

Renato Paone

Los Aparecidos: anécdota ochentera rescatada de unos papeles para botar

90

Salomé Cadavid

Ensayo y poemario: a propósito de la música y el sentir

92

Sihara

Más allá del micrófono

96

Yoni Alexander Osorio

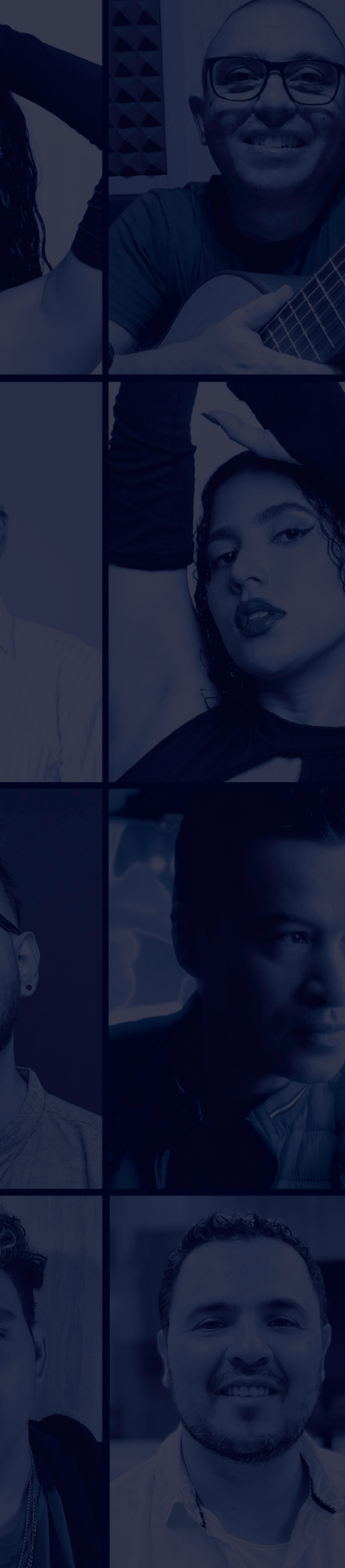
Musicar: intersecciones entre las prácticas musicales, las nuevas tecnologías y las transformaciones socioculturales



NÚMERO

4

4



EDITORIAL

Yoni Alexander Osorio
Docente

Pensar procesos formativos en música, no es solo buscar estrategias didácticas para acceder a competencias rítmicas, melódicas y armónicas, para escribir, transcribir y recrear formas sonoras. Sobre todo, si se comprende que la música es mucho más que la herencia que impuso Europa al mundo con lo conocido como música culta. Pensar sobre la formación es un acto pedagógico, es decir un acto reflexivo el cual lleva a un habitar “las músicas”; así en plural, con todo lo que las configura, pues no hay una sola forma de música. Comprendiendo además, habitar, es estar en el pleno sentido de la palabra en algo. No es solo la presencia cognitiva y corporal, sino la disposición completa para que eso habitado permee al sujeto y este a su vez pueda pensar y construir desde esa relación. Desde esta perspectiva, los procesos formativos en música deben procurar espacios para habitar las músicas con todos sus componentes: sociales, culturales, antropológicos, tecnológicos, académicos e históricos, para permitir una construcción de sentido al ejercicio de ser y estar en la música, formándose y creando con ella.

El Tecnológico de Artes Débora Arango Institución Redefinida, en un esfuerzo constante de reflexión pedagógica en sus prácticas formativas, reconoce la necesidad de comprender la diversidad de elementos que configuran el sentido de las formas de habitar humana. Por eso, tiene dentro de sus estrategias pedagógicas y didácticas el Proyecto Formativo Integrador (PFI), estrategia de aula de investigación creación. Con el cual promueve el ejercicio de las pedagogías integradoras, contienen ejes temáticos elegidos cada semestre por un comité en donde se piensa sobre los asuntos más relevantes del contexto institucional. En este caso, desde las prácticas musicales para este 2025, el trabajo del PFI ha navegado los conceptos “musicar” y “cuerpos en tránsito”, los cuales han permitido ampliar las reflexiones y creaciones desde el reconocimiento de la multiplicidad de formas musicales. Estos a su vez son un soporte para plasmar el sentir, anhelos, miedos y sueños humanos, convirtiéndose en el espacio en donde se evidencian las narrativas humanas sobre las tensiones que le generan las hegemonías culturales,

comerciales, históricas y sociales, dejando huella en las formas en que los sujetos configuran sus prácticas sociales, espaciales y corporales. Este tipo de reflexiones permiten la pregunta por las corporeidades, fenómeno complejo porque va más allá de sus fenómenos físicos y biológicos (cuerpo real), tienen en cuenta asuntos sobre cómo se nombra, se legisla, subjetiva y ritualiza en colectivo (cuerpo simbólico). Además de lo que cada uno construye sobre su propio cuerpo en relación con el mundo y consigo mismo (cuerpo imaginario).

De ahí que, el presente número de la revista El Musicante, pretenda generar un espacio reflexivo sobre lo que carga la diversidad musical y los cuerpos en tránsito, los cuales generan narrativas de un habitar en constante transformación. Estas reflexiones se soportan en tres dimensiones: el cuerpo como reflejo y memoria de los desplazamientos, el cuerpo fragmentado por las mediaciones tecnológicas y, el cuerpo como espacio de resistencia. Este número es un nuevo aporte a la idea relacionada con el estudio de las músicas, desde su reconocimiento de multiplicidad, es una posibilidad de hacer la existencia un proyecto ético estético. Los artículos de esta nueva entrega, conjugados alrededor de las tensiones y conexiones entre la tradición y la vanguardia, la academia y lo popular, evidencian las huellas cargadas por los ciudadanos en su transitar, mutar, abandonar y cambiar. En otras palabras, en su constante desplazamiento por el mundo, dejando un repertorio de acciones que se visibilizan en el cuerpo, grita lo que le han arrancado en términos musicales, históricos y territoriales, resignificando los nuevos espacios a los que es arrojado, convirtiéndose en archivos vivos.

En el caso del habitar, los desplazamientos y la memoria del cuerpo se presentan trabajos como el de Salomé Cadavid, quien reflexiona desde el concepto de la “topofilia” el problema de habitar desde lo femenino, la multiplicidad de lo que significa ser mujer. Este trabajo surgió desde la exploración del semillero de investigación creación “Arawaiy”. También está el trabajo del docente Yoni Osorio, sobre el concepto de “musicar” y las intersecciones que surgen al momento de comprender la apreciación musical. Junto a esta línea también se encuentra el trabajo de Jorge Diego Mejía, desde la poesía, plantea de manera melancólica una mirada a la muerte de la música, como espacio de crecimiento ilustrado y retórico.

En este número también aparecen narrativas sobre experiencias musicales, como el caso de Sihara y Alejandro Londoño, quienes cuentan su experiencia personal desde la música en dos perspectivas completamente distintas. Evidencia de la riqueza del cuerpo como espacio de narración, como ente que tiene en sí mismo una constante performance, riqueza de partituras corporales, las cuales, dan cuenta de lo que aún sigue resonando. Junto a estos artículos, aparece la experiencia de Ana Milena y Emanuel Álvarez con el trabajo de las reconfiguraciones estéticas sobre la obra traducida al quechua del poema litúrgico Pura Princesa del cielo de la colección de Himnos Religiosos en quechua de Enrique Pilco Paz, un intento por redimensionar las texturas sonoras de la tradición.

Desde la perspectiva de la fragmentación de los cuerpos y la mediación de las nuevas tecnologías, se aumentan las miradas artificiales, las cuales desafían los nuevos retos sobre la creación humana, poniendo en el escenario la pregunta por las herramientas tecnológicas. En este sentido, se presentan los trabajos de: Juan David Peláez con “El difusor urbano: experimentación artística basada en el paisaje sonoro urbano” una exploración a las nuevas formas de reconocimiento del paisaje musical, la reconfiguración de la noción de música y sus propuestas creativas; además está Mateo Cardona, quien hace un aporte a la música desde las artes visuales, evidenciando el asunto de la música como espacio multidimensional el cual va más allá del sonido. Por lo tanto, también aparece en este número una experiencia desde la producción sonora la cual crea desde el pensar institucional, trabajos sonoros por demanda. Estos se realizan a través del manejo de aplicativos tecnológicos, los cuales generan productos para la imagen institucional, ejercicio coordinado por Julián Brijaldo. Finalmente, aparece en esta línea César Mejía, quien habla sobre la armonización pentatónica y sus permutaciones, un trabajo que se convierte en una posibilidad didáctica para las aulas y el estudio personal.

En relación con el asunto de las resistencias, aparecen trabajos que ayudan a tejer reflexiones sobre la homogenización cultural, ideológica, sonora, performática y académica, como propuestas exploratorias desde la investigación creación para aportar nuevas miradas y lecturas a la contemporaneidad. Entre ellos, el trabajo de composición de Natalia Trejos. Desde las músicas tradicionales propone sonoridades para los desafíos y retos del habitar urbano del sujeto contemporáneo quien se resiste a la muerte. A su vez, los arreglos de Juan José Córdoba presentan una propuesta de hibridación entre las músicas tradicionales andinas y las estéticas sonoras del rock en una amalgama interesante, con la cual resalta los valores poéticos de ambos estilos. Se suma el texto crítico de Renato Paone, desde la anécdota hace pensar sobre el valor de lo tradicional y la importancia de mantener viva la memoria. Por otro lado, en un apuesta por la reflexión pedagógica y el ejercicio de pensar la música para la educación, está la entrega de Nathalie Ojeda. Desde lo académico hace una apuesta por la pedagogía para el cuerpo y el sentir, poniendo en contexto varios asuntos de las corrientes contemporáneas en educación. Finalmente, está la propuesta de Francisco Aranda, análisis contextual con Here Comes the Sun: an Aesthetics Insight on The Beatles’ Abbey Road Legacy, un trabajo desde lo histórico con el cual genera una mirada amplia al trabajo musical de estos grandes artistas que la historia ha dejado plasmado en sus anales.

Queda abierto el telón de este Musicante para que sus textos, partituras e imágenes aporten al diálogo y la labor de las instituciones educativas en sus procesos formativos para ampliar las interacciones sociales, culturales, antropológicas e históricas, desde componentes holísticos, los cuales faciliten la resistencia y la creación en medio de una contemporaneidad que busca clasificar, administrar y rotular todo espacio humano.





“Siempre entendí que el arte no debe pelearse con la industria”

LA MÚSICA:

El arte que se vuelve negocio

Alejandro Londoño

WhatsApp +57-3017225401 www.alejandrolondono.com

Alejandro Londoño es un artista multidisciplinar cuyo desarrollo artístico abarca el teatro, las artes visuales y el canto. Su formación escénica tuvo lugar en la Escuela de artes Débora Arango, ahora Tecnológico de Artes Débora Arango Institución Redefinida. Cuenta con amplios conocimientos sobre la industria musical y es fundador y director del Al For Artists, un proyecto para el desarrollo de artistas. Actualmente es miembro de la Academia Latina de la Grabación (Latin Grammys) y recientemente galardonado como mejor PPRR de nuevos artistas en los BNTV Awards en Bogotá.

Desde niño supe que quería ser artista y para lograrlo debía ser capaz de vivir del arte. Durante una década dirigí mi propia agencia de modelos y postergué la realización de mis sueños; un día decidí cerrarla para dedicarme por completo al arte. Fue una decisión fácil, pero me valió momentos de estrés financiero. Sin embargo, con el tiempo entendí que solo había sido el inicio de mi transformación artística y profesional. Lo que antes estaba dedicado a los modelos se convirtió en un espacio de asesorías en imagen para artistas y, tiempo después, con mi incursión en la música, el proyecto fue tomando forma con cada nuevo descubrimiento que hacía en pro de mi carrera. Así que decidí poner esos descubrimientos en favor de los artistas que ya asesoraba, poco a poco se sumaron nuevos artistas emergentes y consolidados, quienes encontraron la libertad que yo mismo busqué para mi proyecto.

La música es un espacio que me permite expresarme desde las artes escénicas y visuales, así mismo la asumo con el mayor respeto hacia quienes han dedicado su vida a desarrollar su talento. Entiendo que es un universo que permite conectarse con uno mismo y que justo allí radica la esencia de la creación, lejana de cualquier cifra estadística que hoy domina la industria y que debe mantenerse en sí misma como parte esencial del artista. Sin embargo, el resultado final de esos momentos de inspiración requieren organización y estructura que permita llevar la creación sonora al público adecuado. Para ello, es necesario entender que la calidad y profesionalismo puesto en una producción musical es responsabilidad de sus creadores y no un requerimiento esencial de la industria para alcanzar el éxito publicitario y financiero.

Cohabitar con la industria musical no es necesariamente renunciar a la identidad

artística; es jugar de manera inteligente en un partido donde, más que la técnica o la veracidad del mismo, importa la estrategia publicitaria y de imagen con la que se pueda alcanzar el mayor número de personas, cuyos resultados puedan ser medidos en cifras económicas en un plazo determinado. Para ello, no solo se crean estrategias de promoción y monetización, sino que, además, se debe contar con una organización legal de cada proyecto musical y reconocerlo como la empresa que es.

Un gran error de parte de los artistas es dedicar mucho tiempo, esfuerzo y dinero a producciones que luego dejan en el olvido o a la suerte de reproducciones orgánicas sin reservar dinero, estrategia y tiempo para efectos promocionales. Se encuentran en un limbo donde rechazan la industria, pero al mismo tiempo desean tener alcance, lo que resulta totalmente incoherente.

En mí experiencia como artista y asesor, he encontrado un sinnúmero de fallencias en carreras consolidadas que presentan estancación y grandes virtudes en artistas emergentes, por lo que puedo decir, es necesario:

- Vivir el proceso sin acelerar el resultado.
- Empezar de manera organizada y dar legalidad al proyecto.
- Desarrollar un plan de trabajo.
- Luego de creado el producto musical, brindar mayor importancia a la imagen y promoción del mismo.
- Consolidar una red de contactos estratégicos.
- Reconocerse a sí mismo como un producto/empresa.

No hace falta estar en discrepancia con la industria musical, solo hay que entenderla para jugar el juego con astucia sin perder la esencia en el camino.



ARMONIZACIÓN PENTATÓNICA

SOBRE PERMUTACIONES PENTATÓNICAS

César Mejía

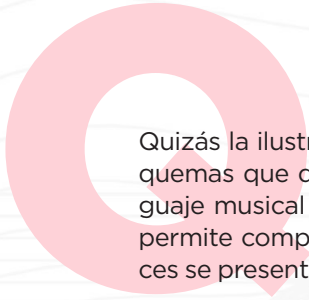
César Mejía es un destacado guitarrista, músico de sesión e investigador musical de la ciudad de Medellín. Su sólida formación académica, respaldada por el título de Licenciado en Música de la Universidad de Antioquia, le ha permitido desarrollar una trayectoria versátil en los campos de la interpretación, la docencia y la creación teórica.

A lo largo de su carrera, Mejía se ha consolidado como un referente en la enseñanza de la armonía moderna, campo en el que ha profundizado tanto desde la práctica instrumental como desde la reflexión teórica. Fruto de este trabajo es la publicación de varios libros dedicados al estudio de la armonía contemporánea, donde explora nuevas formas de abordar el lenguaje musical desde la guitarra y la composición moderna.

Como músico de sesión ha participado en diversos proyectos artísticos y producciones locales, aportando su conocimiento técnico y su sensibilidad interpretativa a distintos géneros musicales. Su labor se caracteriza por la búsqueda constante de la excelencia sonora, el rigor académico y la integración entre práctica y teoría.

Actualmente combina su trabajo como intérprete e investigador con la docencia, ofrece clases personalizadas de guitarra, con las cuales fomenta la comprensión integral de la música, la improvisación y el desarrollo del pensamiento musical crítico. Estas sesiones musicales las imparte en Sabana y Medellín.





Quizás la ilustración se tropieza al incursionar en lo desconocido, presentando esquemas que divagan entre la facilidad de lo pretérito y la complejidad de un lenguaje musical nuevo y remozado. La correlación de estas diferentes perspectivas permite comprender en forma paradójica las limitaciones *a priori* que algunas veces se presentan sutiles y estrepitas, pero nunca adornadas con aureolas beatíficas.

Solo basta con recrear la fertilidad de las raíces profanas más intrínsecas que nos pueden llevar de lo fantástico a lo orgiástico, entre cinestésicas texturas armónicas detalladas, a respetuosas formas instintivas, construidas desde lo inexorable de lo bien llamado autentico o lo mal llamado demodé u obsoleto.

Hoy los sentidos artísticos están a la merced de artefactos mecánicos que no reconocen la lucidez de lo profundo de un camino escrutado, divagado en líneas amorfas, pero consientes de un fin, para así poder discurrir entre lo conocido, lo anónimo y lo apetecido.

Este es un intento al contemplar el retrato de una posibilidad preciada, meditada con una convicción a prueba de una relatividad interminable. La propensión es fundamental para la conjunción entre lo precario y lo ignoto, esa es la perenne e imperecedera búsqueda.

Esta hipótesis creada a partir de la tozudez, está escrita en términos de una creación desde las escalas diatónicas heptatónicas y sus innumerables posibilidades en las permutaciones pentatónicas. Dando un colofón o desenlace, sin prejuicios ocupa la conjunción de realidades y percepciones diversas rotundas desde la búsqueda de lo votivo.

Se explicará brevemente en qué consisten las permutaciones pentatónicas para encontrar un equilibrio desde un ámbito de nepotismo modesto y sencillo. Las permutaciones pentatónicas son variaciones de las posibles escalas pentatónicas, las cuales parten de una escala heptatónica (siete sonidos), estas combinaciones se aplican desde las alteraciones correspondientes de las escalas diatónicas a utilizar, tales como la escala mayor natural, menor armónica, menor melódica, mayor armónica, etc.

Estas permutaciones se realizan con la omisión o aislamiento de cualquier grado de una escala heptatónica, lo cual conlleva a una gran variedad de nuevas formas escalísticas pentatónicas, aplicadas a cualquier escala diatónica. 1 2 3 4 5 6 7 sonidos o grados posibles dentro de una escala heptatónica.

Las permutaciones serían, aplicando la omisión o aislamiento de grados las siguientes:

15 PERMUTACIONES

12567 13457 12456 12347
14567 13456 12367 12346
13567 12467 12357 12345
13467 12457 12356.

Estas permutaciones se aplican así:

Ejemplo:

Tomemos la escala menor armónica.

A B C D E F G# A.

Así, con cada modo respetando las alteraciones del modo.

MENOR ARMÓNICA:

A B C D E F G# A.

MODOS:

A B C D E F G# A: menor armónica

B C D E F G# A B: locrio 6 natural

C D E F G# A B C: jónico 5#

D E F G# A B C D: dórico 11#

E F G# A B C D E: frigio dominante

F G# A B C D E F: lidio 9#

G# A B C D E F G#: armónica disminuida

Ammaj7 Bm7/5b Caug7 Dm7 E7 Fmaj7 G#dis7.

12567 13457 12456 12347

14567 13456 12367 12346

13567 12467 12357 12345

13467 12457 12356.

PERMUTACIONES DESDE LA ESCALA:

12567 A B E F G# A 13457 A C D E G# A 12456 A B D E F A 12347 A B C F B A

14567 A D E F G# A 13456 A C D E F A 12367 A B C F G# A 12346 A B C D F A

13567 A C E F G# A 12467 A B D F G# A 12357 A B C E G# A 12345 A B C D E A

13467 A C D F G# A 12457 A B D E G# A 12356 A B C E F A.

ARMONIA:

Ejemplo:

Tomemos la permutación 1 4 5 6 7 A D E F G# A se armoniza con cada uno de los grados de la permutación.

Amaj7sus4sus2/13b

Dm9/11#

E7/9b/11no5th

Fmaj7/9#/11

G#dis7/add9b.

Así con cada una de las permutaciones de las 15 permutaciones, esto permite generar un logaritmo de composición donde los términos son los siguientes:

PP: permutación pentatónica.

MOD: modo de las escalas pentatónicas.

ESC: escalas resultantes.

CROM: escalas cromáticas resultantes.

ALGORITMO:

PP15 X 7 MOD=75

75ESC X 7MOD=525

525ESC X 12 CROM=6300.

Estas permutaciones darán nuevas armonías y escalas para la composición tonal y/o modal.

PERMUTACIONES PENTATÓNICAS APLICADAS A LA ESCALA MENOR MELODICA:

A B C D E F# G# A.

MODOS:

A B C D E F# G# A: menor melódico

B C D E F# G# A B: locrio 9b

C D E F# G# A B C: lidio 5#

D E F# G# A B C D: lidio 7b

E F# G# A B C D E: mixolidio 13b

F# G# A B C D E F#: locrio 2#

G# A B C D E F# G#: alterado

Ammaj7 Bm7 Caug7 D7 E7 F#dis7 G#dis7.

12567 13457 12456 12347

14567 13456 12367 12346

13567 12467 12357 12345

13467 12457 12356.

12567 A B E F# G# A

123b47 A B C D G# A

123b67 A B C F# G# A

13b567 A C E F# G# A

123b45 A B C D E A

123b56 A B C E F#A

13b457 A C D E G# A

14567 A D E F# G# A

123b46 A B C D F# A

12467 A B D F# G# A

13b467 A C D F# G# A

12456 A B D E F# A

13b456 A C D E F# A

123b57 A B C E G# A

12457 A B D E G# A

Tomemos como ejemplo la permutación 1 2 3b 5 6.

ESCALA:

A B C E F# A

ARMONIA: Am9/13

B7sus4/9b

Cmaj7/5badd13

Esus4sus2/5#

F#m7/5badd11

Estas permutaciones pueden mezclarse con cada una de las escalas heptatónicas posibles (5544), dando como resultado múltiples formas de armonizaciones tonales y/o modales.

EQS:15 permutaciones pentatónicas.

MOD: modos.

CROM: notas de la escala cromática.

ESQ15 X 7 MOD=75

75ESC X 7MOD=525

525ESC X 12 CROM=6300-

6300ESCCROM X 5544EHP=34.927.200-.

PERMUTACIONES PENTATÓNICAS APLICADAS A LA ESCALA MAYOR ARMÓNICA

C D E F G Ab B C

Cmaj7 Dm7/5b Em7 Fmmaj7 G7 Abmaj7/5+ Bm7/5b.

MODOS:

C D E F G Ab B C: armónico mayor.

D E F G Ab B C D: dórico 5b (tetracordio menor—armónico 3).

E F G Ab B C D E: frigio 4b (alterado 5 natural) (tetracordio español—frigio).
 F G Ab B C D E F: menor melódico 4# (lidio menor) (tetracordio armónico 2 -menor).
 G Ab B C D E F G: mixolidio 2b (tetracordio armónico 2 -menor).
 Ab B C D E F G Ab: lidio aumentado 2# (tetracordio armónico 3 -español).
 B C D E F G Ab B: locrio 2bb (tetracordio frigio—armónico 2).

1256b7	13457	12456b	12347
1456b7	13456b	1236b7	12346b
1356b7	1246b7	12357	12345
1346b7	12457	12356b.	

12567 C D G Ab B C	13457 C E F G B C	12456 C D F G Ab C	12347 C D E F B C
14567 C F G Ab B C	13456 C E F G Ab C	12367 C D E Ab B C	12346 C D E F Ab C
13567 C E G Ab B C	12467 C D F Ab B C	12357 C D E G B C	12345 C D E F G C
13467 C E F Ab B C	12457 C D F G B C	12356 C D E G Ab C.	

Tomemos como ejemplo la permutación 1 2 4 6b 7.

Escala:

C D F Ab B C

ARMONIA:

Cmaj7sus4sus2/13bno5th

Dm7/5badd13

Fmadd11/#/13

Ab/45badd9#/13

Bdis7/add9b.

Estas permutaciones darán nuevas escalas y armonizaciones tonales y/o modales.

ALGORITMO:

PP15 X 7 MOD=75

75ESC X 7MOD=525

525ESC X 12 CROM=6300-.

Conclusiones

La armonía resultante es una completa variable para las progresiones a utilizar desde un punto de vista tonal, modal y funcional, proceso llevado desde una fenomenología pautada desde lo aprendido en la funcionalidad musical estable, avanzando hacia una reverberación desde lo aleatorio a lo pragmáticamente establecido. Las progresiones por tradición están circunscritas a una interpretación tonal/modal donde se trasponen y se transforman en conciencia sonora y aleatoria creación.

Estas reflexiones son un modelo de manipulación del sonido desde su modelo abstracto hacia su ejecución consecuente, donde se intenta reproducir sistemática y sintéticamente la génesis polifónica que enlaza y sostiene al individuo como creador conveniente y/o lascivo y epicúreo.

Esa es la belleza y el fin de la manipulación entusiasta. Sigamos creando el camino que se nos declara llenos de solemnidad, pero sin ornamentos dramáticos. La música exige que cultivemos con sinceridad la afección y la fidelidad para uno mismo, concepto que recuerda el sentir de la música como arte y que debemos vivir bajo sus armonías añosas y lozanas.

CÉSAR MEJÍA

Música

SONIDOS DEL MUNDO

El canto grupal es una de las actividades más instintivas que tenemos los seres humanos. Han existido coros desde que las tribus antiguas se reunían para invocar las fuerzas de la naturaleza con cánticos y tambores. Como humanidad nos hemos reunido para cantar en ceremonias religiosas de todas las denominaciones, así como en fiestas, trabajos, resistencias, duelos, eventos patrióticos, salones de clase y escenarios. Todo ello responde a una profunda búsqueda de identidad y conexión con el otro a través del sonido y la belleza.

Musiqá es un montaje que surge de la curiosidad por explorar la amplia paleta de sonidos presentes en el paisaje musical y vocal del mundo. A través de la policromía que ofrecen veintinueve voces masculinas a capella, el montaje indaga en las diferencias y similitudes de esta diversidad. Aunque cada canción u obra cuenta su propia historia y cultura, al final, como sucede siempre con el arte, refleja una emoción compartida: el amor, la alegría, la nostalgia, la valentía, el misterio.



Nos propusimos realizar un viaje exploratorio hacia sonidos que estuvieran fuera de nuestra zona de confort: sonidos brillantes, coloridos, abiertos y estridentes, así como otros muy íntimos, cálidos, imponentes y sublimes. Para ello, seleccioné trece piezas musicales que nos permitieran, como coro y como público, algo más que ser testigos de una inmensa riqueza musical. Mi interés era que, a través de la música, se dibujaran los escenarios, paisajes y entornos de cada país, ofreciéndonos una experiencia inmersiva. Incluimos repertorio árabe, argentino, hindú, escocés, ruso, brasileño, sudafricano, búlgaro, estadounidense, venezolano, sefardí y dos obras colombianas contemporáneas del compositor Emanuel A. Figueroa.

Lamma Bada Yatathana - *لما بدت يا تاتانا* es un muwashah, una forma musical y poética originaria de Al-Andalús que alcanzó su esplendor durante la Edad Media. Este poema anónimo, con una musicalización mística y seductora, celebra la belleza en su forma más pura y sublime, destacando la admiración por lo bello como un atributo esencial de la experiencia humana.

Hanacpacha llumpac nust'a es una de las obras colombianas contemporáneas de Emanuel A. Figueroa a través de múltiples texturas vocales, esta obra expresa en quechua una profunda conexión con el dolor y la espiritualidad mediante la figura de la Virgen María. Basada en el poema *Q'oyllur Rit'i*, es un testimonio de la fusión de elementos indígenas y cristianos en los pueblos andinos.

Siguiendo el rumbo latinoamericano, aunque perteneciente a un estilo y época diferentes, se encuentra *Barro Tal Vez*, una canción compuesta por un Luis Alberto Spinetta adolescente, lleno de sensibilidad poética, destreza musical e inquietud filosófica. Esta zamba con aires de rock explora la vida, la muerte, la música como necesidad y el devenir. Su arreglo para voces iguales es obra del músico argentino Joaquín Martínez Dávila.



Mūsīqá

Desde la milenaria tradición espiritual de la India, el canto del *Gayatri Mantra* - गायत्री मंत्र nos brinda un momento de conexión individual y grupal en la que invitamos a quienes nos escuchan a unirse en meditación vocal. Este mantra es una oración devocional dirigida al sol como arquetipo de fuerza, luz y energía vital. Además del canto del mantra en su estructura repetitiva tradicional, realizamos una improvisación vocal consciente, práctica habitual en nuestros ensayos semanales.

Loch Lommond es una canción nostálgica del folclore tradicional de Escocia, atribuida comúnmente a la historia de un soldado condenado a muerte que añoraba volver a las orillas del emblemático lago Loch Lommond para reencontrarse con su amor. Este emotivo arreglo fue escrito para Voces Oscuras de Medellín por Miguel Ángel Agudelo Grajales, barítono de la agrupación.

En este montaje también contamos con el estreno de la obra *Enterré mi tiple* de Emanuel A. Figueroa, quien además es parte de los tenores del coro. Esta obra inquietante y performática utiliza gestos, movimientos, indicaciones escénicas y exploraciones vocales para retratar la ansiedad y el desconcierto del dolor por el amor, encarnado en la figura del tiple andino colombiano.

En esta exploración, era necesario rendir homenaje a la inmensa tradición coral masculina de Rusia desde los tiempos de la antigua Rus con la canción *Oleg the Wise* - Олег Мудрый. Este himno heroico se basa en la historia legendaria de Oleg de Novgorod, un príncipe conocido por su sabiduría profética, valentía y honor.

Volviendo a Latinoamérica, en Brasil encontramos la canción *Segura a Peteca* de Harmonia do Samba, una banda de *samba* y *axé* que combinaba elementos de la samba tradicional con ritmos modernos de los años 90. Es una canción animada, alegre, fresca y festiva, con arreglo de Juan Francisco Tobón, preparador vocal de Voces Oscuras.

África, con su rica historia en el canto colectivo, posee canciones tradicionales transformadas en cánticos de resistencia en distintas coyunturas políticas y sociales, como es el caso de *Tshosholoza*. Esta canción sudafricana, originada en el contexto del trabajo ferroviario, se convirtió durante la segregación del *apartheid* en un himno social por la justicia y la libertad.

La canción tradicional búlgara *Ergen Deda* - Ерген Деда ha sido parte de nuestro repertorio durante varios años y ha inspirado el diseño de este montaje. Su musicalidad enigmática y arcaica narra la pícara historia de un anciano soltero. Nuestra interpretación se basa en la hipnótica versión del Coro de la Radio Nacional de Bulgaria, incluida en el álbum *El Misterio de las Voces Búlgaras*.

Finalmente, viajamos a la cultura sefardí, originada en la península ibérica antes de la expulsión de los judíos en el siglo XV, cuenta con una rica herencia musical con elementos árabes, turcos y europeos. La canción *A la una yo nací* forma parte de esta herencia cultural y es un poema amoroso con una atmósfera musical elegante, en arreglo de Julián Ramírez Tamayo.

Este concierto también incluyó dos intervenciones en formatos diferentes al coral: la *Tonada de la Luna Llena*, canción folclórica venezolana del emblemático Simón Díaz, interpretada por José Alexander Áñez en la voz y Andrés Flórez en el cuatro; y la canción *Your Man*, popularizada por el músico country Josh Turner, interpretada por cuatro de los bajos de Voces Oscuras (Juan Francisco Tobón, Pedro Acevedo, David Palacios y Sergio Rojas), acompañados por Andrés Flórez y Pablo Marroquín en la guitarra.

Este montaje cuenta con la dirección artística de Emanuel A. Figueroa. Asimismo, cada obra estuvo acompañada por textos sensibles e ilustrativos de Daniel Sepúlveda, barítono del coro. Compartir este viaje musical con quienes nos leen es una enorme satisfacción, pues cumple para nosotros el objetivo último de la música que se ve evidenciado como consecuencia de este recorrido por los sonidos tradicionales del mundo: la música, la voz y el canto son más que técnicas artísticas, son vehículos inmortales para la expresión individual, la construcción social y la conexión humana.

Ana Milena Bustamante Parra
Directora Voces Oscuras de Medellín

VOCES OSCURAS DE MEDELLÍN



Agrupación coral masculina conformada en 2018 con el fin de promover el canto como expresión artística accesible a todos, fortaleciendo a la formación vocal y musical de sus integrantes, además de difundir el poder de la música coral y la actividad musical como vehículo para la construcción de nuevas masculinidades. Actualmente cuenta con veintinueve integrantes, de edades y profesiones diversas.

Han realizado montajes como *This Shining Night*, su concierto de lanzamiento en el Palacio Egipcio de Medellín. Además, han participado en conciertos de la Ópera Metropolitana de Medellín, el Festival Coral de Navidad Medellín en 2018, Festival Coral de Medellín “José María Bravo Márquez”, Festival Virtual de Coros Medellín en 2020, entre otros.

En el año 2021 presentaron su concierto *Mujeres Compositoras* en el Pequeño Teatro de Medellín, montaje con el que hicieron un homenaje al aporte invaluable de las mujeres en la música. En el año 2022 fueron invitados al Festival Internacional de Coros Un Mar de Voces en Puerto Colombia, Atlántico, donde tuvieron una destacada participación. En el año 2023 fueron ganadores de la Convocatoria de Estímulos a la Cultura del Ministerio Nacional en la categoría Circulación Nacional, lo que permitió su participación con el montaje *PRAISE!* en el Festival de Coros Javier Fajardo Chávez, en la ciudad de Pasto. Actualmente se preparan para su participación en el Encuentro Latinoamericano de Música Coral a realizarse en el mes de octubre en la Ciudad de Panamá.



ANA MILENA Bustamante

Es licenciada en música de la Universidad de Antioquia, con énfasis en Dirección. Fue fundadora y directora titular del Ensemble Vocal Aurumkue, coro con el que recorrió diversos municipios y escenarios a nivel local y nacional en el año 2013.

Ha sido Artista Formadora de Coro de la Red de Escuelas de Música de Medellín y líder de varios procesos corales infantiles y juveniles en distintos barrios de la ciudad, además de directora de procesos corales en el Municipio de Barbosa, Antioquia. Ha trabajado junto a la fundación Iberacademy como directora coral, coordinadora de montajes corales y docente, brindando asesorías en Dirección Coral a los formadores del programa Sinfonía por el Perú en distintas ciudades de di-

cho país, al igual que en diversos municipios de Antioquia. Fue directora y fundadora del Festival Coral de Navidad Medellín en 2018 y del Festival Virtual de Coros Medellín en 2020, el cual contó con la participación de ochenta coros de trece países.

Actualmente se desempeña como directora de Voces Oscuras de Medellín, directora de la Ópera Blanca de Colombia, agrupación de cuarenta años de trayectoria artística en la ciudad de Medellín, directora del Ensemble Vocal de proyección Cantoalegre. Además de docente en espacios como el Instituto Musical Diego Echavarría, Colegio de Música (Cantoalegre), Liceo Francés y la escuela Sinfónica de Antioquia.



EMANUEL Álvarez Figueroa

Ema, es músico, cantante y compositor. Realizó sus estudios en el Tecnológico de Artes Débora Arango Institución Redefinida, en la Técnica para las Prácticas Musicales con énfasis en Técnica vocal. Finalizó un par de semestres en la Universidad de Antioquia en el programa de Música con énfasis en Composición.

Los últimos años se ha dedicado al movimiento coral de la ciudad de Medellín. Ha tenido la oportunidad de cantar en el estreno nacional del *Stabat Mater* de Karl Jenkins en conjunto con la Orquesta de Cámara de Medellín en el Festival de Música Religiosa de Marinilla en 2019, el montaje *Catulli Carmina*, en la ceremonia de conmemoración por los 25 años artísticos de la fundación Prolírica de Antioquia en ese mismo año, entre otros. Actualmente es integrante del coro Voces Oscuras de Medellín con el cual ha podido participar en festivales corales nacionales e internacionales.



HERE COMES THE SUN:

Francisco Aranda Espinosa

✉ francisco_aranda@uaeh.edu.mx

Pianista, docente-investigador. Licenciado en Música; Maestro en Investigaciones Humanísticas y Educativas; Doctor en Filosofía e Historia de las Ideas. Trabajó en la Universidad Autónoma de Zacatecas hasta 2023; actualmente es profesor investigador en la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo. Ha publicado libros, artículos y capítulos en revistas y editoriales de calidad.

Combina lo académico con la interpretación y la investigación especialmente en filosofía de la música y el arte desde la interdisciplina. En materia de investigación e interpretación musical realizó estancias académicas en prestigiosas universidades como la UNAM y la UDLAP, en México; Universidad de Pisa y Salerno, en Italia; Universidad de Potsdam, en Berlín; Universidad Complutense de Madrid, Universidad de Oviedo; Universidad de Viena, Austria.

Profesor Investigador de Tiempo Completo, Área académica de Música, Instituto de Artes, Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo.



an Aesthetics Insight on The Beatles' Abbey Road Legacy

Introitus

The Beatles' 1969 *Abbey Road* is without doubt one of the most iconic albums in the history of popular music. Many (including ourselves) consider it to be the group's magnum opus along with the *White Album*, *Magical Mystery Tour* and *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*. *Abbey Road* signifies the zenith of The Beatles' artistic rise, synthesis of their creative ingenuity: a Swan Song for the Fab Four's collaborative brilliance. Here we will explore the aesthetic qualities and historical context of the album, analyzing its musical innovations, the prevailing circumstances surrounding its genesis and its lasting legacy.



Figure 1: L-R Paul McCartney, John Lennon, Ringo Starr, George Harrison), ca. 1967–68. Hulton Archive.

Continuum

During the mid-1960s, The Beatles approached a period of profound change with the looming possibility of disbandment. By the time they recorded *Abbey Road* the relationships between McCartney, Lennon, Harrison, and Starr had been strained by internal tensions, creative differences, and personal ambitions, hurdles that were impossible to ignore. Among the various dynamics, Yoko Ono's habitual presence in the studio —sometimes sitting on McCartney's amplifiers— became a visible marker of shifting personal priorities. The growing relationship of Lennon with her significantly influenced his aesthetic direction and the band's processes which had previously been tightly interwoven. Beyond gossip, the constant involvement of Yoko provoked discontent for some, particularly McCartney, symbolizing an intrusion into what had once been a more insular, collective approach to music-making. While Paul and George pursued their musical visions, Lennon's attention was often divided with Ono serving as both muse and consistent teammate. This divergence though a natural evolution of their individual ambitions amplified existing hostility.



Figure 2: The Beatles with George Martin and Yoko Ono during the Abbey Road sessions, London, 1968. Photo by Ethan A. Russell/Apple Corps Ltd.



Nevertheless, the four ultimately came together for one final endeavor. Unlike the contentious *Let It Be* sessions earlier that year, the *Abbey Road* recording threw back a deliberate effort to fabricate compositions showcasing the professionalism and polish of their earlier work. Meetings took place at EMI Studios —later renamed Abbey Road Studios— in London. The vinyl’s title honors the location which had become synonymous with the quartet’s inventiveness. George Martin, their longtime producer, played a crucial role in shaping the sound, contributing orchestral and technical arrangements that enriched the tracks and cemented his reputation as the Fifth Beatle.

Since its release, the album has been celebrated for its innovative musical integration, merging rock, pop, and blues with subtle references to classical music. This interweaving of styles reflects a singular creative vision, establishing it as a landmark in the music industry and a cohesive artistic statement. The structure, explicitly on Side Two, features a suite of linked themes, demonstrating a skill in redefining the album as a medium for aesthetic pronouncement.



Escanea el código QR para escuchar la canción “Come Together”

Sequenzia

Come Together, the opening track, sets the prevailing mood with its eclectic, minimalist groove and cryptic lyrics, immediately drawing listeners into a compelling sonic landscape. Lennon’s vocal delivery, combined with McCartney’s bassline and Ringo’s restrained drumming, generates an almost hypnotic effect. The fusion of funk and rock motifs demonstrates both adaptability and originality. This piece exemplifies The Beatles’ skill in melding poetic ambiguity with rhythmically captivating arrangements. The lyrics are simultaneously playful and surreal with vivid imagery that invites interpretation; lines such as “He got monkey finger... he shoots Coca-Cola” mingle whimsy with slight social commentary. *Come Together’s* hybrid style —combining tight structure with a loose, jazzy feel— maintains the raw energy of rock while offering something wholly new. As the album’s introduction it sets up a lavish palette of styles that reverberate throughout *Abbey Road*, influencing subsequent generations of genre-blending musicians.



Escanea el código QR para escuchar la canción "Something"

Something, George Harrison's first of the album is an exquisite ballad that ranks among the greatest love songs in popular music history. The string adaptation intensifies the tender guitar part and the soulful lyrics. *Something* is often regarded as one of George's finest contributions to the catalog, displaying his growth as a musician. Its verses state a sense of devotion, longing, and admiration, and the phrase "Something in the way she moves", became a seminal line in ballad history. The guitar fingerpicking provides the perfect backdrop for the text while the string scoring added by Martin elevates the insight of the song. The melody quickly became widely covered with notable versions including Frank Sinatra's famous praise of it as "the greatest love song ever written". Its understated yet sophisticated creation and production firmly settled it as a masterpiece. Inspired by Harrison's then-wife Pattie Boyd, the lines remain intentionally open, inviting listeners to interpret them individually.

Maxwell's Silver Hammer, written by McCartney, is one of the more eccentric samples on the disc. It tells the story of Maxwell Edison, a troubled and unpredictable character who, despite his charming and seemingly innocent demeanor, goes on to commit a series of violent acts with his tiny silver hammer. The narrative is darkly humorous: a bizarre contrast between the spirited, upbeat melody and the sinister undertones of the libretto. The bouncy almost nursery rhyme-like tune is driven by the piano work, complemented by lively instrumentation. The jaunty beat and cheerful rhythm section create a sarcastic sense of lightheartedness, making the dark storyline feel almost absurd. The setting includes a full orchestra with harpsichord and bell-like sounds that give it a theatrical, whimsical quality, which further emphasizes the song's exuberant yet macabre nature. This juxtaposition of untroubled music with the eerie subject matter of murder and madness is part of what makes *Maxwell's Silver* so emblematic; also, the contrast between the sugary-sweet tune and its grim words creates a unique dynamic, illustrating Paul's ability to draw catchy melodies with unusual depth while tapping into his experimental side. It is a perfect example of his talent to mix fun with a sense of dingy absurdity which also sets it apart from much of the rest of The Beatles' repertoire.



Escanea el código QR para escuchar la canción "Maxwell's Silver Hammer"



Escanea el código QR para escuchar la canción "Oh! Darling"

Oh! Darling also showcases McCartney's talents: his impassioned vocals which pay homage to 1950s rock'n'roll, especially Elvis Presley from whom Paul adopted part of his vocal style. The piece's raw richness is a testament to his versatility as a singer and a songwriter. On the other hand, *I Want You (She's So Heavy)* is the one that marks the culmination of the initial side, exhibiting a weave of blues and progressive rock influences. The minimalist lyrics and the extended instrumental outro diverge from typical tendencies; besides, the abrupt conclusion marked by a sudden transition to silence manifests an original decision that serves to augment its effect.



Escanea el código QR para escuchar la canción "I Want You (She's So Heavy)"



Figure 3: The Beatles during Abbey Road's promotional photo session, London, 1968. Photo by Don McCullin/Apple Corps Ltd.

Side Two of *Abbey Road* vinyl starts with *Here Comes the Sun*, Harrison's second gift for the album, perhaps the best of the whole: an emblem of happiness, joy, and renewal. Created during a respite from a series of tumultuous sessions at Eric Clapton's residence, *Here Comes the Sun* exudes both merriment and serenity. The acoustic guitar fraction complemented by the warm themes and the addition of the Moog synthesizer creates an uplifting climate that really adds a dreamy layer, elevating the sense of warmth and brightness. It's one of those songs that feels perennial almost like the music itself mirrors the sunshine the verses speak of. We believe it is incredible how Harrison brought everything together so flawlessly.



Here comes the sun

And I say
It's all right
Little darling
It's been a long cold lonely winter
Little darling
It feels like years since it's been here
Little darling
The smiles returning to the faces
Little darling
It seems like years since it's been here
Here comes the sun
And I say
It's all right
Sun, Sun, Sun, here it comes
Little darling
I feel that ice is slowly melting
Little darling
It seems like years since it's been clear
Here comes the sun
And I say
It's all right
Here comes the sun
It's all right



Escanea el código
QR para escuchar
la canción "Because"

A further standout piece on the album is *Because*, conveying the band's exceptional use of harmonies and technical proficiency. This composition draws inspiration from the preludes of Scarlatti and Chopin and was performed by Yoko on the piano exclusively for Lennon prior to his completion of the entire piece. Its lush arrangement and celestial lyrics contribute to its status as one of The Beatles' most resonant creations. *Because* illustrates Lennon & McCartney's capability to conjure up deep emotional responses through the use of minimalism.



Escanea el código QR para escuchar la canción “You Never Give Me Your Money”

You Never Give Me Your Money, McCartney’s poignant lament on the group’s financial and interpersonal struggles transitions from a melancholic piano ballad to an upbeat boogie, shifting between genres. Lennon’s efforts, evident in *Sun King* —a gloriously short piece we highly recommend for improving mental health and depressive states— and *Mean Mr. Mustard*, combines fanciful sounds with sharp character sketches notoriously evident in the ethereal vocal harmonies and relaxed ambience of the first one. Its unclouded beauty is captivating and it was a personal favorite of Lennon’s, embodying a sense of calm amidst the maelstrom of The Beatles’ final days.

The next theatre, *Polythene Pam* and *She Came in Through the Bathroom Window*, show their dexterity to create vivid vignettes: McCartney’s former features an infectious melody and cryptic words inspired by real-life events. The famous *Medley* which includes *Golden Slumbers*, *Carry That Weight* and *The End* culminates in a triumphant finale. The opening cradle song adapts a 17th-century poem by Thomas Dekker¹, while *Carry That Weight* reveals (maybe subconsciously) the four’s collective burden. The final curtain spotlights a memorable drum solo by Ringo Starr and a series of guitar solos by Harrison and Lennon. The concluding line, “And in the end, the love you take is equal to the love you make” has been transliterated as a touching epitaph for their career.

¹ Golden slumbers kiss your eyes, Smiles awake you when you rise. Sleep, pretty wantons, do not cry, And I will sing a lullaby: Rock them, rock them, lullaby. Care is heavy, therefore sleep you; You are care, and care must keep you. Sleep, pretty wantons, do not cry, And I will sing a lullaby: Rock them, rock them, lullaby (Dekker, on Collier, 1841, p. 61).

On Abbey Road's Artwork

The aesthetic qualities of the album cover for *Abbey Road* extend beyond the music itself: the photograph, taken by Ian Macmillan, depicts the four traversing a zebra crossing outside of EMI Studios in London. This image has become one of the most renowned and imitated covers in history. Despite its simplicity, it symbolizes the quartet’s voyage and their enduring influence.



Figure 4: Abbey Road Cover, 1969. Photo by Ian Macmillan.

This cover has long been associated with a persistent conspiracy theory concerning McCartney's alleged demise in 1966. The image of Paul unshod, out of step, and with a cigarette in his right hand has been elucidated by theorists as an indirect indication of replacement. The presence of a gravedigger in blue jeans aligns with Harrison's casual denim attire while the barefoot figure recalls the belief that the dead are buried without shoes, an element central to the legend. The photograph itself has long been seen as a symbolic funeral procession with Lennon in white as a priest, Ringo in black as a mourner, Paul as the deceased, and Harrison as the excavator. The "Paul is dead" myth presumes that McCartney perished in an automobile accident and was substituted by a lookalike named William Campbell. This (although highly contrived, interesting) conjecture posits that fans have been diligent as morbid, analyzing album covers and lyrics for hidden clues including the cigarette in Paul's right hand despite his left-handedness as another supposed indicator

that he was an impostor. The presence of the parked Volkswagen with the license plate "28IF" is a crucial element fueling this machination; adherents of this take "28IF" as a suggestion that had McCartney survived he would have been 28 years old. This detail in conjunction with the others perpetuates the speculation that the image was crafted to insinuate a concealed truth. Still, McCartney himself has dismissed these remarks as a mere coincidence and fan-driven overinterpretation. With regard to his unadorned appearance, he explained that he had been wearing sandals that day; however, due to the summer heat, he decided to remove them while crossing the street. This seemingly trivial decision even so has become a focal point in several analyses with ideologues. McCartney has repeatedly insisted that the *Abbey Road* artwork was merely a spontaneous "easy/cheap approach", never a cryptic message².

2 Vid. (2009). Paul McCartney Reveals What the Beatles Almost Named Their "Abbey Road" Album, at *The Howard Stern Show*. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=uDesPx7GSbM>.

Coda

Abbey Road was released on September 26 1969 and was met with widespread critical and commercial acclaim. It rapidly attained the top position on music charts in both the United Kingdom and the United States and has since been certified multi-platinum. Over the decades its reputation has only grown firmly upholding it as a beacon in recorded music. The impact is pervasive, echoing in the works of numerous artists across diverse genres. For instance, progressive rock bands like Pink Floyd, Alan Parsons Project, Emerson, Lake & Palmer, Queen, Yes, among many others, find incentives in the seamless transitions while numerous singer-songwriters are drawn to Harrison's emotive balladry. Therefore *Abbey Road* continues to resonate with musicians and listeners alike with its themes of unity and farewell carrying a timeless relevance. As the final album produced by all four Beatles it epitomizes both the apogee of their collaborativeness and the reality of their imminent separation.



Figure 5: Last Photo Session at Tittenhurst Park, 1969. Photo by Ethan Russell.

Prompted during a period of cultural upheaval and artistic transformation, *Abbey Road* captured the zeitgeist of its era while offering an appeal that today still vibrates; its exceptional quality is attributable to its diverse musical styles and pioneering techniques. Geoff Emerick, the engineer, employed resourceful techniques such as eight-track tape machines and synthesizers, bestowing a more surrounded sound. These technological advancements established new standards for studio craftsmanship. The album portrays without hesitation the pinnacle of The Beatles' artistic evolution, faultlessly fusing their early charm with the profundity they cultivated over the years. Each selection —except for the most unfortunate: *Octopus' Garden* and the risible and almost nonexistent *Her Majesty*— provides a whole squaring up to the mere collection of tracks and becoming a unified aesthetic statement.

The second side is a prime example of The Beatles' revolutionary spirit. This suite of entwined melodies transforms fragmented musical ideas into a very special trip: from McCartney's lyrical optimism in *Golden Slumbers* to Lennon's biting wit in *Polythene Pam*, the potpourri serves as a microcosm of the diverse artistry of the band. Harrison's *Here Comes the Sun* and *Something* unveil his evolving songwriting brilliance; the former contains uplifting, bright refrains with ornate guitar segments while *Something* unites soulful harmonies with sophisticated chord progressions. Both tracks underscore Georgie's adeptness in conflating folk, rock, and classical music quotes with distinctiveness, resulting in a noteworthy milestone in the unfolding of the group. These compositions are considered to be among the most cutting-edge pieces in the broader context of the repertoire marking George Harrison's emergence as a composer of comparable importance to Elton John, Lennon & McCartney, and Simon & Garfunkel.

The sophistication of *Abbey Road* is evident in its manufacture overseen by Martin. The use of the Moog synthesizer, rich vocal harmonies, and ultra-modern recording techniques significantly advanced the potential of rock albums. This attention to detail not only inspired contemporaries but also set a new standard for artistic ambition. Beyond its technical achievements, perhaps the enduring strength of *Abbey Road* lies in its inner power to evoke a profound emotional feedback. The finality of *The End*, with its message of love and unity is a triumphant conclusion.

Who hasn't felt inexplicably bad at some time, a little down or even depressed who hasn't listened to *Here Comes the Sun* or *Sun King* (the other sun-song) and come back to life? The Beatles —and perhaps singularly Harrison— are synonymous with wellness, serotonin, excellent company, and a *good trip* (whether we want to consume acid or not). And specifically these two songs which gently turn us *back to life*. For listeners of all ages, *Abbey Road* remains a striking work of art, inviting enjoyment and contemplation; it stands as an attestation to The Beatles' unparalleled heritage and unmatched acumen to push the frontiers of style, taste, time, and genre in art.

References

Collier, J. P., (ed.) (1841). *Patient Grissil: A Comedy by T. Dekker, H. Chettle and W. Haughton. Reprinted from the Black Letter Edition of 1603. With an Introduction and Notes.* London: F. Shoberl, Jun. p. 61.



JORGE DIEGO Mejía Cortés

Fredonia Antioquia, Colombia.

✉ jorgediegomejia@gmail.com

Profesor Universitario. Politólogo Universidad de Antioquia. Normalista Superior. Especialista en Gerencia Pública Universidad INCCA de Colombia. Tecnólogo en Administración de Empresas.

Otrora, director de la Casa de la Cultura Julio Cesar García del Municipio de Fredonia 2008-2011. Funcionario del área de Bienes del Instituto de Cultura y Patrimonio de Antioquia 2019-2023. Docente urbano y rural de varias instituciones educativas públicas y privadas. Columnista de Al-poniente, La Oreja Roja, Revista Innombrable y otros medios digitales.

Ha publicado tres libros, uno de Ciencia Política: Comunicación Política y Posverdad (2018) Poesía: Antología poética de mi larga infancia (2019). Aullidos Furtivos. Compilación de columnas y artículos (2023), además de participar en diversas antologías de poesía a nivel nacional e internacional.



La música ha muerto

Si cada época trazó su destino, como inevitables sombras
El hombre fue siempre una marioneta de los dioses
Los sonidos de la Gaia tomaron formas nuevas
Las oraciones adulaciones imprecisas
Deformaron la voluntad y la belleza.

Pero ¿por qué la música?
Decir adiós a la perfección...
¿Dónde quedó el contrapunto del barroco?
La áurea politonalidad de sus cósmicas olas
El pecaminoso y sutil *legato* del *langué d'oc*

La visible y audible tristeza de una zampoña andina
El encuentro con la marimba de chonta y el laúd.
Mundos superpuestos, concomitantes
Dieron a luz *musicalias* ancestrales
¿Dónde quedaron sus intérpretes?

La música negra que se apropió del ritmo y del sentir, de sus cadenas
Aquellos inolvidables timbales, contrabajos y congas
Aquellas voces finísimas que anhelaban libertad
La cumbia, elemento común de un continente
¿Quién robo la partitura, la sinfonía, el acorde?

¿Alguien puede decirme a dónde se fueron los años dorados de la música?
¿Qué pasó con el vibrato de Queen, con los riffs del heavy metal?
¿Quién censuró el doble pedal y la voz gutural de los vikingos?
¿Y los *beats* hipnóticos de la psicodelia electrónica?
Y el ska, el funk, el punk, la salsa y el son...

¿Acaso los párvulos modernos, (aunque fuese por duda o por asombro) ...?
¿Sabrán que es un torbellino, un bambuco, un pasillo, un joropo?
¿Aún existirán jilgueritos bohemios de tango o de milonga?...
Así mismo se pierde el ethos y las vivencias de la cultura
Así la biodiversidad se extingue con los días

Inteligencias se reducen a escalas menores, estériles y pobres frecuencias
Una amalgama de capitalismo y esquizofrenia (como diría Deleuze)
Letras desobligantes y vacuas, evidencias de la decadencia
Altoparlantes que menguan el sinsentido
Voces ridículas en auto-tune

La música ha muerto como un dios nietzscheano
Como un animal extinto que aúlla en la selva
La música, aquella arquitectura derretida
Aquella ilusión compensatoria
Definitivamente, ha muerto.

Jorge Diego Mejía Cortés

EL DIFUSOR URBANO

experimentación artística basada
en el paisaje sonoro urbano



Juan David
Peláez Vélez

Juan David Peláez Vélez es un músico, docente y artista sonoro con una sólida trayectoria en la formación musical y la creación artística. Su experiencia abarca la enseñanza del piano, la armonía, la dirección de ensambles y la tecnología musical en distintos niveles educativos. Además, desde el 2014, cuenta con una destacada labor en el Tecnológico de Artes Débora Arango Institución Redefinida. Como intérprete ha participado en múltiples agrupaciones y proyectos musicales, explorando tanto el piano como el sintetizador en contextos populares y académicos. Su trabajo como artista sonoro se consolida en su tesis *El Difusor Urbano*, una investigación creativa que indaga la relación entre la ciudad y el sonido como materia estética, invitando a escuchar el entorno urbano desde una perspectiva crítica y sensorial. Esta combinación de rigor pedagógico, sensibilidad artística y exploración tecnológica define su perfil como un creador integral comprometido con la innovación sonora y la educación musical contemporánea.

La ciudad, lo urbano, la naturaleza modificada por el hombre para su conveniencia es inspiración en el mundo del arte y, en este sentido, lo sonoro no es una excepción. Así como se disfruta de los sonidos de la naturaleza, ¿por qué no disfrutar de los sonidos de la ciudad y del arte sonoro que se deriva de esta? *El difusor urbano* fue el resultado del proceso experimental que realicé durante mi tesis de maestría (Peláez Vélez, 2021). Donde exploré lo urbano como fuente sonora para la creación artística y busqué reconciliarme con el ruido desde una mirada estética. El proyecto comprendió una serie de trece exploraciones sonoras que, por motivos de síntesis para este artículo, presento solo a través de tres obras representativas de su esencia acústica. Más que una crítica ambiental desde la ecología acústica, esta propuesta busca acoger el ruido como una fuente de expresión artística. Los sonidos de la ciudad son reciclados, reconfigurados y resignificados hasta convertirse en obras sonoras que revelan la musicalidad oculta en el caos, transformando el ruido en una forma de poesía sonora.

El marco conceptual de este trabajo se fundamenta en las ideas del paisaje sonoro desarrolladas por R. Murray Schafer (1993), quien concibe el mundo como una gran composición musical en constante desarrollo. A diferencia del paisaje visual, el paisaje sonoro ofrece una representación auditiva única de cada entorno, determinada por sus particularidades acústicas. Desde esta perspectiva, escuchar se convierte en un acto de descubrimiento estético y de conexión con el entorno. Asimismo, la obra se apoya en los principios de la música concreta de Pierre Schaeffer (2003), que utiliza los sonidos del mundo real como materia prima para la creación artística, separándolos de su fuente original y promoviendo una escucha más atenta y abstracta. También se reconocen influencias del surrealismo sonoro de Luc Ferrari (Robindoré & Ferrari, 1998), quien incorporó el concepto de *objet trouvé* al ámbito auditi-

vo, reutilizando sonidos encontrados para transformarlos en material compositivo, y del ambiente de Brian Eno (Vincenti, s.f.), orientado a crear atmósferas sonoras que invitan tanto a la escucha activa como pasiva. En conjunto con la revalorización del ruido impulsada por autores como Luigi Russolo (1913) y John Cage (1961), estas ideas permiten concebir cada sonido —natural o artificial— como un potencial estético capaz de disolver las fronteras entre música, entorno y arte sonoro.

La metodología de creación se basó en la exploración directa del paisaje urbano de Envigado mediante caminatas en las que se registraron diversos sonidos estáticos y en movimiento con una grabadora Zoom H5 y un teléfono celular. Estos registros sirvieron como materia prima para experimentaciones sonoras que integraron elementos del paisaje sonoro, la música concreta, el ambiente y la electrónica, donde el ruido asumió un papel central como material de creación. En estas obras, los instrumentos musicales tradicionales fueron sustituidos por timbres derivados del ruido, alejándose de las lógicas compositivas temperadas y de la afinación convencional para dar lugar a una identidad sonora original que encuentra musicalidad en la textura y diversidad de los sonidos cotidianos.

A continuación, presento tres obras seleccionadas de mi tesis que sintetizan y expresan con mayor claridad la esencia acústica de *El Difusor Urbano*. Se recomienda escucharlas con audífonos de buena calidad o mediante un sistema de sonido estéreo que permita apreciar con fidelidad el detalle tímbrico y espacial de cada pieza. Para una experiencia óptima, es aconsejable hacerlo en un entorno con condiciones acústicas adecuadas y con el menor nivel posible de ruido ambiente.



Passing Cars

En *Passing Cars*, composición electroacústica transforma el bullicio del tránsito urbano en materia musical, explorando las posibilidades tímbricas y estéticas del ruido automotor como eje central. A través de una escucha acusmática, invita a redescubrir la belleza oculta en los sonidos cotidianos, tejiendo un discurso que refleja la tensión y el movimiento de la ciudad. Más que una crítica ambiental, la obra propone una reconciliación con el ruido, reinterpretándolo como fuente de expresión y poesía sonora; los sonidos del tráfico son reciclados y resignificados hasta revelar la musicalidad latente en lo que antes se percibía como caos.



Lamento animal

Inspirada en el planteamiento de Bernie Krause (2008), quien afirma que “todo organismo viviente es potencialmente capaz de crear una firma acústica”. *Lamento Animal* es una obra construida exclusivamente con fuentes biofónicas registradas en la zona urbana de Envigado. Esta composición funciona simultáneamente como una oda a la biodiversidad y un lamento por el desplazamiento de muchas especies debido al desarrollo urbano. La pieza se organiza en dos secciones contrastantes: la primera, rítmica y vital, recrea la riqueza sonora de la fauna mediante juegos métricos naturales y texturas que evocan un paisaje sonoro con animales; la segunda, más atmosférica y perteneciente al subgénero *dark ambient*, busca generar una sensación de desasosiego y reflexión a través de una evolución tímbrica constante, simbolizando la tensión entre naturaleza y ciudad. Entre las fuentes sonoras se incluyen cantos de aves, grillos, vacas, perros y ardillas.



Ritmo 24

Ritmo 24 fue concebida como un microcosmos sonoro que representa poéticamente el paisaje acústico urbano a partir de ruidos y ambientes capturados en distintas zonas de la ciudad. Inspirada en el concepto de “ritmos cíclicos” de Lefebvre (2004), la obra traduce al lenguaje sonoro los patrones repetitivos que estructuran la experiencia temporal de la vida urbana, materializando el ritmoanálisis propuesto por el autor, quien estudia la ciudad a través de sus ritmos cotidianos. Así, en una escala auditiva de 24 minutos que condensa un ciclo completo de 24 horas, *Ritmo 24* recorre los momentos sonoros del día —desde la calma de la madrugada hasta la plenitud de la actividad urbana—, proponiendo una reflexión estética sobre la temporalidad y el pulso vital de la ciudad.

Conclusión

El difusor urbano pretende rescatar sonoridades perdidas: sonidos que se oyen, pero a los que no se les presta atención. Generalmente, se ignoran los paisajes sonoros urbanos, ya sea por el enmascaramiento acústico —cuando un sonido fuerte oculta otros más débiles— o por la costumbre de vivir desconectados del entorno auditivo. A esto se suma la creciente tendencia al aislamiento sonoro mediante auriculares y dispositivos portátiles que reemplazan la realidad acústica por una versión artificial. Todo ello ha contribuido a una pérdida de conciencia sobre la riqueza sonora que nos rodea. En este contexto, *El difusor urbano* se erige como una invitación a escuchar de nuevo, a reconciliarnos con el ruido y a reconocer en la ciudad no solo un espacio de tránsito, sino una composición viva que nos habla a través de sus resonancias. Al convertir el ruido en arte, la obra busca despertar una nueva sensibilidad auditiva: una forma de habitar la ciudad desde la escucha, donde cada sonido, por mínimo que parezca, se convierte en una huella poética del entorno contemporáneo.

Bibliografía

- Cage, J. (1961). *Silence: Lectures and writings*. Wesleyan University Press.
- Krause, B. (2008). Anatomy of the Soundscape: Evolving Perspectives. *Journal of the Audio Engineering Society*, 56 (-2), pp. 73-80.
- Lefebvre, H. (2004). *Ritmanálisis: Espacio, tiempo y vida cotidiana*. Ediciones Cátedra.
- Peláez Vélez, J. D. (2021). *El difusor urbano: experimentación artística en torno al paisaje sonoro urbano*.
- Robindoré, B., & Ferrari, L. (1998). Luc Ferrari: Interview with an intimate iconoclast. *Computer Music Journal*, 22(3), 8-16. <https://doi.org/10.2307/3680845>
- Russolo, L. (1913). *L'arte dei rumori [El arte de los ruidos]*. Edizioni Futuriste di "Poesia".
- Schaeffer, P. (2003). *Tratado de los objetos musicales*. Alianza Editorial. (Obra original publicada en 1966).
- Schafer, R. M. (1993). *The soundscape: Our sonic environment and the tuning of the world*. Destiny Books.
- Vincenti, D. (s.f.). *Ambient*. Proyecto IDIS. <https://projectoidis.org/ambient/>

A man with long, dark, wavy hair and a goatee is sitting on a couch, playing a black electric guitar. He is wearing a black t-shirt and blue jeans. A small, light-colored dog is sitting on his lap, looking towards the camera. The background is a plain, light-colored wall. The overall lighting is warm and indoor.

VOLVIENDO A LA VIDA:

**UNA PROPUESTA
DE FUSIÓN**



Juan José Cardona

Juan José Cardona (Medellín, 1998) es un guitarrista y creador en formación cuyo recorrido artístico ha estado marcado por la diversidad sonora y el constante interés por comprender la música desde múltiples lenguajes. Inició su aprendizaje a temprana edad, influenciado por un entorno familiar profundamente musical y por referentes del rock clásico y contemporáneo. Su formación comenzó en academias como Escala Musical y Solo Rock, donde tuvo la oportunidad de recibir guía de músicos destacados y profundizar en la guitarra eléctrica.

A lo largo de su trayectoria ha participado en agrupaciones escolares, proyectos juveniles y escenarios locales, experiencias que fortalecieron su práctica instrumental y su visión colectiva de la música. Ha complementado este camino con exploraciones en danza, participando en competencias nacionales e internacionales, lo que amplió su sensibilidad escénica y corporal.

Aunque se formó profesionalmente como abogado, su vocación artística lo llevó a retomar de manera decidida la música. Desde 2023 estudia en el Tecnológico de Artes Débora Arango, donde ha integrado agrupaciones institucionales como La Rockola y la estudiantina Casablanca. Actualmente cursa la Tecnología en Gestión y Ejecución Instrumental para las Prácticas Musicales, consolidando un perfil que articula técnica, investigación artística y una mirada amplia sobre los oficios musicales.



Este trabajo hace parte de la unidad de formación del quinto semestre, Proyectos Integradores, dirigida por el profesor Yoni Alexander Osorio del Tecnológico de Artes Débora Arango Institución Redefinida. En el marco de esta propuesta, se decidió realizar un arreglo de la obra “Volviendo a la Vida”, la cual fusiona el rock con la música andina. Esto se hizo en el formato instrumental compuesto por batería, guitarra eléctrica, guitarra acústica, bajo y clarinete. La idea surgió de la necesidad de conectar con públicos diversos, permitiendo que la fusión actúe como un puente estético y cultural hacia músicas que históricamente han tenido menor visibilidad.

Por su condición de tradición, la música andina suele asociarse con públicos adultos mayores, comunidades campesinas o contextos rurales, siendo catalogada con frecuencia como una expresión del pasado. Tal percepción ha limitado su presencia en los entornos urbanos y contemporáneos. Resulta urgente transformar esta mirada para que las nuevas generaciones se acerquen a la tradición desde la curiosidad y el respeto; del mismo modo, es necesario que las generaciones mayores reconozcan el valor de las propuestas emergentes sin adoptar una postura purista que limite la creatividad. La búsqueda, por tanto, se centra en hallar un equilibrio entre lo tradicional y lo popular, donde ambos universos dialoguen y se nutran.

En la actualidad, la música andina ha sido desplazada hacia un público minoritario, mientras las grandes audiencias —el mainstream, dentro de la industria musical— muestran escasa afinidad por este tipo de sonoridades. En parte por los prejuicios culturales que la asocian con lo antiguo o lo ajeno a la modernidad. No obstante, las fusiones musicales han demostrado ser un medio eficaz para renovar el interés por lo tradicional, permitiendo que melodías ancestrales o regionales sean redescubiertas por oyentes jóvenes y abiertos a la experimentación.

La fusión rock-andina propuesta en este proyecto se inspira en el trabajo de la agrupación Dama-Wha, tomando como base su canción “Volviendo a la Vida”. A través de este arreglo, se busca crear un espacio donde lo andino dialogue con lo rockero, construyendo un tejido sonoro que trascienda etiquetas y fronteras estilísticas. De esta manera, el proyecto pretende acercar la tradición a nuevos públicos, popularizar lo ancestral y dignificar lo popular, rindiendo homenaje a la riqueza cultural que la Cordillera de los Andes ha sembrado en la identidad musical latinoamericana.

Sobre los referentes sonoros

Dama-Wha

La música de Dama-Wha es dinámica y cambiante; transita entre las tendencias modernas y los aires musicales de diversas regiones del mundo. Para no perderse en este recorrido, hunde sus raíces en la tradición andina y latinoamericana, cuyos elementos sirven como punto de partida y retorno, evitando que la experimentación se traduzca en pérdida de identidad. Su propuesta ha despertado debates por la diversidad de estilos y músicos que han participado en ella, pero los instrumentos andinos —zampoñas, queñas, charangos— y los ritmos de la cordillera siempre han permanecido como símbolos de pertenencia y autodefinición estética (Bustamante, Rodríguez, & Francisco, 2012).

The Rolling Ruanas

Parfraseando a Sebastián Hernández (2025): la base de su propuesta es campesina, su energía proviene del rock y su espíritu es permisivo con las músicas hermanas de Latinoamérica. Su riqueza tímbrica permite redefinir los instrumentos campesinos, liberándolos de los patrones convencionales de la carranga, la guabina o el torbellino. Esta ruptura de esquemas amplía el horizonte sonoro y ofrece nuevas posibilidades de exploración. En ese sentido, The Rolling Ruanas encarnan la renovación de la música del Altiplano Cundiboyacense a través del lenguaje del rock.

Ynuk

El trabajo de esta agrupación bogotana es preciso, metódico y profundamente emotivo. Durante años, Ynuk ha integrado los saberes de las culturas originarias del continente en una propuesta sonora que conjuga la intensidad del metal con la delicadeza de los instrumentos autóctonos. Su objetivo ha sido reivindicar el pensamiento mitológico ancestral, trabajando con respeto y admiración hacia los pueblos originarios, su cosmovisión, su relación con la Pachamama y el valor sagrado del paisaje. Su obra evidencia cómo la fusión puede ser también un acto de memoria y resistencia cultural.

Finalmente, la fusión entre el rock y la música andina no solo constituye un ejercicio técnico o estético, sino una práctica de mediación cultural. Al unir lo ancestral con lo contemporáneo, se generan espacios de encuentro donde las identidades se reconfiguran y se reafirma la diversidad sonora del territorio.

Este tipo de proyectos revelan que la tradición no está reñida con la modernidad, sino que puede dialogar con ella, fortaleciendo la memoria colectiva y proyectando nuevas formas de expresión artística. Además, la fusión se convierte en un acto político y simbólico: un gesto de resistencia frente a la homogeneización cultural impuesta por la industria global.

En definitiva, fusionar la música andina con el rock es una manera de volver a la vida, como sugiere el título de la obra, recuperando los sonidos de la tierra para hacerlos resonar en el presente. Es una invitación a escuchar el pasado con oídos del futuro, a seguir creando desde la raíz.

Referencias

Burbano Bustamante, J. A., & Lozano Rodríguez, F. F. (2012). *Dama-wha, la historia desde adentro*. Trabajo de grado, Universidad de Nariño. Recuperado de: <https://sired.udenar.edu.co/10518/1/85494.pdf>

Hernandez, S. (2025). *Instituto Distrital Ideartes*. Obtenido de Los Rolling Ruanas redefinen la identidad campesina musical: <https://www.idartes.gov.co/es/noticias/rolling-ruanas-redefinen-identidad-campesina-musical>



QR- Juan José-
Volviendo A La Vida
Arreglo JJ



1

Volviendo a la Vida Fusión Rock Andino 2025

Dama-Wha
Arreglo por Juan Cardona

$\text{♩} = 150$
Swing

Clarinete

Guitarra eléctrica

Guitarra clásica

Bajo eléctrico

Batería

Intro

Cl.

Guit. El.

Guit.

Guit. B.

Bat.

armónicos

p

Em G A Em G A

juan.cardona@deboraarango.edu.co

2

5

Cl.

Guit. El.

Guit.

Guit. B.

Bat.

pp C C B7 *mf* Em

8

Cl.

Guit. El.

Guit.

Guit. B.

Bat.

Em C C B7

3

11

Cl.

Guit. El.

Guit.

Guit. B.

Bat.

armónicos

gliss.

gliss.

gliss.

Em

Em

3

Entra la banda

13

Cl.

Guit. El.

Guit.

Guit. B.

Bat.

armónicos

gliss.

gliss.

gliss.

Em

G

A

Em

G

3

3

3

3

3

16

Cl.

Guit. El.
A C C B7

Guit.

Guit. B.

Bat

3 *3* *3* *3*

19

Cl.

Guit. El.
mf Em Em C

Guit.

Guit. B.

Bat

3 *3* *3* *3*

5

22

Cl.

Guit. El.

Guit.

Guit. B.

Bat

C B7 Em Em

Clarinete A

25

Cl.

Guit. El.

Guit.

Guit. B.

Bat

dim.

Em Em G C

6

28

Cl.

Guit. El.

Guit.

Guit. B.

Bat

G C D Em Em

31

Cl.

Guit. El.

Guit.

Guit. B.

Bat

Em G C G C D Em

7

Clarinete B

34

Cl. 

Guit. El. 

Guit. 

Guit. B. 

Bat. 

37

Cl. 

Guit. El. 

Guit. 

Guit. B. 

Bat. 

9

Arpeggio Guit

46

Cl.

Guit. El.

Guit.

Guit. B.

Bat.

pp

dim.

Em

Em

50

Cl.

Guit. El.

Guit.

Guit. B.

Bat.

mp

Em

C

D

11

59

Cl.

Guit. El.

Guit.

Guit. B.

Bat

C D C C D

Clarinete C

62

Cl.

Guit. El.

Guit.

Guit. B.

Bat

p

p dim.

Em Em

12

Clarinete D

66

Cl. *mf*

Guit. El. *(ppm.)* - - - - -

Guit. Em C D

Guit. B.

Bat.

Clarinete E

69

Cl. 3

Guit. El.

Guit. Em C D

Guit. B.

Bat.

13

72

Cl. *3* *3* *3*

Guit. El. *8*

Guit. *C* *C* *D* *Em*
3 *3* *3* *3* *3* *3* *3* *3* *3* *3* *3* *3*

Guit. B. *3* *3* *3* *3*

Bat

Detailed description: This system covers measures 72 to 74. The Clarinet part (Cl.) features a melodic line with triplets in measures 72 and 73, and a half note in measure 74. The Electric Guitar (Guit. El.) is silent. The Acoustic Guitar (Guit.) provides a rhythmic accompaniment with triplets in measures 72 and 73, and chords in measure 74. The Bass Guitar (Guit. B.) plays a bass line with triplets in measures 72 and 73, and a half note in measure 74. The Drum set (Bat.) plays a steady quarter-note pattern.

75

Cl. *3* *3* *3* *3* *3*

Guit. El. *mf* *3* *3* *3* *3* *3* *3* *3* *3* *3* *3* *3*

Guit. *C* *D* *C* *C* *D*
3 *3* *3* *3* *3* *3* *3* *3* *3* *3* *3* *3*

Guit. B. *3* *3* *3* *3*

Bat

Detailed description: This system covers measures 75 to 77. The Clarinet part (Cl.) continues with a melodic line featuring triplets in measures 75 and 76, and a half note in measure 77. The Electric Guitar (Guit. El.) plays a complex rhythmic pattern with triplets and a dynamic marking of *mf*. The Acoustic Guitar (Guit.) provides a rhythmic accompaniment with triplets in measures 75 and 76, and chords in measure 77. The Bass Guitar (Guit. B.) plays a bass line with triplets in measures 75 and 76, and a half note in measure 77. The Drum set (Bat.) plays a steady quarter-note pattern.

14

78

Cl.

Guit. El.

Guit.

Guit. B.

Bat

81

Cl.

Guit. El.

Guit.

Guit. B.

Bat

Corte

15

85

Cl. Guit. El. Guit. Guit. B. Bat.

mf Em Em

This system contains measures 85 through 88. The Clarinet part (Cl.) is mostly silent, with a melodic phrase starting in measure 88 marked *mf* and featuring triplets. The Electric Guitar (Guit. El.) is silent until measure 88, where it plays chords in the Em position. The Acoustic Guitar (Guit.) and Bass Guitar (Guit. B.) parts feature a rhythmic pattern of eighth notes with triplets. The Drum set (Bat.) provides a steady bass drum and snare pattern.

89

Cl. Guit. El. Guit. Guit. B. Bat.

Em Em G C G D

This system contains measures 89 through 92. The Clarinet (Cl.) plays a continuous eighth-note triplet pattern. The Electric Guitar (Guit. El.) plays chords in the Em position in measures 89-90, then moves to G and C in measure 91, and G and D in measure 92. The Acoustic Guitar (Guit.) and Bass Guitar (Guit. B.) continue with the eighth-note triplet pattern. The Drum set (Bat.) maintains the rhythmic accompaniment.

16

92

Cl. 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

Guit. El. 8 Em Em Em G C

Guit. 8

Guit. B.

Bat 3

Detailed description: This system covers measures 92 to 94. The Clarinet part features a melodic line with eighth-note triplets. The Electric Guitar part has a chordal accompaniment with chords Em, Em, Em, G, and C. The Acoustic Guitar part plays a rhythmic pattern of eighth-note chords. The Bass Guitar part provides a steady eighth-note bass line. The Drum part features a pattern of eighth-note triplets on the snare and bass drum.

95

Cl. 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

Guit. El. 8 G C D Em 3 Am 3 Am

Guit. 8

Guit. B.

Bat 3

Detailed description: This system covers measures 95 to 97. The Clarinet part continues with eighth-note triplets. The Electric Guitar part introduces new chords: G, C, D, Em, Am, and Am. The Acoustic Guitar part maintains its rhythmic accompaniment. The Bass Guitar part continues with eighth notes. The Drum part features eighth-note triplets on the snare and bass drum.

17

98

Cl. *mp* *p* *mp*

Guit. El. Em C D Em Am

Guit. *mp* *p* *mp*

Guit. B.

Bat

Detailed description: This system contains measures 98, 99, and 100. The Clarinet part features a melodic line with eighth-note triplets. The Electric Guitar part has a bass line with chords Em, C, D, Em, and Am, and a treble line with eighth-note triplets. The Acoustic Guitar part provides a rhythmic accompaniment with chords. The Bass Guitar part follows a similar eighth-note triplet pattern. The Drum part uses a consistent rhythmic pattern with triplet accents.

101

Cl. *p*

Guit. El. Am Em C D Em

Guit. *p*

Guit. B.

Bat

Detailed description: This system contains measures 101, 102, and 103. The Clarinet part continues with eighth-note triplets. The Electric Guitar part has a bass line with chords Am, Em, C, D, and Em, and a treble line with eighth-note triplets. The Acoustic Guitar part continues with its accompaniment. The Bass Guitar part follows the triplet pattern. The Drum part uses the same rhythmic pattern.

18

105

Cl.

Guit. El.

Guit.

Guit. B.

Bat

A portrait of Julián Brijaldo, a man with dark hair and a beard, wearing a white shirt, smiling. The background is a blurred stadium or arena.

Julián Brijaldo

Es doctor en Composición Musical de la Universidad de Miami -Frost School of Music. Sus obras de concierto han sido interpretadas por ensambles de reconocimiento global (como Cleveland Orchestra y la Orquesta Filarmónica de Bogotá). Su trabajo investigativo ha sido presentado por entidades de relevancia internacional (como el Museo de Arte Moderno de Medellín y la College Music Society). Actualmente, está radicado en Medellín, es docente universitario del Tecnológico de Artes Débora Arango Institución Redefinida y del ITM, donde lidera la Línea de Arte y Nuevos Medios, del Grupo Artes y Humanidades ITM.

SONOID:

Set de piezas sonoras de
Branding Sonoro para el Tecnológico
de Artes Débora Arango

Semillero Branding Sonoro:

Branding Sonoro busca generar espacios de aprendizaje y reflexión en torno a la elaboración de productos relacionados con el audio digital en el ámbito publicitario en diferentes escenarios. Además, encontrar relaciones entre el sonido y las experiencias subjetivas entre arte sonoro y los objetos que este acompaña.

El semillero desarrolla diversas estrategias metodológicas aplicadas en la consecución de experiencias significativas a través de la audición.

Compositores:

Luis Enrique Soto Sánchez
Juan Esteban Laverde Manrique
Andrés Camilo Carvajal Arroyave
Juan Esteban Ballesteros Tamayo
Sebastián Arcila Londoño
Mariana Tangarife Tobón
Mauricio Rodríguez Calle
Juan Pablo Sánchez Londoño

Tutor: Julián G. Brijaldo Acosta
jbrijaldo@deboraarango.edu.co

Acerca de las piezas

SONOID: set de piezas sonoras de Branding Sonoro para el Tecnológico de Artes Débora Arango Institución Redefinida es una obra realizada por el Semillero Branding Sonoro entre 2023 y 2024, dentro del proyecto *Sonoid: Construir, proyectar y contribuir al desarrollo de la identidad sonora del Tecnológico de Artes Débora Arango*. Este indaga por cómo construir la identidad sonora deboriana a partir de su caracterización, la musicalización de sus productos audiovisuales y la creación de su logo sonoro –a partir del uso de técnicas propias del lenguaje del branding sonoro, como las que propone Zager (2008)–, y de forma articulada con su manual de imagen visual. Para dar respuesta, se sustenta en una investigación multipropósito engranada en la investigación documental y laboratorios de creación, y procesos de inteligencia de mercado relacionados con la determinación de segmentos poblacionales y la incorporación de encuestas a grupos focales; esto último con el apoyo de la Oficina de Comunicaciones del Tecnológico de Artes Débora Arango (TADA).

El resultado final se compone de dieciséis piezas musicales cortas, escritas para varios videos de la línea audiovisual del TADA. Estos se clasifican en dos categorías por duración: cinco segundos y más de cinco segundos. En cada categoría, las piezas musicales responden a la delimitación poblacional de la comunidad universitaria del TADA (docentes, estudiantes y administrativos) y la de sus aspirantes (estudiantes de extensión, externos interesados y padres de familia). Por ello, involucran gestos y características tímbricas de las músicas colombianas tradicionales y de estilos comerciales y urbanos.

Los estudios poblacionales se perfilaron de manera demográfica y psicográfica, de acuerdo a lo planteado por Owsinski (2014), buscando características distintivas y comunes de los públicos mencionados. Por otro lado, el proyecto contó con una etapa de estudios focales, donde, de manera aleatoria los miembros de las poblaciones target escucharon las piezas del proyecto y seleccionaron las que más les gustaran y las que más representarían la imagen deboriana –a su juicio.

Escanea los códigos y conoce más de su trabajo



5s-A.mov



5s-B.mov



5s-C.mov



5s-D.mov



5s-E.mp4



5s-F.mp4



5s-G.mp4



5s-H.mp4



+5S-I.mov



+5S-J.mov



+5S-K.mov



+5S-L.mov



+5s-M.mp4



+5s-N.mp4



+5s-O.mp4



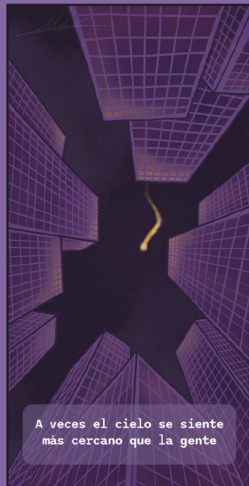
+5s-P.mp4

Bibliografía

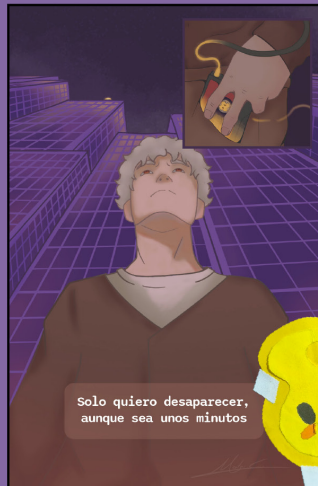
- Calderón, J. (2015). *BRANDING SONORO: DESPERTANDO LA CONCIENCIA SONORA DE LAS MARCAS*. Universidad EAFIT. Medellín, Colombia.
- Carrillo Quiroga, Perla. (2015). La investigación basada en la práctica de las artes y los medios audiovisuales. *Revista mexicana de investigación educativa*, 20(64), 219-240. Recuperado en 21 de julio de 2022, de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1405-66662015000100011&lng=es&tlng=es.
- Owsinski, B. (2014). *Música 4.0: Una guía de supervivencia para hacer música*. Pontificia Universidad Javeriana. (2023, marzo). *ijaveriana somos todos!* Universidad Javeriana. <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=xV8jjDRgSyM>
- Rodríguez Herrera, R. (2021). *Cómo crear música publicitaria*. Editorial Berenice. Universidad de Antioquia. (2022, noviembre). *¡así somos: Universidad de Antioquia! - versión corta*. <https://www.youtube.com/watch?v=gC8y3rSCuVQ&t=5s>
- Zager, M. (2008). *Writing Music for Television and Radio Commercials (and more)*. Segunda edición, Lanham, Maryland, Scarecrow Press.



¿Será que algo está por cambiar?



A veces el cielo se siente más cercano que la gente



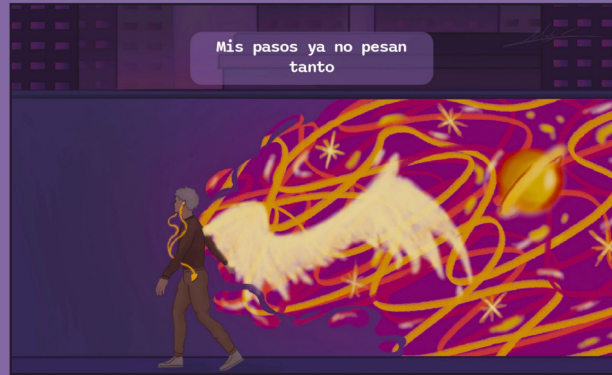
Solo quiero desaparecer, aunque sea unos minutos



Al fin, el ruido se apaga



¿Será que estos lugares existen o solo los estoy soñando?



Mis pasos ya no pesan tanto



Me río y no me importa si alguien mira, simplemente fluyo



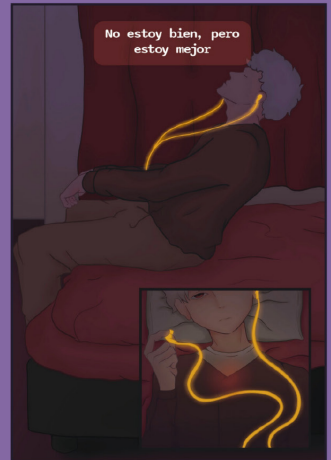
Hay recuerdos que aún saben a alegría



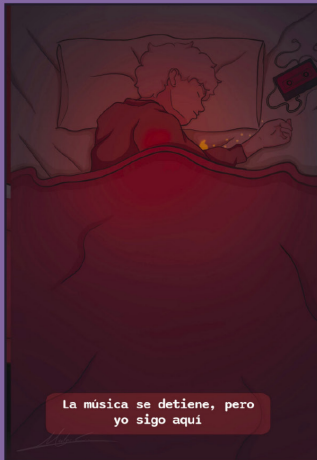
Y otros que pesan como piedras, donde solo quiero romper en silencio



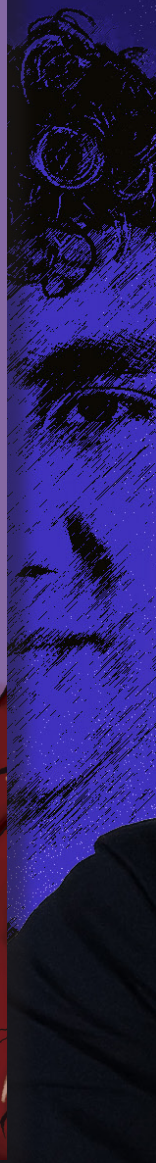
Todo sigue igual, pero algo en mí no



No estoy bien, pero estoy mejor



La música se detiene, pero yo sigo aquí



UNA MELODÍA PARA EL SER

Este proyecto nació en el PFI de ilustración editorial multimedial en el 2025-1, con el tema movilizador “el latido de lo simple”, un elemento cotidiano, pero profundo cómo la música puede transformar cada paso que damos. Este relato se convirtió en un libro arte, la música es la historia y también el motor de la ilustración. Todo lo que pasa con el personaje nace del sonido que escucha, de cómo las melodías cambian su manera de ver el mundo, esa misma transformación fue la que inspiró el proceso visual.

La historia comienza con el recorrido de un joven que, al salir de un lugar, escucha el ruido del exterior que inunda sus oídos, así que se pone los audífonos para encontrar calma. A medida que camina, la música empieza a cambiar su entorno: un mural donde antes no había nada comienza a dibujarse con el pasar de su mano. Cuando pasa frente a unas ventanas, estas muestran otros mundos, y los sonidos lo transportan a escenarios distintos donde cada ritmo representa una emoción.

Cuando la melodía se vuelve triste, el chico recuerda a su perro que murió, y al regresar a casa, el sonido se apaga. Solo queda el latido del corazón, recordándonos que esa es la primera y última música que escuchamos en la vida.

No se trata solo de escuchar, sino de sentir cómo la música puede guiarnos por dentro, movernos, darnos energía, hacernos sentir vivos, calmarnos o rompernos, haciéndonos recordar cosas que ya no están, pero que siempre nos dejan algo.

Mateo
Cardona Ríos

Estudiante de 4 semestre del Tecnológico de
Artes Débora Arango Institución Redefinida



**NATALIA
TREJOS
MUÑOZ**

Natalia Trejos Muñoz es mezzosoprano y cantautora graduada en Música con énfasis en Canto del Departamento de Música de la Universidad EAFIT, Magíster en Ciencias de la Educación de la Universidad San Buenaventura, donde fue reconocida con el honor a la Excelencia Académica.

Como solista ha cantado junto a la Orquesta Filarmónica de Medellín, la Sinfónica de EAFIT, la Orquesta de la Fundación Nacional Batuta, la Banda Sinfónica de la Universidad de Antioquia y el Estudio Polifónico de Medellín, interpretando obras como el *Réquiem* y la *Misa de Coronación* de Mozart, *El Mesías* de Händel, *Cristo en el Monte de los Olivos* de Beethoven, *Gianni Schicchi* de Puccini, *Dido y Eneas* de Purcell, así como también ha participado en temporadas de ópera y zarzuela en Medellín.

Ha trabajado bajo la dirección de maestros como Cecilia Espinosa, Alberto Correa, Guerassim Voronkov, Diver Higueta, Alejandro Posada, Gonzalo Ospina, Gustavo Yepes y Javier Franco. También ha sido invitada a importantes festivales y proyectos musicales en Colombia y el exterior.

Su versatilidad artística la ha llevado a obtener reconocimientos como: el Estímulo Artístico en Composición e Interpretación Musical de la Secretaría de Cultura de Envigado (2024), el premio a Obra Inédita Vocal en el Festival Hatoviejo Cotrafa (2024), además de distinciones en festivales nacionales como Antioquia Canta Colombia y el Concurso Nacional del Bambuco de Pereira.

Es fundadora y vocalista de Orígenes Ensemble, grupo de cámara especializado en música tradicional colombiana, desarrolla proyectos de creación que combinan composición, arreglos e investigación en torno a poemas musicalizados y obras propias.

En el ámbito pedagógico, cuenta con amplia experiencia como docente de canto en la Universidad EAFIT, el Instituto Tecnológico de Artes Débora Arango, la Academia Musicreando y diversas instituciones educativas, además de su trabajo como directora musical y coral en la Fundación Nacional Batuta y la Red de Escuelas de Música de Medellín. Actualmente combina su labor docente con la creación artística, la investigación y la participación en festivales y escenarios nacionales e internacionales.

ANSIEDAD

Ritmo: Pasillo
Octubre de 2023,
miércoles 3:00 a.m.

Ansiedad nació un miércoles a las tres de la madrugada, tras una experiencia tan intensa como abrumadora, en la que llegué a pensar que moriría. Mi cuerpo temblaba, me faltaba el aire, me ahogaba, y mi corazón latía con una velocidad descontrolada. Más tarde supe que había sido un ataque de ansiedad. En medio de ese desasosiego tomé mi guitarra y comencé a cantar; así surgió un pasillo al que di por nombre Ansiedad. Es una pieza sencilla, escrita en re menor, que no pretende exhibir virtuosismo vocal, sino revelar la vulnerabilidad que habita en todos nosotros. Porque lo que viví esa madrugada, sé que también lo han vivido muchos otros.

En cuanto a la estructura musical, las frases melódicas recurrentes que descienden refuerzan la sensación de angustia. En el coro, las líneas melódicas ascienden, sugiriendo liberación y esperanza con un cambio hacia F mayor (relativa mayor) que reflejan el tránsito de la angustia a la sanación, que aporta luminosidad y abre un respiro, funcionando como símbolo de transformación: de la ansiedad hacia la esperanza. Su riqueza radica más en la expresividad lírica y la poética que en el virtuosismo, lo que le da un carácter profundamente humano y confesional.

Nota: Ansiedad ganó como obra inédita vocal en el Festival Hatoviejo Cotrafa 2024 en su versión 36.

1

Score

Ansiedad

Natalia Trejos
ar. Andrés Gallo

$\text{♩} = 60$ aprox.

Voz

Clarinete en B \flat

Tiple

Guitarra

mf

Dm G7 Am

f

5

Voz

B \flat Cl.

Tiple

Gtr.

rit.

Dm G7 Am

p

mp

9

Voz

B \flat Cl.

Tiple

Gtr.

a tempo
mp tempo

Ten - go|un nu - do|en mi gar - gan - ta

Dm G7 Am

p

13

Voz

que me las fi - xia ca - da no - che

B♭ Cl.

mp

Dm G

Tiple

PM.

Gtr.

17

Voz

Quie - ro gri - tar fuer - te y no pue - do

B♭ Cl.

Dm *p* *mp*

Am7

Tiple

Gtr.

21

Voz

Quie - ro can - tar al - go pe - ro so - lo sa - le

B♭ Cl.

p *p*

G

Tiple

Gtr.

3

Coro

mf

Voz 25
llan - to cru - je mi - jes - tó - ma goiy

B♭ Cl. *mf*

Tiple

Gtr. *mf*

Voz 28
gri ta el co - ra - zón me pal - pi - ta ylen

B♭ Cl. *p* *mp*

Tiple Am

Gtr.

Voz 31
es te mo men - to me cues ta me cues ta me cues - ta tan - to res - pi

B♭ Cl.

Tiple

Gtr.

4

34

Voz

rar y en es te mo men to me cues ta me cues ta

B \flat Cl.

Tiple

Gtr.

37

Voz

me cues - ta tan - to res - pi rar

B \flat Cl.

Tiple

Gtr.

1.

mp

④

② arm. con mano derecha

40

Voz

al

B \flat Cl.

Tiple

Gtr.

p

mp

5

43

Voz

fin el ai - re en - tra en mi gar - gan - ta

B♭ Cl.

Dm G7 Am

Tiple

Gtr.

47

Voz

pa - sa len - ta - men - te ja mis pul - mo - nes

B♭ Cl.

mp Dm G PM.

Tiple

Gtr.

51

Voz

mi voz sa - le pa - ra a - com - pa - ñar - me

B♭ Cl.

Dm *p* Am7 *mp*

Tiple

Gtr.

mf

6

55

Voz
trans - for-man - do | el mie - do en mi fuer - za | y en pa - cien - cia

B \flat Cl.
p

Tiple
G

Gtr.

Coro II

60

Voz
mf
cru - je mi - ses - tó - ma goly gri - ta | el co - ra - zón me pal -

B \flat Cl.
mf *p*

Tiple
Am

Gtr.
mf

64

Voz
pi - ta Soy va - lien - te soy per - se - ve - ran - te

B \flat Cl.
mp

Tiple

Gtr.

7

67

Voz

soy cal - maly soy tran - qui - li - dad y de mi llan - to

B♭ Cl.

Tiple

Gtr.

70

Voz

sa - len can - cio - nes que dan con - sue - loja mi'an - sie - dad y de mi llan - to

B♭ Cl.

Tiple

Gtr.

f

mf

f

74

Voz

sa - len can - cio - nes que dan con - sue - loja mi'an - sie - dad

B♭ Cl.

Tiple

Gtr.

rit.



MÚSICA

Ritmo: Pasillo
13-01 2024

Música nació en un momento de profunda tristeza, cuando las lágrimas no me abandonaban y sentía que la esperanza se había perdido. En medio de la oscuridad, fue la música, esa compañera de siempre, la que volvió a sostenerme y a recordarme que no estaba sola.

Este pasillo es mi manera de agradecerle y de cantarle al amor que me ha dado fuerzas cuando la ansiedad, el dolor y el silencio parecían ganar la batalla. La música ha sido mi refugio, mi confidente en los días más grises, la luz que me devuelve el aliento y la voluntad de seguir. Cada nota, cada compás de esta obra, lleva marcada una parte de mi

historia: la confesión de un corazón que encontró en las melodías un salvavidas y en el arte un nuevo comienzo. *Música* es, al final, un recordatorio íntimo de que incluso en la noche más oscura, siempre hay un canto capaz de salvarnos y devolvernos la esperanza.

Música es un pasillo en A menor con modulaciones pasajeras a Dm, G7, C y Fmaj7 que combina la tradición andina con una riqueza armónica moderna. Su forma estrofa - coro refleja un viaje emocional: de la intimidad y la tristeza hacia la expansión y la gratitud. Cada sección traduce en sonido el papel de la música como refugio, fuerza y sanación. Se hace uso de acordes extendidos (Am7, Dm7, G7, C6, Fmaj7, Am9, Bm7b5, E7) que le da un aire más moderno y colorido.

1

Score

Música Pasillo

Natalia Trejos
Leonardo Tamayo B.

The musical score is for the piece "Música Pasillo" by Natalia Trejos and Leonardo Tamayo B. It is written in 3/4 time and the key of F major. The score includes parts for Alto, Clarinet in B \flat , Tiple, Guitarra, A, B \flat Cl., Tl, and Pno. The lyrics are: "Ella me, a bra — za me a ma y me".

The score is divided into two systems. The first system includes parts for Alto, Clarinet in B \flat , Tiple, and Guitarra. The second system includes parts for A, B \flat Cl., Tl, and Pno. The lyrics are placed under the vocal line (A).

Chord progressions for the Tiple and Guitarra parts are as follows:

- Tiple: Am, Am, Am, Am, Fmaj7, Fmaj7
- Guitarra: Am, Am, Am, Am, Fmaj7, Em
- Tl: Am, Am7
- Pno: Dm7, Bm7(\flat 5), E7, E7, E7

Dynamic markings include *mf* and *f* for the Tiple and Guitarra parts, and *mp* for the Tl part.

11

A

sal va sa na mi co ra zón he ri do pa ra que vuel va, a la tir

B \flat Cl.

11

Tl

Dm Dm7 G G7 C

Pno.

16

A

e lla es mi re fu gio me res ca ta de la, os cu ri dad es a

B \flat Cl.

16

Tl

Am7 Bm7(b5) C6 Am7 Dm7

Pno.

16

E7 E7 E7 Dm7

3

21

A

lli don de pue do ir es a lli don de que ro,es tar _____ mú si ca

21

B \flat Cl.

mp *p* *mp*

21

Fmaj7 Am9 Dm7 E Am

21

Fmaj7 Am9 Dm7 Am

Pno.

mp

27

A

que me ha ces vi brar _____ mú si ca es to do,y mu cho más

27

B \flat Cl.

27

Am7 Dm Dm7 G7 G7 C

27

Am7 Dm G7 G7 C

Pno.

33

A

te lle vo ta tua da, en mi al ma mi fiel com pa ñe ra de, his to ria me, en

B \flat Cl.

33

Tl

Dm6 Dm6 Dm6 Dm6 Am6 Am6 Am6 Am6

mp

Pno.

33

Dm6 Dm6 Dm6 Dm6 Am6 Am6 Am6 Am6

38

A

vuel ves con a mor me, en vuel ves con ca ri ño me, en vuel ves con do lor

B \flat Cl.

38

Tl

G7 C Dm E7 E7

mf

Pno.

38

G7 C Dm E7

mf

3

5

43

A



a

B \flat Cl.



43

Am Am7 Dm Dm7 G7 G7 C

Tl



43

Am Am7 Dm G7 G7 C

Pno.



50

A



te lle vo ta tua da, en mi al ma mi fiel com pa ñe ra de, his to ria me, en

B \flat Cl.



50

DmDm Dm Dm Am Am Am Am

Tl



50

DmDm Dm Dm Am Am Am Am

Pno.



6

55

A
vuel ves con a mor me, en vuel ves con ca ri ño me, en vuel ves con do lor

55

B \flat Cl.

55

Tl
mf
G7 C Dm E7 E7

55

Pno.
mf
G7 C Dm E7 E7

60

A
MÚ SI CA

60

B \flat Cl.

60

Tl
E7 Fmaj7 B \flat maj7 Am

60

Pno.
Fmaj7 B \flat maj7 Am

NATHALIE

OJEDA

Desde muy joven, la música ha sido su gran pasión y motor de vida. Su camino comenzó en el Tecnológico de Artes Débora Arango Institución Redefinida, institución que no solo le brindó las herramientas para desarrollar su talento como cantante, sino que también le abrió las puertas al mundo de la docencia. En el 2017 se graduó como técnica laboral en ejecución para las prácticas musicales, lo cual marcó el inicio de un recorrido lleno de aprendizajes y desafíos.

Estudiar en el tecnológico ha enriquecido su perspectiva, permitiéndole conectar con diversas culturas y realidades, las cuales han influido en su forma de interpretar y enseñar la música. Hace cuatro años, la misma institución que la formó, le brindó la oportunidad de desempeñarse como docente, encargándola de impartir clases de técnica vocal, iniciación musical y estimulación musical. Esta experiencia le ha permitido no solo transmitir conocimientos, sino también inspirar a otros a descubrir y amar el mundo musical.

Paralelamente, ha tenido el privilegio de trabajar en diversos colegios y centros de estimulación infantil. Espacios en donde cada día reafirma su convicción sobre la educación artística porque la considera fundamental para el desarrollo integral de los niños y jóvenes. Actualmente, se encuentra en el séptimo semestre de la Licenciatura en Educación Artística en la Universidad de San Buenaventura, un paso más en su compromiso de seguir aprendiendo y creciendo como profesional.



PINTANDO POR FUERA DE LA LÍNEA:

una pedagogía musical del cuerpo y el sentir

Hacia una transformación sensible en el aula desde la educación artística

El cuerpo olvidado en la educación musical

Durante siglos el cuerpo fue apartado del aula, como si la mente fuera lo único capaz de aprender y el cuerpo apenas una maleta que carga las ideas. En la educación musical, esta separación se vuelve especialmente evidente en el encuentro con la técnica, el lenguaje musical y la ejecución instrumental, desplazando considerablemente al gesto y al sentir. La música —ese lenguaje del pulso y del movimiento— se racionalizó hasta convertirse en cálculo, partitura y medida.

Sin embargo, cuando alejamos la música del cuerpo, también nos privamos de lo humano. No existe ritmo sin movimiento, ni aprendizaje sin emoción. Enseñar música sin cuerpo es olvidar que todo sonido nace de una experiencia vivida: de una garganta que vibra, de una mano que pulsa, de un cuerpo que respira.

En el pensamiento occidental, esta fractura se gestó desde los orígenes de la tradición académica, situados en la Edad Media. La música quedó formalmente incluida en el *quadrivium*, las cuatro artes matemáticas (aritmética, geometría,

música y astronomía). San Agustín, en el año 387 d.C., en su tratado *De Musica*, definió este arte como la “ciencia de modular bien” o “la ciencia del buen movimiento”. Así pues, la música se entendía como la ciencia que estudia el orden y la medida del movimiento. Sin embargo, ese mismo reconocimiento la convirtió en una medida exacta, encerrándola en el terreno de las proporciones y las fórmulas, separándola lentamente de su raíz corporal, del gesto, del pulso vivo que le entregó su origen.

Con el racionalismo moderno, el arte musical se volvió un objeto de análisis: mente y cuerpo, teoría y práctica. Se lograron avances técnicos indiscutibles, pero el gesto sensible —esa corporalidad que da sentido al sonido— quedó relegado.

Hoy, desde la pedagogía y las artes, diferentes voces nos han abierto un camino de reencuentro. Mark Johnson (1987) afirmó “el cuerpo no es un mero vehículo de expresión; es donde comienza el significado”. Dalcroze (1921), por su parte, defendió que no hay ritmo sin cuerpo en movimiento. Estas miradas nos recuerdan, la comprensión musical es también kinésica: se construye en la piel, en el aire que se respira al cantar, en el pulso interno que acompasa la experiencia de aprender.

El reencuentro: pedagogías del movimiento.

Reconocer el cuerpo como el origen del aprendizaje y el vehículo por el cual se logra llegar más fácilmente al concepto de enseñabilidad implica devolverle su lugar y pertenencia en el aula. El movimiento y el gesto no pueden ser entendidos como adornos o estrategias de motivación; son, por naturaleza, la forma en la que el ser humano se relaciona con su entorno, lo habita y lo hace suyo, dotando de sentido a la experiencia. En la enseñanza artística musical, esto significa que comprender, expresar y crear requieren estar presentes en el cuerpo y la emoción del estudiante y del maestro.

En mi quehacer docente —desde la técnica vocal y la exploración musical— he comprobado que no existe la posibilidad de una musicalidad auténtica sin el movimiento, sin el gesto o sin los sentires que dialogan con la corporalidad. En un mundo líquido y acelerado, donde todo parece al alcance de un clic, pero tan lejos del sentir, el arte y el cuerpo nos devuelven al presente. Es en ese entretejido de cuerpo, sonido y experiencia donde el arte sonoro recupera su dimensión más humana y vital.

En esta línea de pensamiento, la música no es solo una técnica a dominar ni una meta artística a alcanzar. Cuando se pregunta por el cuerpo, se vuelve también un lenguaje del sentir, un acto político y un puente hacia el otro. No es solo creación, sino resistencia; no es solo logro técnico, sino una manera de habitar el mundo desde la conciencia, la presencia plena y, ¿por qué no? desde la ternura, desde el derecho a expresarnos con libertad, con movimiento.

Pintando por fuera de la línea: propuesta metodológica.

De esta búsqueda nace lo que he llamado, de forma un tanto poética, “pintando por fuera de la línea”, una estrategia didáctico-pedagógica en mis espacios de aprendizaje. Con la cual se entiende la educación musical como una forma de expresión profunda, de catarsis y de conexión vital entre lo que somos y lo que compartimos como humanos en formación constante.

Más que un método o una forma establecida, es una actitud que he encontrado en los últimos ocho años ante la enseñanza: educar desde la emoción, desde el cuerpo y desde la legitimación del sentir como conocimiento auténtico y válido. Esta propuesta se resume en una secuencia de cinco fases que acompañan al estudiante —y a mí como guía del proceso— hacia una experiencia formativa integral:

- **EscuchArte.** Escuchar de manera generativa: legitimar lo que el otro dice y siente, practicar la empatía, reconocer la palabra y el silencio como territorios de encuentro.
- **ExpresArte.** A través de actividades lúdicas, creativas y de movimiento, donde se libera energía, despierta la atención y permite que el cuerpo entre en diálogo con la música.
- **AbrazArte.** Incorporar momentos de calma y respiración consciente que ayuden a centrar la mente y preparar la disposición interior para aprender.
- **FormArte.** Introducir el contenido académico desde la participación activa, reconociendo los ritmos internos de cada aprendiz. Allí se reconoce la teoría y la exactitud como un medio para aprender conceptos, pero no se legitima como el único camino posible para vivenciar, aprender y enseñar la música.
- **TransformArte.** Permitir que la experiencia se vuelva significado, que lo aprendido atraviese la vida y se exprese en nuevas formas de estar y sentir. Para este punto el maestro y el estudiante debe ver la música como el puente no solo a lo técnico y teórico, si no a la capacidad intrínseca de habitar el mundo de manera plena y consciente, y coexistir en lo que nos rodea.

Estos pasos los he trabajado durante años, tanto con niños como con adultos, entendiendo lo siguiente: la música, al final, es algo más grande que la teoría o la ejecución impecable de un instrumento. En el disfrute de este arte, el cual la vida me ha regalado como compañera, he descubierto motivos más profundos que la búsqueda de la perfección. Es en ese encuentro con lo otro y con el otro donde surgen las herramientas necesarias para que lo vivido en el aula nos acompañe más allá de ella, en la práctica activa y sensible de la música y su ejecución. “EscuchArte para expresArte y abrazArte, una manera de formArte y transformArte” sintetiza el espíritu de esta pedagogía. Aquí, el error se mira como posibilidad, la diferencia como riqueza y la emoción como punto de partida para pensar y crear.

En cada gesto, en cada aula, el cuerpo necesita y pide ser reconocido y habitado. Enseñar música desde la sensibilidad es recordar que el aprendizaje no solo se piensa: se respira, se siente y se mueve.

Pintando por fuera de la línea propone una educación donde lo técnico y lo humano no se oponen, se entrelazan como parte de un mismo pulso. Una educación que invita a estar presentes —de cuerpo entero— en el acto de aprender y enseñar, a mirar el arte como territorio de dignidad, de encuentro y de construcción social. Porque, al final, educar desde el cuerpo es pintar por fuera de la línea: es atreverse a sentir, a desobedecer con ternura y a transformar el aula en un espacio de vida.

Referencias

Agustín de Hipona. (1996). *De Musica* (Ed. y trad. de Martin Jacobsson). Turnhout: Brepols Publishers. (Obra original escrita entre 386 y 391 d.C.).

Boecio. (1989). *De Institutione Musica* (Ed. C. Bower). Leipzig: Teubner. (Obra original escrita ca. 520 d.C.).

Dalcroze, É. J. (1921). *Rythmique, solfège, improvisation*. Genève: Imprimerie K. Kundig.

Johnson, M. (1987). *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*. Chicago: The University of Chicago Press.

Shifres, F. (2007). *La experiencia musical: del cuerpo al sentido*. Buenos Aires: Universidad Nacional de La Plata.



RENATO PAONE

Músico, docente, investigador, promotor y productor de músicas tradicionales colombianas. Magister en sociología, tesis distinguida “Música de despecho y violencia de género en Antioquia”, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, Flacso, Ecuador 2022-2024. Licenciado en Música, Universidad de Antioquia. Ingeniero de Grabación en Sonido, Escuela de sonido Ramón Freire, Santiago de Chile. Educador Musical, Escuela Popular de Arte, Medellín.

Ha publicado 8 producciones discográficas con sus composiciones, más una gran cantidad de sencillos y trabajos discográficos bajo su dirección y arreglos.

Gestor de MICRÓFONO ERRANTE, estudio móvil de producción en busca de la recuperación de la memoria sonora tradicional con el que ha grabado veintidós trabajos discográficos en diferentes regiones de Colombia, la temporada 2, 3 y 4 del proyecto Así suena Antioquia, la producción discográfica 2023-2025 Festival Hatoviejo Cotrafa de música andina colombiana, más una gran cantidad de sencillos y documentales. Canal de Micrófono Errante.

Musicalizador de obras para danza tradicional, teatro, danza contemporánea, cine y televisión con más de sesenta obras producidas.

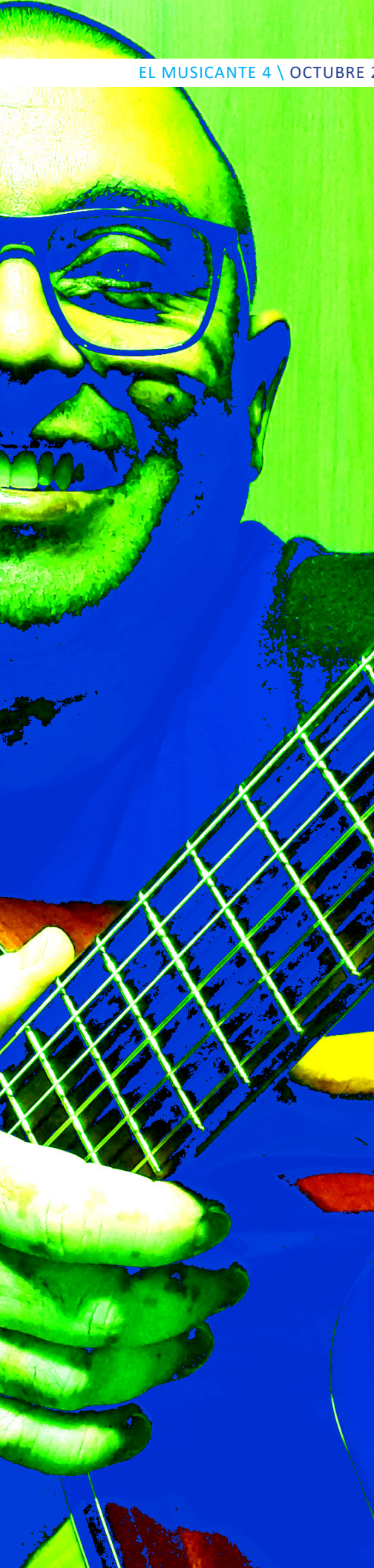
LOS APARECIDOS

Anécdota ochentera rescatada de unos papeles para botar.

No le debía nada a nadie, no había cometido ningún delito, aun así, tenía que caminar entre las sombras, de rincón en rincón para no ser visto por *ellos*. A los catorce años mi peor crimen había sido escribir en las paredes del colegio el nombre de la niña que me gustaba, de igual manera, no debía estar en la calle después de las ocho de la noche porque podrían dispararme. Desde las siete, las calles quedaban vacías, el pueblo se convertía en un fantasma aterrado por el miedo. Yo, en un acto de inconsciencia o resistencia, nunca supe, yo asistía, a las ocho, al sagrado encuentro con mis amigos musicistas. Esa noche era especial, no por haberme encontrado de frente con un amigo de la infancia que pudo haberme asesinado por estar a esa hora en la calle, pero me perdonó la vida diciéndome “todo bien parece, cuando tengan concierto me avisa que a mí me gusta esa musiquita”, sino porque bajo el brazo llevaba el nuevo vinilo que me había regalado mi mamá, al ver que me iba gustando la música andina y aprovechando su viaje al parque principal del pueblo, guiada por la imagen de la carátula decidió comprarme “Inti Illimani, en directo”. Cuando llegué a casa de mis amigos, la sensación de terror e impotencia se mezclaba con júbilo, reinaba un ambiente de alegría por descubrir juntos el nuevo disco; miramos, leímos, y como siempre, escogimos al azar el primer tema para escuchar. Ese nombre le salía al disco, “El Aparecido”, vaya sorpresa, justo sonaba la que podía ser la banda sonora para la riesgosa correría entre mi casa y el sitio escogido para la audición de esa noche: “correlé, correlé, correlá, correlé que te van a matar”.

Esa tarde, “la nigua”, uno de los sicarios más temidos de la época, había sufrido su cuarto atentado y como en los anteriores, lo habían logrado matar, pero también como en los anteriores, se había levantado y caminado hasta su casa. Esa noche se complementaba con el ofrecimiento hecho por la mafia, por *él*. A quien asesinara policías, cada uno lo pagarían a dos millones de pesos. Para los cazadores furtivos cualquier sombra podría ser un botín de dos millones, primero mataban y luego preguntaban. No era el momento más propicio para arriesgarse a salir, y menos a escuchar un LP, pero llegar a aquella casa y escuchar a Inti con sus voces recias y poderosas era un alivio, era un respaldo. Podíamos soñar con la libertad, no la libertad de la clase oprimida triunfando sobre la burguesía, sino con la más mínima libertad de salir a la calle y no tener que caminar entre muertos, ni huir de balas y carros bombas, era esa mínima libertad la que queríamos, la que soñábamos, quizás la que merecíamos.

Pasadas las horas descubriendo tan maravilloso trabajo, asombrándonos con el sonido “en directo”, cantando a todo pulmón “el pueblo unido jamás será vencido”, bailando a “Tío Caimán” y gritando la igualdad con “Samba landó”, llegaba la hora de volver a casa. Volver a cruzar el pueblo en la profundidad de la noche, pero esta vez con un escudo protector, el LP de mis nuevos mejores amigos que indudablemente darían la vida por mí. Con la policía escondida en sus cuarteles por “razones de seguridad”, solo quedaba esperar que las sombras fueran lo suficientemente profundas para no quedar tendido en la calle por el simple hecho de no acoger el terror de *ellos* y hacer parte de los que sin “quejarse del frío ni del sueño”, de ahora en adelante nos declararíamos también “hijos de la rebeldía”. Aquel



muchacho de catorce, decidido a ser músico, acogería aquella canción como su credo, siempre rezando por aquellas voces potentes que exigían libertad para un pueblo del que poco conocía, pero que intuía, vivía en condiciones similares al nuestro.

No sabía muy bien de qué se trataba una dictadura, solo sabía que nadie debía ser castigado por pensar diferente. Lo había aprendido en mi colegio cuando en pleno acto cultural decidí cantar a todo pulmón “El pueblo unido” en lugar de “Llegando Llegaste”, sabía que lo había hecho por cuestiones de dignidad o de lo que uno a los catorce años llama dignidad, por esa razón, o más exactamente por decirle a los hermanos de las escuelas cristianas “lobos con piel de cordero” ajusticiaron mis principios y me expulsaron del colegio, al menos lo intentaron.

La noche transcurrió con normalidad, solo un cuerpo acribillado en la calle y la gente mirando a través de las cortinas. Llegar a casa con vida era un gran logro para aquel 1989. La nueva y ahora amada canción resonaba en mis oídos al regreso a casa. La emoción de aquel encuentro con mis nuevos amigos encerrados en la pasta negra me hizo pasar la noche entera escuchándolos en silencio en la radiola de la casa, con los parlantes sin volumen, la aguja leyendo el vinilo permitía escuchar perfectamente en el vacío de la noche la música que brotaba de aquel roce. Era la magia de la tecnología de aquel momento. Tuve que pasarlo a casete para proteger aquel valioso vinilo. Fue con el casete principal de mi pequeña colección, el cual comenzaba en el número 11. Después de haberlo pasado, bauticé al casete “en concierto” para que me sonara a mí mismo más bonito.

El toque de queda ordenado por *ellos* respondía a un estado de guerra en el que como siempre, la población civil era la que más muertos ponía, sobre todo porque uno de los bandos estaba conformado por esta. *Ellos*, comandados por *él* luchaban contra el estado, era un juego a muerte en el que los cadáveres se quedaban sin puesto en el cementerio, en el que llegar a los veinte años de edad era una proeza que pocos lográbamos. Con el tiempo comprendería que esta situación nos hacía iguales a mis amigos hermanos, ahora encerrados en un casete. Un pueblo austral y un pueblo tropical rehenes de su propio pueblo, asesinados por su propia gente, desaparecidos en su propia casa. La diferencia era que aquí todos disparaban, eran todos contra todos.

Muchos, grandes y chicos, basándonos en este nuevo credo que habíamos descubierto una noche en que los policías los pagaban muertos a dos millones de pesos, decidimos regalar nuestras vidas por la causa. Causa madurada a palos, a plomo, no era regalarla a la primera bala que nos atravesara el pecho. Era, como nos lo mandaban aquellas voces recias y poderosas, pasar sin quejas, en vela, con frío y a veces con hambre, hasta llegar al sitio en que fuéramos necesarios para dar una voz de aliento, compartir una canción o simplemente a estar ahí a acompañar el miedo. O, mitigar el dolor de la muerte, la muerte que no dejó intacta a una sola familia. Siempre guitarra en mano.

Resultó como si hubiésemos sido cantados tiempo atrás; en la oscuridad de la noche abríamos “sendas por los cerros” que eran barrios, cruzábamos el olor a miedo que rondaba el aire y dejábamos nuestro

aroma a libertad, a canción sin límites, a olla comunitaria, a poesía tildada de panfleto. Siempre estuvimos en la mitad de los bandos, a veces eran dos y otras veces no había forma de contarlos. Siempre con nuestros escudos los tambores, quenás y guitarras, los cuales nunca quisimos tratar de “armas”.

Ellos decían que no garantizaban la vida de nadie, los otros decían lo mismo, pero con tintes estatales, y uno que otro justiciero hacía de las suyas. Todos ponían precio a los muertos, los desaparecidos no tenían precio, nadie paga por lo que nunca verá. Cientos fueron arrancados de sus casas, de sus esquinas, de sus familias, todos con alguna justa razón, la misma razón que ha mantenido a este país en guerra por varios siglos.

Inti Illimani no solo eran esos amigos que en la intimidad de las manifestaciones populares nos daban aliento, se convirtieron en nuestro pan de cada día, en el norte de una lucha perenne porque sus principios ya no nos abandonarían. Viendo las calles del pueblo cubiertas con cuerpos, pensábamos en aquel “Aparecido” que iba por todas partes sin ser visto, liberando a todos. Algún día, *él* mismo en persona, vendría a nuestro pueblo perdido en la montaña, cuyo único rastro para poder encontrarlo era el olor a sangre mezclada con pólvora.

Comprendimos que estábamos bajo la dictadura más absurda, ninguna tiene lógica, pero en esta nos matábamos para que en el norte impoluto los cuervos pudieran esnifar tranquilamente, pudieran echar a volar sus cabezas con el mejor producto, siempre teñido de sangre, siempre vestido de muerte. Aquí corríamos de un lado a otro, huyendo de todos, todos seguíamos

como ciegos los pasos de cualquiera que nos diera alguna luz, aquí “Los Aparecidos” fuimos muchos, unos cayeron, otros se desvanecieron en el aire, otros profundizaron su lucha, pero ninguno abandonó la idea vital de la libertad.

Llegó el momento de hacer música, de juntarnos en la clandestinidad de la vida sin armas a cantar, por ende, a soñar; las quenás siempre querían ser alas y se volían gritos de “¡basta ya!”, el mismo grito que llevan nuestras voces durante siglos. En los charangos y las guitarras bullía esa sangre andina que nunca ha dejado de luchar, aquella canción que fue la iniciadora de un movimiento libertario artesanal y milimétrico, tomaba las riendas de un nuevo camino alejado de la sangre que nos rodeaba. A puro canto, construido palabra a palabra, persona a persona, gota a gota, desde lo más humilde, sincero y natural, la libertad, cosa que resultó ser tan rara para nuestros vecinos, fue tomando forma, fue siendo verdad. El acostumbramiento a ese tufillo a sangre que permanecía en las calles fue desplazado poco a poco por el olor de las flores, de las comidas recién preparadas, del café de la mañana, de la conversa en la acera, la realidad fue cambiando, el futuro comenzó a ser una opción.

Fue la letra, la forma de cantar, el arreglo y hasta la forma en que estaba grabado aquel disco “en directo” lo que hizo que muchos, en ese momento, en medio de la sangre que cubría el pueblo, no calláramos, ni cayéramos. Aprendimos a regalar la vida por la vida misma, siempre inspirados en aquel “Aparecido” que sonaba en mi cabeza cuando fui tranquilo al calabozo a los quince años gritando “enamorados de la vida y resentidos por la muerte, a la vida siempre todo, a la muerte, jamás daremos nada”. Era aquel 1989 con un promedio en la ciudad de dos mil muertes violentas por año.

Renato Paone.

Bello, Colombia
Abril 2017



ENSAYO Y POEMARIO:

A PROPÓSITO DE LA MÚSICA Y EL SENTIR

“Pero ahora mi personalidad está dividida. Estoy habitado por otro, y ese otro recuerda, desgraciadamente, al que en verdad soy.”
(Bonnett, 2013, p.77)

¿Por qué ser una, si se puede ser al menos dos? En medio de esta reflexión me encontré conmigo misma, con la vergüenza de escribirlo, con el pudor de habitar mi propia piel, esa que se resquebraja y a la vez se reinventa en cada fisura de un cuerpo que vive pariendo a sí mismo. Este texto nace de una lista de palabras: mujer, viento, tempestad, etcétera, las cuales surgieron de un trabajo de exploración en el semillero Araway del Tecnológico de Artes Débora Arango. Exploración desde los imaginarios urbanos que detonaron asuntos sobre la ciudad y el rostro de lo femenino, cuestiones que me llevaron a la construcción de un texto reflexivo que a su vez llevó a una pieza musical.

Todo esto lleva a iniciar preguntándome ¿seré un eterno devenir, un constante etc.? ¿Por qué me conformo con una definición, por qué la busco, la acecho, la anhelo, como si el simple acontecimiento de ser —ese instante inabarcable y fugaz— no fuese suficiente? Esta secreción de pensamientos, estos movimientos desbordados, dependientes, angustiosos... ¿Son realmente míos? ¿O, son ecos que me habitan, reflejos de algo que no alcanzo a comprender?

En medio de estas preguntas produzco entidades: en mí se inauguran personajes que suceden al mismo tiempo. Yo era ella. Ella era yo. Era. Ella. Una multiplicidad. Una tierra que me acontecía en su grieta, en su delirio de abrirse, de mostrarse, de ser habitada. Ella es, más allá de sí misma, más allá de mí. En palabras de Alejandra Pizarnik:



Escanea este código para conocer el poemario de Salomé



Salomé Cadavid

Salomé Cadavid Munera, nació el 14 de noviembre de 2004 en Medellín, Colombia.

En el año 2023, inició sus estudios en el Tecnológico de Artes Débora Arango Institución Redefinida, en el programa de Prácticas Musicales, donde desarrolló competencias y conocimientos relacionados con la música y su práctica profesional. Durante su formación hizo parte del semillero de investigación y creación Araway. Espacio en el cual realizó sus prácticas técnicas, fortaleciendo sus habilidades investigativas y creativas en el ámbito musical. Se graduó en el 2025 como técnica en Prácticas Musicales de esta misma institución. Actualmente continúa sus estudios en la tecnología del programa, con el objetivo de profundizar su formación y consolidar su perfil profesional en el campo musical.

Sus aficiones surgen de la búsqueda interna de su propio ser, su esencia, encontrar un lugar donde florecer sin lo impuesto, con un canto a lo salvaje y lo primario, un desgarrar con lo establecido. Florece del propio sentir, de escuchar la piel, de atender la herida y encontrar la raíz colectiva. Salomé encuentra en la música, en las letras, en la historia, en la poesía, en el tejido, en la armonía, en las melodías, un refugio para el corazón, un nido de amapolas, un reencuentro consigo misma. Para ella, el arte y el vivir con la raíz pegada a la tierra han sido y son sus dos fuentes de conexión con la vida, junto con el crear las cosas con amor y respeto hacia los procesos.

Días en que una palabra lejana se apodera de mí. Voy por esos días sonámbula y transparente. La hermosa autómatas se canta, se encanta, se cuenta casos y cosas: nido de hilos rígidos donde me danzo y me lloro en mis numerosos funerales. (Ella es su espejo incendiado, su espera en hogueras frías, su elemento místico, su fornicación de nombres creciendo solos en la noche pálida) (Pizarnik, 1962).

Esta reflexión me alcanzó cuando intentaba reunir los pedazos de mí en ti, y en ti, y también en ti. Sin embargo, todo aquí adentro estaba deshabitado. Cultivé huertos que cosecharon manos que nunca fueron las mías porque yo me había ido buscando otras tierras fuera de mi tierra, otros cuerpos fuera de mi cuerpo. Siempre en la nostalgia de que algún otro cuerpo pudiera ser el mío. Es por eso, por lo que a veces dudo si realmente tengo cuerpo, es entonces cuando empiezo a creer que soy transparente, quizá traslúcida, quizá apenas una sombra de existencia. Tal vez mi ser es una errancia perpetua, una inexistencia que se diluye en el vacío donde no me encuentro, donde no la encuentro, donde nada permanece.

Y, sin embargo, estoy. Estoy en tránsito, colonizándome y descolonizándome, haciéndome guerra y emancipación a la vez. Entre mi yo y mi cuerpo se abre un abismo.

Mirarlo —mirarme— ya es sufrir. Un sentimiento de nostalgia me invade, como si cada intento de reconocerse me expulsara nuevamente de mí.

Me veo ir hacia fuera de mí, caer una y otra vez, sin agotamiento. Siempre esa sensación persistente, como si el yo cayera infinitamente sobre su propio reflejo, buscándose en el fondo de una transparencia que nunca se deja atrapar.

Bibliografía

Bonnett, P. (2013). *Lo que no tiene nombre*. Bogotá: Wilku. Recuperado de: <https://www.corporaciongilbertoecheverri.gov.co/wp-content/uploads/2022/03/Lo-que-no-tiene-nombre-Piedad-Bonnett.pdf>

Pizarnik, A. (1962). *El árbol de Diana*. Recuperado de: <https://circulodepoesia.com/2015/09/alejandra-pizarnik-arbol-de-diana/>

SIHARA

Sihara, cuyo nombre de pila es Sihara María Ospino Jiménez, es una artista/cantautora e ilustradora con una propuesta musical que fusiona la cultura pop, ritmos latinos, caribe junto con algunos géneros como el afro y otras músicas del mundo. Cuenta con una trayectoria de seis años haciendo música propia.

Nació en Montería, Córdoba. Actualmente reside en Medellín desde hace diecisiete años. Es tecnóloga en gestión y ejecución instrumental para las prácticas musicales del Tecnológico de Artes Débora Arango Institución Redefinida y, diseñadora de modas de la Colegiatura Colombiana Institución Universitaria, carreras que ha logrado enlazar a su proyecto artístico.

Desde pequeña mostró habilidades para el canto, la pintura y el baile. Además, fue seducida por la moda, debido a su manera de comunicar el arte hacia el público, por lo que decidió complementar su espectro artístico.

Sihara es una artista que busca enviar un mensaje de esperanza, multiculturalidad y resaltar la autenticidad del territorio colombiano, lo hace a través de procesos de creación multidisciplinar que articulan la música, la danza, el arte visual y el teatro. Todo esto para llevarlo a esferas internacionales y a públicos que valoran la diversidad cultural e innovación artística.



@SiharaMusic



sihara.music



@sihara.omusic



Más allá del MICRÓFONO

Hay una frase que me marcó desde el inicio de mi carrera artística, inspirada en la famosa frase de Coco Chanel sobre la moda, la cual reedité para mí y es: “la música y la moda son como la arquitectura, es cuestión de proporciones”. Y sí, es cuestión de proporciones debido a que la música es equilibrio entre armonía, ritmo y melodía, así como en la moda existen las medidas, la colorimetría y la silueta.

Hace algún tiempo surgió en mí, una inquietud por unir la música con la moda para comunicar visual/sonoramente mi concepto artístico. El cual me acompaña porque cuestiona la forma de cómo el mundo hace música y la transmite a un público.

Hay que admitir que la búsqueda de una comunidad a través de la investigación visual y sonora, enriquece y fortalece la identidad de cualquier cantante, músico y/o artista. En lo personal me gusta habitar la escena con el cuerpo como canal de memoria, poder místico y musical, personificando letra y melodías. Es así como mi reciente concierto Caribewood (a propósito, fue mi segunda estación) realizado en Casa Teatro El Poblado, fue una declaración artística como manifiesto escénico, mezcla de música, teatralidad y cine desde la identidad caribeña. Dado que hubo puesta en escena, feminidad y mucho “statement visual”.

A su vez, Caribewood fue la motivación más grande que tuve en el último semestre académico para investigar y tratar de encontrar lo que sería mi identidad artística. Porque más que una nota académica, un ejercicio de una materia o un final de semestre, se convirtió en el concepto de un proyecto que decidí continuar, ya que encontré cosas nuevas de mí como artista. Escribí nuevas canciones, conocí sobre las exigencias que conlleva no solo la parte artística que tanto nos apasiona, sino también, las gabelas de conocer la parte administrativa y de gestión al momento de realizar un evento, concierto o lanzamiento. Por ejemplo, pensar en el nombre del concierto, misión, visión, concepto, público objetivo, hasta realizar el mercadeo y estrategias de expectativa para el mismo, son elementos que abarcan un valor enorme a la hora de realizar un proyecto o marca artística, porque, al fin y al cabo, es la representación de el mismo(a) artista.

Por otro lado, pensar en un concepto gráfico, colores para el escenario, vestuario, en el baile, show y puesta en escena demandan trabajo; va más allá de la construcción musical porque hay que tener en cuenta factores como el orden, la asignación de cada actividad a realizar, gestiones administrativas y legales. En mi caso no fueron nada fáciles teniendo en cuenta el tiempo récord en el que se debió resolver cada percance. Sin embargo, fue de gran ayuda realizar el guion para cada momento, no solo del show, sino también del proceso. El cual estuvo acompañado de un equipo de trabajo atento y proactivo en todo lo que se requirió para realizar el concierto.

Las semanas llenas de ensayos, prueba y error, búsqueda, memoria colectiva y trabajo en equipo, son el diario vivir al realizar un evento artístico. Aunque el cansancio, la duda y el miedo te embargue como artista, la inteligencia que más se debe manejar en esos momentos es la emocional, debido a que, si la psique no se encuentra bien, indudablemente el resultado no será tan satisfactorio como cuando el alma está en óptimas condiciones. Por otro lado, un factor complementario que llamaría "la cereza del pastel" el cual no puede faltar, es la estética de cada artista.

En definitiva, hay una influencia mutua y sinérgica entre la música y la moda, donde la música inspira el estilo mientras que, la moda brinda una forma de expresión visual, estilismo e identidad para el artista. Tanto así que los universos de moda: Streetwear, Casualwear, alta costura, Swimwear, entre otros han sido influenciados por géneros musicales como: el rock, rap, pop, inclusive el tan criticado reggaetón. Ambas, la música y la moda, son espejo de la sociedad, actualidad y culturas de una época, entre otras variables que influyen al momento de comunicar el concepto visual y musical de un artista, quien también puede intervenir en las tendencias de moda.

Así como en los años 60 the Beatles, tuvieron una influencia en la moda con los trajes ajustados, los "mod", peinados "mop top" o tal vez en los 80 con Madonna y el look de "material Girl", su icónico corpiño de conos, el uso de encajes, cuero y crucifijos.

Cada época se ve influenciada por elementos, trajes icónicos y tendencias que reflejan una sociedad, una lucha, creencia o un concepto. Como artistas es nuestro deber comunicar y ser coherentes con lo que pensamos y queremos decir, no solo con nuestra música sino con nuestro estilo.



Podría decir que lograr la integralidad en un escenario te hace investigar, buscar estéticas, fallar o acertar en elecciones, sobre todo, aprender a conocerte mucho más como músico y artista. A través de mi experiencia interdisciplinar con música, danza, teatro y arte visual anhelo llevar un mensaje de esperanza, alegría y motivación para un público que está en constante crecimiento y comunicación desde lo sonoro y lo visual. Es por eso que, quiero entregar una música que vive desde el tambor y el acordeón, viene del caribe hasta Beats experimentales para dialogar con Asia y África. En conclusión, Sihara es pop, pero es raíz. Es teatro, pero es verdad. Es melodía, pero también es mirar a través del arte visual.



A portrait of Alexander Osorio, a bald man with a goatee, wearing a dark sweater and a watch. He is looking down with his hands held out in front of him, palms facing up. The background is dark with a blue and purple gradient.

Yoni

Alexander Osorio

Docente vinculado al Municipio de Envigado; profesor de cátedra de la Universidad de Antioquia y del Tecnológico de Artes Débora Arango Institución Redefinida. Egresado de la Escuela Popular de Arte, licenciado en filosofía de la Universidad de Antioquia y Magíster en literatura de la Universidad Pontificia Bolivariana. Artista plástico con gran experiencia en la producción musical para teatro y música infantil. Ha coordinado durante varios años el semillero de investigación creación en música, Arawaiy, del Tecnológico de Artes Débora Arango Institución Redefinida. Actualmente es investigador en el grupo de Pedagogías Integradoras de dicha institución.

MUSICAR:

INTERSECCIONES ENTRE LAS PRÁCTICAS MUSICALES, LAS NUEVAS TECNOLOGÍAS Y LAS TRANSFORMACIONES SOCIOCULTURALES

Resumen

El Tecnológico de Artes Débora Arango Institución Redefinida, tiene dentro de sus estrategias pedagógicas y didácticas, el Proyecto Formativo Integrador (PFI) proyecto de investigación creación por excelencia de nuestra institución el cual promueve el ejercicio de las pedagogías integradoras. En el 2025, el trabajo se denomina “Musicar: Intersecciones entre las prácticas musicales, las nuevas tecnologías y las transformaciones socioculturales” y se fundamenta en el concepto de “musicking” (musicar en el contexto institucional) propuesto por Christopher Small (1998), quien plantea, la música no es solo una obra o un producto acabado, fruto del trabajo de un sujeto especializado, sino que es una acción social, fruto de unas relaciones colectivas las cuales dan origen a unas sonoridades particulares. Desde esta perspectiva, el estudio de la música debe permitir también el reconocimiento de lo corporal como espacio político, en su performance, resistencia, disidencia y constante reconfiguración, además de todos aquellos fenómenos reconfigurarán constantemente sus asuntos, reales, simbólicos e imaginarios. Así pues, el concepto sugiere mirar la música como una acción social, la cual debe ser vista de forma holística, no puede ser estudiada de forma aislada en sus componentes teóricos (notación, ritmo, melodía y armonía) o en su configuración histórica desde las hegemonías culturales y sociales, sino en relación con el contexto, los diferentes sujetos que lo habitan, las fuerzas en pugna a nivel social, económico y cultural, las tendencias del mercado, entre otros.

Palabras clave

Musicar, pedagogía, artes integradas, intersecciones, transformaciones sociales, nuevas tecnologías, cuerpos en tránsito.

INTERSECCIONES INICIALES: A MANERA DE INTRODUCCIÓN

En este 2025, el trabajo del PFI, se mueve en el concepto “musicar”, propuesto por Christopher Small, musicólogo y escritor neozelandés conocido por sus estudios sobre la música y su relación con las formas en las que se construyen las prácticas sociales. Small plantea lo siguiente, la música no es solo una obra o un producto acabado, fruto del trabajo de un sujeto especializado, sino que es una acción social, surge en medio de las relaciones colectivas las cuales dan origen a unas sonoridades particulares, por lo tanto debe ser vista como algo en donde participan muchos actores: intérpretes, oyentes, organizadores. De ahí, hacer música y estudiarla es un acto que construye e invita a reconocer y construir relaciones y significados dentro de una sociedad (Small, 1998).

En este sentido el concepto sugiere mirar la música como una acción social, la cual debe ser vista de forma holística, no puede ser estudiada de forma aislada en sus componentes teóricos (notación, ritmo, melodía y armonía) o en su configuración histórica desde las hegemonías culturales y sociales, sino en relación con el contexto, los diferentes sujetos que lo habitan, las fuerzas en pugna a nivel social, económico y cultural, las tendencias del mercado, entre otros, como las emociones, la construcción de identidad, la lúdica y sus aportes dentro de la experiencia musical.

Desde los procesos formativos del Tecnológico Artes Débora Arango (TADA) se hace necesario comprender, en este reconocimiento holístico, la experiencia musical, no solo su estudio, se propone mirar todas las acciones que le dan a su diversidad, valores, ideologías y cambios históricos, pero

también otros escenarios como el cuerpo (movimiento, ritmo, danza) las emociones (neurociencia, psicología y la musicoterapia), la filosofía, antropología la ciencia, la educación (entendiendo esta como ejercicio pedagógico, no solo de transmisión de datos) y las nuevas tecnologías; en otras palabras incorpora perspectivas diversas para una comprensión más amplia, permitiendo una visión más rica y profunda de la música como fenómeno humano.

Cabe resaltar, Small no ha sido el único quien ha planteado la posibilidad de esta forma de pensar la música. En los últimos años, los esfuerzos pedagógicos y didácticos en varias universidades han planteado la necesidad de ver la música como algo que se aprende a través de la experimentación y el movimiento y no solo desde la consecución de información técnica para la ejecución (Hernández, 2016), resaltando incluso la importancia de las músicas tradicionales y populares; desde este punto se entiende la música como un fenómeno “integrador”, donde la comprensión de la interacción de los diferentes aspectos y elementos, genera significado y experiencia, llevando inevitablemente a una salvaguarda de la memoria sonora.

El estudio de la música como fenómeno integrador, es una de las formas más poderosas de preservar el patrimonio cultural, ya que la constante transformación de sus prácticas es la evidencia de los cambios de una sociedad y su capacidad para adaptarse, resistir y evolucionar. De ahí su valor formativo a nivel antropológico y social, por ejemplo, en sus historias, mitos y saberes ancestrales, o cantos, himnos y melodías, se han gestado en tradiciones urbanas.

Mirar la música desde esta perspectiva, evidentemente se distancia de la tradición académica, pero conecta a las personas con su territorio, comunidad y tradiciones fortaleciendo la transmisión de valores a nivel intergeneracional. Hacer memoria de estas acciones colectivas es documentar

los cambios humanos (a través de fonogramas y digitalización permiten conservar músicas que, de otra forma, podrían desaparecer), a manera de hacer una biblioteca sonora de las transformaciones humanas. Así pues, la música es más que entretenimiento, es memoria viva, en ella y todas sus formas y contextos (incluyendo el mundo del entretenimiento) está inmersa la conexión entre pasado, presente y futuro. Por eso es pieza fundamental para comprender la necesidad de salvaguardar el patrimonio material e inmaterial, garantizando y así garantizar la diversidad y riqueza cultural de los pueblos.

Realizar reflexiones, gestar productos artísticos y académicos desde esta perspectiva, es más que una herramienta pertinente para comprender las dinámicas actuales las cuales configuran el quehacer musical en contextos diversos. En este sentido, es una posibilidad de mirar la música como una acción social, dentro de sí encierra fenómenos múltiples, estos no son aislados, son fuerzas en pugna a nivel social, económico, antropológico, social tecnológico y cultural, hacen surgir manifestaciones estéticas que ayudan a narrar las formas de habitar el mundo

Esta idea amplia de la experiencia musical, como un acto holístico, invita a mirar todas las acciones que intervienen en los procesos creativos de la música: diversidad generacional, valores sociales, políticas y culturas en contexto, las nuevas tecnologías emergentes han modificado significativamente las formas de creación, producción, difusión y recepción de la música, generando nuevas dinámicas de participación y resignificación del patrimonio sonoro. Así, estas cortas reflexiones surgidas en medio del proyecto PFI invita a los estudiantes del Programa de Prácticas Musicales a explorar, a través de experiencias teóricas y prácticas, las interacciones entre la tradición y la tecnología, la comunidad y el individuo, lo local y lo global.

UN ACERCAMIENTO A LA MÚSICA COMO ACCIÓN O EL MUSICAR

El hecho de que la música sea comprendida como una acción social, permite pueda ser vista como algo en donde participan muchos actores: intérpretes, oyentes, organizadores. De ahí que hacer música y estudiarla es un acto que construye e invita a reconocer,

construir relaciones y significados dentro de una sociedad. Por eso, debe incluirse asuntos como las políticas públicas, el caso del plan Nacional de Cultura 2024-2038 “Cultura para el cuidado de la diversidad de la vida, el territorio y la paz”, por ejemplo, pues al ver el estudio de la música como un campo holístico, integra los asuntos del reconocimiento y la valoración de la diversidad cultural del país, para fomentar fomentando el diálogo entre diferentes culturas y enriquecer el tejido social (MiCASA, 2024); en este sentido se busca reconocer, preservar y revitalizar la memoria histórica y cultural de las comunidades. Esto a su vez, plantea la necesidad de una gestión cultural participativa y sostenible, donde las comunidades tengan un rol activo en la toma de decisiones y en la implementación de políticas culturales las cuales respondan a sus realidades y necesidades, con enfoques transversales como la igualdad de género, la acción climática y la inclusión de economías alternativas, reconociendo la interconexión entre cultura, medio ambiente y desarrollo social.

En el contexto del TADA, donde se promueve la formación en prácticas musicales y sonoras, con base en las pedagogías integradoras, se conjuga este concepto del “musicar” (musicking), con la necesidad de entender cuando se hace música, no solo intervienen los gestores primarios, es decir quien la compone e interpreta, hay dentro de sí un conjunto de relaciones que para nada pierden su movilidad en la pieza musical (fonograma, partitura, o cualquier soporte), es más un espacio en constante transformación el cual invita a tomar parte, en cualquier nivel o capacidad, en un performance musical, ya sea interpretando, escuchando, ensayando o practicando, proveyendo material para el performance (componiendo), o bailando, entre otras cuestiones (Small, 1998). Desde esta perspectiva, la música como acción es necesariamente un fenómeno social, la cual contiene componentes políticos, antropológicos y estéticos, implicando una serie de relaciones con el sonido, con el contexto y sus tradiciones en todas sus dimensiones.

En este sentido cuando los sujetos se entregan a la creación musical, se entregan a una relación misma con el cosmos, se dispone al encuentro y la celebración de las relaciones con lo que lo rodea, eso es el sentido de “musicar”, afirmar y celebrar estas relaciones, llevando a una sensación de plenitud y conexión

(Samper, 2017). La contemporaneidad ofrece posibilidades para que esos rituales, encuentros y relaciones se prolonguen en la memoria y se acrecientan en un sentido estético, mediante la intervención de nuevas tecnologías, como las plataformas de streaming, redes sociales, DAWs (Digital Audio Workstations) e inteligencia artificial (IA), ha transformado profundamente el acto de musicar, tanto en sus formas de interacción, creación y participación musical (Sánchez, 2011).

Así las nuevas plataformas, técnicas, aplicativos, entre otros generan transformaciones en la manera en que los sujetos consumen la música, pero mantienen el sentido holístico de ella misma. Es decir, redefinen la música en un sentido de consumirla, pero conserva su elemento de acción con el cual aglomera y conjuga. Podría incluso pensarse cómo acerca a las personas a la multiplicidad de la música por la facilidad para acceder a millones de datos de información, por las nuevas tecnologías. Incluso cómo potencializa su forma de crearla, siendo capaces de generar composiciones, modificar sonidos y realizar procesos de mezcla. Herramientas como Aiva, Soundraw o Endless son ejemplos de esto. Esto permite a los músicos explorar nuevos lenguajes musicales y expandir los límites de la tradición (Sánchez, 2011), pero en general sigue teniendo el mismo sentido, la música como un espacio de relacionamiento múltiple.

Las dinámicas actuales permiten considerar la pérdida del sentido espiritual, por la facilidad para acceder a equipos controladores MIDI, monitores de audio, hardware y software especializados en estudios de grabación. Incluso en laboratorios, por ejemplo, los espacios académicos que ofrecen universidades como el Tecnológico de Antioquia, la Universidad Central, el TADA, entre otros espacios académicos, como el Museo de Arte Moderno de Medellín y muchos más, brindan la posibilidad de explorar herramientas de vanguardia, facilitando no solo la experimentación con la producción de música electró-

nica y la composición asistida por computadora, integrando la IA en el proceso artístico (Sánchez, 2011). Sino, también, la renovación y creación de nuevas posibilidades de sentir, pensar y narrar las músicas tradicionales, populares, urbanas y autóctonas (Ospina, 2013).

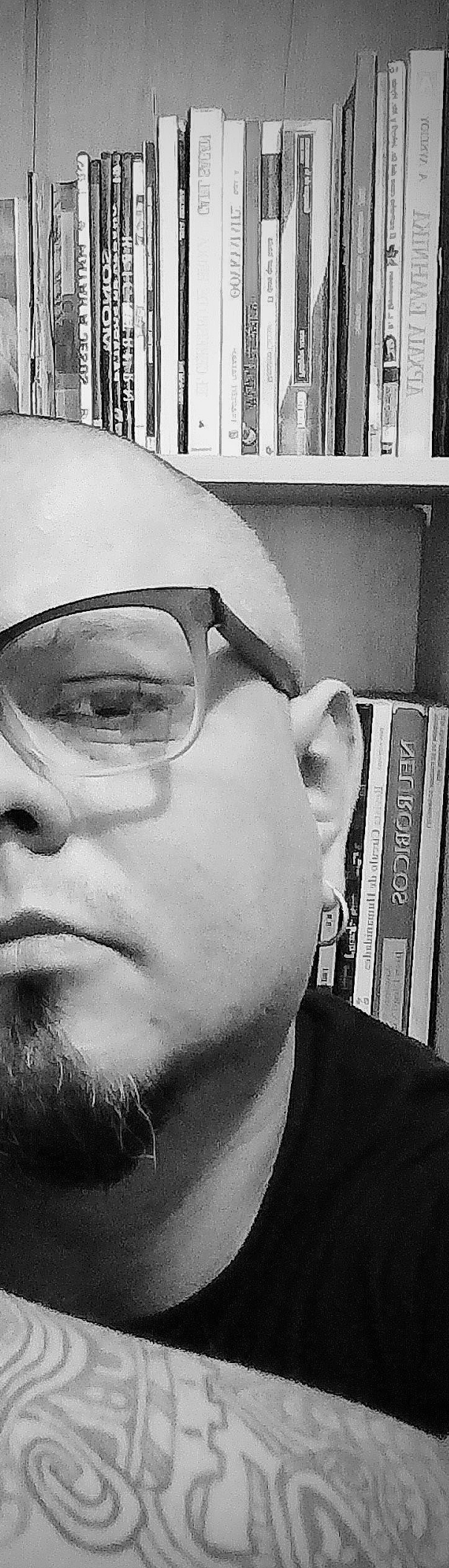
El acceso a las tecnologías debe ser una posibilidad para el aprendizaje, consciente de todo aquello que potencializa, el mundo digital, agilidad en el encuentro, sin olvidar lo vital, el ritual social, los relacionamientos humanos con el espacio, los juegos de poder y las tensiones entre lo popular, lo académico y las industrias de consumo cultural. De esta manera también, los programas de análisis musical (IA) deben estar al servicio de lo humano, para la retroalimentación más precisa y personalizada de las creaciones que leen y narran los diversos contextos, mejorando la técnica y comprensión de la música.

Es notorio, en este contexto, no hay que romantizar la acción de masificar la música, pues existen riesgos en su masificación. En ocasiones no es ni asistida, ni controlada, es decir, no se prestan exclusivamente para el relacionamiento humano, la mano comercial aparece en juego y saca de control todo acto ritual y antropológico, dejan exclusivamente el fenómeno de la masificación por el ideal de consumo. Las plataformas de streaming (Spotify, Deezer, Apple Music) permiten a los músicos acceder a audiencias globales con mayor facilidad, pero también están al servicio de quienes tienen intereses más comerciales que cualquier otro sentido social.

En este relacionamiento, se reconoce el papel de la ciencia en la música, desde el fenómeno físico, hasta los asuntos matemáticos y psicológicos. La contemporaneidad ha fortalecido la relación entre música y ciencia, aunque se sabe no es algo nuevo. Siempre ha estado presente esta conexión, se puede evidenciar en aquellos compositores quienes han utilizado modelos matemáticos (la serie de Fibonacci o fractales) y teorías científicas (la Teoría de la Relatividad o las teorías de probabilidad) para sus creaciones, en otras palabras, no solo la música electrónica ha potencializado la conexión entre ciencia y arte, o música y tecnología, esta relación ha estado presente desde hace mucho tiempo, solo que ahora es más tangible. El desarrollo tecnológico es una necesidad en las acciones creativas del ser humano y la música no es ajena a ello (Samper, 2017).

Este componente tecnológico de la música, genera elementos donde aportan y otros cuestionan. Es una parte de la acción, la parte de la mediación, en algunas ocasiones sirve para democratizar el acceso a la música, incluso para potencializar los alcances de la producción musical para hablar de manera globalizada desde cualquier parte del mundo. En otras palabras, facilita los canales para que todos pueden ser escuchados, democratización de los espacios narrativos, o de expresión. Pero no solo es un espacio para ser escuchado, es también un escenario en donde se construye con herramientas más efica-





ces. Las cuales abren el abanico de posibilidades en el universo sonoro, amplía el lenguaje musical, las posibilidades expresivas, que con estructuras, herramientas y métodos tradicionales se verían restringidos (Hernández, 2016).

En términos de Miguel Ángel Pineda, es necesario, que estas posibilidades ampliadas con la tecnología, se presenten como forma para optimizar el conocimiento. Como se ilustra en la metáfora de la “máquina de René”, la tecnología puede ayudar a fragmentar y secuenciar el conocimiento musical (escalas, acordes, patrones rítmicos) para un estudio metódico y eficiente. René le permitió a Ismael “dominar ciertos aspectos de la música” que antes se le dificultaban, como pasajes específicos o la lectura de partituras; en general, esto conduce a una mayor agilidad y limpieza en la ejecución, en una optimización del aprendizaje técnico y a la vez, favoreciendo el campo narrativo y estético (Pineda, 2024).

Es fundamental desde esta manera de comprender las herramientas contemporáneas, la mirada de Small, se clarifican varios puntos de la acción interdisciplinar, conexión entre música, ciencia y tecnología ha llevado a aplicaciones innovadoras fuera del ámbito artístico, como el “Proyecto Lázaro” para invidentes (usa holofonía) o la transformación de datos científicos (ADN, proteínas, ondas cerebrales) en sonidos musicales para análisis y diagnóstico (Pineda, 2024).

En otro sentido, aparece una revisión crítica a el uso de estas posibilidades contemporáneas. Son acusadas de quitar elementos orgánicos de la experiencia vital, sentido emocional y espiritual a la dimensión afectiva de las relaciones creadas alrededor de la música, en medio de una perfección que hace difuso el componente de lo humano, elementos excesivamente tecnológicos ponen nuevamente en el escenario la crítica a un paradigma pedagógico “científico-ilustrado” el cual fragmenta la realidad musical para estudiarla y controlarla, dejando fuera aspectos inasibles como el “sabor”, el disfrute, la inspiración o la celebración colectiva (González, 2008). Se encuentra viva en manifestaciones como las músicas populares y tradicionales.

En este tipo de reflexiones, el componente pedagógico se entiende como componente reflexivo, entendiendo la pedagogía en términos de posibilidad analítica, como acción de preguntarse constantemente por el objeto estudiado, en términos de Olga Lucía Zuluaga. En este sentido, la reflexión debe llevar a pensar cómo está afectando el crecimiento en tecnología las posibilidades expresivas y estéticas a nivel humano, si se centra demasiado en la perfectibilidad de la técnica y el cumplimiento de estándares medibles, se puede descuidar las particularidades individuales de los sujetos que tiene la necesidad de contar y crear (sus motivaciones, ritmos y estilos de aprendizaje). El peligro es convertir los medios (la técnica) en fines en sí mismos, perdiendo el propósito de la música como expresión y celebración (Samper, 2017).

A MANERA DE CIERRE

Finalmente, y sin ánimo de cerrar una breve reflexión sobre la acción de hacer música como fenómeno humano, más bien dejar abierta esta posibilidad, se plantea: mientras la tecnología digital ofrece herramientas poderosas para expandir la creación, el aprendizaje y la distribución musical, se debe reforzar todo aquello que engrandezca las acciones humanas, no se pierda la esencia del “musicar”, su naturaleza relacional, afectiva, social y trascendente. No se puede perder de vista, es en lo humano y en la cualidad de sus relaciones con la música, con los demás, y consigo mismo, donde se crea un universo expresivo, narrativo, se hace ritual la existencia, así, hacer música va más allá de la mera adquisición de habilidades técnicas o la objetivación del sonido (Small, 1998).

Si bien la tecnología y los juegos de poder alteran el sentido de la vida y sus relaciones, no puede dejarse de lado la dimensión trascendente, la cual en gran medida cuestionó el racionalismo científico, influyó en las maneras en que se formó en la educación musical tanto para los que la hacen como para quienes la escuchan, tendiendo a ignorar la visión sobrenatural y espiritual de la música (Small, 1998). Para muchas culturas es una “puerta hacia el cielo” y una herramienta sanadora. La focalización en lo medible y objetivable puede llevar a que la música “se nos va marchitando y la pedagogía va perdiendo el sabor” (Pineda, 2025).

Este trabajo y muchos otros pretenden aportar al diálogo de la labor de las instituciones educativas en su proceso formativo de ampliar las interacciones sociales, desde componentes orgánicos, no tan clínicos y administrativos, las cuales definen las razones por las que los

sujetos actúan en comunidad de cierta manera o de cómo deben actuar y comportarse en el mundo. La obsesión por explicar todo, o tecnificar todo y hacerlo más productivo, puede llevar a que se pierda el disfrute colectivo y la conexión humana que antes experimentaba. La autonomía excesiva fomentada por la tecnología podría, paradójicamente, reducir la riqueza de la interacción y el aprendizaje informal, el cual se da en contextos rituales colectivos como la imitación, el juego y el error compartido.

Por otro lado, se debe abrir la mirada a los espacios políticos. Las tensiones sociales de nuestro país han generado problemas como el desplazamiento, no solo del campo a la ciudad, sino también lo urbano, en donde los cuerpos de los ciudadanos muestran la huella de su transitar. No solo por las marcas visibles, también por lo que van adhiriendo a sus prácticas cotidianas: acentos, dichos, canciones, formas de vestir, etc., un repertorio de acciones se visibilizan en el cuerpo, grita lo que le han arrancado en términos musicales, históricos y territoriales. Tratando de resignificar los nuevos espacios a los que es arrojado, en donde la música ha sido un soporte fundamental para la memoria. En este sentido, “musicar” también debe ser la mirada a esos cuerpos, los cuales se transforman y cargan en sí mismos un archivo vivo de los encuentros y desencuentros, de las pérdidas y lo ganado, de la resignificación constante de su habitar el mundo; esa es la riqueza del cuerpo como espacio de narración. Como ente tiene en sí mismo una constante performance, contiene en sí misma una riqueza de partituras corporales las cuales dan cuenta de lo que aún sigue resonando.

Otro aspecto llamativo de las preguntas por el cuerpo, es el asunto de su fragmentación en relación con las nuevas tecnologías. Es decir, la mediación del cuerpo a través de las pantallas y las posibilidades de transformación inmediata que estas permiten (filtros, cambios, creación de espacios, etc.). Aumentan las miradas artificiales sobre el cuerpo físico, lo fantasea a través de videos, coreografías y otras formas de acción. Fragmentan el cuerpo en relación con sus imaginarios, generando hipersexualidades que presionan consumos y moldeamientos para un deber de ser implantado. Este asunto permite mirar el cuerpo de unos posibles post humanos, seres con una inmensa necesidad de hibridaciones adheridas al cuerpo, prótesis físicas y digitales evitan lo natural, entre ellos la falacia de huir de la muerte o la eterna juventud, la belleza infundada y la eterna vitalidad, la cual permite preguntarse, qué queda del cuerpo real.

A lo anterior se le suma el cuerpo como el espacio para habitar las resistencias, a todo lo que los sujetos ven como amenaza: la homogeneización cultural, imposición ideológica, rítmica, melódica, performática, la masificación de lugares de consumo, la tradición impone mecanismos de comportamiento. Es el cuerpo como escenario donde se reflejan las confrontaciones y constantes tensiones entre lo que resuena en el cuerpo y lo que dicta el mercado. Es necesario se vea el cuerpo desde la producción artística, como un laboratorio en donde el cuerpo explora su historia y sus tensiones, se pregunta constantemente sobre los lenguajes que lo habitan y lo cuestionan, sobre las posibilidades de su ser transdisciplinar quiere y necesita visibilizar lo que tiene por contar.

En consecuencia, este tipo de reflexiones son indispensables al ser la posibilidad de preguntarse

desde el cuerpo, entendiendo este como un fenómeno complejo el cual va más allá de sus fenómenos físicos y biológicos (cuerpo real). Dado que tiene en cuenta las formas de ser nombrado, se legisla, subjetiva y ritualiza en colectivo (cuerpo simbólico). Además de lo que cada uno construye sobre su propio cuerpo en relación con el mundo y consigo mismo (cuerpo imaginario). Es el espacio académico en donde se abordan las posibilidades relacionadas con la pregunta por el cuerpo porque permite tener en cuenta sus tres dimensiones (real, simbólico e imaginario) desde tres fenómenos socioculturales: el cuerpo como reflejo y memoria de los desplazamientos, el cuerpo fragmentado por las mediaciones tecnológicas y, el cuerpo como espacio de resistencia, para que el estudio de las músicas sea en verdad la posibilidad de hacer la existencia un proyecto ético estético.

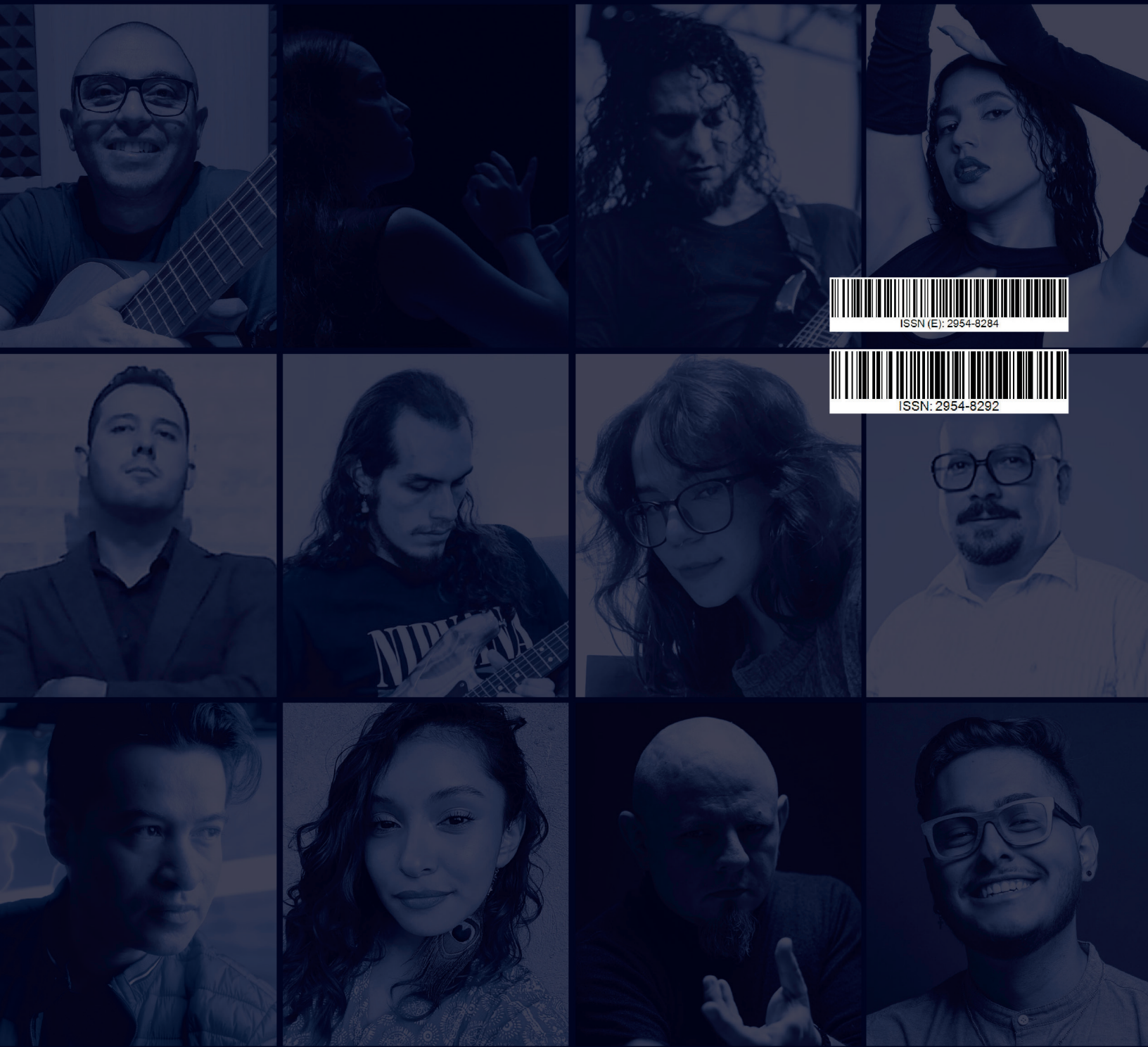
Referencias

- González, A. (2013). Los estudios sobre música popular en el Caribe colombiano. *Anuario Colombiano de historia social y de la cultura. Universidad Nacional*, 78 - 87.
- Hernández, M. (2016). La música: Un enfoque holístico del conocimiento. *Humanidades, Vol. 6, núm. 2, Universidad de Costa Rica, Escuela de Estudios Generales*, 38 - 58. <https://doi.org/10.15517/h.v6i2.26743>
- MiCASA. (2024). *Plan Decenal de Cultura 2024 - 2038*. Obtenido de https://www.mincultura.gov.co/despacho/plan-nacional-de-cultura/Documents/0118_DM_PLAN_NACIONAL_DE_CULTURA.pdf
- Ospina, S. (2013). Los estudios sobre la historia de la música en Colombia en la primera mitad del siglo XX: de la narrativa anecdótica al análisis interdisciplinario. *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, 40, (1), 300 - 334.
- Pineda, M. Á. (2024). *Música, cultura y tecnología: retos del músico en la contemporaneidad*. Obtenido de <https://www.ucentral.edu.co/noticentral/musica-cultura-tecnologia-retos-musico-contemporaneidad>
- Samper, A. (2017). La pedagogía del musicar como ritual social: Celebrar, sanar, trascender. *El Artista*, (14), 113 - 143.
- Sánchez, L. (2011). Relaciones entre música, ciencia y tecnología durante el siglo XX. *Encuentros multidisciplinares*, 13 - 39.
- Small, C. (1998). *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*. Connecticut: Wesleyan University.
- Zuluaga, O. L. (1999). *Pedagogía e historia: la historicidad de la pedagogía, la enseñanza un objeto de saber*. Bogotá: Anthopos.

CÓMO PUBLICAR EN EL MUSICANTE

Todos los músicos, musicólogos, melómanos y gestores culturales están invitados a postular sus artículos teniendo en cuenta estas directrices:

1. Los productos textuales, sonoros y audiovisuales pueden ser tanto de estudiantes, egresados y profesores de la institución, como externos a la comunidad académica: partituras, guías y tablaturas, composiciones, arreglos, estudios, métodos, etc.
2. Los productos textuales deben gozar de buena redacción, cohesión, ortografía y estar directamente relacionados con el estudio, teoría, historia, creación o desarrollo de las músicas populares urbanas o tradicionales, con la producción sonora y con la tecnología aplicada a las diversas manifestaciones musicales.
3. Las partituras, guías, tablaturas, productos sonoros, productos audiovisuales y productos textuales, serán evaluados por el comité editorial con el fin de estudiar y seleccionar lo que será publicado, de acuerdo a la calidad y la pertinencia de cada producto postulado para la revista.
4. El Musicante es una revista interactiva en la que se pretende acercar a los lectores a las experiencias sonoras de las que hablan sus artículos, por ello se recomienda a los autores incluir los enlaces virtuales de todas las referencias de audios o videos que puedan ser accedidas con derechos libres y de manera gratuita a través de internet.
5. Con el ánimo de dar protagonismo a los autores publicados en la revista, cada propuesta debe estar acompañada de una breve reseña biográfica y una foto en alta resolución del proponente.



Tecnológico de Artes
Débora Arango
Institución Redefinida



Sello Editorial
Débora Arango