

PAISAJES SONOROS SANTANDEREANOS CON AIRES ANDINOS

(cuatro obras para tiple, piano y sintetizador, contrabajo, batería y percusión menor, con características armónicas, tímbricas, melódicas y rítmicas de los aires bambuco, guabina y torbellino, junto a paisajes sonoros rurales intervenidos)

MAESTRANDO

JOVAN ALFONSO ARÉVALO ESPINOSA

UNIVERSIDAD EL BOSQUE

FACULTAD DE CREACIÓN Y COMUNICACIÓN

MAESTRÍA EN MÚSICAS COLOMBIANAS

ÉNFASIS EN COMPOSICIÓN

BOGOTÁ, 2022

PAISAJES SONOROS SANTANDEREANOS CON AIRES ANDINOS

(cuatro obras para tiple, piano y sintetizador, contrabajo, batería y percusión menor, con características armónicas, tímbricas, melódicas y rítmicas de los aires bambuco, guabina y torbellino, junto a paisajes sonoros rurales intervenidos)

MAESTRANDO

JOVAN ALFONSO ARÉVALO ESPINOSA

ASESOR DE TESIS

CARLOS GONZALO GUZMÁN MUÑOZ

UNIVERSIDAD EL BOSQUE

FACULTAD DE CREACIÓN Y COMUNICACIÓN

MAESTRÍA EN MÚSICAS COLOMBIANAS

ÉNFASIS EN COMPOSICIÓN

BOGOTÁ, 2022

Tabla de contenido

CAPÍTULO UNO	7
Planteamiento del problema	7
Pregunta de investigación	9
Objetivo General	9
Objetivos específicos	9
Justificación	10
Antecedentes	12
CAPÍTULO DOS	15
Músicas andinas colombianas	15
Bambuco	15
Torbellino	16
Guabina	17
Instrumentos del formato	18
Tiple	18
Piano y sintetizador	19
Contrabajo	20
Batería	21
Percusión menor	22
Unidades semióticas temporales (USTM)	26
CAPÍTULO TRES	28
Metodología	28
Fases de la investigación	29
Descripción de las obras	32
Presupuesto	44
Cronograma	45
Consideraciones éticas	46
CONCLUSIONES	51
BIBLIOGRAFÍA	52

Índice de ilustraciones

Ilustración 1: Cesar Andrés Castro Mora.....	18
Ilustración 2: Jhon Fernando Huérfano Patiño	19
Ilustración 3: Juan Sebastián Palomino Tapias	20
Ilustración 4: Jovan Alfonso Arévalo Espinosa	Error! Bookmark not defined.
Ilustración 5: Percusión menor	22
Ilustración 6: Grabadora Zoom y micrófonos XYH-6.....	23
Ilustración 7: Grabación en campo de Piedecuesta	24
Ilustración 8: Grabación en campo de Bucaramanga	24
Ilustración 9: Grabación en campo de La Paz	25
Ilustración 10: Grabación en campo de La Paz	25
Ilustración 11: Guabina y canto natural en Cubase	27
Ilustración 12: Paisaje paceño en Cubase	27
Ilustración 13: Espectrómetro.....	29
Ilustración 14: Guabina y canto natural en Finale 2014	31

Índice de tablas

Tabla 1: Análisis descriptivo de Paisaje Paceño	34
Tabla 2: Forma musical de Paisaje Paceño	34
Tabla 3: Análisis descriptivo de Guabina y canto natural.....	36
Tabla 4: Forma musical de Guabina y canto natural	37
Tabla 5: Análisis descriptivo de Champaña en totumo.....	39
Tabla 6: Forma musical de Champaña en totumo	41
Tabla 7: Análisis descriptivo de Torbellino de mis tierras.....	43
Tabla 8: Forma musical de Torbellino de mis tierras	43
Tabla 9: Presupuesto	44
Tabla 10: Cronograma	45

Resumen

El presente proyecto es una propuesta desde las músicas andinas colombianas, que incluyó temáticas del *soundscape* (paisajes sonoros) desarrolladas en los años 60's por el compositor, escritor, docente y ambientalista canadiense Raymond Murray Schafer y su grupo de trabajo. Las grabaciones se hicieron en las zonas rurales de los municipios de Piedecuesta, La Paz, y la ciudad de Bucaramanga, Santander, Colombia, siendo material compositivo para cuatro obras con elementos melódicos, armónicos, rítmicos y tímbricos de los aires guabina, torbellino, y bambuco, para un formato tipo cuarteto de tiple, piano y sintetizador, contrabajo, batería y percusión menor. La sonoridad de las obras evoca las músicas andinas colombianas compuestas en los años 50's en adelante, por medio de las tímbricas, formas musicales, y técnicas de interpretación. En el tiple, se conservó la técnica interpretativa del sonido "aplatillado" y el acompañamiento melódico. En el contrabajo, se mantuvo en gran parte el pizzicato, sin olvidar el recurso del arco. Para la sección de teclados, se prefirió la tímbrica del piano por su cercanía a estas músicas, y el sintetizador emulando el órgano, así como sonoridades del género Ambient. Para la percusión, se consideró la batería como instrumento principal, y la diversidad de la percusión menor que está implícita en el torbellino, como la carraca o quijada de burro, alfandoque, quiribillo, esterilla, chuchos, alfandoque, y zambumbia o marrana. Se integraron círculos armónicos típicos de las músicas andinas colombianas como I IV V y progresiones de II V I que generaron complejidad y movimientos armónicos densos, pero también se pudo evidenciar en obras como "Paisaje Paceño", ambientes calmos y serenos, haciendo alusión al género Ambient, con acordes prolongados, profundos y consonantes. Los paisajes sonoros recolectados en las diferentes locaciones rurales fueron posteriormente analizados y modificados por medio de efectos sonoros como reverberaciones, *delays*, ecualizaciones, cambios de tonalidad, entre otros en el programa de grabación Cubase, mientras que, la edición de las partituras se realizó en el programa Finale, evidenciando el uso de las tecnologías en el proyecto. El autor procuró que se visualizaran por medio de los cantos de las aves aquí grabadas, las problemáticas actuales del cambio climático, y cómo se están afectando los hábitats naturales de la fauna y flora, así como dar a conocer al oyente, los sonidos naturales que rodean las músicas andinas colombianas, siendo una propuesta respetuosa de las tradiciones, y sonoridades de estas músicas, las cuales están siendo relegadas por los diferentes géneros urbanos extranjeros.

Abstract

This project is a proposal from the Colombian Andean music, which included soundscape themes developed in the 60's by the Canadian composer, writer, teacher and environmentalist Raymond Murray Schafer and his work group. The recordings were made in rural and urban areas of the municipalities of Piedecuesta, La Paz, and the city of Bucaramanga, Santander, Colombia, being compositional material for four compositions with melodic, harmonic, rhythmic and timbral elements of the rhythms guabina, torbellino, and bambuco, for a quartet type format of tiple, piano and synthesizer, double bass, drums, and minor percussion. The sonority of the pieces evokes the Colombian Andean music composed in the 50's onwards, through timbres, musical forms, and interpretation techniques. In the tiple, the interpretative technique of the "aplatillado" sound and the melodic accompaniment were preserved. In the double bass, the pizzicato was maintained to a large extent, without forgetting the use of the bow. For the keyboard section, the timbre of the piano was preferred because of its proximity to these musics, and the synthesizer emulating the organ, as well as sounds of the Ambient genre. For the percussion, the drums were considered as the main instrument, and the diversity of the minor percussion that is implicit in the torbellino, such as the carraca or quijada de burro, alfandoque, quiribillo, esterilla, chuchos, alfandoque, and zambumbia or marrana. Harmonic circles typical of Colombian Andean music were integrated, such as I IV V and II V I progressions that generated complexity and dense harmonic movements, but it was also evident in compositions such as "Paisaje Paceño", calm and serene environments, alluding to the Ambient genre, with prolonged, deep, and consonant chords. The soundscapes collected in the different rural locations were later analyzed and modified by means of sound effects such as reverberations, delays, equalizations, changes of tonality, among others, in the Cubase recording program, while the editing of the scores was done in the Finale program, evidencing the use of technologies in the project. The author tried to visualize through the songs of the birds recorded here, the current problems of climate change, and how they are affecting the natural habitats of fauna and flora, as well as to make known to the listener, the natural sounds that surround the Colombian Andean music, being a respectful proposal of the traditions and sonorities of these musics, which are being relegated by the different foreign urban genres.

CAPÍTULO UNO

Planteamiento del problema

Uno de los mayores inconvenientes al momento de generar esta propuesta, ha sido las escasas referencias que se relacionen con las músicas andinas colombianas y el *soundscape*, y, aunque si existan obras, canciones y proyectos dedicados a las músicas colombianas y paisajes sonoros, este proyecto se basó en integrar las tecnologías informáticas mediante el uso de las plataformas DAW (Digital Audio Workstation), la composición en el programa de edición de partituras Finale 2014, y la grabación en campo con equipos portátiles. Es así como se puede apreciar en la canción “Deja” y en otras canciones del grupo Bomba Estéreo, fragmentos de paisajes sonoros, con la diferencia que están construidas sobre las músicas electrónicas y del caribe colombiano.

Debido a que escasamente el tema de grabar los ambientes naturales es abordado en las aulas de clase o en las academias y universidades colombianas, aun así, la propuesta artística del maestro M. Schafer ha permitido desarrollar una serie de ejercicios académicos aquí planteados con el fin ser adaptados a las regiones colombianas. de grupos musicales que aprecian las riquezas naturales que en Colombia se desperdician y destruyen por la acción humana, como la tala indiscriminada de árboles en bosques y páramos, la contaminación industrial a las fuentes hídricas, entre muchos otros factores. Entonces, se busca reivindicar mediante las músicas campesinas colombianas, la labor de familias que han dedicado generación tras generación a componer, interpretar, y mantener la cultura del tiple, el requinto, los vestidos tejidos a mano, las comidas típicas, el Festival Nacional del Moño en Jesús María, el Festival Nacional de la Guabina y el Tiple en Vélez, y es aquí donde nace otro obstáculo que es al realizar este tipo de propuestas que integren géneros como el Ambient, el Minimalismo, que son elementos de las obras musicales aquí propuestas, pero fuera del contexto fiestero de las músicas campesinas colombianas.

En este punto los dos problemas fundamentales del proyecto pueden tener luz, ya que aunque las músicas campesinas colombianas pretendan conservar el sentido de las tradiciones, se están transgrediendo por medio de muchas maneras, como lo expresa el maestro Héctor Raúl Ariza Ariza oriundo de Puente Nacional, donde según él, este tipo de fenómenos se aprecian

hoy en día en los escenarios locales santandereanos, donde los jóvenes han convertido el sentido de tocar por disfrutar la música y por hacer bailar a la gente en las ferias, tiendas y cantinas, a ser un show de entretenimiento audiovisual donde se intervienen las músicas andinas con escalas ajenas a los estilos de la región, pero también usando objetos como vasos, celulares, entre otros para ejercer *glissandos* sobre los tiples y requintos. Es así como el maestro Ariza y quien proviene de una dinastía que desde sus tatarabuelos han sido músicos, expresa que el diálogo de las nuevas corrientes musicales le ha tocado vivirlo por medio de su hijo quien ha tocado con él géneros como el reguetón en el requinto. Pero también le preocupa lo que se está haciendo en las universidades de academizar las músicas campesinas colombianas sin que sean interpretadas al pueblo, siendo que éstas son para el pueblo, por lo que no se compara un concierto en Bogotá junto a un lleno total de Emeterio y Felipe o de Garzón y Collazos en una plaza municipal (H. R. Ariza, comunicación personal, 2022).

Es por lo que este proyecto puede ser muy útil para futuras investigaciones, debido a las pretensiones fundamentales de grabar, analizar e intervenir los paisajes sonoros rurales, como también representar en las obras aquí propuestas, las costumbres, culturas y/o tradiciones de una zona santandereana que alberga una gran cantidad de riquezas por su ubicación geográfica y biodiversidad, pero también por su legado y tradición oral.

Así, en la presente propuesta se abarcaron las músicas andinas colombianas, generando un lenguaje novedoso tanto en lo musical como en lo académico. Para los entes gubernamentales que quieran incentivar las exploraciones auditivas del medio ambiente, este proyecto puede servir de iniciación en el aula hacia los paisajes sonoros, debido a su metodología de investigación y proceso creativo.

Se espera que este proyecto no solo sea interpretado en la universidad, sino que, las alcaldías se muestren interesadas en exponer ante las comunidades, con el fin de esta propuesta no sea “música para músicos” sino que sea una relación entre las personas que prestaron sus fincas y hogares para realizar las grabaciones, junto al compositor, intérpretes y comunidad en general.

Pregunta de investigación

¿Cómo se puede realizar una propuesta musical que integre diferentes géneros y temáticas musicales como el Ambient y/o los paisajes sonoros rurales, aplicado a las músicas andinas colombianas, pero que también sea concordante y respetuoso con las tradiciones que se pretenden abordar?

Objetivo General

Generar una propuesta sonora desde las músicas andinas colombianas, aportando al repertorio nacional cuatro obras para un formato de tiple, piano y sintetizador, contrabajo, batería y percusión andina, por medio de grabaciones y análisis de paisajes sonoros rurales de municipios de Santander, Colombia que sirvan de soporte compositivo.

Objetivos específicos

- Componer una propuesta musical con aire de bambuco y otra con aire de guabina, para formato tipo cuarteto, que albergue grabaciones de paisajes sonoros rurales estructurados desde las Unidades semióticas temporales USTM y un lenguaje armónico propio del compositor.
- Crear una obra con aire de guabina, donde se integren los cantos de las aves grabadas en los entornos rurales, siendo en este caso el paisaje sonoro la base fundamental para las tímbricas melodías, ritmos y armonías de la composición, a partir del análisis espectro-gráfico. Así mismo, para la composición del aire torbellino, y que incluya una cita de la obra “Pontanalino” del maestro Héctor Raúl Ariza Ariza.
- Construir un sitio web con el fin de compartir ante el público las obras aquí compuestas, el proceso de construcción y grabación, objetivos, además de los registros fotográficos y grabaciones de campo.
- Recopilar los registros sonoros de las cuatro obras propuestas como recurso de memoria y presentarlos ante jurados y público en general.

Justificación

El tema *soundscape* que desarrolló Schafer, ha influenciado un sinnúmero de proyectos que buscan fortalecer y visibilizar los entornos naturales de las comunidades, tanto urbanas como rurales, de acuerdo con sus métodos de enseñanza y pedagogía en las aulas de clase. En su libro *Hacia una educación sonora*, el cuál comprende 100 ejercicios de audición y producción musical, enseñan a sus alumnos la escucha detallada del entorno, usando lo que él determina como la escucha focalizada y periférica, lo cual significa que, la escucha focalizada son los sonidos más fuertes del entorno, los sonidos más severos, ásperos, rítmicos; mientras que la escucha periférica se refiere a los sonidos de fondo o que se escuchan superficialmente, sonidos suaves, tristes, divertidos, susurros, como por ejemplo, el ruido constante bajo y sutil que genera Bogotá si se escucha desde el cerro de Monserrate.

Las músicas andinas colombianas son sinónimo de construcción y preservación de las tradiciones nacionales, por lo que son consideradas músicas de interés popular, debido al vasto fenómeno artístico que data de la llegada de los españoles influenciando regiones del Cauca, Antioquia, Santander, Boyacá, Cundinamarca, los llanos Orientales, con ritmos europeos como polkas, mazurcas, chotis, danzas, entre muchos otros, incluso llegar a ser música representativa de la nación.

El presente proyecto buscó visibilizar los entornos sonoros rurales de Piedecuesta, Bucaramanga y La Paz, Santander, por medio de aires de la región andina colombiana como el bambuco, la guabina y el torbellino, aplicando técnicas compositivas como la improvisación, polirritmias, síncopas y armonías propias del compositor. Este repertorio se basó en los estilos de las músicas andinas colombianas compuestas en los años 1950 en adelante.

La grabación en los diferentes municipios de Santander es de sumo interés para comprender la gran importancia del medio ambiente y la reivindicación de los territorios en conflicto, como en este caso en alguna vez lo fue el pueblo La Paz. El hecho de grabar en estos territorios es por causa de que existen zonas inexploradas, con una vegetación y fauna de extensa variedad, que es necesario recolectar y reconocer, para que, la naturaleza surja como un instrumento más de las composiciones.

El impacto económico que pudo demostrarse en esta investigación fue que se realizó bajo un presupuesto ajustado y de bajo costo. Es necesario aclarar que, para realizar las grabaciones del paisaje sonoro, se requirió de una grabadora de alta definición, por lo que, se escogió la marca Zoom, que es dentro del mercado un equipo portátil, fiable, versátil y asequible. Al momento de la intervención de los audios y de la composición de las partituras, solo se contó con un computador portátil, lo cual hizo muy práctica la forma de recopilar y editar. El formato musical fue pensado para que la sonoridad sea completa, pero con pocos intérpretes. Así mismo se requirió de un estudio de grabación, sin embargo, se diseñaron pistas con indicaciones pregrabadas, para que los músicos pudieran grabar desde cualquier parte del país o del mundo.

La importancia de la investigación está orientada a visibilizar las comunidades campesinas colombianas mediante su música, coplas y dichos, pero sin dejar a un lado las expresiones culturales extranjeras, así como el uso de las tecnologías. Esto permitió entrever el impacto que puede generar en este tipo de proyectos cuando se acompañan de las metodologías adecuadas como en este caso la de investigación-creación, donde el proceso es tan significativo como el producto.

En conclusión, este proyecto se basó en los diferentes elementos musicales que se generan en la naturaleza, pero a su vez, se formuló las obras para un formato acorde a los aires que aquí se quisieron resaltar, junto a elementos compositivos novedosos para las músicas andinas colombianas como lo es incluir solos o círculos armónicos del jazz. No se pretendió exagerar en las técnicas compositivas, por lo contrario, se quiso crear un diálogo entre las músicas andinas colombianas, y los nuevos conceptos como el tema de los paisajes sonoros. Mediante la intervención posible con las DAW o estaciones de trabajo de audio digital, junto al programa Finale, se logró un avance significativo en las composiciones, por la facilidad de edición, y ayuda en los procesos creativos.

Antecedentes

En el acercamiento entre los paisajes sonoros rurales y las músicas andinas colombianas, se logró evidenciar una interpretación de Carolina Muñoz, la obra “Ojos de yo no sé qué”, un bambuco compuesto por Lucho Vergara, donde en el inicio se escucha un fragmento aproximado de 1 minuto, de un paisaje sonoro rural, donde intervienen el sonido del agua, grillos y aves. El formato está compuesto por voz, piano, tiple y bajo eléctrico. Esta canción da muestra de una diversidad expresiva, típica de los nuevos conceptos en las músicas andinas colombianas. Este audio proporcionó una idea clara de la pretensión de usar grabaciones de paisajes sonoros rurales como fondo en las composiciones, además de la similitud del formato y armonías similares con lo que se propuso en este proyecto.

Desde la literatura, el artículo de Diana Milena Reyes Arias y Laura Melissa García da cuenta de la exploración de paisaje sonoro desde la literatura, describiendo un sinfín de sonidos de un entorno muy particular como lo es “las galerías de sabores” (cocinas) ubicadas en Manizales (Colombia). Este proyecto tomó como referencia las investigaciones de Schafer, basándose en la identificación de tres criterios propuestos por él: tonalidad, señales y marcas sonoras. Por tonalidad se refiere a los sonidos de fondo que conforman un paisaje sonoro y que siempre están presentes. En este caso, se pueden apreciar: el eco del recinto, radios, y los leves susurros de las cocineras. En las señales sonoras se caracterizan los sonidos en primer plano como los diferentes sonidos que resultan de las preparaciones, como el picar los alimentos, las ollas, los platos, entre otros. Las marcas sonoras son esos sonidos que caracterizan un lugar, así que en este paisaje sonoro se destacan las voces de las cocineras. (Reyes y García, 2020). El texto contiene información acerca de cómo un proceso de paisaje sonoro puede llegar a valorar la labor del trabajador, en este caso de las cocineras, por medio de la reivindicación de sus costumbres y expresiones. Este proyecto basó su metodología en tres etapas: la ubicación de las grabaciones, en este caso, las cocinas; las grabaciones, que permiten escuchar un mundo de sonidos; la promulgación y valoración de la labor cotidiana en sus galerías de sabores junto a la participación comunitaria. Este artículo da cuenta que no solo el tema de paisaje sonoro se puede expresar en la música, sino que por medio de la investigación de los sonidos en las cocinas de Manizales, llegaron a adaptar la metodología del docente Schafer al texto. Este proyecto se logró realizar en otras ciudades de Colombia.

La labor del maestro Enrique Melgarejo, quien es músico con énfasis en producción de audio, ha desarrollado su proyecto de investigación-creación acerca del arte sonoro, y realizando inicialmente grabaciones del paisaje sonoro urbano del Pacífico y posteriormente de Bogotá, e incluyéndolo como un instrumento más de las composiciones. Dentro de su experiencia, estuvo la de compartir y entrevistar a Emilsen Pacheco, uno de los mejores intérpretes del bullerengue en San Juan de Urabá, quién le enseñó a tocar tambor alegre. Estas experiencias están representadas en su proyecto de maestría “El viajao” donde incluyó *Grooves*, baile y bullerengue, junto a grabaciones de paisajes sonoros urbanos. Además, denota una línea de conceptos modernos como la adaptación de los “paisajes sonoros intervenidos” que significa tomar las grabaciones y alterarlas con efectos como ecos, reverberaciones, *loops*, entre otros. El uso de la tecnología enfocado a la mezcla en vivo y a la expresión corporal por medio de una cámara que lee los movimientos del bailarín, señala el acertado manejo de conceptos contemporáneos y de interés para la presente propuesta. Idea (E. Melgarejo, comunicación personal, 2021).

Otro trabajo que se relaciona con las temáticas a investigar es el proceso sonoro que ha desarrollado Gerónimo Arrieta Carvajal, quien es realizador audiovisual y director creativo de su propia productora Motif Radio Colombia. En su experiencia como productor pudo realizar un proyecto junto al grupo llamado Quinini conformado por los artistas sonoros Pablo Guchuvo y Sebastián Torres. Esta propuesta consistió en buscar varios lugares y perspectivas del cerro del Quinini, todas con características diferentes, y al final, se escogió una locación que permitía enfocar el cerro en un plano amplio, en un paisaje sonoro rural con aves y en un lugar muy calmo. Se enfoca este trabajo en conectar el paisaje sonoro y la música electrónica, ya que el formato son dos disc-jockey quienes proponen un techno con loops y con diferentes estilos, rítmicas y métricas. Este trabajo está grabado en un espacio al aire libre, y el paisaje sonoro está incluido en todo momento, generando una atmósfera de tranquilidad dentro de la escena electrónica. De este trabajo, se aprende la importancia de probar en varios ambientes y analizar los sonidos que allí se escuchen. Para generar una propuesta de calidad, Gerónimo usa varias tecnologías como el uso drones y altas resoluciones en sus videos. Lo cual se asemeja a la intención de este proyecto, ya que la conexión del entorno tanto visual como auditivo, genera más audiencia (G, Arrieta, comunicación personal, 2021).

El proyecto del maestro Francisco “Pachito” Muñoz es pertinente, pues recopila una gran cantidad de información sonora de la Sierra Nevada de Santa Marta. Su proyecto de maestría llamado "Akanuya Jina" El Sonido Que Canta, se basó en sus experiencias etnográficas en esta zona del país, por lo que incluyó cantos e instrumentos ancestrales, junto a la interpretación de los cantos de las aves en la flauta traversa. Dentro de su repertorio se encuentran las obras: Kankurwa, Montaña y Maíz, Zizio Chamisy – Turpial Y Zizio Abuguecka (Pájaro Quema Ropa). En esta última se puede apreciar la conexión con las culturas ancestrales del Caribe y con las leyendas, mitos, poemas, como lo expresa la siguiente leyenda que incluyó Muñoz en su tesis:

“cuenta la historia que quien escucha al pájaro quema ropa, puede ser hipnotizado por su canto. Cuando el que lo escucha se da cuenta, cuando el que lo escucha se da cuenta como las botas de sus pantalones se comienzan a incendiar”

Mamo Juan Jaime

(etnia Iku de la Sierra Nevada de Santa Marta)

Tomando como referencia la inclusión de la literatura indígena, los viajes de campo y conexión con la comunidad, el paisaje sonoro, la composición, grabación y difusión de las obras, hace que el proyecto pueda ser realizado en diferentes ambientes y formatos musicales.

En los anteriores referentes, se puede analizar que estos han sido desarrollados con músicas del Caribe colombiano, haciendo hincapié en que casi toda la música colombiana ha sido producida con base en el entorno sonoro de cada población.

CAPÍTULO DOS

Músicas andinas colombianas

Bambuco

Se define como bambuco al baile, música y expresión cultural que se ha interpretado desde principios del siglo XIX en todas las regiones andinas de Colombia. De las primeras nociones que se tienen de este aire es que se fue extendiendo desde el Gran Cauca hacia todo el país, pero en especial hacia el sur y el centro, incluso llegando a otros países vecinos como Perú, estableciéndose con gran auge como la danza y música insignia colombiana, pero también siendo pretensión política. El bambuco es asociado a las clases bajas, siendo denigrado, excluido, silenciando sus verdaderos orígenes africanos e indígenas, pero este estilo musical también estuvo asociado con la música militar, siendo interpretada por las bandas de vientos de la época. Es así como el bambuco gana fuerza en toda la sociedad, siendo posteriormente estilizado e influenciado por corrientes como el romanticismo, lo cual le permite ser aceptado en los salones de los estratos altos. Existen en cada región colombiana una manera y formato diferente de interpretar el bambuco. En la zona del Pacífico se interpretan currulaos, bambuco viejo, arrullos y jugas, variantes del bambuco caucano, que se interpretaba con flautas y tambores. En la zona sur se siguen interpretando las rajaleñas, el bambuco guambiano, el bambuco del Macizo, entre otros. Y en la zona de los Santanderes, la guabina y el torbellino, interpretada con tiple, guitarra y bandola. (Miñana, 1997).

Para el maestro Ariza el bambuco en Santander es interpretado muy parecido al Conjunto Granadino que, aunque se escribían a 3/4, los santandereanos lo sienten más a 6/8. pero por su parte, se ha interesado en componer a 3/4 e investigó con un amigo suyo llamado Mateo Moreno Vargas las diferencias de cómo se toca en Santander y las zonas paisas, Antioquia, Armenia, Manizales, Pereira, entre otros. “Pacho Benavides veleño también lo evidenciaba a 6/8 aunque el hacia paraditas incluso lo convertía a veces en pasillo” Así mismo habla de Mario Martínez influenciando y puliendo el sonido aplatillado del tiple en los Santanderes. Es así como los tíos y primos del maestro Ariza adoptan estos estilos interpretativos que se vuelven célebres incluso con los nortesantandereanos los hermanos Mantilla (H. R. Ariza, comunicación personal, 2022).

Torbellino

El torbellino, conjunto de torbellino o danza de torbellino es un aire y danza típicos de la región veleña pero que también se ejecuta en Boyacá y Cundinamarca. Su formato musical está comprendido por guitarra, tiple, tiple requinto, 2 o más voces y percusión menor como carraca de burro, chucho, esterilla, quiribillo, alfandoque, raspa de caña, las cucharas de madera, la marrana o zambumbia y la pandereta.

El torbellino, declara Ariza en entrevista:

“Es que el moño era un torbellino *versiado* y eso lo hacían mucho cuando eran las romerías Vélez-Chiquinquirá y se iban grupos incluso antagónicos políticos, por ejemplo, la zona donde nació mi papá es muy liberal y por mi abuelo que desde Bolívar se trasladó a esa zona porque era liberal, porque en Bolívar es muy conservador pero cuando se iban para la romerías se encontraban los liberales que iban del Uvito con los de Bolívar que iban para lo mismo, viene el vainazo yo le hecho su vainazo y el otro, “pero como me voy a quedar con esa”, pero como iban para el mismo sitio, tenían que haber algún acuerdo porque si no se agarraban a machete, uno de este clan se ponía a bailar con este de otro clan, esos conservadores mandaban la señorita y los otros aquí el señorito, y se bailaban el torbellino y se echaban la copla y moño: moño para él moño para ella, y ahí resultaba los matrimonios liberales-conservadores, y ese es el famoso torbellino *versiado* es el famoso moño que en Jesús María es el Festival del Moño es cerca de Puente por la vía Jesús María, Florián, La belleza, Sucre y Bolívar” (H. R. Ariza, comunicación personal, 2022).

De acuerdo Ariza (2022), el torbellino se tocaba en los famosos Moños, interpretados por ejemplo en el Festival de la Guabina y el Tiple en Vélez, donde en un momento de la música y la fiesta, la gente incita a que el parejo le diga una copla, dicho o verso, a su pareja, es por lo que, los participantes y músicos gritan ¡Moño para ella! Y viceversa ¡Moño para él!

El torbellino instrumental compuesto en este proyecto estuvo especialmente hecho para las personas que viven en las veredas, municipios y ciudades que comparten el sentimiento del campesinado colombiano. Es así como la propuesta mantuvo círculos armónicos, formas musicales y motivos melódicos basándose en las citas o frases de la región, como el maestro Ariza lo expresó en la entrevista acerca de su forma de composición, que ha sido por tradición citar los torbellinos y formas de tocar de otros municipios.

Guabina

Siendo de origen español por las coplas, los cantos de guabina se desarrollan entonces en las regiones andinas colombianas, más exactamente en los Santanderes, Boyacá, Cundinamarca, donde aún son interpretadas, en el contexto de las labores de casa, fiestas y celebraciones religiosas. Estos cantos son interpretados a dos, tres o más voces, generalmente femeninas, aunque también masculinos, alternando entre coplas y el aire de torbellino, acompañados por el tiple, el requinto, la guitarra, la carraca, las cucharas, la tambora, el chucho, el quiribillo, la esterilla, la zambumbia o marrana, la pandereta y las maracas.

En una definición más concreta:

En el contexto de la configuración folclórica veleña, se denomina guabina el canto a capella de coplas con preludio e interludios de música instrumental de torbellino. Bajo esta denominación, en diferentes regiones colombianas se dan múltiples manifestaciones que responden a características disímiles. En este caso, nos referimos exclusivamente a la guabina en su manifestación ubicada en la región oriental de la provincia veleña, que comprende fundamentalmente los municipios de Vélez, Bolívar, Chipatá, Guavatá, Puente Nacional, Jesús María, La Paz, La Aguada, Güepa y Barbosa...

Desde principios del siglo XIX se pueden dar referencias del canto de guabina, con rasgos similares a los que hoy subsisten en la región santandereana, boyacense y cundinamarquesa, vinculado particularmente a las labores de molienda, arriería, romerías, cocina, jornadas de lavada de ropa en las quebradas y celebración de fiestas reales y patronales, esquemas lúdicos sobrevivientes de la colonia. (Serrano Giraldo)

Conforme con Serrano Giraldo, además de ser una de las músicas representativas de la región veleña, los cantos de guabina son desarrollados en la labor del campo, las fiestas y celebraciones religiosas, pero con estructuras, tímbricas y técnicas de interpretación musical que logran diferenciar la guabina santandereana con las de sus departamentos vecinos como Boyacá y Cundinamarca.

La guabina que aquí se logró componer incorporó como fondo el canto del ave llamada Sirirí, grabado en la ciudad de Bucaramanga. Esta guabina pretendió ser respetuosa de las estructuras melódicas, tímbricas y rítmicas de la región veleña, con la diferencia que incluye un paisaje sonoro intervenido por efectos como reverberaciones, *delays*, cambios de ecualización y tono, con el fin de crear diferentes atmosferas dentro de la obra.

Instrumentos del formato

Tiple

El tiple es un instrumento colombiano muy parecido a la vihuela española, que llega a América por la conquista, adaptándose hasta llegar al instrumento que se conoce actualmente. Su sonoridad está dada por la organización de las doce cuerdas, repartidas en cuatro órdenes agrupadas de a tres. Su interpretación corresponde normalmente como instrumento acompañante en diferentes aires como el bambuco, el pasillo, la guabina, el torbellino, la rumba carranguera, la contradanza, la polka, la mazurca, y las trovas antioqueñas, entre muchos otros, aunque también el tiple cumple una función melódica y de solista.

Según la publicación de M. E. Londoño y A. Tobón, el origen de la palabra tiple pudo darse de esta manera:

Mientras se desarrollaba la polifonía, desde el siglo XII y hasta el siglo XVI, se utilizó la palabra “triple” para designar una tercera voz de registro agudo, ya fuera esta humana o instrumental. “...En este castellano, la referencia literaria más antigua se encuentra en algunos de los poemas de Íñigo López de Mendoza, marqués de Santillana (1398-1458). en *Triunphete de amor* dice: “de melodiosas aves/oí sonos muy suaves/triples, contras e tenores” (197, p.166). (Citado por: Puerta, 1998:55). Se atribuye a la dinámica del habla popular la pérdida de la letra “r”, puesto que ya para mediados del siglo XVI era corriente el uso del término “tiple”. Estos antecedentes explican por qué durante el siglo XVIII, como lo afirma el cordofonista e investigador colombiano Manuel Bernal los instrumentos de registro agudo, derivados de la guitarra,... “pasan a ser llamados discante a ser llamados tiple”. (p.)

Conforme con Londoño y Tobón, el tiple es originario de Europa, siendo un instrumento de registros agudos, por la afinaciones y materiales con que se construyen.

A continuación, se aprecia la interpretación del tiple por el maestro Cesar Andrés Castro Mora:



ILUSTRACIÓN 1: CESAR ANDRÉS CASTRO MORA

Piano y sintetizador

El piano o fortepiano es un instrumento de la familia de las cuerdas pulsadas, el cual tuvo su máximo desarrollo en Europa, por el constructor de instrumentos italiano Bartolomeo Cristofori incorporando un sistema de martillos y apagadores que lograba modificar la intensidad del volumen transmitido por medio de las teclas. De ahí el nombre pianoforte, que en italiano significa de sonido suave y fuerte. Hasta los inicios del piano, siempre fueron de cola, sin embargo, desde el año 1480 se conoció el claveciterio, una adaptación vertical del clavecín. Pero hasta finales del siglo XVIII d.C. se conocieron los primeros pianos verticales con las condiciones que requería un instrumento encargado por la realeza.

El sintetizador es un instrumento electrónico generalmente ejecutado por medio de un teclado que convierte las señales eléctricas en sonido emitido a través de parlantes y auriculares. La ventaja radica en que puede emular otros instrumentos, así como, modificar su sonoridad por medio de efectos, secuenciadores, controladores, ecualizadores, entre muchos otros.

Para la elección de las tímbricas, el compositor optó por el órgano, evocando las sonoridades de los años 50's en adelante. Tomando como referencia las composiciones del maestro Jaime Llano Gonzales, quien de manera autodidacta aprendió acerca del órgano mientras trabajaba en la empresa "J. Glottmann", se incluyó en la obra Champaña en totumo este instrumento. De igual manera, se eligió el piano por su cercana relación con las músicas andinas colombianas. Por otro lado, para la música experimental y el género Ambient de la obra Paisaje Paceño, se prefirió un efecto dentro del grupo "Synth Pad" que evoca a la serenidad y la calma.

En la imagen se aprecia al maestro Jhon Fernando huérfano Patiño interpretando el piano:



ILUSTRACIÓN 2: JHON FERNANDO HUÉRFANO PATIÑO

Contrabajo

El contrabajo es un instrumento perteneciente al conjunto de cordófonos, siendo uno de los registros más graves. Generalmente sus cuatro cuerdas se afinan por cuartas, mi – la – re – sol. Fue perfeccionado en diferentes países de Europa como en Francia, Alemania e Italia a finales del siglo XVI, siendo un desarrollo de la viola (da gamba). También llamado contrabajo de violón es un instrumento transpositor, su sonido es una octava más debajo de lo que se escribe, y se suele tocar de pie debido a su gran tamaño. Se destaca por ser interpretado tanto en solista como en agrupaciones sinfónicas. Uno de los primeros compositores que otorgó protagonismo en grupo fue el compositor austriaco August Carl Ditters Von Dittersdorf, escribiendo un concierto para contrabajo y orquesta. Así mismo, Gustav Mahler en la sinfonía No. 1 destaca la importancia del contrabajo. Se interpreta con la técnica *pizzicato* siendo el jazz y la salsa, parte de los estilos musicales que más interpretan y han desarrollado dicha técnica. Algunos de los contrabajistas más destacados son Lucky Dados, Avishai Cohen, Israel Cachao López, Óscar d'León, John Patitucci, entre muchos otros.

En el presente proyecto, se trabajó con la técnica de *pizzicato* y con arco, junto a registros cómodos para el intérprete, que por lo general son registros bajos.

En la siguiente imagen, el maestro Juan Sebastián Palomino Tapias en la ejecución del contrabajo:



**ILUSTRACIÓN 3: JUAN SEBASTIÁN
PALOMINO TAPIAS**

Batería

La batería es un conjunto de tambores conformados por un cuerpo de madera y dos parches sintéticos, uno donde se golpea con las baquetas y otro que actúa de resonador. Los parches pueden ser aflojados o tensados con el fin de cambiar la afinación o sonoridad del tambor. Los nombres de los tambores son redoblante, bombo y toms de aire o de piso. También está compuesta por los platillos como Crash, Ride, Splash, China y Hi hat, así como otros elementos como cencerros, cajas chinas, claves, cabasas, entre otros.

Así se puede leer en el texto de Hernández (2015)

Entre los archivos ya nombrados en los antecedentes se identificó que se han escrito algunos documentos de música colombiana donde describen adaptaciones en la batería, este es el caso del libro Música colombiana en la batería (2010), este elemento pedagógico escrito por el maestro Manuel Hernández busca ser una herramienta de apoyo para los músicos interesados en las músicas tradicionales, entre la diversidad de ritmos adaptados a la batería se encuentran porro chocoano, currulao, rajaleña, caña, san juanero, bambuco, guabina, pasillo y joropo, entre otros. Así mismo, cabe mencionar el trabajo de Jorge León Pineda y Rafael Ramírez, quienes publicaron el método Cómo tocar en batería ritmos internacionales y autóctonos, en el desarrollo de este trabajo se observa una aproximación de patrones rítmicos en batería para algunos géneros colombianos, también se desarrollan patrones rítmicos de otros países. Al tener tanto contenido de ritmos, se desarrollan en forma panorámica, sin embargo, este es un trabajo muy interesante e igualmente útil para el documento y para los bateristas que deseen desarrollar y tener diferentes alternativas de otros estilos y ritmo-tipos (p. 5)

De acuerdo con Hernández, en las músicas colombianas la batería se ha destacado por abarcar una gran cantidad de rítmicas, debido a las condiciones geográficas de Colombia que contó con influencias culturales africanas, europeas y criollas.

El compositor actuó como ejecutante de la batería usando el siguiente set de batería:



ILUSTRACIÓN 4: JOVAN ALFONSO ARÉVALO ESPINOSA

Percusión menor

Los instrumentos de percusión son aquellos que producen su sonido al ser sacudidos, chocados o golpeados con las manos o algún tipo de baquetas. Son instrumentos cuyo papel fundamental en la música es la de mantener el tempo, con rítmicas básicas, exceptuando los momentos de protagonismo como los solos. Se pueden clasificar de diferentes formas: membranófonos o los que su sonido proviene de un parche. En este grupo se encuentran los bongós, timbales, los alegres, el llamador, los cununos, el redoblante. Idiófonos o que su sonido proviene del cuerpo del instrumento como un platillo, el triángulo, la marimba, el vibráfono, los cencerros, las campanas, las maracas. De altura definida o de afinación determinada como un xilófono, las campanas tubulares, el glockenspiel, los cencerros, el timbal sinfónico. De altura indefinida o que no contienen una afinación específica como el gong, la matraca, los bongós, las claves, las castañuelas. La percusión menor juega el rol de repetir patrones rítmicos o notas musicales, por lo que, es ideal para la iniciación musical en cualquier edad. Se constituye como una de las familias de instrumentos musicales más antiguas del mundo, pues existen registros de instrumentos que datan del siglo III a. C.

Dentro de la percusión de las músicas andinas colombianas, en la región veleña es usual escuchar nueve instrumentos en los conjuntos de guabina: Chucho, alfandoque, quiribillo, esterilla, carraca, cucharas de palo, tambora, guacharaca y zambumbia o marrana, aunque en ocasiones se incluyen la pandereta y las maracas.

En la siguiente imagen sirve de ejemplo que se empleó en las grabaciones de este proyecto:



ILUSTRACIÓN 5: PERCUSIÓN MENOR

El paisaje sonoro (*soundscape*)

Los paisajes sonoros que se recopilaban alcanzaron duraciones de hasta una hora, variando entre este lapso, pero en todas las ocasiones se usaron fragmentos de mínimo 9 segundos por sección. Se empleó la grabadora Zoom H8 con la cápsula de micrófonos XYH-6 a un volumen donde no llegue a niveles de saturación de forma tal que se pudiera escuchar con claridad. Estos micrófonos se situaron siempre en un ángulo de apertura de 90°, ya que hace que el sonido sea más direccionado al centro y capte más claro las fuentes sonoras. Esta cápsula de micrófonos puede cambiar su ángulo de apertura de 90° a 120°. De igual manera la grabadora cuenta con un modo para grabación en campo, que permite cambiar las frecuencias de muestreo.

Se presenta en la siguiente imagen la grabadora junto a la cápsula de micrófonos XYH-6:



ILUSTRACIÓN 6: GRABADORA ZOOM Y MICRÓFONOS XYH-6

El primer paisaje sonoro se realizó en Piedecuesta, Santander en el conjunto residencial Habitares de la Macarena, dentro del patio de una casa, direccionando la grabadora hacia el cielo, a las 5 de la mañana, siendo un registro calmo sin tantas intervenciones, aunque la ubicación está cerca de una autopista, el paisaje se convierte a urbano desde las 5 y 30, y a las 6 am, es completamente otro paisaje, más denso por el tráfico. Se hizo un segundo registro a las 5 de la tarde en un quiosco cerca de una zona verde, pero fue difícil grabar por las intervenciones del tráfico, sin embargo, se logró captar segundos valiosos. En la siguiente imagen se puede apreciar los sitios de grabaciones:



ILUSTRACIÓN 7: GRABACIÓN EN CAMPO DE PIEDECUESTA

El segundo registro se desarrolló en la ciudad de Bucaramanga en la casa de la familia Sánchez Flórez, a las 5 de la mañana y con un paisaje lleno de aves, ya que está cerca de una reserva forestal llamada Parque Ecológico La Flora, más el registro está hecho en el parque del barrio Provenza. Cabe aclarar que esta zona de la ciudad no es rural, sin embargo, la locación se prestó para realizar las primeras grabaciones sonoras. Se identificó el ave sirirí, un ave común de Colombia, de igual manera golondrinas, entre otros. A continuación, se presenta la locación de grabación:



ILUSTRACIÓN 8: GRABACIÓN EN CAMPO DE BUCARAMANGA

Finalmente, los últimos registros se llevaron a cabo en La Paz, Santander, primero en una locación lejos del casco urbano, para lo que se contó con la participación del señor José Camacho, habitante de la vereda Los Cedros, realizándose la grabación en el patio de su casa, la hora de grabación fue las 5 de la tarde y el material contiene un tipo de evidencias muy particulares, en la escucha focalizada los aleteos de las aves, y en la escucha periférica, insectos, entre otros. El segundo paisaje grabado en La Paz se efectuó en la casa de la familia Flórez Mateus, por la Calle Real, dentro del casco urbano del municipio, un domingo día de misa a las 7 de la mañana, registrando una cantidad significativa de aves entre toches, mirlas, cristofués, carpinteros, etc. De igual manera registró los tres toques de campana respectivos a la misa de las 8 de la mañana. En la siguiente imagen se aprecian las locaciones de grabación:



ILUSTRACIÓN 9: GRABACIÓN EN CAMPO DE LA PAZ



ILUSTRACIÓN 10: GRABACIÓN EN CAMPO DE LA PAZ

Unidades semióticas temporales (USTM)

“Les Unités Sémiotiques Temporelles sont des fragments sonores qui, même hors de leur contexte musical, possèdent une signification temporelle due à leur organisation”

{Las Unidades Semióticas Temporales son fragmentos sonoros que, aun fuera de su contexto musical, tienen un significado temporal debido a su organización}.

En la investigación de Favory (2007) las USTM representan el inconveniente de que, al momento de abordar las músicas electroacústicas, donde en vez de ser un instrumento el que ejerce las notas, es un material sonoro grabado. El autor, sin ninguna intención de estandarización, propuso una clasificación según criterios morfológicos de las USTM. Gracias a la “escucha reducida” (término del docente Pierre Schaeffer) la cual consiste en ignorar las causales asociativas a un contexto, y escuchar el sonido por sus propias características, se logró establecer tres clasificaciones de las USTM y es según criterio morfológico, temporal y estructural.

«Unités» car ce sont des fragments musicaux, «Sémiotiques» car ces fragments semblent porteurs d'un sens, souvent en relation d'homologie avec quelque chose d'extra-musical et «Temporelles» car le sens est fonction de la façon dont la matière sonore s'organise, évolue, dans le temps. Ce sens restant d'ailleurs perceptible même hors contexte musical.

{“Unidades” porque son fragmentos musicales, “Semiótica” porque estos fragmentos parecen tener un significado, a menudo en una relación de homología con algo de extra musical y “Temporal” porque el significado es una función de la forma en que el material, el sonido se organiza, evoluciona, con el tiempo. Este significado sigue siendo perceptible incluso fuera del contexto musical} (Favory, 2007).

El proceso que llevó a cabo de grabación de los paisajes sonoros se realizó en diferentes locaciones del pueblo de La Paz, una locación en Piedecuesta y una en Bucaramanga. En las locaciones de la Paz, se realizaron grabaciones en dos sitios diferentes, el primero, cerca del casco urbano del pueblo, y la segunda, en la finca del señor José Camacho en la vereda Los Cedros. Los paisajes son muy contrastantes, pues, aunque ambos fueron realizados de manera focalizada a 90°, es decir, los micrófonos están orientados uno opuesto al otro, configurándose en apertura de ángulo de 90°, aunque también se puede expandir a 120°

generando mayor amplitud al momento de tomar las muestras sonoras, por lo cual la escucha no va a ser tan directa y tomará ruidos a veces indeseados. Estas grabaciones estuvieron direccionadas a la fuente sonora que en este caso son las aves, mientras en la escucha periférica se aprecian grillos, susurros de gente, incluso las motosierras para limpiar los terrenos. Las frecuencias a que se grabaron los paisajes sonoros son a 44.100 kHz a 16 bits. En la siguiente imagen se puede apreciar el paisaje sonoro construido desde la DAW Cubase para la obra Guabina y canto natural, donde al principio se expone una voz continua, la cual es una repetición de la misma grabación que dura 3 segundos. Para las voces inferiores, se componen de la misma grabación, también se aprecian patrones que van sonando de acuerdo con la obra, silencios y clímax que se puedan presentar. Cada voz contiene un efecto, equalización o distorsión.

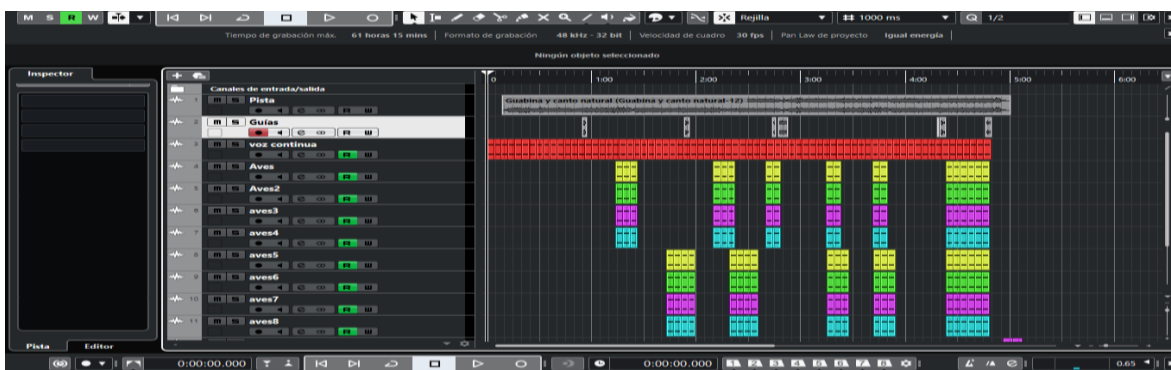


ILUSTRACIÓN 11: GUABINA Y CANTO NATURAL EN CUBASE

Para la obra Paisaje Paceño, se cuenta con grabaciones igualmente cortas, pero en esta ocasión son variadas, apreciando los cantos de mirlas, toches, azulejos, sirirís, cristofué, carpinteros, guacharacas, entre muchas otras aves, pero también los sonidos de fondo como grillos.

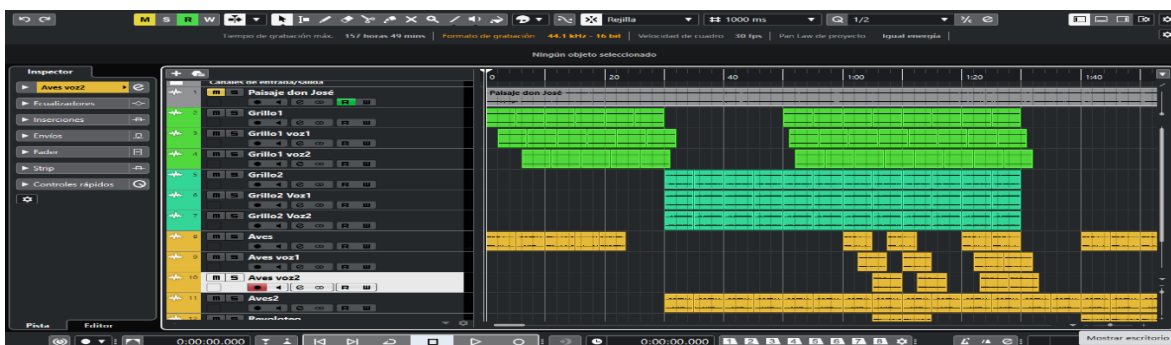


ILUSTRACIÓN 12: PAISAJE PACEÑO EN CUBASE

CAPÍTULO TRES

Metodología

Este proyecto se basará en la metodología investigación-creación con enfoque cualitativo según Patton (2015), por lo que en este proyecto se llevarán a cabo entrevistas a profundidad, guías de observación, guías de corpus y grabaciones en espacios rurales. De estas grabaciones se extraerán los elementos melódicos, armónicos, y rítmicos que en ellas se escuchen, con el fin de ser sustento compositivo para cuatro obras con aires de guabina, torbellino y bambuco.

Esta metodología estuvo compuesta en 4 fases:

1. Grabaciones del paisaje sonoro rural de Piedecuesta, Bucaramanga y La Paz, Santander.
2. Análisis y edición de las grabaciones realizadas.
3. Composición del repertorio.
4. Grabación del repertorio, presentación del proyecto en vivo.

Debido a que esta propuesta se ha desarrollado desde la investigación-creación, inicialmente se puede determinar que este tipo de proyectos, enfatizan en la necesidad de abordar los temas de una manera responsable y teniendo claros los instrumentos de análisis que ayudan a soportar la investigación. Esto hace que los procesos creativos sean más organizados. Actualmente, los pensum en las universidades e instituciones educativas, se está enfocando hacia la investigación, por lo que este tipo de proyectos son de interés disciplinar tanto para instituciones como para procesos individuales.

Fases de la investigación

Primera fase

Esta fase consistió en la elaboración de un mapeo sonoro de tres pueblos de Santander, Colombia. El primer registro fue en Piedecuesta, a las 5 de la mañana en el patio de una casa, ubicada cerca de una zona montañosa, pudiéndose apreciar desde la escucha focalizada aves, tanto endémicas como migratorias. En La Paz, por su paisaje que destaca los ríos y bosques de clima templado a frío, y se hicieron dos registros, el primero, en una finca ubicada en la vereda Los Cedros y la otra cerca del casco urbano del municipio. En la primera locación se pudo apreciar un paisaje sereno sin tantos ruidos de fondo, y en la escucha directa se pudo apreciar aves, pero por la cercanía de la grabadora a la fuente, incluso se escuchan los aleteos. El registro sonoro que se realizó en Bucaramanga estuvo cerca de una reserva forestal en el barrio Provenza, se hizo a las 5 de la mañana, destacando aves como golondrinas y sirirís, entre otras.

Segunda fase

En esta fase se analizaron los paisajes sonoros por medio de una herramienta llamada espectrómetro para identificar las notas que producían las aves, grillos, además de la intervención de labores cotidianas de los labriegos, campesinos y habitantes de los territorios rurales santandereanos. Se realizaron grabaciones rurales porque Santander posee una gran variedad de fauna y de elevaciones geográficas que permiten diversidad de climas y ecosistemas. El resultado que arrojaron los registros sonoros, se percibieron diferentes notas y armonías del paisaje sonoro, aplicadas a las composiciones aquí presentadas. En esta imagen se aprecia en funcionamiento el espectrómetro:

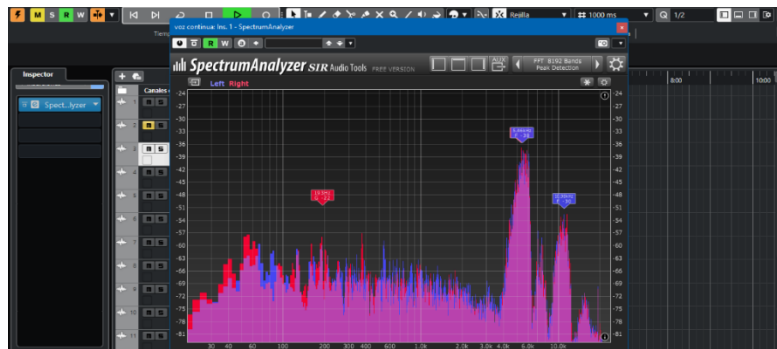


ILUSTRACIÓN 13: ESPECTRÓMETRO

Tercera fase

En esta etapa del proyecto, se dispuso la mayor cantidad de tiempo a las composiciones, ya que se hizo desde el proceso básico de relatar una historia, realizar un guion y posteriormente, componer el cuerpo de la obra. Se decidió escribir cuatro obras que representaran el folclor de la provincia de Vélez, con aires de guabina, torbellino y bambuco.

Para los guiones se usó los siguientes términos para definir las secciones de las obras, si existen o no modulaciones, información de la métrica, si los motivos melódicos se repiten o si son por medio de estructuras pares o impares.

- **Unitonal-Modulante:** si existen cambios de tonalidad es modulante, si no, es unitonal.
- **Divisible-Indivisible:** las secciones están organizadas por grupos A, B, o si es una sección sin divisiones.
- **Repetitivo-No repetitivo:** si las frases melódicas y secciones se repiten o no.
- **Simétrico-Asimétrico:** Si la cantidad de compases en una frase melódica es par o impar.

Quiere decir que si en una sección está escrito U.D.R.S significa que la obra es Unitonal, Divisible, Repetitiva y Simétrica.

Durante este periodo de tiempo también se socializó el proyecto ante los intérpretes y se eligieron las tesituras, posturas, técnicas y posibilidades instrumentales. Igualmente se tuvo en cuenta los consejos e ideas que los músicos aportaban durante el proceso de composición.

Cuarta fase

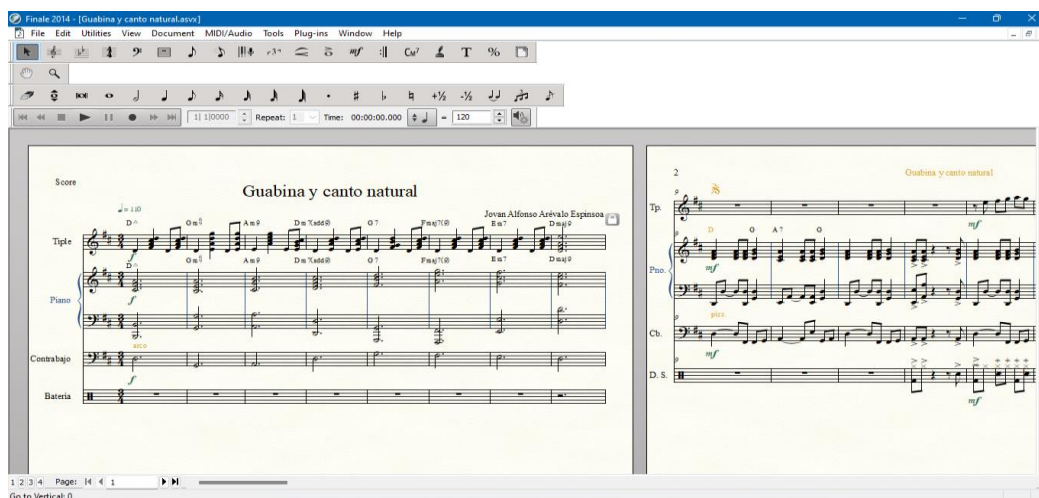
Esta fase comprendió el montaje y grabación del repertorio, así como la presentación en público y ante los jurados.

Para el montaje de las obras se diseñaron pistas con información pregrabada, de las indicaciones más significativas, como el calderón, las repeticiones, los solos, etc. Ya que los músicos que grabaron las obras se encontraban en otra ciudad diferente a la del autor, se realizó de esta manera.

A esta fase se aplicó el método de observación participante, ya que el autor del proyecto formó parte de los intérpretes del grupo. Se logró dejar registro de las cuatro obras, así como una memoria que consta de una página web que da muestra del proceso de grabación de los paisajes sonoros, las composiciones y las grabaciones de las obras.

Se realizó la presentación del proyecto en un acto público, con los requerimientos de por lo menos dos altavoces de alta fidelidad, ya que las obras están pensadas para un formato estéreo.

Se demuestra con la siguiente imagen el proceso de composición de las obras en el programa Finale 2014:



The image shows a screenshot of the Finale 2014 software interface. The window title is "Finale 2014 - [Guabina y canto natural.aov]". The menu bar includes File, Edit, Utilities, View, Document, MIDI/Audio, Tools, Plug-ins, Window, and Help. The toolbar contains various musical notation tools. The score area is divided into two panels. The left panel shows the score for "Guabina y canto natural" by Jovan Alfonso Acuña Espinosa, with a tempo of quarter note = 110. The score includes parts for Tiple, Piano, Contrabajo, and Batería. The right panel shows a detailed view of the piano part, with dynamics like *mf* and *pp* indicated. The status bar at the bottom shows "1 2 3 4 Page: 14 of 1" and "Go to Vertical: 0".

ILUSTRACIÓN 14: GUABINA Y CANTO NATURAL EN FINALE 2014

Descripción de las obras

Análisis descriptivo de Paisaje Paceño

Compositor: Jovan Alfonso Arévalo Espinosa	
Intérpretes: Cesar Andrés Castro Mora, Juan Sebastián Palomino Tapias, Jhon Fernando Huérfano Patiño, Jovan Alfonso Arévalo Espinosa	
Año de interpretación: 2022	
Instrumentos: tiple, contrabajo, piano y sintetizador, batería, paisajes sonoros rurales (meta-instrumento)	
Editor en caso de partitura: Finale	
duración de la obra: 4:53	
Año de composición de la obra: 2021	
Año de grabación de la obra: 2022	
Grabación Audio: estudio	
Como se hizo la grabación (vivo con que insumo): por secciones. Cada músico grabó de manera individual.	
Frecuencia de grabación: 48 KHz - 32bit	
Ingeniero de Sonido: Expe Estudios (Bucaramanga, Colombia)	
I ANTECEDENTES:	
Marco de referencia	Contexto social: la presente obra surgió con base en las músicas campesinas santandereanas, desde las experiencias vividas en las ferias, y fiestas patronales de los municipios, con el fin de demostrar que es posible vincular los sonidos de la naturaleza, junto a las músicas que se interpretan en dichos territorios.
	Contexto Cultural: se pretendió realizar un homenaje al municipio de La Paz, incluyendo fotos, el traje típico y los paisajes sonoros derivados de las aves y las campanas de la iglesia ubicada en el parque principal. Se promovió la conciencia medioambiental, por las afectaciones a los recursos naturales. Se decidió componer estos aires andinos, a causa de la relegación por las músicas “populares” y falta del sentido de pertenencia que se evidencia en las poblaciones rurales hacia las músicas campesinas.
	Contexto Económico: los resultados son de interés para entes gubernamentales locales, instituciones educativas, medios de comunicación, entre otros, por la metodología de investigación, bajo presupuesto para realizar el proyecto, y la conciencia medioambiental.
	Contexto histórico: Se enfatizó en las músicas campesinas presentes en el folclor santandereano, mediante los aires bambuco, torbellino y guabina, así como la inclusión de armonías modales, múltiples texturas y sonoridades atípicas como el meta-timbre de los paisajes sonoros. Esto con la intención de exponer las músicas colombianas en otros países y que sean entendidas desde varias perspectivas.

II OBSERVACIÓN en grandes dimensiones (SAMeRC)

Sonido (Timbre / Textura / trama /dinámicas - intrínsecas y extrínsecas)	La tímbrica propuesta se enfocó en las sonoridades tradicionales del bambuco, donde el tiple se expresó con golpes muy marcados y el sonido aplatillado, pero también cumplió una función melódica. El contrabajo empleó el pizzicato con diferentes tesituras, siendo más común en los momentos del ritmo, mientras que el arco, se empleó para las secciones tranquilas de la obra. El piano cumplió una función principalmente melódica alternando entre tesituras agudas y graves, mientras que el sintetizador está pensado con dinámicas piano, evocando la calma. La batería pretendió ser agresiva por su naturaleza rítmica, pero en las secciones tipo puentes, se incluyó muchos crescendos en los platillos, generando ambientes densos y profundos. Se evidenció un paisaje sonoro continuo que aumenta su volumen gracias a que las dinámicas de todos los instrumentos se reducen en las secciones tranquilas.
Armonía (Tonal/modal/neo modal/neo tonal, etc.)	En las secciones de intro y los puentes que presenta la obra, se evidenció acordes basados en el capítulo III del libro: Modal Jazz, composition & harmony de Ron Miller. Dichos acordes están contruidos en organizaciones tonales (por terceras) y cuartales, así como en modos Eólico y Frigio. Para las secciones A y B se construyó con progresiones de I-IV-V; I-V. No existieron cambios de tonalidad, siendo escrita en Am. La obra está construida sobre un paisaje sonoro rural basado en aves y campanas de iglesia.
Melodía (carácter)	Las melodías de la obra son tres principalmente: en la sección A se percibe una melodía repetitiva, corta y de grados conjuntos. Se presenta en diferentes instrumentos o timbres. Seguido en la sección B la melodía presenta un desplazamiento rítmico, y una repetición de tercera mayor ascendente. También se encuentran las dos melodías principales de A y B en el modo de melodía principal y melodía secundaria. Por último, en el final se aprecia una melodía con octavas y pocas repeticiones. El paisaje sonoro aquí propuesto desde las USTM como línea melódica principal+acompañamiento, donde la primera línea es un ave con un canto agudo propuesto con diferentes tonos, es decir, mediante una herramienta de Cubase se varió las alturas, dando como resultado mixturas con el mismo recurso. Acompañan los grillos, campanas de iglesia y el ave conocida como cristofué.
Ritmo (actividad vs estabilidad)	La obra primero se escuchan armonías y melodías continuas y con percusión ambiental. La obra en su tema A establece el ritmo, pero alterna con momentos calmos. Se presenta nuevamente el ritmo de la obra, y se aprecia una mezclan entre las melodías de A y B, por lo que la percusión hace silencio por completo para que estas resalten. La obra concluye en la sección inicial, con acordes prolongados, melodías cortas y repetitivas.

TABLA 1: ANÁLISIS DESCRIPTIVO DE PAISAJE PACEÑO

Forma musical de Paisaje Paceño

Macroestructura	Intro	A				Puente	A			
Microestructura		a	a'	b	b'		c	c'	d	d'
No. de compases	62	4	4	4	4	8	4	4	4	4
Tonalidad	Am									
Forma	U.I.N.S	U.D.R.S								
Métrica	6/8									

Macroestructura	Puente	A'				B				B			
Microestructura		e	e'	f	f'	g	g'	h	h'	i	i'		
No. de compases	8	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4		
Tonalidad	Am												
Forma	U.D.R.S												
Métrica	6/8												

Macroestructura	C				C'				Coda
Microestructura	j	j'	k	k'	l	l'	m	m'	
No. de compases	4	4	4	4	4	4	4	4	24
Tonalidad	Am								
Forma	U.D.R.S								
Métrica	6/8								

TABLA 2: FORMA MUSICAL DE PAISAJE PACEÑO

Análisis descriptivo de Guabina y canto natural

Compositor: Jovan Alfonso Arévalo Espinosa	
Intérpretes: Cesar Andrés Castro Mora, Juan Sebastián Palomino Tapias, Jhon Fernando Huérfano Patiño, Jovan Alfonso Arévalo Espinosa	
Año de interpretación: 2022	
Instrumentos: tiple, contrabajo, piano, batería, paisajes sonoros rurales (meta-instrumento)	
Editor en caso de partitura: Finale	
duración de la obra: 4:53	
Año de composición de la obra: 2022	
Año de grabación de la obra: 2022	
Grabación Audio: estudio	
Como se hizo la grabación (vivo con que insumo): por secciones. Cada músico grabó de manera individual.	
Frecuencia de grabación: 48 KHz - 32bit	
Ingeniero de Sonido: Expe Estudios (Bucaramanga, Colombia)	
I ANTECEDENTES:	
Marco de referencia	Contexto social: esta obra está compuesta con el fin de encontrar un sincretismo entre las músicas andinas santandereanas y sus paisajes sonoros. Santander cuenta con amplias extensiones de bosques, selvas, así como fuentes hídricas, ya que está ubicado en la cordillera Oriental e incluso, colinda con el Magdalena Medio. Se pretende entonces ser una obra que concientice en la conservación de las fuentes hídricas y bosques que actualmente están en riesgo por la mano del hombre. Este proceso creativo está enmarcado en una cultura conservacionista, dado que las grabaciones están basadas en la diversidad de aves.
	Contexto Cultural: aunque se puede apreciar que en la provincia de Vélez se han transfigurado los gustos musicales hacia géneros urbanos como la ranchera, el reguetón, la salsa, el vallenato, entre otros, existe todavía una gran población y familias que sostienen la tradición, y que siguen invirtiendo en la preservación de la cultura que se ha gestado por muchos años en este territorio. Este proyecto puede llegar a tener un impacto social por el acople de las músicas andinas colombianas, a las sonoridades actuales de otros países como en este caso se intentan mezclar con el Ambient y efectos por medios electrónicos.
	Contexto Económico: El proyecto quiere llegar a considerarse no solo musical sino audiovisual, con un sentido medioambiental que pretenda llegar a manos de los gobiernos locales, y que puedan entender el potencial que existe en las costumbres propias. Entonces, se pretende que el proyecto no solo llegue a las comunidades rurales sino también a las comunidades urbanas, como un llamado a la

	<p>concientización y preservación de los recursos naturales por medio de la apreciación de los sonidos naturales de la fauna y flora colombiana, que es muy extensa.</p> <p>Contexto histórico: Esta obra musical se contextualizó en el interés del compositor por las músicas campesinas y la preservación del folclor santandereano, mediante el uso de aires como el torbellino y la guabina. Así mismo, se pretendió resaltar las tradiciones por medio de la inclusión de estilos musicales foráneos, como el Ambient y acordes provenientes del jazz, con el fin de exponer las músicas colombianas en otros países.</p>
II OBSERVACIÓN en grandes dimensiones (SAMeRC)	
Sonido (Timbre / Textura / trama /dinámicas - intrínsecas y extrínsecas)	La sonoridad presente en la obra está enmarcada por las cuerdas, la batería y el paisaje sonoro. El movimiento del sonido es muy estable, presentándose en gran medida los mismos instrumentos. Igualmente, la trama es equilibrada, ya que se presentan pocas variaciones en la instrumentación.
Armonía (Tonal/modal/neo modal/neo tonal, etc.)	El carácter de la obra es de tipo modal y Lidio. Esto por lo que, las sonoridades tradicionales se conservaron desde el principio de la composición. La tonalidad es de Re, y el círculo armónico que se ha usado aquí es I IV V7, típicos de la guabina santandereana. Así mismo, el paisaje sonoro está dentro de la tonalidad, tomando en cuenta que en la grabación se aprecian diferentes cantos de aves. La dificultad es que en algunos momentos se escuchan diferentes aves, así que, se ha tomado el canto del ave que se escucha más claramente, el sonido más agudo y el que más se repite. De acuerdo con esto, se ha establecido la tonalidad de la obra.
Melodía (carácter)	Las melodías no son alejadas del estilo tradicional de las guabinas, por el contrario, se intentó ser respetuoso hacia las melodías típicas. El paisaje sonoro visto desde las USTM es de tipo melodía principal + acompañamiento y consta de un fragmento de tan solo 9 segundos, presentándose de manera repetitiva, con variaciones de afinación y de espacialidad, es decir, las voces que acompañan están alteradas en su afinación, por terceras y quintas justas, cambiando progresiva y aleatoriamente, para generar variabilidad y amplitud.
Ritmo (actividad vs estabilidad)	El ritmo de la obra es de carácter lento, pero alegre. Es estable, pues no se evidencian muchas variaciones o cambios de métrica, ni de tempo. La métrica usada es de 3/4 típico en la guabina.

TABLA 3: ANÁLISIS DESCRIPTIVO DE GUABINA Y CANTO NATURAL

Forma musical de Guabina y canto natural

Macroestructura	Intro	A							
Microestructura	12	a	b	a'	b'	Pte	c	d	b1
No. de compases		10	6	10	6	4	4	4	8
Tonalidad	D								
Forma	U.I.N.S	U.D.R.S							
Métrica	3/4								

Macroestructura	B				A								
Microestructura	a1	b2	c'	d'	Pte	a2	b3	a3	b4	Pte	c1	d1	b5
No. de compases	10	6	8	4	4	10	6	10	6	4	4	4	8
Tonalidad	F		A		D								
Forma	M.D.R.S				U.D.R.S								
Métrica	3/4												

Macroestructura	Solo batería
Microestructura	
No. de compases	16
Tonalidad	D
Forma	U.D.R.S
Métrica	3/4

TABLA 4: FORMA MUSICAL DE GUABINA Y CANTO NATURAL

Análisis descriptivo de Champaña en totumo

Compositor: Jovan Alfonso Arévalo Espinosa	
Intérpretes: Cesar Andrés Castro Mora, Juan Sebastián Palomino Tapias, Jhon Fernando Huérfano Patiño, Jovan Alfonso Arévalo Espinosa	
Año de interpretación: 2022	
Instrumentos: Tiple, contrabajo, piano y sintetizador, batería.	
Editor en caso de partitura: Finale	
duración de la obra: 3:50	
Año de composición de la obra: 2022	
Año de grabación de la obra: 2022	
Grabación Audio: Estudio	
Como se hizo la grabación (vivo con que insumo): Por secciones. Cada músico grabó de manera individual.	
Frecuencia de grabación: 48 KHz - 32bit	
Ingeniero de Sonido: Expe Estudios (Bucaramanga, Colombia)	
I ANTECEDENTES:	
Marco de referencia	Contexto social: La obra está inspirada en dos ideas, una es la de homenajear los dichos, coplas, leyendas y poesías del departamento santandereano, y segunda, está inspirada en los cantos de las aves, más exactamente en la mirla y el toche. Es así como el canto de las aves está transcrito a los instrumentos del formato. El aire de bambuco escogido para esta obra es de carácter fiestero.
	Contexto Cultural: La cultura veleña es una de las más representativas, junto al Festival de la guabina y el tiple que se celebra anualmente desde los años 60's. Es así como el proyecto se planteó desde el principio ser un aporte desde todos los puntos de vista, ya que no solo representa la región, sino que puede ser visible para el país.
	Contexto Económico: El bambuco es uno de los aires más representativos de la región andina colombiana, por lo que es un aporte al repertorio nacional. De esta manera, pretende que la obra busque llamar la atención de los entes gubernamentales, ya que, sin la ayuda de los paisajes sonoros rurales, las melodías de esta obra no serían las mismas.
	Contexto histórico: se propuso que la sonoridad mediante el sintetizador emulara el órgano al estilo del maestro Jaime Llano Gonzales, pero con ciertos agregados como la improvisación entre piano y contrabajo cada uno por cuatro compases. El nombre hace referencia a los dichos populares, cantas de guabina, poemas y leyendas de la cultura veleña que están enmarcados en el amor, la traición, la jocosidad y la picardía.

II OBSERVACIÓN en grandes dimensiones (SAMeRC)	
Sonido (Timbre / Textura / trama /dinámicas - intrínsecas y extrínsecas)	En el transcurso de la obra el sintetizador refleja un registro agudo y en algunas secciones un registro medio. El tiple se compuso en un registro cómodo, pero con ritmo alegre. El contrabajo inicia con arco y su interpretación se basa en pizzicato, también en una tesitura cómoda. La batería inicialmente ambienta con platillos. En el ritmo inicial la batería se destaca por el golpe en el aro o <i>cross stick</i> .
Armonía (Tonal/modal/neo modal/neo tonal, etc.)	La armonía fue establecida por las mismas aves, este proceso se realizó mediante la herramienta espectrómetro, para analizar las alturas de sus cantos. Con base en el resultado se eligió la armonía de re mayor. Es una armonía tonal y no es modulante. Se aprecian acordes con séptimas y novenas, así como inversiones. La armonía se convierte de una gran densidad a unos círculos armónicos más reducidos. Se usan normalmente círculos de IIm7 V Imaj7 como se puede apreciar en el inicio de la obra en la armonía del piano. En la sección A, donde el tempo se duplica, el círculo armónico es de 8 compases, mientras que en el compás 105, que corresponde a los solos de órgano y de contrabajo, se ejecutan sobre dos acordes.
Melodía (carácter)	La introducción es un momento calmo y lento, pero que procura evocar los bellos paisajes santandereanos, mientras melodías de notas largas, escalas ascendentes, establecen un pregunta- respuesta entre el órgano y el tiple. Esta introducción contrasta con la velocidad y métrica de la sección A. Las melodías de las secciones A y B son basadas en cantos de dos aves, el cristofué y la mirla. Para esto se usó un plug-in en una DAW llamado espectrómetro, el cual hace visibles las notas que se están escuchando, en este caso el canto de las aves. En la sección C y C' que corresponde a los solos, actúan el sintetizador, el tiple, y el contrabajo, añadiendo una técnica compositiva y un recurso más. Para la sección final, el órgano es quien lleva la melodía principal. La melodía es repetitiva en su ritmo, pero asciende una tercera mayor y desciende al acorde inicial.
Ritmo (actividad vs estabilidad)	El ritmo de bambuco aquí propuesto es alegre y vivo, es estable, ya que no se evidencian demasiados cambios de velocidad, o calderones, más que en la sección inicial, donde duplica el tempo.

TABLA 5: ANÁLISIS DESCRIPTIVO DE CHAMPAÑA EN TOTUMO

Forma musical de Champaña en totumo

Macroestructura					A			
Microestructura	Intro				a	b	a'	b'
No. de compases	8				4	4	4	4
Tonalidad	D							
Forma	U.D.R.S							
Métrica	4/4				6/8			

Macroestructura	A'				B			
Microestructura	a1	b1	a2	b2	c	d	c'	d'
No. de compases	4	4	4	4	4	4	4	4
Tonalidad	D							
Forma	U.D.R.S							
Métrica	6/8							

Macroestructura	B'				A1			
Microestructura	c1	d1	c2	d2	a3	b3	a4	b4
No. de compases	4	4	4	4	4	4	4	4
Tonalidad	D							
Forma	U.D.R.S							
Métrica	6/8							

Macroestructura	A2				C			
Microestructura	a5	b5	a6	b6	Solo de synth.		Solo de tiple	
No. de compases	4	4	4	4	8		8	
Tonalidad	D							
Forma	U.D.R.S							
Métrica	6/8							

Macroestructura	C'				A			
Microestructura	Solo de bajo		Solo de synth.		a7	b7	a8	b8
No. de compases	8		8		4	4	4	4
Tonalidad	D							
Forma	U.D.R.S							
Métrica	6/8							

Macroestructura	A'				Coda			
Microestructura	a9	b9	a10	b10	g			
No. de compases	4	4	4	4	16			
Tonalidad	D							

Forma	U.D.R.S
Métrica	6/8

TABLA 6: FORMA MUSICAL DE CHAMPAÑA EN TOTUMO

Análisis descriptivo de Torbellino de mis tierras

Compositor: Jovan Alfonso Arévalo Espinosa	
Intérpretes: Cesar Andrés Castro Mora, Juan Sebastián Palomino Tapias, Jhon Fernando Huérfano Patiño, Jovan Alfonso Arévalo Espinosa	
Año de interpretación: 2022	
Instrumentos: Tiple, contrabajo, piano, percusión menor (carraca de burro, quiribillo, esterilla, chucho, alfandoque y zambumbia)	
Editor en caso de partitura: Finale	
duración de la obra: 3:30	
Año de composición de la obra: 2021	
Año de edición de la obra (partitura): 2022	
Año de grabación de la obra: 2022	
Grabación Audio: Estudio	
Como se hizo la grabación (vivo con que insumo): Por secciones. Cada músico grabó de manera individual.	
Frecuencia de grabación: 48 KHz - 32bit	
Ingeniero de Sonido: Expe Estudios (Bucaramanga, Colombia)	
I ANTECEDENTES:	
Marco de referencia	Contexto social: Se escoge el aire de torbellino porque dentro de las obras anteriores, se exigía una que destacara por su ritmo vivo y timbres brillantes, sin embargo, la obra en su resultado propuso la inclusión de un fragmento de otro compositor, lo cual es más que una cita musical, y se convierte en un sustento para la obra.
	Contexto Cultural: El torbellino aquí presentado es parte de la cultura veleña, región que se caracteriza por preservar costumbres musicales como las cantas de guabina, las tonadas, el moño, entre otras. El formato presente, el tiple y el piano son sonoridades igual que el contrabajo, muy cercanas, así como su percusión fue escogida para que estuvieran los instrumentos más autóctonos y tradicionales del conjunto guabinero. Se realiza un homenaje al maestro Raúl Ariza Ariza, por medio de un fragmento de melodía de una de sus obras, siendo una tonada que sirve de sustento a esta obra. El interés de este torbellino es de brindar al oyente diferentes texturas y timbres, así como matices y dinámicas.
	Contexto Económico: Esta obra pretendió ser un homenaje a las tradiciones y costumbres de la región veleña, donde se representó el folclor mediante el tiple, los chuchos y la carraca, entre otros. La obra puede ser de interés para alcaldías locales, compositores y arreglistas, ya que la obra incorpora el piano, el contrabajo y la batería, instrumentos que son más usuales en cualquier ámbito académico.

	<p>La dificultad de esta obra es de un nivel intermedio, por lo que personas de diferentes edades pueden interpretarla.</p> <p>Contexto histórico: Esta obra nace de la necesidad del compositor por investigar acerca de las músicas andinas colombianas, y realizar una propuesta que incluyera sonoridades familiares como la percusión típica de los grupos folclóricos veleños, el tiple, y no tan familiares como el piano y el contrabajo. Otro factor para que esta obra surgiera era el gusto y admiración del compositor por la cultura de la región veleña en Santander, gracias a ello, se decidió componer esta obra respetuosa de la rítmica, las formas, las tímbricas, y la costumbre de incluir una cita de algún compositor en sus melodías.</p>
<p>II OBSERVACIÓN en grandes dimensiones (SAMeRC)</p>	
<p>Sonido (Timbre / Textura / trama /dinámicas - intrínsecas y extrínsecas)</p>	<p>Desde los primeros compases se logra percibir el tiple usando un registro medio, pero con notas agudas y largas. El piano por lo general mantiene la rítmica del torbellino en un registro medio-bajo. La percusión es brillante, debido a los instrumentos contruidos con caña brava como la esterilla y el quiribillo. La carraca que es de hueso también su tímbrica es brillante y de mucha sonoridad. En contraste, la marrana o zambumbia es un instrumento que otorga sonoridades bajas, y que en otros países son considerablemente de mayor tamaño.</p>
<p>Armonía (Tonal/modal/neo modal/neo tonal etc.)</p>	<p>El torbellino conjuga diferentes emociones de celebración, su armonía está expresada en acordes en modo mayor y en un círculo de tres funciones armónicas de I-IV-V (Tónica, Subdominante y Dominante) que se repite sin cambios. La tonalidad de la obra está en sol mayor, lo cual significa que está pensada en modo mixolidio y no es una obra modulante. La armonía es estable por cuanto la obra se basa en las melodías o tonadas que surgen de diferentes compositores, es así como se conforma un torbellino.</p>
<p>Melodía (carácter)</p>	<p>La primera melodía correspondiente a las secciones (a) y (a') es una transcripción de la primera sección de la melodía de la obra Pontanalino del maestro Raúl Ariza Ariza, con la diferencia que la obra original es más rápida. Seguido, se escucha un trino por parte del tiple el cual es característico de estas músicas y en la forma musical el autor lo denomina como un "puente" para la siguiente sección melódica. Las secciones desde la (b) hasta la (d) surgieron como composiciones propias, teniendo en cuenta las técnicas interpretativas de cada instrumento en las diferentes regiones y municipios de Santander. Las secciones (b) y (b') son ejecutadas por el tiple, mientras que las secciones (d) a (d2) de la macroestructura B son ejecutadas por el tiple y el piano correspondientemente. En la coda, la melodía está expresada en el ritmo base del torbellino.</p>

Ritmo (actividad vs estabilidad)	El ritmo de esta obra está escrito como tradicionalmente se escribe, en compás de 3/4, el cual se mantiene estable en todo momento, sin embargo, en la interpretación de los diferentes instrumentos existen patrones rítmicos que varían, junto a improvisaciones. El contraste se presentó en la sección intro hasta el compás #8, donde se aprecian notas en tiempo fuerte con figura de blanca con puntillo.
---	--

TABLA 7: ANÁLISIS DESCRIPTIVO DE TORBELLINO DE MIS TIERRAS

Forma musical de Torbellino de mis tierras

Macroestructura	Intro	A					
Microestructura		a	a'	Pte	b	b'	c
No. de compases	10	4	4	4	8	8	8
Tonalidad	G						
Forma	U.D.R.S.						
Métrica	3/4						

Macroestructura	B					
Microestructura	Pte	d	d'	d1	d2	e
No. de compases	4	10	10	8	8	8
Tonalidad	G					
Forma	U.D.R.S.					
Métrica	3/4					

Macroestructura	Intro	A'					
Microestructura		a	a'	Pte	b	b'	c
No. de compases	10	4	4	4	8	8	8
Tonalidad	G						
Forma	U.D.R.S.						
Métrica	3/4						

Macroestructura	B'					Coda
Microestructura	Pte	d	d'	d1	d2	
No. de compases	4	10	10	8	8	12
Tonalidad	G					
Forma	U.D.R.S.					

TABLA 8: FORMA MUSICAL DE TORBELLINO DE MIS TIERRAS

Presupuesto

Concepto	Valor
Salidas de campo	
Equipo de grabación portátil	1'600.000
Transportes y salidas de campo	
Gasolina	1'000.000
Peajes	500.000
Hospedaje	500.000
Alimentación	1'000.000
Etapas de montaje	
Ensayos	1'000.000
Pago agrupación musical	2'000.000
Alimentación de la agrupación	100.000
Transportes	100.000
Montaje de las obras	
Grabación del concierto	500.000
Edición y masterización	400.000
Total	8'700.000

TABLA 9: PRESUPUESTO

Cronograma

MES Y AÑO	FASES	DESCRIPCIÓN
Agosto a septiembre de 2021	<p>Primera fase</p> <ul style="list-style-type: none"> Registro del paisaje sonoro de Piedecuesta Registro del paisaje sonoro de Bucaramanga Registro del paisaje sonoro de La Paz 	Realización de un mapa sonoro de ambientes rurales. Se grabaron ambientes rurales y cerca de zonas montañosas. Las grabaciones se enfocaron en las aves.
Octubre a Diciembre de 2021	<p>Segunda fase</p> <ul style="list-style-type: none"> Análisis de las grabaciones y elementos musicales que pudo surgir de cada pueblo. 	Consiste en extraer las melodías y armonías de cada paisaje para después ser transcritos a los instrumentos.
	<ul style="list-style-type: none"> Edición e intervención de los paisajes sonoros. 	A las grabaciones se les realizará un proceso de intervención con el uso de efectos como reverberaciones, equalizaciones, loops, ecos y distorsiones.
Enero a Junio de 2022	<p>Tercera fase</p> <ul style="list-style-type: none"> Composición de las obras 	Las obras se compusieron en el siguiente orden: <ol style="list-style-type: none"> 1. Paisaje paceño 2. Guabina y canto natural 3. Champaña en totumo 4. Torbellino de mis tierras
Julio de 2022	<p>Cuarta fase</p> <ul style="list-style-type: none"> Grabación del repertorio, presentación del proyecto en vivo. 	Las obras fueron grabadas para ser parte de las memorias del proyecto y ser posteriormente editadas y masterizadas.

TABLA 10: CRONOGRAMA

Consideraciones éticas

El proyecto: “Paisajes Sonoros Santandereanos Con Aires Andinos” estuvo desarrollado por la Maestría en Músicas Colombianas de la Universidad El Bosque, la cual dirigirá y aprobará el proyecto del autor. Promulgando el *Código de Nuremberg* que desde el año 1947 se viene ejerciendo, busca que, al momento de realizarse el proyecto, el intérprete debe dar su consentimiento, debe conducir a resultados positivos, se debe evaluar el grado de riesgo evitando toda lesión física o mental ya sea leve o mortal, el intérprete puede decidir en qué momento desea ser parte del proyecto y cuando salir de él. La aceptación de este código evitará los riesgos de abuso o excesos por parte del investigador (Ocampo, 1997). Mediante la *Declaración Universal de los Derechos Humanos* adoptada desde 1948, este proyecto considera pertinente mencionarla, ya que el ambiente que se pretende dar en los talleres y ensayos es el de expresar su pensamiento libremente, creando lazos de amistad y procurando por el bienestar comunitario. Se pretende también el libre desarrollo de la personalidad sin que la raza, religión, sexo, o idioma, sean factores de discriminación. Finalmente se destaca la finalidad de la declaración por proclamar la paz y la justicia entre todos los países del mundo. Igualmente se adoptará la *Declaración de Helsinki* la cual nace de la necesidad de la autorregulación en los procedimientos ante los pacientes y propone una serie de principios éticos para abordar la investigación en seres humanos. Algunos de estos principios además de velar por el respeto, bienestar y la salud del paciente, son la protección de la información suministrada, el consentimiento y el asentimiento informado, el respeto a las decisiones del usuario, información acerca de los objetivos proyecto, de los riesgos y beneficios, y de cómo será financiado. Para el tipo de población con quien se desea trabajar en este proyecto se requiere tanto el consentimiento del cuidador, como el asentimiento de la persona, en este caso en condición discapacidad (Mundial A.M. 2014). Este proyecto cumple con el *Informe de Belmont* (1979) que resuelve principios de: autonomía, donde se busca permitir la libre expresión del usuario y la valoración de su opinión como persona autónoma. De beneficencia, respetando la opinión del otro para crear un buen ambiente y disminuir el riesgo de afectación

por medio de la inclusión y la socialización. De no maleficencia, el investigador afectará lo menos posible tanto psicológica, como moral y físicamente al participante. Y de justicia, que procura la distribución equitativa entre los usuarios de los recursos y herramientas teóricas y prácticas para el desarrollo del proyecto.

Consentimiento informado

En este consentimiento informado yo, Jhon Fernando Huérfano identificado/a con C.C No 1098718787 de Bucaramanga, en calidad de interprete, declaro por escrito mi libre voluntad de participar en la investigación: Paisajes Sonoros Santandereanos Con Aires Andinos: cuatro obras para tiple, piano, contrabajo, y percusión con características armónicas, timbricas, melódicas y rítmicas de los aires bambuco, guabina y torbellino, junto a paisajes sonoros rurales intervenidos) con el objetivo de generar una propuesta sonora desde las músicas andinas colombianas, aportando al repertorio nacional cuatro obras para un formato de tiple, piano y sintetizador, contrabajo, batería y percusión andina, por medio de grabaciones y análisis de paisajes sonoros rurales de municipios de Santander, Colombia que sirvan de soporte compositivo. Este repertorio se basará en los estilos de las músicas andinas santandereanas de los años 1970 y 1990. La participación en el estudio es libre y voluntaria. Los intérpretes podrán retirarse de la investigación en el momento que lo deseen, sin ningún tipo de consecuencia. Los participantes recibirán información significativa y respuesta a cualquier inquietud que surja durante el estudio. Los nombres y toda información que usted proporcione serán tratados de manera privada y con estricta confidencialidad, estos se consolidaran en una base de datos como parte del trabajo investigativo. Sólo se divulgará la información global de la investigación, en un informe en el cual se omitirán los nombres propios de las personas de las cuales se obtenga información. En caso de que existan gastos durante el desarrollo de la investigación, serán costeados con el presupuesto de la investigación. En caso de que usted quiera saber más sobre esta investigación o tenga preguntas o dudas en cualquier momento, puede contactar a Jovan Alfonso Arévalo Espinosa, teléfono 3007919865 y (031) 9206015.

Jhon F.

Firma del interprete

Nombre: Jhon Fernando Huérfano Patiño

Cédula: 1098718787

Consentimiento informado

En este consentimiento informado yo, Juan Sebastián Palomino Tapias identificado/a con C.C No 1098760012 de Bucaramanga, en calidad de interprete, declaro por escrito mi libre voluntad de participar en la investigación: Paisajes Sonoros Santandereanos Con Aires Andinos: cuatro obras para tiple, piano, contrabajo, y percusión con características armónicas, timbricas, melódicas y rítmicas de los aires bambuco, guabina y torbellino, junto a paisajes sonoros rurales intervenidos) con el objetivo de generar una propuesta sonora desde las músicas andinas colombianas, aportando al repertorio nacional cuatro obras para un formato de tiple, piano y sintetizador, contrabajo, batería y percusión andina, por medio de grabaciones y análisis de paisajes sonoros rurales de municipios de Santander, Colombia que sirvan de soporte compositivo. Este repertorio se basará en los estilos de las músicas andinas santandereanas de los años 1970 y 1990. La participación en el estudio es libre y voluntaria. Los intérpretes podrán retirarse de la investigación en el momento que lo deseen, sin ningún tipo de consecuencia. Los participantes recibirán información significativa y respuesta a cualquier inquietud que surja durante el estudio. Los nombres y toda información que usted proporcione serán tratados de manera privada y con estricta confidencialidad, estos se consolidaran en una base de datos como parte del trabajo investigativo. Sólo se divulgará la información global de la investigación, en un informe en el cual se omitirán los nombres propios de las personas de las cuales se obtenga información. En caso de que existan gastos durante el desarrollo de la investigación, serán costeados con el presupuesto de la investigación. En caso de que usted quiera saber más sobre esta investigación o tenga preguntas o dudas en cualquier momento, puede contactar a Jovan Alfonso Arévalo Espinosa, teléfono 3007919865 y (031) 9206015.



Firma del interprete

Nombre: Juan Sebastián Palomino Tapias

Cédula: 1098760012 de Bucaramanga

Consentimiento informado

En este consentimiento informado yo, CESAR ANDRES CASTRO MORA identificado/a con C.C No 1095789987 de Floridablanca, en calidad de interprete, declaro por escrito mi libre voluntad de participar en la investigación: Paisajes Sonoros Santandereanos Con Aires Andinos: cuatro obras para tiple, piano, contrabajo, y percusión con características armónicas, tímbricas, melódicas y rítmicas de los aires bambuco, guabina y torbellino, junto a paisajes sonoros rurales intervenidos) con el objetivo de generar una propuesta sonora desde las músicas andinas colombianas, aportando al repertorio nacional cuatro obras para un formato de tiple, piano y sintetizador, contrabajo, batería y percusión andina, por medio de grabaciones y análisis de paisajes sonoros rurales de municipios de Santander, Colombia que sirvan de soporte compositivo. Este repertorio se basará en los estilos de las músicas andinas santandereanas de los años 1970 y 1990. La participación en el estudio es libre y voluntaria. Los intérpretes podrán retirarse de la investigación en el momento que lo deseen, sin ningún tipo de consecuencia. Los participantes recibirán información significativa y respuesta a cualquier inquietud que surja durante el estudio. Los nombres y toda información que usted proporcione serán tratados de manera privada y con estricta confidencialidad, estos se consolidaran en una base de datos como parte del trabajo investigativo. Sólo se divulgará la información global de la investigación, en un informe en el cual se omitirán los nombres propios de las personas de las cuales se obtenga información. En caso de que existan gastos durante el desarrollo de la investigación, serán costeados con el presupuesto de la investigación. En caso de que usted quiera saber más sobre esta investigación o tenga preguntas o dudas en cualquier momento, puede contactar a Jovan Alfonso Arévalo Espinosa, teléfono 3007919865 y (031) 9206015.

Cesar A Castro M.

Firma del interprete

Nombre:

Cédula:

CONCLUSIONES

Según los resultados encontrados con respecto a los paisajes sonoros, se concluye y se reafirma la extensa variedad de material sonoro natural que se genera en las locaciones rurales, siendo las grabaciones materiales de apoyo compositivo, pero también, memoria de los ambientes rurales que todavía conservan. Se recomienda ampliar las grabaciones de los paisajes sonoros a municipios y regiones como Barrancabermeja, Puerto Wilches, Charta, o el mismo Cañón del Chicamocha.

A raíz de las investigaciones, viajes y vivencias en los diferentes pueblos, las músicas propuestas en este proyecto fueron más acorde a la realidad, valorando los esfuerzos de preservar las culturas y tradiciones santandereanas, por medio de la sonoridad del tiple, que es característico de esta zona, conectando los oyentes las guabinas, torbellinos y bambucos, con el paisaje sonoro de origen.

Se demostró entonces que se pueden conectar los temas del paisaje sonoro, y las músicas andinas colombianas, siendo una propuesta más, hecha de manera respetuosa, acorde a las sonoridades, timbres, métodos de interpretación, entre otros.

Las enseñanzas que provienen de las personas que han vivido las músicas andinas colombianas incluso por generaciones en sus familias, son extremadamente valiosas y que vale la pena visibilizar, apoyar y documentar, ya que precisamente dentro de las tradiciones más representativas de Santander y Colombia en general es la de la tradición oral.

BIBLIOGRAFÍA

- Albertjulianlargo. (24 abril de 2012). OJOS DE YO NO SÉ QUÉ (Bambuco). Recuperado de <https://youtu.be/AtXNqDWNede>
- Arévalo, J. 11/Jun/2021. Entrevista a German Darío Pérez Salazar. Recuperado de <https://youtu.be/yHZ9Xzj67bQ>
- Arévalo, J. 10/Jun/2021. Entrevista a Gerónimo Arrieta. Recuperado de <https://youtu.be/79i1FY2igO4>
- Ariza, comunicación personal, 12/6/2022
- Cárdenas-Soler, R. N., & Martínez-Chaparro, D. (2015). EL Paisaje sonoro, una aproximación teórica desde la semiótica. *Rev. Investig. Desarro. Innov.* vol. 5 (2), 129-140
- Cuartas, M. V. (2017). Entre ruidos y sonoridades: hacia una etnografía de paisajes sonoros en la ciudad de Quibdó-Chocó (Colombia). *NEXUS COMUNICACIÓN*.
- Favory J., «Les unités sémiotiques temporelles», *Mathématiques et sciences humaines* [En ligne], 178 | Été 2007, mis en ligne le 21 septembre 2007, consulté le 23 juillet 2020. URL: <http://journals.openedition.org/msh/4192>; DOI: <https://doi.org/10.4000/msh.4192>
- F., M. E. L., & Tobón, A. (2015). Bandola, tiple y guitarra: de las fiestas populares a la música de cámara. *Artes La Revista*, 4(7), 44–53. Recuperado a partir de <https://revistas.udea.edu.co/index.php/artesudea/article/view/22847>
- G, Arrieta, comunicación personal, 2021
- Hernández, M. (2010). *Música Colombiana en Batería: Lenguajes Contemporáneos*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Instrumentos de percusión (2022). *Instrumentos de percusión*. Recuperado de <https://www.instrumentosdepercusion.com/>
- LaRue, J. (2004). *Análisis del estilo musical*. Madrid: Idea Books.
- Lee Sammy (2018). *Historia de los comienzos del sintetizador*. Recuperado de <https://www.redbull.com/co-es/musica-electronica-historia-comienzo-sintetizador>

- LOPEZ, D., & Horacio, L. (2008). Música Regionales Colombianas. Dinámicas, Prácticas y Perspectivas.
- Hernández, Cesar. (2015). “Aportes rítmicos y adaptaciones de Juan Guillermo Aguilar y Pedro Ojeda, del ritmo del porro pelayero a la batería.”. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7530109>
- Melo, M. E., & Enna, M. (2012). Música nacional: el pasillo colombiano.
- Miñana, C. (1997). Los caminos del bambuco en el siglo XIX. *A contratiempo*, 9(1), 7-11.
- Mundial, A. M. (2014). Declaración de Helsinki. Principios éticos para la investigación en seres humanos. *Boletín del Consejo Académico de Ética en Medicina*, 1(2).
- Muñoz, Pachito. (6 jun 2020). ZIZIO ABUGUECKA (PÁJARO QUEMA ROPA) - Francisco "Pachito" Muñoz. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=pKaA2bbJDGU>
- Nicolás, A. M. B. (2020). El paisaje sonoro como arte sonoro. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 15(1), 112-125.
- Ocampo J. (1997). *El Código de Nuremberg, a 50 años de su promulgación*. México. Recuperado de [El Código de Nuremberg \(unam.mx\)](http://ElCódigodeNuremberg.unam.mx)
- Patton, M. Q. (2015). *Qualitative Evaluation and Research Methods*. Thousand Oaks, CA: Sage.
- Reyes, D., García, L. (2020). La galería de los sabores. Viaje sonoro a las cocinas populares de la galería de Manizales (Colombia). *Oblicua. Edición No. 14*. 25-34
- Schafer, R. M. (1994). *Hacia una educación sonora*. Buenos Aires: Peda.
- Schafer, R. M. (1969). *The new soundscape*. Don Mills: BMI Canada Limited.
- Serrano Giraldo, Orlando. El canto de la guabina veleña. Recuperado de: <https://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-72/el-canto-de-la-guabina-velena>
- Siepmann, J. (2003). *The Piano*. España: Ediciones Robinbook.
- Valencia, V. (2004). *Pitos y tambores: Cartilla de iniciación musical*. Bogotá: Ministerio de cultura.