

SENTIRES

**Apropiación de música tradicional colombiana por medio de
técnicas extendidas en la tuba y medios digitales**

PASTOR JHON EIDER MUÑOZ CÁRDENAS

Universidad de Caldas
Facultad De Artes y Humanidades
Manizales, Colombia
2022

SENTIRES

Apropiación de música tradicional colombiana por medio de técnicas extendidas en la tuba y medios digitales

PASTOR JHON EIDER MUÑOZ CÁRDENAS

Trabajo de investigación-creación presentado como requisito parcial para optar al título de:
Magíster en Artes

Director

HÉCTOR YOVANNY BETANCUR SANTA. PhD

Grupo de Investigación:

OBSERVATORIO DE FENÓMENOS TRANSDISCIPLINARES EN MÚSICA

Línea de Investigación:

INTERPRETACIÓN Y CREACIÓN DE MÚSICA DEL SIGLO XX Y XXI

Universidad de Caldas

Facultad De Artes Y Humanidades

Manizales, Colombia

2022

Resumen

La tuba es un instrumento que históricamente ha desempeñado un rol secundario en las diferentes manifestaciones instrumentales a nivel sinfónico y orquestal. En Colombia, el estudio de este instrumento en las distintas instituciones de educación musical, está enfocado hacia la música folklórica y a los montajes sinfónicos, donde sigue ejerciendo una función secundaria, un contexto desfavorable en la búsqueda de nuevas exploraciones sonoras para este instrumento. En los últimos años diferentes compositores e intérpretes han apostado por una aplicación distinta del instrumento, sirviéndose de apropiaciones, reinterpretaciones y medios digitales.

La presente investigación-creación se propuso componer un paisaje sonoro a partir de la apropiación de la música folklórica colombiana, específicamente de dos obras tradicionales: *Colombia tierra querida* y el pasillo *Gloria Eugenia*. A partir de técnicas extendidas de la tuba y medios digitales, se busca ampliar el panorama de los posibles usos de la tuba y establecer un antecedente que contribuya a nuevas propuestas musicales. La tuba conserva en sus formas y sonoridades un potencial inexplorado, este trabajo aborda dicho potencial, en relación a mi vida y formación personal como tubista y docente.

La presente investigación-creación está conformada por tres capítulos: El primero tiene un carácter teórico, se desarrollan algunas perspectivas sobre conceptos como folklore, técnicas extendidas, así como la relación entre los medios digitales y la producción musical contemporánea. El segundo capítulo es de carácter metodológico, se mencionan referencias conceptuales y artísticas relacionadas con el componente de creación: *Sentires: Paisaje Sonoro para Tuba y medios digitales*. El tercer capítulo contiene un comentario del proceso realizado para componer el paisaje sonoro a partir del uso de *samples*, *loops* y técnicas extendidas del instrumento de la tuba.

Palabras clave

Música folklórica colombiana, Tuba, Apropiación musical, Técnicas extendidas, Sampleo, Paisaje sonoro.

Abstract

The tuba is an instrument that has historically played a secondary role in the different instrumental manifestations at symphonic and orchestral level. In Colombia, the study of this instrument in the different institutions of musical education is focused on folk music and symphonic productions, where it continues to play a secondary role, an unfavorable context in the search for new sonorous explorations for this instrument. In recent years, different composers and performers have opted for a different application of the instrument, using appropriations, reinterpretations and digital media.

The present research-creation proposed to compose a soundscape from the appropriation of Colombian folk music, specifically from two traditional songs: *Colombia tierra querida* and the pasillo *Gloria Eugenia*. From expanded techniques of the tuba and digital media, we seek to expand the panorama of the possible uses of the tuba and establish a precedent that contributes to new musical proposals. The tuba retains in its forms and sonorities an unexplored potential, this work addresses this potential, in relation to my life and personal training as a tuba player and teacher.

This research-creation is made up of three chapters: The first has a theoretical character, some perspectives on concepts such as folklore, extended techniques, as well as the relationship between digital media and contemporary music production are developed. The second chapter is of methodological character, it mentions conceptual and artistic references related to the creation component: *Sentires: Soundscape for Tuba and digital media*. The third chapter contains a commentary of the process carried out to compose the soundscape from the use of samples, loops and extended techniques of the tuba instrument.

Keywords

Colombian folk music, Tuba, Appropriation, expanded techniques, Sampling, Soundscape.

CONTENIDO

Resumen	3
INTRODUCCIÓN	6
CAPÍTULO I. DEL FOLKLOR A LAS TÉCNICAS EXTENDIDAS Y LOS MEDIOS DIGITALES	10
1.1. El folklore en Colombia	10
1.2. Breve historia de la tuba.....	14
1.3. Expansión de la tuba y técnicas extendidas	17
1.4. Muestreo y medios digitales.....	20
CAPÍTULO II. AUTOBIOGRAFÍA Y POSPRODUCCIÓN	24
2.1. Perspectiva autobiográfica en el arte	24
2.2. Acercamiento a la etnomusicología.....	26
2.3. Formas de posproducción.....	28
2.4. Referentes musicales.....	30
CAPÍTULO III PROCESO DE CREACIÓN.....	35
3.1. Músicas del litoral y centro	35
3.2. Primer acercamiento. Archivo.	36
3.3. El medio de sentir. Paisaje sonoro para tuba y medios digitales.....	67
CONCLUSIONES	77
Referencias	80
Índice de imágenes.....	82

INTRODUCCIÓN

La educación musical en Colombia está determinada por el contexto socio-económico y cultural de cada región particular, lo que evidencia una asimetría formativa en distintas regiones, situación que se ve reflejada en la poca profundización que tienen muchos jóvenes como intérpretes de su instrumento. El departamento de Caldas posee uno de los programas de bandas más destacados del país, demostrándolo en todos los concursos nacionales, ocupando continuamente los primeros lugares. Además, dicho programa se ha convertido en un semillero fundamental para que los jóvenes emprendan procesos de formación musical a nivel profesional y participen en diferentes espacios, como los proyectos de la Filarmónica de Bogotá e incluso la Orquesta Sinfónica Nacional de Colombia, demostrando que existe un alto interés regional por parte de los músicos, de indagar y continuar sus estudios instrumentales.

Desde mi experiencia como egresado de una de estas bandas estudiantiles y tubista formado con el repertorio tradicional del formato propio de estas agrupaciones, observo las dificultades de la formación profunda en un instrumento que ha sido relegado a funciones muy básicas dentro del ejercicio de interpretación de las bandas. En las bandas populares, de marchas y militares se usa tradicionalmente la tuba para el papel de bajo, de acuerdo al tipo de composiciones realizadas por su mayor exponente John Philip Sousa y, en general, al repertorio de este tipo de ensambles, lo que se ha heredado hasta nuestros días, bajo una estructura definida de composición que le confiere una simplicidad extrema en sus líneas.

En Colombia, la formación en música involucra pocos espacios para la aplicación de técnicas extendidas instrumentales y medios digitales, que permitan miradas alternativas de la tradición musical, pues estas mismas expresiones folklóricas, parecieran limitar la capacidad de los instrumentistas, además de suscitar un desgaste de la música tradicional, al entenderla como una práctica artística que debe dedicarse exclusivamente a procesos de conservación y repetición.

La tuba se ha mantenido dentro de este panorama limitado por su rol secundario y su uso acompañante en las orquestas. Pensar la tuba como instrumento protagonista y su posible relación con los lenguajes contemporáneos es un ejercicio en construcción. El desarrollo de la interpretación de la tuba en Colombia ha estado en su mayor parte condicionado a los programas de bandas del país, esto conserva aspectos positivos con relación a la difusión y descubrimiento del instrumento, pero es innegable que las cualidades técnicas y creativas del repertorio folklórico nacional no permiten la búsqueda de otras sonoridades y perspectivas de este instrumento. La tuba ha tenido el papel de soporte de los esquemas armónicos simples de tal repertorio, muchas veces interpretando dos o tres notas que se repiten a través de toda una composición. Gran parte de las agrupaciones que interpretan este tipo de composiciones pertenecientes al folklore nacional, comprometen a los tubistas a desempeñar un papel básico, siguiendo patrones rítmicos que rara vez varían, generando patrones circulares y monótonos, uniformidad que se ve reflejada en el esquema sonoro de las obras. Las líneas escritas para el instrumento de la tuba, no permiten aprovechar el amplio registro que posee, pues el registro o tesitura usado para este instrumento en la música folklórica, está subordinada al registro medio, desaprovechando casi que por completos los extremos bajos y agudos del instrumento. Esto es problemático si se tiene en cuenta que el aprendizaje de la música folklórica constituye gran parte de la formación de los tubistas en Colombia, especialmente en lo que concierne a su formación preuniversitaria, mucho más si se tiene en cuenta que las exigencias técnicas de la tuba en el repertorio universal son muy altas y requieren de una gran versatilidad por parte del intérprete, elementos de los que podrían nutrirse los compositores y arreglistas de la música folklórica colombiana.

La tuba es el instrumento de viento-metal que generalmente aporta los bajos en las distintas composiciones, pero eso no significa que sea el único rol capaz de desempeñar. En la tuba se pueden ejecutar melodías en primer plano y ofrece más posibilidades que las notas fundamentales de las estructuras armónicas. En este instrumento, la armonía puede estar dispuesta de diferentes formas, permitiendo que cuando se piense en componer obras relacionadas al folklore colombiano, se generen pensando, por ejemplo, en un bajo abundante, con características armónicas, rítmicas, melódicas. Así como en la

implementación de sonidos no convencionales, técnicas expandidas y medios digitales que aprovechen todos los recursos que la tuba ofrece.

El arte contemporáneo involucra un cambio en las formas tradicionales de producción y circulación, o en su defecto, genera nuevas interpretaciones de procesos y modelos del pasado. Estas características involucran un número amplio de manifestaciones y lenguajes artísticos, incluida la música. Los estudios en torno a las expresiones folklóricas en Colombia, plantean acercamientos a la tradición musical, que buscan traducir este fenómeno, que se caracteriza por estar vivo y hacer parte de la cotidianidad popular de la gente. A lo largo de la historia de la Universidad de Caldas, las carreras de Licenciatura y Maestro en música, en cabeza de sus egresados y profesores, se han encargado de fortalecer los procesos en la escena musical de Colombia, siendo referente en todos los instrumentos, donde la tuba no ha sido una excepción. El Departamento de música de la Universidad de Caldas ha sido un gran impulsor de agrupaciones especializadas en la música folklórica con perspectiva académica, agrupaciones que hoy utilizan la tuba como un instrumento completo, acorde a una nueva realidad instrumental.

La pregunta que guía la presente investigación-creación es la siguiente: ¿Cómo crear un proceso de apropiación de la música tradicional colombiana, desde las técnicas expandidas de la tuba y medios digitales? Con este proyecto se busca proponer nuevas miradas a la técnica instrumental de la tuba y su utilización en entornos musicales diferentes, el acercamiento a otro tipo de expresiones estéticas, como el paisaje sonoro. Se busca enriquecer todos los formatos de música de cámara y fomentar el uso de técnicas expandidas y apropiación de la música folklórica colombiana asistida por medios digitales, herramientas que nutren el proceso compositivo desde la creación de los *Loops* y *Samples* necesarios para establecer puentes con los lenguajes del arte contemporáneo, de producción y posproducción artística.

Obedeciendo al impulso creativo como intérprete instrumental, busco aproximarme a los límites establecidos por los paradigmas de composición e instrumentación al replantear el rol de la tuba, su uso tradicional, como instrumento versátil, dotado de múltiples

posibilidades. Esto se podrá evidenciar con el uso de este en todos los aspectos de la composición musical de *Sentires: Paisaje Sonoro para Tuba y medios digitales*. Este proyecto se llevó a cabo bajo la línea de investigación-creación, *Interpretación y creación de música del siglo XX y XXI*, del grupo de investigación: *Observatorio de fenómenos transdisciplinarios en música*, con miras a la apropiación de dos obras representativas de la música tradicional colombiana: *Colombia tierra querida* y *Gloria Eugenia* desde el uso de la tuba, técnicas extendidas y medios digitales. Se espera contribuir a los intereses de aficionados, educadores, instrumentistas y compositores que deseen hacer música colombiana desde otra mirada, fomentando la creación y el uso alternativo de las composiciones tradicionales del folclore colombiano.

CAPÍTULO I. DEL FOLKLOR A LAS TÉCNICAS EXTENDIDAS Y LOS MEDIOS DIGITALES

1.1. El folklore en Colombia

Considero pertinente comenzar haciendo referencia al folklore desde una perspectiva etimológica, para ello es necesario citar al escritor William Thomas, quien planteó por primera vez el concepto de Folklore: “uniendo dos voces en una: *folk*, que significa pueblo, y *lore*, que quiere decir conocimiento” (Arguedas, 2001, p.7). Con esto se hace evidente que la palabra folklore conserva una referencia directa hacia el conocimiento popular y las dinámicas culturales de un territorio específico y, en especial, sus expresiones estéticas. El escritor José María Arguedas también menciona que el folklore no tiene su origen ni en las instituciones ni en las academias, es un conocimiento que se origina en las dinámicas populares que suceden al interior de una comunidad, en esa medida podría decirse que una de las características principales del folklore es que no tiene un origen científico, en vez de esto, se desenvuelve en lo no institucionalizado, en las formas del conocimiento por transmisión oral, en la acción y la palabra que viajan de generación en generación con la naturalidad de lo cotidiano.

El sociólogo Alfredo Poviña nos dice que aunque en sus orígenes el concepto de folklore apuntaba directamente al campo arqueológico, buscando rescatar textos antiguos populares relacionados a los mitos, leyendas y a la oralidad de la comunidad, con el tiempo (principalmente con la profundización del estudio del folklore, junto a los teóricos denominados folkloristas) el concepto de folklore comenzó a relacionarse con todo tipo de manifestaciones estéticas o artísticas por parte de los pueblos, la pregunta entonces se formuló desde el interrogante de qué es el saber popular y qué lo diferencia de otras formas del conocimiento. Poviña nos cuenta que lo popular necesariamente hace referencia a las manifestaciones de la vida cultural colectiva:

El reino de lo colectivo es el dominio de lo anónimo. Diremos que es, -recurriendo a una expresión de Recasens Siches-, el campo de lo mostrenco, de lo que no tiene dueño. En

lo colectivo ya no hablamos de individuos, los hechos son sin autores. Ha desaparecido ya el genio de la creación individual. Lo social es una forma de vida que no es de nadie en particular, sino que es algo genérico, común, típico; es una generalización impersonal; una cristalización, una objetivación despersonalizada. (Poviña, 1944, p. 12)

Los estudios recientes del folklore evidencian que estas formas de expresión están arraigadas a las clases sociales, de allí que lo popular sea un distintivo al interior de distintas comunidades. Poviña también argumenta que el folklore surge en una condición en la que existen diferentes niveles culturales, el folklore se sitúa en las tradiciones no institucionales y la espontaneidad es una característica en su manifestación. Colombia está llena de expresiones folklóricas, de opiniones públicas generacionales del vulgo, de sueños populares, aquí existe un arriba y abajo cultural altamente contrastado, esto se ha traducido históricamente en una relación conflictiva, de resistencia, en palabras de Poviña: supervivencia, que no es más que la búsqueda de permanecer, de seguir existiendo sobre la tierra. En esa medida, el folklore en Colombia también es una lucha por la permanencia ante la opresión de los de arriba (pensando en los niveles culturales que menciona Poviña).

Un ejemplo de este acto de resistencia o la búsqueda para la conservación del Folklore de un territorio (desde adentro del mismo Folklore) es Atahualpa Yupanqui, quién desde un ejercicio poético y crítico da forma al contexto estético que representa un pueblo, en su caso, uno íntimamente relacionado a la naturaleza. El naturalista Claudio Bertonatti menciona que en la medida en que los contextos, en este caso ecosistemas naturales, se ven afectados y suprimidos, las expresiones folklóricas se ven igualmente afectadas, Bertonatti nos cuenta que “El poeta que antes salía a caminar y se topaba con un algarrobal, hoy lo hace con un algodonal y quien salía a contemplar los pastizales pampeanos con venados y ñandúes hoy observa un horizonte tapizado de soja. Entonces, ¿con qué podrá inspirarse? Y, ¿a qué pretendemos que le cante?” (Bertonatti C., 2010, p. 26) El folklore no es una expresión inalterable ni es un suceso del pasado que ya no representa a nadie, es importante que recordemos que existen niveles, generaciones y adaptaciones, es la condición de lo popular lo que mantiene vivo el folklore; el artista que en una generación crece mirando el pastizal, en otra los cultivos de soja y en otra los arrabales. El caso de Colombia no es muy distinto, pues gran parte de su población popular proviene del campo, campesinos que con

el pasar del tiempo y el devenir socioeconómico se han aproximado cada vez más a la ciudad, donde se han mantenido y desfigurado costumbres y, eventualmente, han surgido otras formas de supervivencia, unas que corresponden a las necesidades actuales de la vida colectiva popular.

Las expresiones folklóricas en Colombia abarcan un gran abanico de formas, pero es en la música donde más se ha diversificado. Colombia contiene más de mil ritmos folklóricos extendidos a lo largo de todo el territorio nacional, una cantidad bastante numerosa que posiciona al país como número uno del mundo en cuanto a cantidad de ritmos musicales. Esta numerosidad se origina por las características de su mismo territorio y a su historia, convirtiéndolo en un lugar poblado de aires musicales de todas partes e hibridando entre ellos muchos más. Esta cantidad y la misma condición de aislamiento que tiene algunas regiones con otras, hacen del estudio de toda la música folklórica colombiana una tarea de dimensiones colosales, por ello la gran mayoría de investigaciones en torno a estas expresiones musicales se enfocan en algún fragmento específico del territorio nacional. La recopilación musical titulada *A cuatro manos*, un material didáctico de partituras presentado por Germán Darío Pérez Salazar, Michelle Leygue, Miyer Garvin y Rogelio García pretendía en un principio compilar música de todas las regiones del país, para adaptarlas al piano desde un ejercicio de sistematización académica, pero se encontraron con este atlas complejo de ritmos y de microrregiones, lo que forzó a los autores a sintetizar el proceso al estudio de los compositores más relevantes de la música folklórica del país. Ante la inmensa cantidad de ritmos y expresiones musicales, el proceso de especificación se vuelve necesario en los estudios del folklore nacional, este proceso se puede llevar a cabo por medio de cercanía por parte del investigador a un territorio, por aires específicos, por popularidad local o nacional, etc.

La cumbia es un referente principal a la hora de pensar el folklore nacional, una palabra que conserva distintos significados, Juan Sebastián Ochoa menciona en su texto *La cumbia en Colombia: invención de una tradición* que esta palabra “es polisémica. Los significados más comunes son los siguientes: un baile y una práctica cultural, un conjunto de géneros (en plural), una categoría de mercado en la industria cultural, y un género (en

singular) como matriz triétnica fundacional del resto de las músicas del Caribe colombiano.” (Ochoa, 2017, p. 32). En definitiva, dentro de los distintos significados, podríamos decir que es una expresión folklórica que se ha arraigado en gran parte de la identidad popular de distintas regiones colombianas y de Latinoamérica, un género del que se han apropiado músicos tradicionales, populares y académicos, convirtiéndolo en el sonido más representativo del país.

La cumbia en sus orígenes representa la mezcla e hibridación entre sonidos africanos, indígenas y mestizos, obteniendo como resultado un punto de encuentro que pareciera estar por encima de intenciones conservadoras que pretenden mantener fronteras culturales, la cumbia se posiciona como el sonido central y entorno a él bailan personas de todo tipo, unidas tal vez por la necesidad de un puente que permita entrelazar la diversidad y la diferencia. Pero los géneros del folklore no solo han representado a culturas originarias o endémicas, algunos de sus géneros y expresiones musicales provienen de otro proceso sumamente importante, uno relacionado a la apropiación y la adaptación de sonidos extranjeros reconocidos a nivel mundial. Es el caso de expresiones como el pasillo, un género folklórico que justamente tuvo su origen en Colombia a partir de la influencia y de adaptación del vals austríaco de principios del siglo XIX, la investigadora Martha Rodríguez sostiene que el pasillo no comenzó siendo parte del folklore, ya que partía de las élites socioculturales de las principales ciudades del país:

Aunque hubiera sido deseable para quienes desde la década de los años sesenta del siglo XX se interesaban en los estudios folklóricos, mostrar algún ancestro campesino o indígena en él, el hecho de que haya sido de salón y partitura lo excluyó del grupo de los géneros que tenían un derecho de origen más legítimo, por ser, aparentemente más propios. (Rodríguez, 2012, p. 37)

Con el tiempo, este género fue apropiado por el sector popular de las ciudades, la danza y las letras ya no correspondían a un origen extranjero, el proceso de adaptación tuvo como consecuencia distintos matices, relación con otros géneros y con otros países como Ecuador y Perú. El pasillo es un ejemplo de folklore, en el que la población campesina se apropia de la música dominante de una ciudad (hacia la cual en un principio no sentían

ninguna identidad) y logra adaptarla a las necesidades estéticas y colectivas de la gente común.

Algunas ideas sobre el folklore mencionadas anteriormente pueden ser de utilidad para comprender la vitalidad de la música colombiana. El folklor es una forma espontánea, colectiva, no institucional, que proviene de costumbres y mezclas, que también puede aparecer desde apropiaciones e interpretaciones de músicas urbanas, que en principio parecieran no ajustarse a las necesidades de la gente común, pero que deviene en las relaciones sociales de una comunidad con diferentes niveles culturales. Esto es importante porque nos permite pensar en la constante transformación de ese folklore, tanto por músicos académicos, como nativos y populares. Hoy en día se generan constantemente puentes que permiten la reunión de todo tipo de músicos y artistas. El músico Yeison Bedoya en su tesis para la Maestría en Composición de la Universidad EAFIT, titulada *Contemporandino*, propone un nuevo concepto que pretende justamente mediar entre la unión de estos dos mundos: el académico y el folklórico, todo desde la intención de nutrir su experiencia y proceso creativo como compositor:

En lugar de generar algún tipo de conflicto sonoro, lo que se logra es poder enriquecerse uno del otro, a través de los puntos comunes y, por qué no, de sus contradicciones, que hacen de este ejercicio de escritura musical una exploración constante. (Bedoya, 2016, p. 29)

Con esta idea, podemos pensar en otra perspectiva más sobre el folklore, como un campo que detona nuevos procesos creativos, compositivos y de mediación. El resultado de estos procesos que nacen del archivo y de la reinterpretación podrían o no volverse parte del colectivo popular de una comunidad, pero a partir de ello se dan nuevas exploraciones y propuestas estéticas que mantengan en movimiento la producción artística contemporánea.

1.2. Breve historia de la tuba

La tuba ha sido utilizada a través de la historia como un instrumento encargado de las frecuencias más graves de la armonía musical, sirviendo como soporte armónico de

secciones musicales. Dentro de las investigaciones que han servido como material de apoyo a la docencia y a la transformación de los programas académicos en el campo de la música, cabe destacar la tesis de Eduardo Nogueroles (2017), quien investiga la ausencia de las técnicas extendidas dentro del catálogo pedagógico de la enseñanza de tuba, así como la presencia de obras con estas técnicas en el repertorio artístico más interpretado. El primer concierto para tuba como instrumento solista fue presentado por Roger Bobo en el Carnegie Recital Hall el primero de abril de 1961, pero solo hasta 1966, con la creación de la obra *Encounters II de Kraft*, aparecen secciones diferenciadas donde se indica al intérprete cómo debe ejecutar la obra en cada momento, las cuales incluían diversas dinámicas con muchos saltos de registro, así como el uso de multifónicos de gran complejidad hacia la mitad de la obra. En esta composición son frecuentes las técnicas extendidas como los glissandos o el registro extremo. Posteriormente, el compositor polaco Krzysztof Penderecki crea la obra *Capriccio for Tuba* (1980), obra muy completa y con frecuencia incluida en los programas académicos de los conservatorios de grado superior de música. El material de este sólo de tuba emana del Réquiem polaco, obra de la época del Movimiento de Solidaridad en Polonia, cuando la pretendía vender por el temor de una posible invasión soviética, quienes ya habían invadido Hungría entre 1957 y 1958. *Capriccio* es una obra escrita para las particularidades de la tuba, incluso en sus secciones agudas, donde se mueven alrededor de una octava por encima y por debajo del "C" medio. La pieza está escrita en el último estilo posromanticismo de Penderecki, siendo una obra alegre sobre un ritmo de *Capriccio*" bastante sencillo, y donde la utilización frecuente de tresillos aporta bastante impulso a la obra, con profundas dosis de lirismo.

En Colombia, el rol de la tuba se limitó a acompañar de manera rítmico-armónica las músicas colombianas en los formatos instrumentales en los cuales se necesitaba, como por ejemplo las bandas de viento, bandas papayeras, bandas de marcha, entre otro, sin embargo, en la música tradicional de región la andina, no se tiene la tuba como un instrumento habitual. A nivel internacional algunos intérpretes han llevado la tuba a un nivel de preponderancia dentro de las músicas tradicionales. Un ejemplo de esto es el caso del tubista Roland Szentpali, un húngaro virtuoso de la música, quien le ha dado una nueva forma física a la tuba, dándole el nombre de Twoba, contribuyendo al fortalecimiento y

desarrollo de nuevas sonoridades y formas de tocar el instrumento, y revolucionando el folklore de su país con sus interpretaciones y composiciones, donde la tuba tiene el rol protagónico que interactúa en todos los campos de la obra musical. En Venezuela se puede encontrar a Leswi Pantoja, músico salido del movimiento de Orquestas venezolanas (Fesnojiv), movimiento famoso por formar músicos instrumentistas de un alto nivel. Pantoja integra las mejores orquestas sinfónicas del mundo, actúa regularmente en grupos de cámara y como solista presentando obras concebidas exclusivamente para la tuba. Es entonces uno de los intérpretes latinoamericanos que más aporta al movimiento de la resignificación de la tuba. En Colombia, aunque su música tradicional no aporta un repertorio que demande o permita al tubista hacer uso de todas las posibilidades que el instrumento ofrece, es de recalcar el trabajo realizado por la agrupación Kanna-Jazz Brass, quienes durante los años 2001 y 2003 ganaron los concursos más relevantes de música folklórica colombiana con un formato innovador al utilizar la tuba como protagonista.

Algunos investigadores se han dado a la tarea de estudiar la técnica de la tuba e incorporar métodos de estudio. Un ejemplo de estos métodos es el Kopprasch, donde el tubista encuentra ejercicios rítmicos basados en las escalas y en los diferentes registros del instrumento, fortaleciendo la técnica, el manejo de la respiración en frases musicales largas y el manejo de las diferentes posiciones del instrumento. Otro caso es el del investigador italiano Marco Bordogni, que construyó un método desarrollando la interpretación musical de la tuba, utilizando todo el registro y las diferentes formas de articulaciones melódicas que un tubista va a encontrar en cualquier obra que toque como solista, para así generar la musicalidad necesaria para fortalecer la vida como intérprete.

Aunque para el caso de las músicas folklóricas tradicionales colombianas no existe un referente teórico, si vale la pena plantear un par de ideas que podrían ser el punto de partida para referentes de este tipo. Para esto se hace esencial una participación activa del instrumento, lo que significa un desarrollo en la interpretación y en la escritura de las obras, de tal manera que aporten movimiento y nuevas sonoridades, implementando nuevas formas rítmicas, armónicas y melódicas, así como técnicas extendidas y medios digitales,

que generen un rol más dinámico y que pueda enfatizar la presencia de la tuba como protagonista.

1.3. Expansión de la tuba y técnicas extendidas

La tuba es un instrumento relativamente nuevo comparado con otros similares, un diseño pensado principalmente como parte de las orquestas sinfónicas occidentales, las cuales introdujeron este instrumento desde mediados del siglo XIX en su repertorio instrumental, hasta la actualidad. La tuba es un instrumento de viento-metal que aporta principalmente los sonidos más graves en una orquesta, reforzando el cuerpo y la profundidad armónica de una composición. El uso de este instrumento no solo se ha limitado a este formato sinfónico, en el siglo XX con la expansión comercial de la tuba alrededor del mundo, se ha introducido también a otro tipo de orquestas, músicas locales y populares, aspectos folklóricos y regionales que han absorbido el sonido de este instrumento como parte de su identidad, involucrando las diferentes variaciones de tuba, diseñadas por el avance tecnológico del instrumento, procesos que aún hoy se continúan desarrollando, nutriéndose de las necesidades particulares de su uso, el cual ya no solo se enmarca en los formatos clásicos de la música. Este instrumento de viento ha ido variando a medida en que su proceso técnico también variaba, hoy en día no solo se considera un instrumento que acompaña una orquesta, sino que también ha tenido otros usos y apropiaciones, otras experimentaciones sonoras que lo han situado en un punto mucho más protagónico, desde dónde se permiten exploraciones más complejas y experimentales.

No fue sino hasta inicios del siglo XX que la tuba, a partir de su desarrollo multidimensional (en aspectos técnicos, investigativos, divulgativos e interpretativos) comenzó a tener un rol mucho más protagónico en diferentes propuestas musicales, obras como la sonata para tuba y piano, dieron paso a una serie de expresiones musicales que partían de la popularización del instrumento a nivel mundial, estos nuevos compositores abrieron caminos inexplorados para la interpretación de la tuba. El músico Juan Camilo Golu, sostiene en su tesis doctoral titulada *Herramientas musicales, técnicas y expresivas*

de la tuba en la actualidad que estos primeros pasos compositivos parten de apropiaciones y reinterpretaciones de canciones creadas para otros instrumentos de viento-metal:

La práctica de transcribir obras que han sido concebidas para otros instrumentos, resulta “ofensiva” para algunos puristas y conservadores del repertorio, sin embargo, esto ha permitido no solo directamente a los tubistas poder expandir sus herramientas interpretativas, sino que, gracias a esto, músicas como el Jazz han continuado su legado y trascendido en la historia. (Golu, 2022 p. 64)

Golu también presenta un antecedente crucial de autores, se trata de una lista de músicos tubistas latinoamericanos que han ejercido su labor compositiva desde este instrumento, situando por primera vez como protagonista a la tuba. Algunos de estos autores mencionados a nivel nacional son Jesús Oriello, Victoriano Valencia, Jorge Pinzón y Germán Borda, entre otros. Estos compositores nos permiten entender otros roles y exploraciones del instrumento y también un interés por parte de los músicos de seguir indagando su sonido. Además, ese interés no solo se ve reflejado en los compositores, también se ve diversificado en lo popular, géneros como el “Sierreño” del pacífico mexicano se han expandir por toda Latinoamérica de forma masiva. Este estilo de música norteña tiene una instrumentación reducida y utiliza la tuba como instrumento de graves y también melódico, lo que ha hecho más familiar el sonido de la tuba en la música popular, esto tiene como consecuencia cierta familiaridad y gusto por el sonido de este instrumento que poco a poco va ganando terreno en el reconocimiento de las personas.

Estas exploraciones musicales han nutrido el uso del instrumento de la tuba y han abierto nuevas posibilidades en su interpretación, es importante para el desarrollo técnico y creativo de un instrumento que sus ejecutores tengan distintas características y provengan de distintos contextos culturales, esto es lo que permite nuevos procesos compositivos y nutre los ya establecidos. Las técnicas extendidas en la tuba son consecuencia de esas nuevas exploraciones, se caracterizan por el uso de formas alternativas de tocar el instrumento y la posibilidad de generar nuevos sonidos con el mismo, algunos de ellos con convenciones establecidas y popularizadas, otros totalmente innovadores y particulares. Las técnicas extendidas son opciones interpretativas que permiten sonidos ricos en extensión

sonora y amplitud rítmica, buscan expresar sonoridades distintas que permitan nuevos imaginarios sobre la forma de interpretar y escuchar una canción. Dentro de sus principales intenciones, podemos destacar las posibilidades del instrumentista para tener una mejor interpretación, con una puesta en escena musical más interactiva con los demás integrantes del grupo (en el caso de una orquesta o sinfonía), algo que amplía las capacidades y las habilidades tanto a la hora de la ejecución como de la escritura del arreglo o composición musical. Por ello es posible que músicos y artistas interesados en indagar formas alternativas de interpretar un instrumento, encuentren en este documento de investigación herramientas que pueden ser incorporadas en sus trabajos.

Las técnicas extendidas También representan lo opuesto a las técnicas tradicionales, en el caso de la tuba, Eduardo Nogueroles define estas técnicas como: “un recurso derivado de la búsqueda de nuevas sonoridades. Los creadores e intérpretes, movidos por la curiosidad por explorar las posibilidades de los instrumentos, buscan asiduamente nuevos colores sonoros que amplíen sus opciones de expresión artística.” (Nogueroles, 2017, p. 24). En la investigación de Nogueroles en torno a las técnicas extendidas de la tuba, podemos encontrar un catálogo de técnicas sistematizadas por algunos títulos como efectos tímbricos y alteraciones del sonido, efectos que afectan a la altura del sonido, efectos de articulación, y efectos vocales, entre otros.

En los últimos años, los tubistas han demostrado gran capacidad compositiva y técnica en sus interpretaciones, no solo en los procesos sinfónicos o de músicas populares, sino en el uso de este instrumento como dispositivo para nuevas exploraciones sonoras, como la posproducción, el paisaje sonoro y propuestas estéticas que se relacionan con expresiones interdisciplinarias de las artes contemporáneas. Las técnicas extendidas apuntan a la necesidad de artistas y receptores, por conocer nuevas experiencias sensibles y por llegar a otras audiencias, por expandir las fronteras de lo musical y explorar los límites de este instrumento.

1.4. Muestreo y medios digitales

Desde la producción comercial de la música como principal objeto de consumo cultural a mediados del siglo XX, la aparición del pop y la tendencia mayoritaria del público por un grupo o un género, se vio condicionado el juicio de valor y el gusto particular hacia la música. Estos procesos de globalización cultural, la radio, las disqueras y los canales de tv, se convirtieron en organismos determinantes al decidir lo que se escuchaba y lo que no. Así mismo, estas nuevas tecnologías también trajeron consigo otras posibilidades compositivas, formas alternativas de hacer música, la llegada de nuevas tecnologías promovió una especie de reinención de los géneros pasados y una particular convergencia entre la música instrumental y los nuevos medios, los sintetizadores y las distintas tecnologías de postproducción sonora. El uso de los medios electrónicos introdujo a los músicos hacia un nuevo panorama en sus procesos de composición.

Dentro de las distintas técnicas sonoras de finales del siglo XX una de las más destacables es el muestreo, según Julian Woodside, esta técnica “consiste en la inserción de objetos sonoros previamente grabados y rastreables al interior de una nueva composición musical” (Woodside, 2008, p. 12). El muestreo es un proceso que deviene del mixer, grabadoras y demás medios tecnológicos, la intención conceptual de este ejercicio de apropiación, deriva de algunas de las vanguardias que ya se habían acercado a temas y conceptos relacionados, como autoría, originalidad, reproducción, apropiación y postproducción:

Las exploraciones vanguardistas de principios del siglo XX de los artistas dadaistas y futuristas como Luigi Russolo y su manifiesto de “El arte de los ruidos” permitieron abrir el espectro de lo que se puede considerar como una experiencia musical a partir del caos y el ruido. Por esta razón el muestreo no se puede considerar sólo como una técnica musical, sino sonora, lo que al mismo tiempo causa conflictos en cuanto a si debemos aproximarnos a la música sólo como un código musical o primero como sonidos en un entorno específico. (Woodside, 2008, p. 13)

El origen del sampleo tiene dos cualidades indispensables: una que tiene que ver con el uso de las nuevas tecnologías de grabación y reproducción y otra que tiene que ver con la herencia popular de conceptos vanguardistas del siglo XX (apropiación de otras manifestaciones artísticas no necesariamente musicales, como el dadaísmo, el futurismo y en especial el pop art). El creciente interés por el uso de diferentes herramientas tecnológicas de grabación y reproducción, no solo involucró al campo de la producción musical, también se convirtió en una nueva herramienta para distintos artistas de otros campos (artistas plásticos, audiovisuales y escénicos) explorando su creatividad y descubriendo otros usos. Estas herramientas produjeron formas vanguardistas de hacer música, con ellas también se comenzaron a generar grabaciones de todo tipo de sonidos ambientales, estas exploración y montajes sonoros, se venían explorando por artistas como el Raymond Murray Schafer, quien fue el principal fundador de un antecedente crucial para el desarrollo del sampleo: el “paisaje sonoro”. El paisaje sonoro fue el antecesor que dio origen (al menos a nivel técnico) al proceso de sampleo, tal vez una de las cualidades que más los relacionan es la atracción por capturar las tónicas, concepto apropiado del lenguaje musical por Murray para referirse a los sonidos dominantes de un entorno particular. Sobre la definición de paisaje sonoro Murray menciona lo siguiente:

Mediante el término paisaje sonoro nos referimos a cualquier campo de estudio acústico. Un paisaje sonoro puede ser, ya una composición musical, ya un programa de radio, ya un entorno acústico. De la misma manera que podemos estudiar las características de un determinado paisaje, podemos aislar un entorno acústico como un campo de estudio. (Murray, 1993, p. 24)

Algo crucial es la forma en que este paisaje sonoro es capturado, la posibilidad de separar el sonido original de su fuente, lo que Murray define como Schizofonía. En ese ejercicio de ruptura del sonido de su emisor, se generaron diferentes transformaciones, por aspectos técnicos, pero también de forma intencionada, la posibilidad de componer y de usar estos sonidos archivados con intenciones estéticas, compositivas y musicales, fue lo que dio forma al ejercicio del sampleo. Podemos decir, entonces, que el sampleo conserva una relación ambiental con el paisaje sonoro y que, de una u otra manera, nos hablan de contextos determinados a partir de capas, signos musicales y familiaridad sonora, logrando

con ello una narrativa musical totalmente distinta a lo que se había realizado hasta el momento.

Otro aspecto importante en el ejercicio del sampleo es el proceso de reciclaje sonoro, los sonidos usados para la música de DJ's y la creciente popularidad de esta herramienta en la cultura Hip hop al producir las pistas de sus distintas mezclas musicales, fueron construyendo un panorama que pasó de usarse de forma ilegal o mal vista a ser parte de la mayoría de las producciones no solo de rap, también de los géneros más populares del momento, como el rock y el pop de finales del siglo XX. Tanto los artistas como la industria musical, se dieron cuenta de que el uso de sonidos y canciones del pasado para producir música acorde a la tendencia popular del momento, eran mejor acogidas por el público, reciclar música se convirtió en un proceso esencial para estas nuevas producciones. Por un lado, existía una perspectiva desde la crítica o desde la parodia donde los artistas generan nuevas narrativas sobre el presente a partir de reinterpretaciones del pasado, y por otro lado, la industria musical dedicó gran parte de sus esfuerzos a la producción de nuevas versiones, remix's, remake's, covers y demás formas de volver a hacer comercial música que ya se había hecho antes.

Es importante pensar que a pesar de que la industria musical ha incorporado al sampleo a su maquinaria de producción, este aún conserva aspectos sumamente interesantes para artistas de todo tipo que pretendan trabajar con material sonoro. La posibilidad de usar archivos sonoros del pasado para nuevas propuestas musicales, es a su vez una forma de hacer de la historia oficial y unidireccional un territorio móvil que, aunque pertenece al pasado, no es estático, se puede moldear y dar forma a partir de las subjetividades del contexto y de los artistas. El crítico e historiador Nicolas Bourriaud propone en su libro *Radicante* un concepto que se relaciona de forma adecuada al ejercicio del sampleo:

Ser radicante: poner en escena, poner en marcha las propias raíces en contextos y formatos heterogéneos, negarles la virtud de definir completamente nuestra identidad, traducir las ideas, transcodificar las imágenes, transplantar los comportamientos, intercambiar en vez de imponer. ¿Y si la cultura del siglo XXI se inventara con esas obras cuyo proyecto es borrar su origen para favorecer una multiplicidad de arraigos simultáneos o sucesivos? Tal

proceso de obliteración pertenece a la condición del errante, figura central de nuestra era precaria, que emerge y persiste en el seno de la creación contemporánea. (Bourriaud, 2009, p. 22)

Bourriaud nos habla de la posibilidad de usar la historia como una entidad viva, como una materia prima que permite multiplicidades y traducciones. Los archivos sonoros hacen parte de esa historia, poder desfigurarlos, resignificarlos y mezclarlos, es, tal vez, uno de los ejercicios más importantes del arte contemporáneo. El sampleo es en esencia eso, un reciclaje, una forma de utilizar algo que parecía olvidado e inmóvil y traducirlo, hacer con ello algo que lo adapte a las necesidades contemporáneas de un contexto o a las subjetividades de un artista.

CAPÍTULO II. AUTOBIOGRAFÍA Y POSPRODUCCIÓN

2.1. Perspectiva autobiográfica en el arte

Dentro de los diferentes métodos cualitativos posibles para la investigación-creación, la autobiografía y los estudios identitarios han ganado peso en el campo de la investigación artística y sociológica de los últimos años. Tratándose de un campo con libertades y posibilidades creativas tan amplias como el de las artes, los métodos usados por muchos artistas incorporan distintas variaciones y particularidades. En algunos casos, se diseñan nuevas metodologías que se convierten en parte del proceso creativo y que le dan al artista-investigador, las herramientas estéticas, teóricas y las acciones particulares indicadas para realizar su propuesta.

La autobiografía hace referencia a la historia de vida de un sujeto, en especial, a los sucesos más importantes en su relación con un campo o un tema en específico. Según los investigadores Taylor y Bogdan, lo autobiográfico como herramienta metodológica cualitativa, hace parte del proceso de entrevista a profundidad, acción que tiene como característica profundizar, en una conversación libre, algún tema de relevancia para el que ambos sujetos se encuentran preparados, todo generado de forma relativamente natural, sin forzar las respuestas desde las estructuras tradicionales de la entrevista:

En la historia de vida se revela como de ninguna otra manera la vida interior de una persona, sus luchas morales, sus éxitos y fracasos en el esfuerzo por realizar su destino en un mundo que con demasiada frecuencia no coincide con ella en sus esperanzas e ideales. (Taylor, 1987, p. 102)

Estas historias de vida, no solo se ven registradas desde procesos como la entrevista y sus variantes, el panorama creativo de los artistas ha llevado al proceso autobiográfico a otras escalas, desde ejercicios como diarios y arte archivo, hasta espacios de encuentro, laboratorios estéticos y acciones performáticas colectivas. Los estudios en el campo de la investigación basada en las artes, campo que se ha transformado de forma acelerada en los

últimos años, ha llevado a replantear muchos de los procesos metodológicos de la investigación académica en las instituciones de formación artística; ¿qué libertades y qué limitaciones puede tener un proceso de investigación-creación?, ¿cuáles son los puntos a evaluar en este tipo de investigaciones y también cuáles son los aportes de la IBA? (investigación basada en las artes). Sobre este tema el investigador Fernando Hernández nos cuenta que desde los procesos autobiográficos podemos potenciar un análisis y entendimiento más fuerte del yo:

Esto produce una intensa reflexividad crítica, en la medida en que tiene lugar un proceso en el que el autor hace públicos los mecanismos de su propia labor, en un continuo descubrimiento o desvelamiento, que supone a la vez un esfuerzo académico y una performance cultural. Esta posicionalidad reflexiva es la que se encuentra ausente de algunas propuestas que dicen basarse en la IBA pero que siguen transitando por la propuesta modernista que considera que las obras artísticas y las representaciones visuales ‘hablan por sí mismas’. (Hernández, 2008, p. 107)

La relación de la investigación basada en las artes y lo autobiográfico o la historia de vida de un artista, se ha convertido en uno de los campos más importantes de investigación para el arte contemporáneo: invita a repensar la cotidianidad y la relación con el mundo de otras formas, tal vez más creativas, enseña alternativas poéticas partiendo de las experiencias personales, que se vinculan a realidades colectivas que pueden ser determinantes para la identidad de una comunidad.

Dar un nuevo giro simbólico a las cosas ordinarias funciona porque no tenemos quién nos proteja frente a lo trivial. Esto hace que sea un arma poderosa para quebrar nuestras percepciones diarias. Por consiguiente, las instalaciones, las performatividades, o los ensayos fotográficos permiten mostrar de una manera diferente esos objetos cotidianos que nos rodean, por ejemplo, en la Escuela, aportándoles nuevos significados. (Hernández, 2008, p. 110)

En el caso específico de esta investigación, mi historia como músico tubista, permite una mirada contextual, que parte de distintas inquietudes personales relacionadas a la

ejecución del instrumento, la relación de este con el folklore nacional y mi interés por el uso de sonoridades, técnicas extendidas y procesos de composición musical relacionados a las artes contemporáneas. Es el camino delimitado, esas formas particulares de relación entre mi historia de vida, mi formación como músico y mi actual interés por las dinámicas contemporáneas del arte sonoro, lo que permite la emergencia de nuevos significados, un camino metodológico que se conecta con mi historia y permite la libertad creativa en el proceso, necesaria para el componente de creación de este trabajo.

2.2. Acercamiento a la etnomusicología

El concepto de etnomusicología se encuentra relacionado a los estudios del folklore, antropólogos, sociólogos y lingüistas que se interesan en la música, no por sus características sonoras, sino por su relación con las manifestaciones culturales y la cercanía que tiene esta con la historia contextual. Este concepto nace del interés por parte de músicos e investigadores afines al estudio musical de los territorios y en especial a la antropología cultural relacionada a las expresiones musicales. El etnomusicólogo Ramón Pelinski describe este concepto de la siguiente manera:

Podemos describir la etnomusicología como un campo de estudio cuya finalidad es comprender las significaciones estructurales y culturales que la gente atribuye a la música. A partir de esta comprensión, adquirida en un movimiento que entreteje la experiencia de la música con la reflexión sobre la misma, el etnomusicólogo formula hipótesis y generalizaciones sobre las maneras cómo la música construye una cultura y cómo es construida por ella, con el objetivo último de comprender al ser humano a través de la comprensión de la música. (Pelinski R., 2006, p. 2)

Este es un concepto al que los investigadores relacionados con la música folklórica en Colombia, se han acercado indirectamente, pues es un concepto poco estudiado a nivel nacional, según Carlos Miñana: “en Colombia apenas se han realizado algunos acercamientos a los estudios etnomusicológicos en el sentido más estricto de la disciplina. Esto es comprensible pues no ha habido instituciones que formen los etnomusicólogos, formación propia de un postgrado” (Miñana, 2006, p. 40). Hace pocos la Universidad

Nacional de Colombia, lanzó su programa de posgrado titulada Maestría en musicología, lo cual recién hace oficiales futuros estudios en esta área de la investigación musical. Aun así, en diversas investigaciones anteriores, se toca el tema de la musicología en estudios culturales de Colombia, desde universidades extranjeras y desde maestrías en música que se han interesado por este campo de estudio. Miñana destaca autores como Dirk Koorn con su obra sobre la guabina veleña, Egberto Bermudez con su libro sobre instrumentos musicales colombianos, Alfonso David Rivera con su trabajo sobre las músicas populares relacionadas a la cuenca amazónica, entre otros autores e investigaciones que, a pesar de no estar enmarcados en trabajos específicamente etnomusicológicos, fueron de gran relevancia como antecedentes cruciales en este campo. (Miñana, 2006, p. 41)

El aporte metodológico que permite la etnomusicología para esta investigación, está relacionado a algunos de los subtítulos que propone el investigador Enrique Cámara en su libro Musicología, donde menciona algunos de los procesos metodológicos de análisis de la música más relevantes de los etnomusicólogos en su trabajo de campo. Algunos de ellos fueron de utilidad para esta investigación, por ejemplo, la transcripción de material sonoro, las representaciones visuales de la música, la fraseología, el uso de auxiliares electrónicos y el empleo de soportes audiovisuales. (Cámara, 2004)

Con respecto a los métodos de investigación relacionados a las artes, se puede afirmar que muchos de sus procesos investigativos se acercan de forma interdisciplinar a otras áreas del conocimiento, conceptos procedentes principalmente de la mirada epistemológica de las ciencias humanas, en este caso la antropología y la sociología. En su intención de entender las manifestaciones folklóricas nacionales, esta investigación toma distintos conceptos de esos campos, pero no los incorpora en su totalidad, ya que, aunque parte de ellos, pretende dirigirse a un área distinta, una que difícilmente podría ser clasificada desde una sola perspectiva, pensando en sus procesos metodológicos y en su finalidad creativa, la cual está direccionada a la investigación basada en las artes. La presente investigación no tiene un enfoque antropológico, aunque toma alguno de sus elementos, tampoco tiene un enfoque desde la musicología, aunque también toma algunos de sus elementos (principalmente en los ejercicios de transcripción en interpretación musical), la intención de usar estas

herramientas metodológicas es poder aportar a un proceso creativo más fundamentado, pero también libre, que se pueda vincular con teorías interdisciplinarias, pero que siga su propio recorrido en ese ir y venir de la investigación-creación.

2.3. Formas de posproducción

La apropiación como ejercicio artístico, ha estado relacionada a la historia del arte y a la producción de obras durante mucho tiempo. Podemos notar vestigios de esta práctica desde la cultura romana con relación a la estética griega, la música de la edad media y sus variaciones en la composición, en la relación del renacimiento con estudios biológicos y su intención de volver a estudiar los clásicos. Artistas como van Gogh, por ejemplo, que usó como referencia pinturas, xilografías e ilustraciones japonesas como una de sus principales influencias compositivas. Pero fue en las vanguardias dónde esta acción comenzó a tomar forma y a construir un discurso particular. La investigadora Dolores Furió sostiene que:

El apropiacionismo es un término que se incorporó a la jerga artística en los años 80, generando los más variados debates en torno a cuestiones tales como el plagio y la falsificación, la cita y el remake, las nociones de simulación y simulacro, el principio collage y el concepto de montaje. (Furió, 2014, p. 8)

La apropiación es un acto que entretiene el proceso creativo de los artistas a lo largo de la historia, pero fue a finales del siglo XX que artistas y teóricos fundamentaron su producción artística en torno a este fenómeno que no solo abarca el campo estético, también involucra temas comerciales y socioculturales. Este ejercicio de apropiación cultural, como principal tendencia en los procesos del arte contemporáneo, se ve ejemplificado en el libro *Posproducción* de Nicolas Bourriaud, donde menciona algunos artistas que dan cuenta de estas nuevas formas de producción que han cuestionado ideas como la auricidad, originalidad, genialidad. Además de tomar distancia de conceptos que se atribuían a la producción artística de las vanguardias del siglo XX y que parecen ya no funcionar para estudiar las nuevas propuestas diseñadas por artistas contemporáneos de todo el mundo:

No consisten en producir imágenes de imágenes, lo cual sería una postura manierista, ni en lamentarse por el hecho de que todo "ya se habría hecho", sino en inventar protocolos de uso para los modos de representación y las estructuras formales existentes. Se trata de apoderarse de todos los códigos de la cultura, de todas las formalizaciones de la vida cotidiana, de todas las obras del patrimonio mundial, y hacerlos funcionar. Aprender a servirse de las formas, a lo cual nos invitan los artistas de los que hablaremos, es ante todo saber apropiárselas y habitarlas. (Bourriaud, 2009, p. 14)

Bourriaud menciona un cambio en el paradigma creativo de los artistas contemporáneos, la posibilidad de que sus capacidades poéticas y sensibles ya no pretendan estar a la vanguardia ni por encima de los movimientos estéticos anteriores, al contrario, pretenden volver a ellos y reinterpretarlos, crear instrucciones de uso, nuevas perspectivas, protocolos y metodologías que de alguna forma las hacen volver a la vida, es un ejercicio de adaptación y de traducción del pasado que busca otras formas de habitar y experimentar el arte.

Es importante mencionar que los ejercicios de apropiación a finales de las vanguardias del siglo XX hasta hoy, han desempeñado un papel crítico y político para diferentes contextos. No solo Marcel Duchamp con su Monna Lisa con bigote o su ready-made han cuestionado al arte y a la sociedad, la naturaleza misma del apropiacionismo sugiere una postura distinta (a veces antagónica) sobre esos elementos simbólicos o representativos de la historia. El autor Juan Martín Prada, menciona algunas de las cualidades críticas que muchas veces se encuentran implícitas en el ejercicio de apropiación para el campo de lo institucionalizado.

El apropiacionismo crítico se sitúa en uno de los parámetros fundamentales de lo posmoderno, ya que supone una radicalización de los recursos de la cita, la alusión o el plagio que caracterizan la práctica artística posmoderna; como estrategia crítica implica una actitud de revisión, de relectura de lo dado, de toma de conciencia de la influencia de los sistemas de expresión y comparación sobre la obra de arte, su dependencia del contexto institucional y del discurso histórico por él determinado. (Prada, 2012, p. 7)

El resultado de la presente investigación-creación toma estos conceptos contemporáneos de producción y posproducción para fabricar otro tipo de lecturas de obras icónicas del folklore nacional, como Colombia tierra querida y pasillo de Gloria Eugenia, justamente desde un ejercicio de apropiación, diseñando partituras y sonoridades que buscan ser una especie de instrucciones o pasos a seguir para explorar estas obras de la tradición nacional desde una mirada distinta, tal vez crítica y personal, relacionada con acontecimientos históricos y con mi historia de vida como músico tubista.

2.4. Referentes musicales

No existen muchas investigaciones publicadas que se enfoquen en el instrumento de la tuba y en su relación con la música folklórica. Entre los trabajos relacionados que se pueden consultar, podemos destacar el de Jesse Orth quien en su tesis doctoral llamada *Tubas on the Rise, The Tuba as a Signifier of 21st Century Mexican-American Music Culture in Southern California*, plantea la importancia que ha tenido la tuba dentro de muchos formatos de música popular, en un territorio que pone en interacción dos naciones con sus respectivas culturas a través de la música mexicano-estadounidense. En el documento, Orth ha afirmado lo siguiente:

This research has provided insight into the changing role of the tuba in Mexican American regional music with a focus on genres such as banda, norteña, sierraña, and popular music such as Mexican-American rap. Tuba playing has undergone significant changes in technique and its role within the ensemble. The tuba now functions as a signifier of Mexican American culture in southern California because of these changes. The tuba has become an iconic instrument in Mexican-American regional music because of its increased use in new and traditional genres, the significant melodic role it plays in these genres, the iconographic visual effect of the instrument, and the role it has in the party atmosphere that is desired by fans of Mexican-American regional music. Through the changes seen in tuba playing, the

tuba has played and will continue to play a significant role in the sustainability and transmission of Mexican-American music culture. (Orth, 2015, p 43)¹

A través de la tesis desarrollada por Orth, y los cambios observados en la interpretación de la tuba, se evidencia cómo el instrumento ha jugado un papel importante en la sostenibilidad y transmisión de la cultura musical mexicano-estadounidense. Dentro de las distintas interpretaciones por parte de Orth, donde relaciona la cultura popular mexicana, con el desarrollo protagónico de la tuba, podemos destacar una reciente presentación realizada en el marco de *TAMUK OcTUBAfest* donde realizó un concierto, con la ayuda del arreglista Pablo Baltazar y acompañada por siete tubistas más, realizaron un concierto integrado por cinco canciones representativas de Oaxaca México, como *Linda Oaxaca*, *El Feo*, *Dios Nunca Muere*, entre otras.

¹ Una traducción de este fragmento podría ser la siguiente: “Esta investigación ha permitido conocer el papel cambiante de la tuba en la música regional mexicoamericana, centrándose en géneros como la banda, la norteña, la sierraña y la música popular como el rap mexicanoamericano. La interpretación de la tuba ha sufrido cambios significativos en la técnica y en su papel dentro del conjunto. Debido a estos cambios, la tuba funciona ahora como un significante de la cultura mexicoamericana en el sur de California. La tuba se ha convertido en un instrumento icónico en la música regional mexicoamericana debido a su creciente uso en géneros nuevos y tradicionales, el importante papel melódico que desempeña en estos géneros, el efecto visual iconográfico del instrumento y el papel que tiene en el ambiente de fiesta que desean los aficionados a la música regional mexicoamericana. A través de los cambios observados en la interpretación de la tuba, ésta ha jugado y seguirá jugando un papel importante en la sostenibilidad y transmisión de la cultura musical mexicanoamericana” (Orth, 2015, p 43).



Figura. 1. Jesse Orth. (2020). The Sounds of Oaxaca.

El compositor Yeison Bedoya Alvarez, a quien ya había mencionado anteriormente en esta investigación, nos propone en su proyecto *contemporandino*, una serie de canciones folklóricas de la zona andina de Colombia, sobre las que realizó un proceso de apropiación y recomposición, llevando estas canciones tradicionales al contexto de la música contemporánea. Cada una de las composiciones de este repertorio propuesto por el compositor, maneja un proceso de *collage*, mezcla y de hibridación entre los mismos ritmos regionales. La obra *Cuchuquín*, por ejemplo, comprende la fusión entre el ritmo de las guabinas chiquinquireño y el torbellino huilense:

...yo me bailo mi guabina con mi morena...ven, ven, ven A mi ranchito que te espera con ardor...tiende la cama, dame Un besito...qué hay de Cuchipe, qué hay de Dolores...” Reseña de la Obra: El título busca unificar las palabras Cuchipe (Torbellino) y los adjetivos Huilense y Chiquinquireña (Guabinas), obras sobre las cuales está basada La composición a modo de cita y collage. (Bedoya 2021)



Figura 2. Yeison Bedoya. (2021). Cuchuquín - (Guabina - Torbellino)

El guitarrista checo Pavel Steidl es considerado uno de los intérpretes de guitarra clásica más importantes de la contemporaneidad, pues además de su destreza motriz en la ejecución del instrumento, ha creado distintas composiciones y adaptaciones que lo han hecho conocerse a nivel mundial. Estas composiciones, hibridaciones y traducciones musicales vinculan técnicas extendidas como el uso del canto armónico, las percusiones y demás formas alternativas de ejecutar sus composiciones y también obras clásicas desde otras posibilidades sonoras adaptadas a la guitarra. Una de las piezas que destaca es la composición *Lambada für Elise*, una adaptación que fusiona la obra romántica de Ludwig van Beethoven *Für Elise* y el ritmo de la lambada brasileña, cuyas características tropicales y bailables parecieran contradecir a la obra del compositor romántico. Aun así, Steidl logra relacionar ambos universos en una misma composición, dejando ver la confusión y también las consonancias de esta particular relación, obteniendo como resultado una sonoridad que pareciera contar una historia entre el encuentro de dos enemigos que, desde la parodia y la armonización, parecieran encontrar puntos en común.



Figura 3. Pavel Steidl. (2007). Lambada für Elise.

CAPÍTULO III PROCESO DE CREACIÓN

3.1. Músicas del litoral y centro

El sonido que caracteriza esta región del país es el producto del constante descubrimiento de colores, raíces tímbricas y rítmicas que han mutado de diferentes prácticas musicales provenientes de mixturas entre el encuentro de comunidades indígenas, mestizas y principalmente afroamericanas, un proceso que ha procurado mantener la esencia cultural de nuestros antepasados y su evidencia empírica. No obstante, la generación de ritmos folklóricos tradicionales puede variar según el contexto social de cada generación y de la memoria colectiva que a ella se refiere.

Para el desarrollo investigativo de los diferentes ritmos existentes, una de las piezas escogidas fue la cumbia Colombia Tierra Querida, del compositor Luis Eduardo ‘Lucho’ Bermúdez. Esta obra sirvió como punto de referencia, siendo escrita en un ritmo que significa cultura, crecimiento, historia, éxito, y desarrollo evolutivo en el mundo musical. Adicionalmente, es una de las obras más interpretadas y representativas de la música folklórica colombiana, desde la cual se han relacionado músicos y personas de todo el mundo en su exploración, debido a su riqueza tímbrica y rítmica, y fortaleciendo los procesos de diferentes compositores a nivel mundial en la música académica y comercial. Este tipo de ritmos se pueden enriquecer sin generar una malformación rítmica, armónica o melódica, gracias a las diferentes técnicas extendidas, las cuales permiten generar nuevos sonidos, colores, matices, pluralizando la práctica instrumental dentro de los géneros musicales. Por lo anterior, esta parte de la investigación se basará en la creación de nuevas sonoridades no convencionales en la tuba para la emulación de instrumentos percutidos autóctonos de las músicas de los litorales atlántico y pacífico.

El fortalecimiento de los ritmos folklóricos debe ser una tarea constante entre los músicos que a diario los interpretan, debido al gran desarrollo tímbrico y sonoro de estas

obras en su estructura melódica, pero que a su vez tiene deficiencias significativas en el desarrollo de sus patrones rítmicos armónicos que no varían durante toda la obra.

Para entender la naturaleza de nuestras músicas del centro, primero debemos saber que estos ritmos fueron desarrollados por agrupaciones con diferentes conformaciones instrumentales que le dieron vida a nuestra cultura ancestral bajo la rítmica y la melodía musical andina con formatos campesinos, estudiantinas, prácticas vocales, formato cucamba y tríos, todos ellos casi siempre eran integrados por cordófonos, entre los cuales se encuentran principalmente la bandola, el tiple y la guitarra. Gracias al desarrollo de instrumentos musicales hoy podemos tener multipluralidad de formatos instrumentales, donde se pueden fomentar el desarrollar de nuestras músicas folklóricas sin perder su esencia estructural en todas sus formas (rítmica, melódica, métrica y armónica).

Para el caso de las músicas propias de esta región, se elige el ritmo de pasillo, uno de los más importantes en el fortalecimiento del folklor nacional, el cual ha sido usado por muchos compositores y agrupaciones de diversas conformaciones. Este uso frecuente del ritmo ha permitido engrandecer las prácticas tradicionales y las no convencionales, sirviendo como puerta de entrada para muchos músicos nacionales en el acercamiento a otras músicas folklóricas y dando pie al crecimiento cultural proliferado en todas las regiones del país. El pasillo es un ritmo que no solo tiene presencia en la región andina, sino en todo el territorio nacional, lo cual se evidencia en el hecho de que para inicios del siglo XX fuese un ritmo popular en la región caribe.

3.2. Primer acercamiento. Archivo.

Para definir el resultado de creación derivado de esta investigación hubo un primer proceso de experimentación, el cual estuvo acompañado de distintos acercamientos a las técnicas extendidas de la tuba, estudios de músicas tradicionales y a la creación de sonidos a partir de *loops* y *simples* derivados del uso experimental de la tuba. Este primer proceso es un antecedente crucial en mi ejercicio de creación, pues nutrió y dio origen a la obra final posterior a estas primeras percepciones. Este archivo sonoro fue un proceso íntegro y

desarrollado en su totalidad, además de ser expuesto desde un pequeño concierto, en el que se pudieron mostrar los resultados de aquellos acercamientos experimentales.

El siguiente archivo da cuenta del primer ejercicio de creación que dio origen a la inquietud por nuevas perspectivas y la posibilidad de un siguiente paso en la experimentación sonora desde la tuba, una tentativa mucho más libre, sin limitaciones y sin miedo de desconfigurar los sonidos tradicionales para contar nuevas historias. Las características del paisaje sonoro que definen el proceso de creación final, derivan necesariamente de este primer acercamiento, el cual, a pesar de acatar en demasía las formas compositivas de la tradición, con cierta timidez en sus alteraciones, me permitió experimentar y conocer diferentes sonoridades de la tuba, con las que pude construir la obra posterior, por esto me pareció adecuado conservar este proceso como un antecedente valioso entre los componentes que dieron forma a esta investigación creación.

Paso 1: Análisis de dos ritmos colombianos que permitan que la tuba tenga un rol protagónico a desarrollar por medio de *Loops*, *Samples*, y la aplicación de las técnicas extendidas.

- Escuchar obras folklóricas de los litorales (Atlántico - Pacífico) y del centro de país, con el objetivo de identificar los patrones rítmicos, melódicos y armónicos y adherirlos al estudio técnico diario de la tuba. Esta práctica permitirá ir razonando sobre los puntos claves a intervenir, y proveerá un enriquecimiento de las formas de escribir e interpretar nuestra música folclórica colombiana, así como las pistas para la adecuada inclusión de las técnicas extendidas como una herramienta que permita simular los instrumentos de percusión folclórica autóctonos.
- Se escogerá una obra por cada gran región, a las cuales se les dará un tratamiento acorde a los objetivos de la presente investigación-creación, por medio del fortalecimiento de su escritura rítmica, melódica y armónica a partir de desarrollo y transformación de los patrones tradicionales. Con esto se perfila el tipo de material que puede ser incluido y utilizado en los *loops* y *samples*.

Paso 2: Hacer varios bosquejos para la emulación de los diferentes instrumentos de percusión folklórica por medio de técnicas extendidas para los *loops* y *samples* que den como resultado la creación de las dos obras.

Existen diferentes *software* de edición musical y sonora que, si bien no son herramientas directamente relacionadas con el instrumento, benefician directamente el crecimiento técnico del instrumento por medio de un sistema de controladores conectados a un ordenador. En este equipo, los sonidos grabados podrán ser manipulados hasta el punto de mezclar y nutrir su esencia sonora, optimizando la calidad. Los *loops* son archivos de audio o MIDI (siglas de Musical Instrument Digital Interface) de pocos compases, que se graban en tiempo real durante la presentación en público, y que el computador reproducirá en forma de bucle por medio de un software especializado conocido como por sus siglas en inglés DAW (Digital Audio Workstation). Este DAW permite manipular y modificar la altura, así como su tiempo. A su vez, los *samples* son muestras de sonidos grabados previamente a las presentaciones, y se pueden utilizar dentro de la obra musical para aquellas secciones que necesitan un poco más de procesamiento previo, ya sea en términos técnicos, o simplemente porque son sección que por sus características musicales no son posibles reproducir en bucle. Al reproducir los *loops* y *samples* junto con la interpretación de la pieza en tiempo real, se crearán sonidos únicos que los músicos pueden emplear en sus conciertos en vivo o en sus grabaciones en cualquier trabajo de un diseño sonoro.

Bajo este ejercicio se exploran sonoridades no convencionales, fortaleciendo la creación de nuevos patrones rítmico-melódicos y rítmico-armónicos con la mediación de técnicas extendidas, logrando sonoridades que imiten los golpes de la percusión en cada una de las obras, siendo este el punto de partida para la escritura de las misma.

A partir del análisis de los ritmos escogidos, y de las obras en particular, componer o adaptar un grupo amplio de patrones rítmicos y rítmico-armónicos que aporten los nuevos colores buscados y que puedan ser utilizados en los *samples* pregrabados o en los *loops* que se interpretarán en vivo. Todos estos patrones serán diseñados desde una perspectiva que adopte la tuba como único instrumento, esto es, que puedan ser interpretados sin necesidad

de utilizar otros instrumentos musicales o cualquier formato de música de cámara. Las dos obras escogidas serán:

- Pasillo: Gloria Eugenia (músicas del interior)
- Cumbia: Colombia Tierra Querida (músicas de los litorales Atlántico y Pacífico)

Paso 3: Plasmar en las obras los recursos armónicos, melódicos y las múltiples emulaciones de los instrumentos de percusión creados por medio de la tuba y sus técnicas extendidas, para la creación de la maqueta final de los pregrabados. De cada obra se realizará una adaptación para varias voces en las partituras de la tuba como instrumento único del arreglo musical. La densidad del sonido y el color del instrumento debe ser manejado con unas características especiales para no crear choques disonantes, ya que, por ser un instrumento de tesitura baja, fácilmente estas disonancias en los armónicos del sonido pueden afectar la claridad de las líneas melódicas. Se pretende manejar dos softwares para la creación de las maquetas de los pregrabados, uno es el *Reaper* utilizado para la grabación y edición todo el material pregrabado, y el otro es el *Ableton Live*, donde se llevará a cabo el manejo de cada uno de los *loops* y los *samples* durante la presentación en vivo de las obras.

Paso 4: Una vez desarrolladas las maquetas se debe contar con un tiempo de montaje de las obras. En esta etapa se trabajará en la interacción de las partes escritas para la tuba en vivo y su interacción con el software. Al mismo tiempo, se determinarán las características que se pretenden mostrar en el video de fondo mientras se toca en vivo, donde se vea cómo fueron escritas las dos partituras de las obras en la tuba anteriormente y al mismo tiempo se tendrán imágenes que muestran la nueva forma de escritura que se plantea en esta investigación-creación, ayudando al asistente al concierto a percibir con mayor exactitud las variaciones para tuba dentro de estas dos piezas folklóricas seleccionadas.

Partitura original para la tuba en la cumbia “Colombia tierra querida”

En la partitura se evidencia que la tuba interpreta sólo el papel del bajo durante toda la obra y el mismo patrón rítmico-armónico, razón por la cual se toma la determinación de realizar una búsqueda de modelos que enriquezcan la obra, y por ende a este género del folklore colombiano, sin perder la esencia de las melodías originales.

Colombia tierra querida
Cumbia

Tuba Música y letra: Lucho Bermúdez
Versión banda: Rubén Darío Gómez Prada

$\text{♩} = 90$

6 **A** **B**

12 **C**

18

24 **D**

30

36 **E**

42

Plan Nacional de Música para la Convivencia - MINISTERIO DE CULTURA
© Rubén Darío Gómez Prada 2010. Editado por Fundación Nacional Batuta

Modificación de la partitura original de “Colombia tierra querida” para tuba

Si el papel de la tuba en la obra es pensado por el compositor para cumplir el rol del bajo solamente, se crea una parte que, aunque es básica en términos de definición armónica por su función de presentar los bajos, genera una redundancia interpretativa que conduce a una interacción casi nula del tubista dentro de la obra, lo cual podría resultar en una baja calidad musical a la hora del resultado final. Para que lo anterior no ocurra, la tuba debe escribirse melódicamente con un juego de diferentes patrones rítmicos y tímbricos, sin que este no significa una claridad y fluidez armónica dentro de la obra, como se mostrará a continuación en la nueva disposición de la parte de armónica de la tuba. De esta manera, es posible generar nuevos ambientes armónicos y una riqueza estructural de colores tímbricos. El proceso que se llevó a cabo consistió en modificar la partitura original por el desarrollo del arreglo instrumental, el cual posee un sistema armónico simple respecto a las demás voces de la tuba dentro del arreglo instrumental.

TUBA

COLOMBIA TIERRA QUERIDA

LUCHO BERMUDEZ

ARR: PASTOR MUÑOZ

2 2 2 2

2 4 4 4

9

23 *sf*

27

A

39

43

47

51

2

COLOMBIA TIERRA QUERIDA

FINE

55 *sf*

B

59

63

67

C

71

75

D.S. 2 VECES Y AL CODA

79

13

4

83

CODA

1 3 | 2

D.S. AL FINE

100

Percusión folklórica creadas por técnicas extendidas para ser utilizados como *loops* y *samples*

En la búsqueda de la emulación de estos sonidos percutidos se adopta la inclusión de nuevos timbres por medio de técnicas generadoras de colores, matices, estructuras de células rítmicas y la creación de sonidos no convencionales, sirviendo como posible materia de estudio para el escenario rítmico contemporáneo, alimentado por los ritmos tradicionales y las expresiones folklóricas colombianas.

Tambora emulada por técnicas extendidas para ser utilizada en los *loops*



Figura 4. (2019) Ilustración de tambora

Para producir el sonido de la tambora, la tuba debe colocarse sobre las piernas, las manos harán la célula rítmica original reemplazando los palos o baquetas. La mano derecha realiza un golpe con rebote sobre el cuerpo inferior del instrumento (debajo del tudel), mientras que la mano izquierda golpea la parte superior del cuerpo del instrumento (encima del tudel). En ambos casos se emula el golpe de la baqueta contra la madera de la tambora. Para generar el sonido que emula el golpe del cuero, se debe golpear la palma de la mano derecha contra la boquilla.



Figura 5. Patrón rítmico tradicional de la tambora en la cumbia.



Figura 6. Tambora en la tuba.

Llamador (tambor macho) emulado por técnicas extendidas para ser utilizado en los *loops*



Figura 7. Llamador

Para la emulación del llamador, y en específico el golpe sobre el cuero, es necesario retirar la bomba de afinación de la tuba y golpear con la palma de la mano derecha, utilizando una posición relativamente curvada sobre el orificio del tubo de mayor dimensión. Para el sonido de la madera se produce con la palma de la mano en la primera curva del instrumento, la cual se utiliza normalmente como descanso cuando se está ejecutando el instrumento sentado.



Figura 8. Patrón rítmico tradicional del llamador en la cumbia



Figura 9. Llamador en la tuba

Alegre (tambor hembra) emulado por técnicas extendidas para ser utilizado en los *loops*



Figura 10. Alegre

En este caso la tuba debe ir reposada sobre las piernas y la campana hacia el costado izquierdo. Para producir el sonido del alegre se golpea el borde exterior de la campana con los dedos cerrados en un movimiento de arriba hacia abajo haciendo negras. Los golpes que van sobre el exterior de la campana de la tuba se harán igual que los golpes originales sobre el parche del alegre. La mano izquierda realiza sus golpes en contra tiempo de la mano derecha generando corcheas, cuya secuencia de golpes rítmicos de ambas manos, van de derecha a izquierda con sonidos abiertos, tapados y quemaos.



Figura 11. Patrón rítmico tradicional del alegre en la cumbia



Figura 12. Alegre en la tuba

Platillos o tapas de fricción emulados por técnicas extendidas para ser utilizado en los *loops*



Figura 13. Platillos

La producción del sonido de los platillos o platos de fricción se da por la emisión de las sílabas Ts (golpeando los dientes con la lengua), Shi (siseo); ambas sílabas se dan por medio de una célula rítmica direccionada por el apoyo del aire a nivel abdominal.



Figura 14. Patrón rítmico tradicional de los platillos en la cumbia



Figura 15. Platillos de cumbia para los loops

Guache creado por técnicas extendidas para ser utilizado en los *loops*



Figura 16. Guache

Para lograr el color y el sonido característico del guache, se debe trabajar la célula rítmica por medio de la emisión de las sílabas SHT - SHH, colocando la mitad del labio superior en la boquilla de la tuba y la mitad del labio inferior sobre el borde interior de la boquilla.



Figura 17. Patrón rítmico tradicional del guache en la cumbia



Figura 18. Guache en la tuba

Función de los *samples* dentro de la adaptación

Los fragmentos pregrabados que se utilizarán en formato de *samples*, serán los encargados de aportar el relleno armónico y la melodía principal de la obra. Este relleno armónico presenta variaciones en la armonía original, reinterpretaciones rítmicas de los patrones originales y contramelodías que permiten dar claridad a la obra como un todo.

Partitura original de tuba del pasillo Gloria Eugenia

Cuando la tuba tiene espacio en la escritura instrumental de la obra, se exhibe sólo un desempeño rítmico armónico, en el cual es el patrón característico de dos corcheas en el primer tiempo, el segundo y el tercer tiempo van en silencio.

TUBA

Gloria Eugenia

(Pasillo)

Manuel J. Bernal
Arr: Pedro Heriberto Morán

The musical score is written for Tuba in bass clef with a 3/4 time signature. It consists of ten staves of music. The score includes various dynamic markings such as *pp*, *mf*, *mp*, *f*, *ff*, and *p*. It also features performance instructions like 'Crescendo poco a poco' and 'D.S. al Coda'. The score is marked with measure numbers 7, 13, 19, 25, 31, 37, 45, 51, and 57. There are repeat signs and first/second endings. A section starting at measure 37 is marked 'D.S. al Coda' and includes a triplets sign. The score ends with a double bar line and repeat dots.

66
mf

71
fin

D.S. al Fine

Modificación de la partitura original del pasillo Gloria Eugenia

Para esta obra se ha decidido que la partitura de la tuba en vivo desarrolle la melodía principal. Sin embargo, para el caso en el que el intérprete no desee tocar la melodía, tendrá también la opción de hacer la parte armónica, la cual incluye un bajo con características diferentes al original, donde se pueda jugar con diferentes patrones rítmicos. Las demás voces de la tuba en el arreglo completarán el contenido armónico de la pieza, por medio de patrones, melodías y contra melodías, siempre en un juego constante que permita resaltar el aspecto virtuoso que implícitamente trae consigo la obra original.

Melodía 1

Gloria Eugenia
(Pasillo)

Manuel J. Serna
Art. Pastor Muñoz

Allegro (M.M. 120)

Melodía

40 *Coda* *f* *mp cresc.*

44 *mf*

48 *mf*

52 *cresc.* *cresc.*

56 *mp cresc.* *mp cresc.*

60 *Fine* *To Coda* *Allegro (M.M. ♩ = c. 120)* *f*

64

68 *mp cresc.* *cresc.*

72

76 *f*

80 *D.C. al Coda*

60

mf

64

68

72

Fine

D.C. al Fine

Instrumentos de percusión folklórica andina, creados por técnicas extendidas para ser utilizados en los *loops*

La formulación de nuevas sonoridades, tanto tímbricas como rítmicas, son la mayor intención de este ejercicio, el cuales se presentan como un grupo de herramientas para el fortalecimiento de nuevas expresiones musicales dentro de este tipo de músicas. Estas transformaciones, que pretenden una variación compositiva, se crean desde el respeto por la tradición y la transmisión de saberes empíricos de las regiones. Es por esto que se ha cuidado la aplicación de las técnicas extendidas en la emulación de los instrumentos de percusión, de tal forma que no se perdiera el tono y reconocimiento melódico original.

Bombo simulado por técnicas extendidas para ser utilizado en los *loops*



Figura 19. Bombo

La tuba puede reproducir el sonido del parche del bombo si se golpea, con la palma de la mano, la boquilla puesta en el instrumento. Para la célula rítmica que corresponde a la madera se golpea el metal donde reposa el tudel del instrumento.

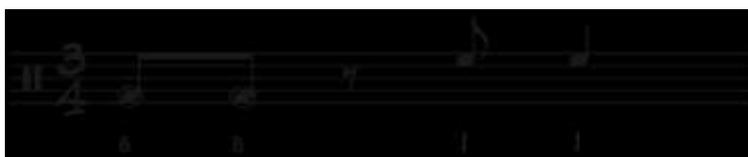


Figura 20. Patrón rítmico del bombo en el pasillo



Figura 21. bombo en la tuba

Platillos o tapas de fricción emulados por técnicas extendidas para ser utilizados en los *loops*



Figura 22. Platillos

Nuevamente se recurrirá a la producción vocal de sonidos, usando la sílaba TST, ya que este sonido no convencional se asemeja perfectamente a los platillos. Este sonido se produce cuando el aire pasa por la cavidad bucal y con la lengua se golpea los dientes superiores para emitir dicha sílaba.



Figura 23. Patrón rítmico de los platillos en el pasillo



Figura 24. Platillos del pasillo para los loops

Cucharas creadas por técnicas extendidas para ser utilizada en los *loops*



Figura 25. Cucharas

En este caso, la emulación de este instrumento se hace a través de un sonido no convencional, golpeando el orificio de entrada del tudel de la tuba, teniendo cuidado de enfatizar el acento escrito en la célula rítmica.



Figura 26. Patrón de las cucharas en el pasillo



Figura 27. Cucharas en la tuba

Samples: pregrabados de la cumbia Colombia tierra querida y el pasillo Gloria Eugenia

En la elaboración del material usado en los *samples* se formula una armonización de las obras con acordes y patrones rítmicos y melódicos sencillos, con el fin de darle protagonismo al papel de la tuba solista en vivo. En este sentido, se pueden encontrar secciones con armonías a una, dos o tres voces, dependiendo del registro de la melodía, la intención de la línea de bajo es evitar las posibles disonancias en los armónicos del sonido. Estas partes se capturan de manera independiente en un proceso de grabación de audio convencional utilizando el DAW Reaper. Las capturas son luego procesadas en términos de equalización y mejoramiento tímbrico por un ingeniero de audio. Finalmente se montan en el DAW Ableton Live para la creación de la *escena*, dichas grabaciones permiten conectar a los controladores físicos, generando en el intérprete la capacidad de decidir en vivo el orden y el momento en el que deben ser escuchadas cada una de estas grabaciones.

Partitura: *Samples* pregrabados de Colombia tierra querida

PREGRABADOS

COLOMBIA TIERRA QUERIDA

LUCHO BERMUDEZ
ARR: PASTOR MUÑOZ

PREGRABADOS

Musical notation for measures 11-14. The piece is in 4/4 time and one flat. Measures 11-13 show a simple rhythmic pattern in both the treble and bass staves. Measure 14 is a repeat sign.

Musical notation for measures 27-30. The piece is in 4/4 time and one flat. Measure 27 starts with a forte (*f*) dynamic. The treble staff has a melodic line, while the bass staff is mostly silent.

Musical notation for measures 31-34. The piece is in 4/4 time and one flat. Measure 31 starts with a forte (*f*) dynamic. The treble staff has a melodic line, while the bass staff has a simple accompaniment. Measure 34 ends with a fermata.

Musical notation for measures 35-38. The piece is in 4/4 time and one flat. Measure 35 starts with a forte (*f*) dynamic. The treble staff has a melodic line, while the bass staff has a simple accompaniment.

Musical notation for measures 39-42. The piece is in 4/4 time and one flat. Measure 39 starts with a forte (*f*) dynamic. The treble staff has a melodic line, while the bass staff has a simple accompaniment.

Musical notation for measures 43-46. The piece is in 4/4 time and one flat. Measure 43 starts with a forte (*f*) dynamic. The treble staff has a melodic line, while the bass staff has a simple accompaniment.

47

51

55

B

59

63

67

Musical notation for measures 71-74. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat). Measure 71 starts with a treble clef note on G4 and a bass clef chord of F4-A2-C3. The melody in the treble clef moves through several notes, including a trill on G4 in measure 72. The bass clef accompaniment features chords and moving lines.

Musical notation for measures 75-78. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat). Measure 75 starts with a treble clef note on G4 and a bass clef chord of F4-A2-C3. The melody in the treble clef continues with various rhythmic patterns. The bass clef accompaniment provides harmonic support with chords and moving lines.

D.S. 2 VECES Y AL CODA

Musical notation for measures 79-82. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat). Measure 79 starts with a treble clef note on G4 and a bass clef chord of F4-A2-C3. The melody in the treble clef features a trill on G4. The bass clef accompaniment continues with chords and moving lines.

Musical notation for the Coda section. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat). The section is marked "CODA" and "D.S. AL FINE". It begins with a treble clef note on G4 and a bass clef chord of F4-A2-C3. The notation includes first and second endings, indicated by "1" and "2" above the treble clef staff and "3" and "4" above the bass clef staff. The section concludes with a final melodic phrase in the treble clef and a final chord in the bass clef.

Partitura: *Samples* pregrabados de Gloria Eugenia

PREGRABADO

GLORIA EUGENIA

MANUEL J. BERNAL

ARR. PASTOR MUÑOZ

PREGRABADO

13 *mf*

13 *mf*

13 *mf*

17 *mf*

17 *mf*

17 *mf*

21

21

21

1

2 FINE

To CODA

25 *f*

25 *f*

This system contains measures 25-28. The upper staff (treble clef) begins with a forte (*f*) dynamic and features a melodic line with accents and slurs. The lower staff (bass clef) starts with a forte (*f*) dynamic and plays a rhythmic accompaniment of eighth notes.

29

29

This system contains measures 29-32. The upper staff continues the melodic line with eighth notes. The lower staff continues the rhythmic accompaniment with eighth notes.

33 *mp* *cresc.*

33 *mp* *cresc.*

33 *mp* *cresc.*

This system contains measures 33-36. The upper and middle staves (treble and alto clefs) play sustained chords that gradually increase in volume, marked with *mp* and *cresc.* dynamics. The lower staff (bass clef) continues the rhythmic accompaniment with eighth notes.

4

GLORIA EUGENIA

37

37

f

f

f

41

41

f

D.C. AL CODA

⊕

45

45

mp

cresc.

mf

mp

cresc.

mf

mp

cresc.

mf

49

49

This system contains measures 49 through 52. It features three staves: a top staff with a treble clef and a middle/bottom staff with a bass clef. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some beamed eighth notes and a few rests. The key signature has one flat, and the time signature is 4/4.

53

53

This system contains measures 53 through 56. It features three staves: a top staff with a treble clef and a middle/bottom staff with a bass clef. The music continues with eighth and sixteenth notes, including some beamed eighth notes and a few rests. The key signature has one flat, and the time signature is 4/4.

57

cresc.

57

cresc.

This system contains measures 57 through 60. It features three staves: a top staff with a treble clef and a middle/bottom staff with a bass clef. The music continues with eighth and sixteenth notes, including some beamed eighth notes and a few rests. The key signature has one flat, and the time signature is 4/4. The word "cresc." is written above the first measure of the top staff and below the first measure of the bottom staff. The system ends with a double bar line and repeat dots.

61

62

63

64

mf *cresc.* *mf* *cresc.* *mf* *cresc.*

This system contains measures 61 through 64. It features three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff below. The music is in 3/4 time. Measure 61 has rests in the upper staves. Measure 62 begins with a half note in the treble clef and a half note in the bass clef. Measure 63 continues with a half note in the treble clef and a half note in the bass clef. Measure 64 has a half note in the treble clef and a half note in the bass clef. Dynamics include *mf* and *cresc.* markings.

65

66

67

68

This system contains measures 65 through 68. It features three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff below. The music is in 3/4 time. Measure 65 has a half note in the treble clef and a half note in the bass clef. Measure 66 has a half note in the treble clef and a half note in the bass clef. Measure 67 has a half note in the treble clef and a half note in the bass clef. Measure 68 has a half note in the treble clef and a half note in the bass clef.

69

70

71

72

This system contains measures 69 through 72. It features three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff below. The music is in 3/4 time. Measure 69 has a half note in the treble clef and a half note in the bass clef. Measure 70 has a half note in the treble clef and a half note in the bass clef. Measure 71 has a half note in the treble clef and a half note in the bass clef. Measure 72 has a half note in the treble clef and a half note in the bass clef.

73

74

75

76

D.C. AL FINE

This system contains measures 73 through 76. It features three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff below. The music is in 3/4 time. Measure 73 has a half note in the treble clef and a half note in the bass clef. Measure 74 has a half note in the treble clef and a half note in the bass clef. Measure 75 has a half note in the treble clef and a half note in the bass clef. Measure 76 has a half note in the treble clef and a half note in the bass clef. The system concludes with the instruction "D.C. AL FINE".

3.3. El medio de sentir. Paisaje sonoro para tuba y medios digitales.

Mis exploraciones con el instrumento de la tuba tuvieron la intención de algo diferente a las aproximaciones compositivas que había tenido en mi historia como músico, unas exploraciones que se aproximen a los lenguajes del arte contemporáneo, relacionados al paisaje sonoro, a la experimentación con sonidos, la creación de ambientes inmersivos desde lo sonoro. Desde este ejercicio de exploración sonora, pude descubrir relaciones entre la tuba y sonidos animales, de ecosistemas, objetos y espacios. Al descubrir esas aproximaciones sonoras desde la tuba, comencé a diseñar una composición, una historia donde se cuente el paisaje desde el sonido y la apropiación.

Esta historia se cuenta en dos secciones principales: la primera parte evoca al litoral atlántico y pacífico, donde la relación conflictiva entre el ser humano y la naturaleza se ve reflejada en disonancias y caos sonoro, pero la relación más importante de este primer momento tiene que ver con los sonidos marinos, la principal intención de esta primera parte en la composición tiene que ver con la inmersión en el agua, con los oleajes, con la posibilidad de sentir las vibraciones y el fragor del agua sobre los oídos al sumergirnos en ella, con el uso de herramientas digitales logré diseñar *loops* que van apareciendo por medio de capas en la composición, generando un efecto de profundidad y permitiendo un paisaje con más dimensión, logrando con esto una pista tipo *sample* que acompañara a la puesta escena de la obra. Delfines, ballenas, oleajes, aves costeras. En esta zona de Colombia también existió hace muchos años una especie de foca monje muy particular, la cual llegó a su extinción a causa del abuso, contaminación y explotación de este animal. En esta obra juego con los imaginarios sonoros en torno a esta especie extinta en la región y los confronto con sonidos de barcos y objetos metálicos agresivos, que podrían insinuar una crítica a nuestra relación con las demás formas de vida.

La otra parte de esta composición está conformada por la influencia de los sonidos de la región centro del país, donde igualmente se ven amenazadas especies y tradiciones a partir de la urbanización acelerada y todas las formas sonoras que conforman el paisaje urbano. Sonidos de búhos, garzas, jaguares y palomas, esto contrastado con sonidos de motores, maquinarias y vehículos de carga, el elemento de mayor referencia de este punto

es la ciudad y sus movimientos vertiginosos, industriales, como si se tratara de ruidos maquinales. Estos sonidos se ven silenciados para dejar aparecer el último fragmento de la composición que sugiere un escenario fúnebre, despidiendo las muertes tanto de vidas humanas y no-humanas como de tradiciones y expresiones locales. Estas dos partes, también están representadas por dos obras tradicionales del folklore nacional, la obra *Colombia tierra querida* aparece de forma fragmentada y con alteraciones sonoras en la primera parte, el uso de esta canción se ve reflejado en la puesta en escena desde el uso de fragmentos y la ejecución de *glissando*, *rubatos* y efectos multifónicos desde la perspectiva de las técnicas extendidas en la tuba. En la segunda parte la obra usada es un pasillo muy representativo de la zona central de Colombia titulado *Gloria Eugenia*, esta pieza tiene unas posibilidades armónicas que aprovecho en la variación de algunos de sus fragmentos y contiene la particularidad de representar aspectos burgueses en la historia de Colombia pero a su vez, apropiaciones populares, adaptaciones rítmicas y demás procesos de apropiación por parte de los músicos tradicionales del momento, característica que de alguna forma promueve la posibilidad de otro tipo de miradas sobre la música folklórica colombiana.

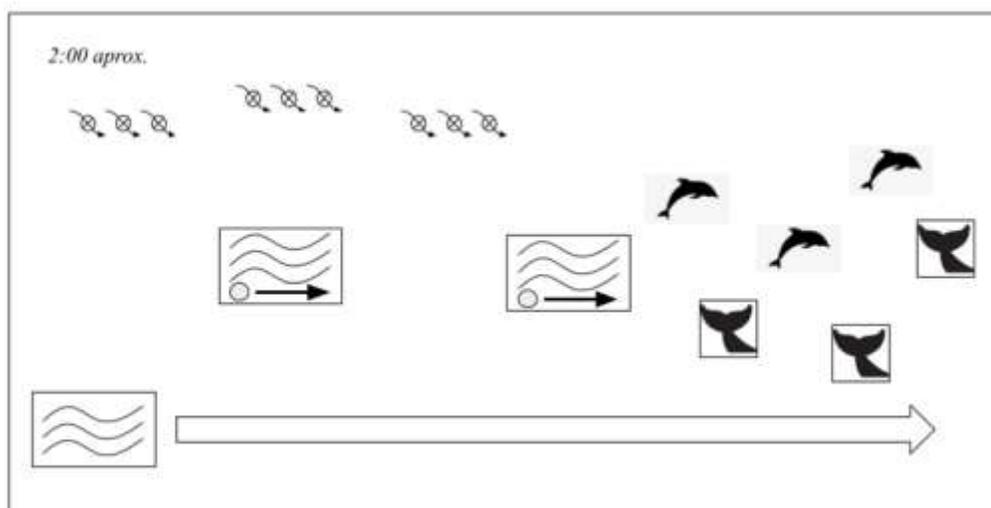
Para definir el resultado de creación derivado de esta investigación hubo un primer proceso de experimentación, el cual estuvo acompañado de distintos acercamientos a las técnicas extendidas de la tuba, estudios de músicas tradicionales y a la creación de sonidos a partir de *loops* y *simples* derivados del uso experimental de la tuba. Este primer proceso es un antecedente crucial en mi ejercicio de creación, pues nutrió y dio origen a la obra final posterior a estas primeras percepciones. Este archivo sonoro fue un proceso íntegro y desarrollado en su totalidad, además de ser expuesto desde un pequeño concierto, en el que se pudieron mostrar los resultados de aquellos acercamientos experimentales.

El siguiente archivo da cuenta del primer ejercicio de creación que dio origen a la inquietud por nuevas perspectivas y la posibilidad de un siguiente paso en la experimentación sonora desde la tuba, una tentativa mucho más libre, sin limitaciones y sin miedo de desconfigurar los sonidos tradicionales para contar nuevas historias. Las características del paisaje sonoro que definen el proceso de creación final, derivan necesariamente de este primer acercamiento, el cual, a pesar de acatar en demasía las formas compositivas de la tradición, con cierta timidez en sus alteraciones, me permitió

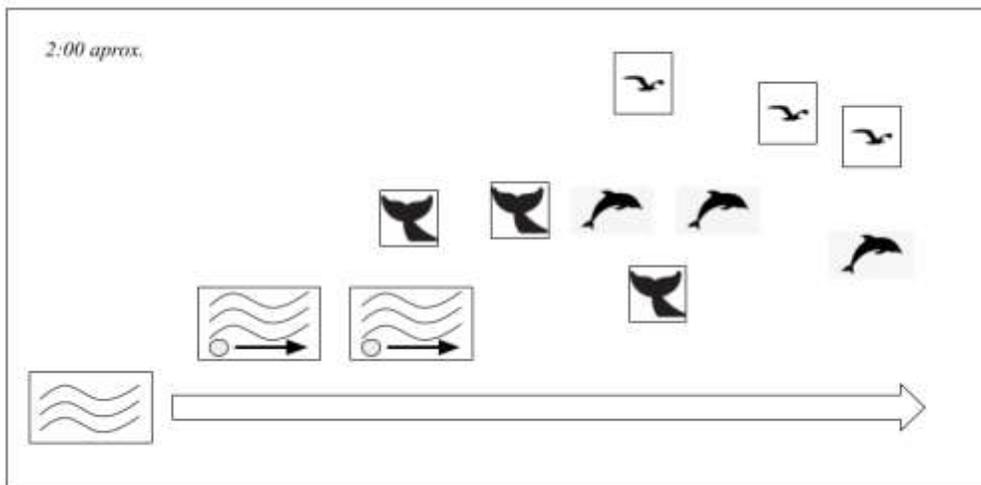
experimentar y conocer diferentes sonoridades de la tuba, con las que pude construir la obra posterior, por esto me pareció adecuado conservar este proceso como un antecedente valioso entre los componentes que dieron forma a esta investigación creación.

Esquema visual de obra

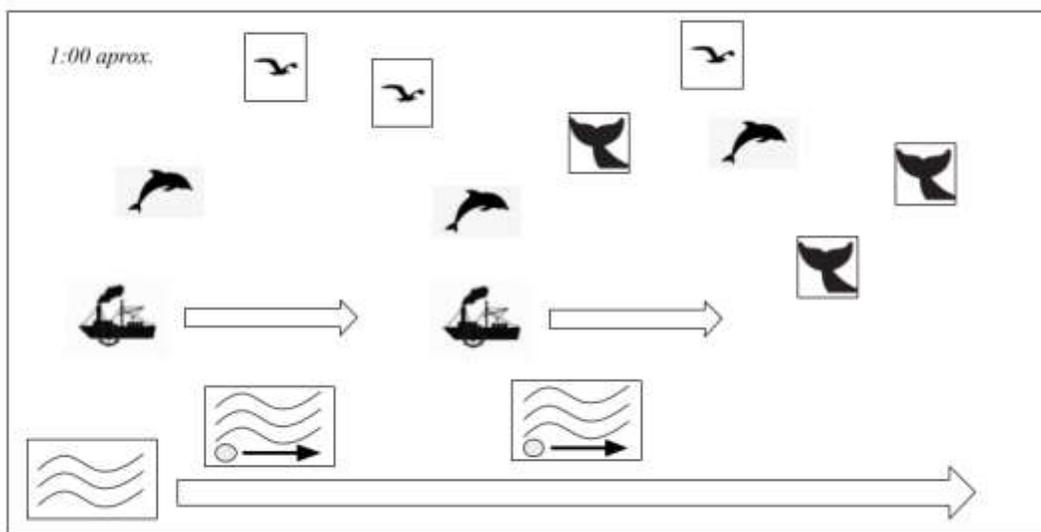
Momento 1: Este primer momento está enfocado en la zona de los litorales Atlántico y Pacífico, donde el elemento predominante es el sonido del mar. El momento comienza emulando los sonidos del oleaje de las costas, inmersión en el agua que poco a poco dejan entrar los efectos sonoros de delfines y ballenas.



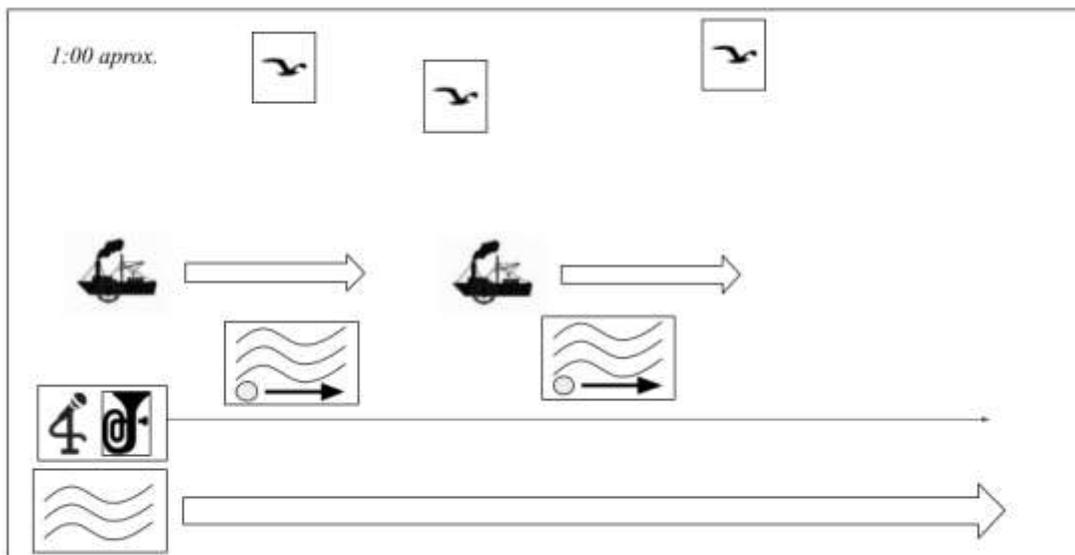
Momento 2: En el segundo momento se incorpora lo anterior que comienza a posicionarse en un plano secundario mientras va ganando predominancia el sonido de aves en un primer plano, todo esto sonando en simultáneo.



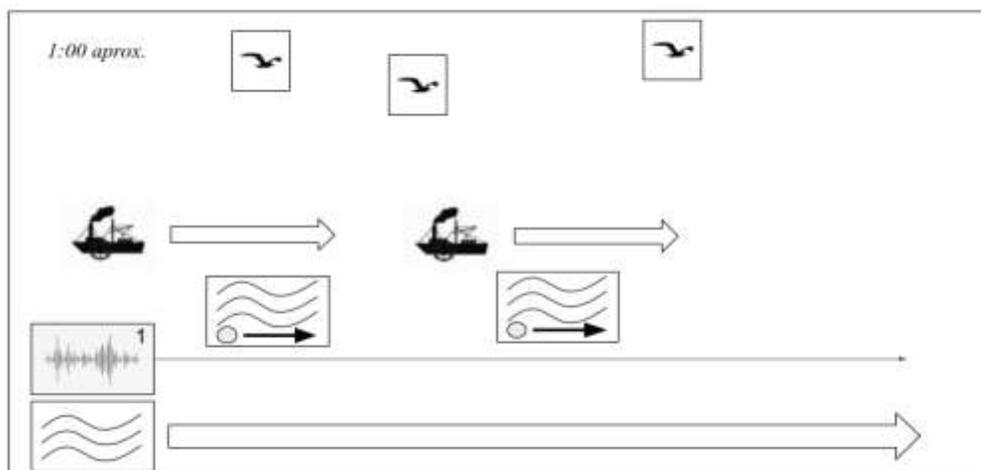
Momento 3: En este tercer momento, donde se encuentran incorporados elementos orgánicos, como una suerte de ecosistema natural, aparece un elemento disonante y agresivo, que representa la llegada de los barcos a los puertos.



Momento 4: En este cuarto momento se encuentra condensado un paisaje que involucra elementos naturales y dinámicas humanas, que en su relación encuentran armonías y disonancias. Sobre este paisaje comienzo a generar multifónicos con la voz y la tuba a partir de la letra y melodías de la obra “Colombia tierra querida”.

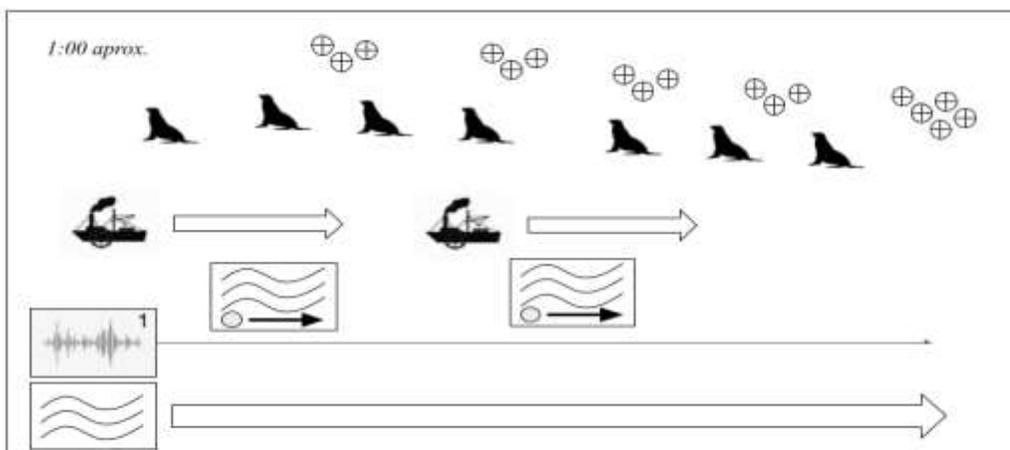


Momento 5: Para este momento tendríamos un paisaje conformado por elementos naturales relacionados a la costa, dinámicas humanas y sonoridades desde la tuba que aluden a la música tradicional. Sobre este contexto, aparece de a poco un *sample* que permite el efecto de cinta magnética característico de la música incidental, sobre esta comienzan a sonar grabaciones de la obra “Colombia tierra querida”, con algunas modificaciones que permiten que tenga un tono acorde al momento que atraviesa el paisaje en ese momento de la obra.

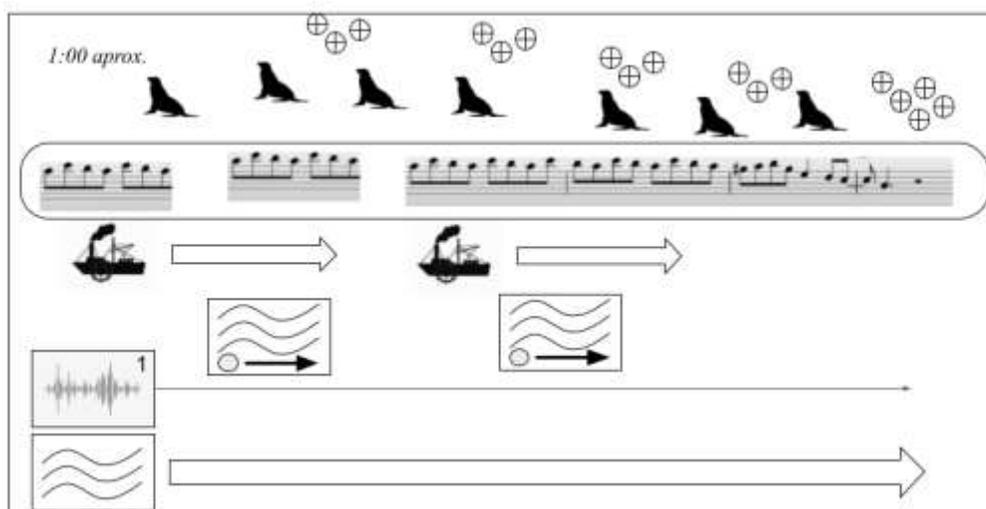


Momento 6: Para este momento, mientras suena el paisaje anteriormente mencionado, aparece en primer plano un sonido que pretende aludir al imaginario

relacionado a la memoria del territorio, desde esa relación conflictiva hombre-naturaleza, para esto agrego al paisaje el sonido de lo que podría ser una foca monje, extintas en la actualidad en las costas nacionales.

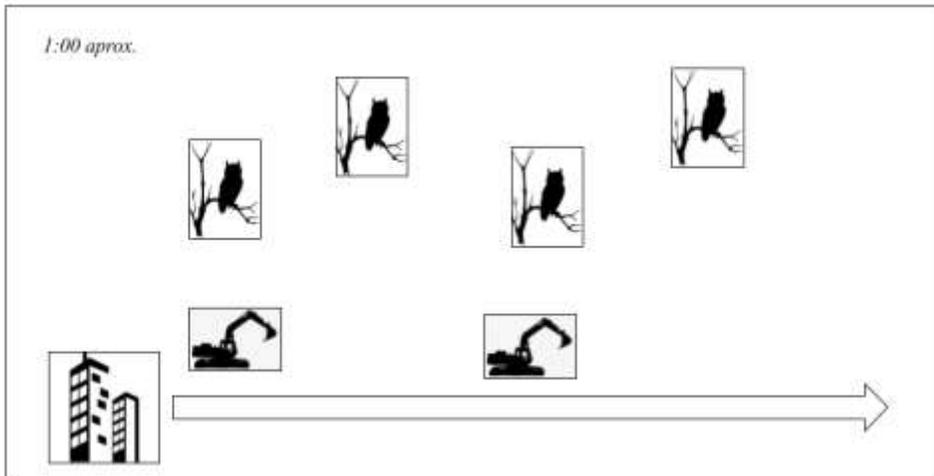


Momento 7: El séptimo momento es un espacio de caos, que expresa de alguna manera la insensibilidad y el choque conflictivo entre las formas de vida de este lugar y el comportamiento humano, sobre el *sample* de “Colombia tierra querida” comienzo a tocar la misma obra, pero desde efectos disonantes, con el uso de *frullatos* y *glissandos*, reforzando así el contexto de confusión de la pieza en ese momento.

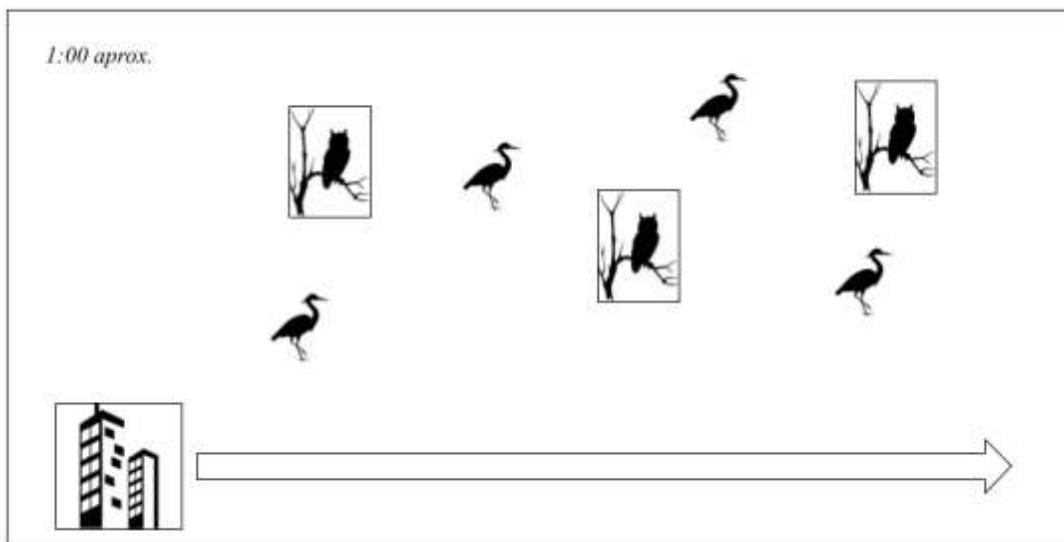


Momento 8: después del caos anterior, las capas sonoras se comienzan a menguar hasta dejar únicamente el sonido de los barcos, estos barcos se apagan de a poco y son remplazados por el sonido de la ciudad. Aquí comienza la segunda parte que se caracteriza

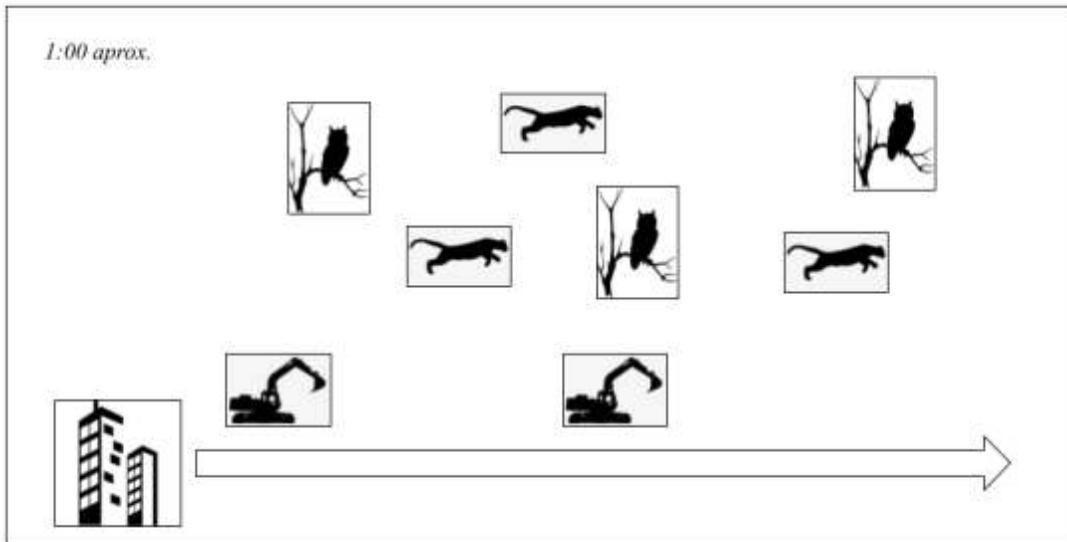
por el contexto urbano. Esta ciudad es generada a partir de un *sample* prediseñado, emulaciones de máquinas y poco a poco es acompañada por un elemento natural, que en este caso es representado por la emulación del sonido de los búhos.



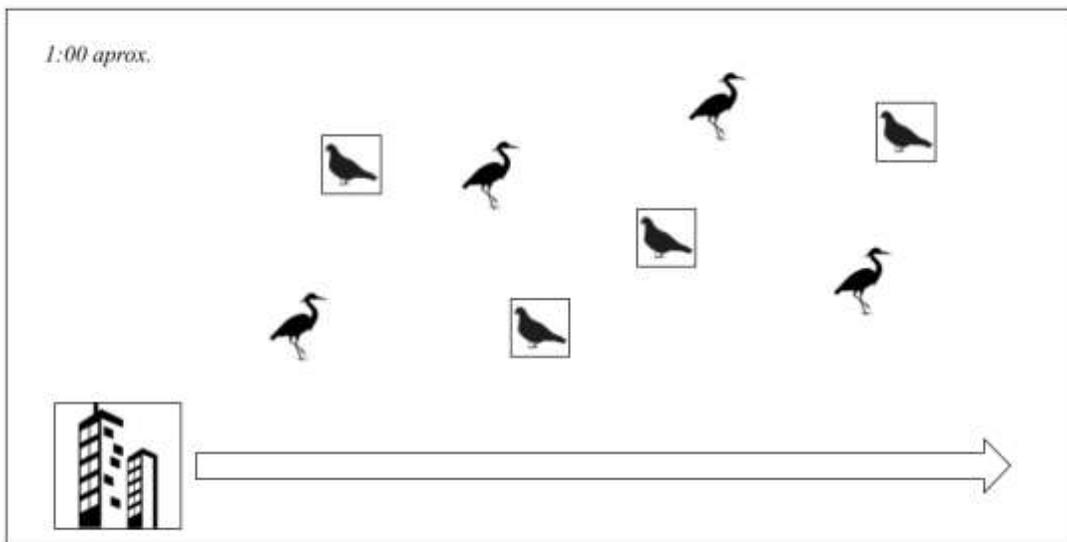
Momento 9: para este momento los sonidos naturales se comienzan a equilibrar con la ciudad, incorporando emulaciones de sonidos de garzas que paulatinamente se sitúan en un primer plano junto a los búhos.



Momento 10: En el décimo momento aparecen animales cada vez más difíciles de encontrar en los ecosistemas de la zona centro del país, en este caso representados por sonidos de grandes felinos como jaguares y pumas.



Momento 11: En este momento nos dirigimos al protagonismo sonoro de las palomas, un animal que se ha adaptado de forma notoria a los ambientes urbanos, sirviendo como un espacio de calma antes de un posterior fragmento contrastante, con la intención de manejar los rangos dinámicos de la composición.



Momento 12: Para este momento, mientras suena en el paisaje la ciudad y las aves, comienzo a interpretar el pasillo “Gloria Eugenia”, interpretando la pieza de forma fragmentada y con el uso de efectos y técnicas extendidas desde el instrumento de la tuba.

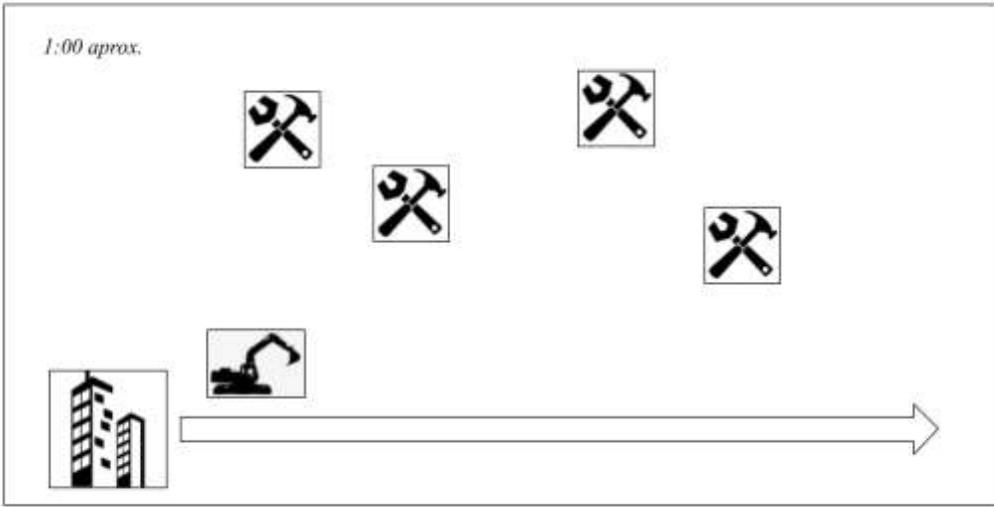
1:00 aprox.



The image shows a musical score for tuba, consisting of three staves of music. The score is enclosed in a rectangular box. Below the music, there is a small icon of a cityscape with two buildings. To the right of the icon is a long horizontal arrow pointing to the right, indicating the duration of the performance.

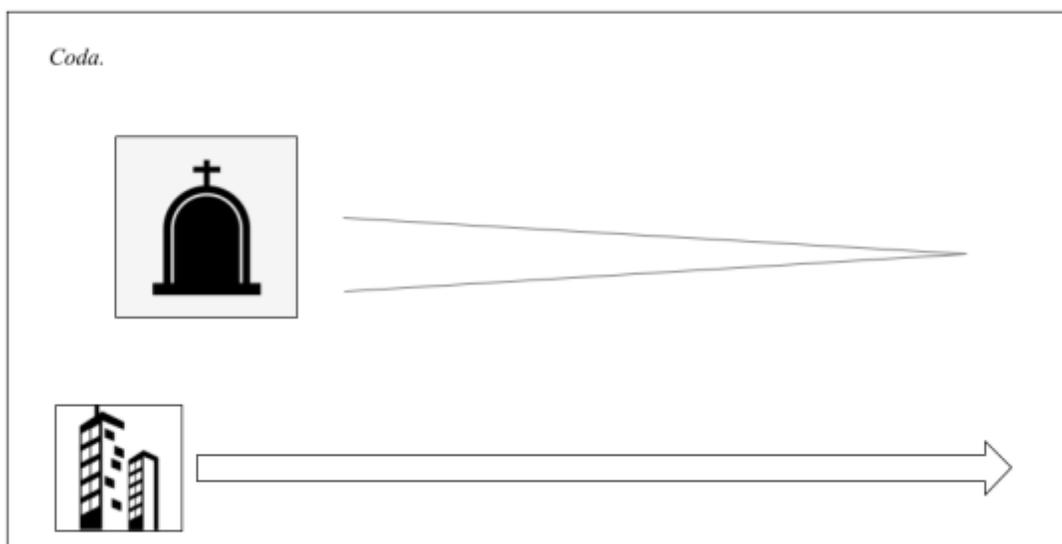
Momento 13: En este momento, posterior a la interpretación del pasillo, se da paso a un contexto de caos, donde los sonidos urbanos, acompañados de maquinarias pesadas, martillos y elementos metálicos saturan la composición en una especie de *crescendo* disonante.

1:00 aprox.



The image shows a diagram representing a sound environment. It features a small icon of a cityscape on the left. To the right of the icon is a long horizontal arrow pointing to the right. Above the arrow, there are several icons representing sound elements: a hammer and wrench, a hammer and wrench, a hammer and wrench, and a hammer and wrench. The icons are arranged in a way that suggests a crescendo or increasing intensity of sound.

Momento 14: Para el momento final, los sonidos que emulan máquinas y elementos industriales se van acallando, dejando sólo el *sample* de la ciudad, sobre este *sample* comienza a sonar una marcha fúnebre interpretada desde la tuba, que se va haciendo cada vez más lenta y se va apagando junto a la ciudad.



CONCLUSIONES

En la búsqueda que tuvo efectos plurales sobre cómo crear un proceso de apropiación de la música tradicional colombiana, desde las técnicas extendidas de la tuba y medios digitales, pude descubrir una forma particular de acercamiento teórico, donde relacioné algunas ideas y teóricos sobre el folklor, permitiéndome entender aspectos importantes de estas expresiones en el contexto nacional, que involucran perspectivas sobre la cumbia y el pasillo, géneros representados en las dos obras apropiadas en la obra final del proceso de creación. También pude dar a conocer algunos aspectos históricos de la tuba, entendiendo cómo se relacionan con sus formas y expresiones del uso actual, a pesar de ser un instrumento relativamente nuevo, pero en especial, examinamos la forma en que la tuba se relaciona con las técnicas extendidas y a los nuevos usos de los instrumentos a nivel contemporáneo. A demás de esto, incursionamos en la relación que tiene la apropiación folkórica y la posibilidad de llevar estas manifestaciones del pasado al presente desde nuevas miradas, el uso de medios digitales y procesos de apropiación relacionados a formas contemporáneas de la creación artística, expresiones que buscan continuamente resignificar la identidad de los territorios y de sí mismos. A nivel personal, estas exploraciones me permitieron conocer aspectos de mi historia de vida, pensando lo autobiográfico como parte del proceso creativo, dese las exploraciones relacionadas a mi formación como músico tubista dentro del panorama regional periférico, dónde me desempeñé como intérprete en bandas grupos folklóricos y dónde después, desde mi contexto de docente, pude profundizar en preguntas relacionadas a la enseñanza y el aprendizaje de la tuba a nivel nacional. Partiendo desde estos cuestionamientos, que tiene su origen en un contexto a nivel personal y que pude desarrollar al interior de la maestría en Artes de la Universidad de Caldas, logré acercarme a procesos de estudio e investigación teórica, como procesos de etnomusicología que nos enseñan que el folklore es una expresión viva, que todo el tiempo está mutando y transformándose y que ejercicios como el propuesto en esta investigación-creación, aportan a esas transformaciones. Este tipo de manifestaciones artísticas contemporáneas, se hacen perceptibles en teorías como el arte de posproducción y la

relación radicante con la historia que menciona Nicolas Bourriaud en algunos de sus textos. Esta perspectiva de la historia y de la tradición, me permitió referenciar a algunos autores nacionales e internacionales que han generado procesos de resignificación de apropiación y de creación a partir de obras del pasado, un ejemplo de ello es Yeison Bedoya, quien nos invita con su investigación “Contemporandino” a experimentar de otra manera este tipo de acercamientos al folklóre nacional.

El proceso y resultado de este trabajo de investigación-creación da cuenta de algunas posibles técnicas y exploraciones sonoras desde la tuba para acercarnos desde lenguajes contemporáneos al folclor nacional, pero además de esto, también permite un espacio para el proceso, para el camino recorrido hasta el resultado final. Esto se ve evidenciado desde un archivo que da cuenta del viaje, a veces accidentado y otras concreto, pero que de alguna forma hace parte valiosa del resultado final. Este archivo contiene una primera intención que obtuvo como resultado distintos hallazgos sonoros en la tuba, sonidos que permitieron llegar posteriormente a una idea mucho más definida y que se relaciona en mayor medida con los lenguajes del arte contemporáneo. Esto no solo es importante como antecedente para lograr el resultado final, también reconoce y carga de valor la idea de conservar y de situar como uno de los puntos más importantes el proceso de construcción de la obra, que muchas veces se ve desconocido por el resultado.

El paisaje sonoro resultado de todo este viaje investigativo y experimental, posibilita adentrarnos en un campo poco explorado para el la tuba, las sensaciones, los efectos y la posibilidad de generar toda una atmósfera sonora a partir de las nuevas tecnologías y en específico, del uso alternativo de la tuba, permitió nuevos imaginarios en torno a la percepción de la tuba y también cargó de nuevos significados algunas de las piezas más representativas del folklore nacional, concibiendo un antecedente importante para artistas y músicos que quieran seguir desarrollando experimentación sonora desde la tuba o desde otros instrumentos, con la posibilidad de seguir revisando esas dinámicas del pasado, que a veces parecieran ser conflictivas y que aún hoy, podrían ponerse en perspectiva crítica en búsqueda de nuevos significados. La propuesta sonora “El medio de sentir” logra explorar, desde el uso de nuevos medios, posibilidades sensibles desde la tuba,

experiencias que al final no tienen otra intención que exponer nuevos estímulos y traducir la forma particular de entender mi relación personal con el contexto urbano local, con las tradiciones folklóricas y con la historia oficial, entendiendo que no solo se transforman las obras escogidas en esta investigación-creación, sino que en el ejercicio de apropiación, también se pueden descubrir que estas no solo corresponden al contexto popular, pues estas también se pueden hacer personales, generando nuevas visiones y perspectivas de lo que creíamos ya definido. En definitiva, esta aproximación al folklore nacional, desde mi formación como músico y como artista, permite abrir un horizonte para otros músicos que quizá nos están muy familiarizados a estas formas de acercarse a lo sonoro, se permitan el reto de explorar estas formas alternativas de composición, apropiación y del uso de nuevas tecnologías en sus discursos sobre su historia personal y la historia del país.

Referencias

- Arguedas, J. (2001). ¿Qué es el folklore? según José María Arguedas. Instituto Nacional de Cultura. Centro Nacional de Información Cultural. Lima, Perú.
- Bartolozzi, B (1967) *New Sounds for Woodwind*. Oxford University: Reginald Smith Brindle.
- Bedoya, Y. (2016) “CONTEMPORANDINO”. Tres piezas de música andina colombiana en lenguaje contemporáneo. Universidad EAFIT. Colombia.
- Bertonatti, C. (2010). El canto a la tierra... ¿arrasada? Revista de la fundación Vida Silvestre Argentina. Consultado de https://wwfar.awsassets.panda.org/downloads/rev_112___version_digital.pdf
- Bordogni, M (1972). *43 Bel Canto Studies* Massachusetts: ALPHONSE LEDUC Editions Musicales.
- Bourriaud, N. & Guillemont, M. (2009). *Radicante*. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo Editora.
- Bourriaud, N. & Lebenglik, F. (2004). *Post producción: la cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo Editora.
- Cámara, E. (2003). *Etnomusicología*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales.
- Cook, N. (1987). *A Guide to Musical Analysis*. New York: Norton paperback
- Furió, D. (2014) *Apropiacionismo de imágenes: Found Footage*. Universidad Politécnica de Valencia. Artículo Docente. Consultado de <https://riunet.upv.es/handle/10251/37019?show=full>
- Golu, J. (2022) *Herramientas musicales, técnicas y expresivas de la tuba en la actualidad*. Universidad Nacional. Bogotá, Colombia.
- Hernández, F. (2008). La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación. *Educatio Siglo XXI*, 26, 85–118. Consultado de <https://revistas.um.es/educatio/article/view/46641>
- Kopprasch, C (2006) *60 Selected Studies for BB flat Tuba*. Massachusetts: Robert King Music Company.

- Miñana, C. (2000) Entre el folklore y la etnomusicología: 60 años de estudios sobre la música popular tradicional en Colombia. A Contratiempo. Revista de Música en la Cultura, Vol. 11. Colombia.
- Muñoz, P (2020) Colombia tierra querida [PDF file] Manizales, Caldas
- Muñoz, P (2020) Gloria Eugenia [PDF file] Manizales, Caldas
- Muñoz, P (2020) Samples pregrabados de Colombia tierra querida [PDF file] Manizales, Caldas
- Muñoz, P (2020) Samples pregrabados de Gloria Eugenia [PDF file] Manizales, Caldas
- Nogueroles E. (2017) El uso de las técnicas extendidas y efectos sonoros en la tuba contemporánea: una aproximación a la realidad. Universidad Politécnica de Valencia. España.
- Ochoa, J. (2017). La cumbia en Colombia: invención de una tradición. Revista Musical Chilena, 70(226), pp. 31 - 52. Consultado de <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/44886/46956>
- Orth, Jesse. (August 2015) Tubas on the Rise: The Tuba as a Signifier of 21st Century Mexican-American Music Culture in Southern California. Doctor of Musical Arts (Performance), University of North Texas
- Pantoja, L (2019) Técnica tuba, Video, recuperado <https://www.instagram.com/leswituba/?hl=es-la>
- Pelinski, R. (1997) Convergencia y unión entre etnomusicología y folclor. Revista de Musicología Vol. 20, Nº 2. p. 895-902. España.
- Potter, P. (2000). Four Musical Minimalists. Reino Unido: CAMBRIDGE UNIVERSITY PRESS.
- Poviña, A. (2015). Sociología del folklore. Revista De La Universidad Nacional De Córdoba. Consultado de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/REUNC/article/view/11004>
- Prada, J. (2001) La apropiación posmoderna: arte, práctica apropiacionista y teoría de la posmodernidad. Editorial Fundamentos. Madrid, España.
- Rodríguez, M. (2012). MÚSICA NACIONAL. El pasillo colombiano. Documento digital, consultado de

https://www.academia.edu/8296909/M%C3%9ASICA_NACIONAL_EL_PASILLO_COLOMBIANO

- Schafer, R. (2013). El paisaje sonoro y la afinación del mundo. Barcelona: Intermedio.
- Szentpáli, R (2020) Roland Szentpáli. Recuperado: <https://rolandszentpali.com/aboutme/>
- Taylor, S., Bogdan, R. & Piatigorsky, J. (1998). Introducción a los métodos cualitativos de investigación: la búsqueda de significados. Barcelona: Paidós.
- Toro, C. (2011). DOS PAISAJES COLOMBIANOS Proceso de Composición y Análisis, Tesis de Maestro en Música. Universidad EAFIT
- Vega, S. (2015). La expansión del repertorio de tuba mediante la incorporación de técnicas vanguardistas: Una aproximación a través de la obra. Tesis de Especialización. Real Conservatorio Superior de Música de Madrid
- Woodside J. (2005) El impacto del sampleo en la memoria colectiva. Hacia una semiótica del sampleo. Universidad Autónoma Metropolitana. México, D. F.
- Woodside J. (2008) El sampleo: de la técnica al discurso sonoro y musical. Revista Iberoamericana de Comunicación No. 14. México. Consultado de <https://ccdoc.iteso.mx/acervo/cat.aspx?cmn=search&fulltext=source%3A%22Revista+Iberoamericana+de+Comunicaci%C3%B3n+No+14%22>

Índice de imágenes

- Fig. 1. Jesse Orth, The Sounds of Oaxaca. Tomada de https://www.youtube.com/watch?v=sHas3FVIam8&ab_channel=JesseOrth
- Figura 2. Yeison Bedoya. (2021). Cuchuquín - (Guabina - Torbellino) Tomada de https://www.youtube.com/watch?v=xqZnplf8RAk&t=6s&ab_channel=YeisonBedoyaAlvarez
- Fig. 3. Pavel Steidl. (2007). Lambada für Elise. Tomada de <https://classicalclips.com/videos/2052/lambada-f%C3%BCr-elise-by-pavel-steidl>
- Figura 4. (2019). Ilustración de Tambora. Tomado de <https://www.luthierscolombianos.com/producto/tambora/>

- Figura 5. Patrón rítmico tradicional de la tambora en la cumbia.
- Figura 6. Muñoz Pastor. (2021) Tambora en la tuba.
- Figura 7. Tambor Llamador. (2019). Tomado de <https://www.luthierscolombianos.com/producto/tambor-llamador/>
- Figura 8. Patrón rítmico tradicional del llamador en la cumbia.
- Figura 9. Muñoz Pastor. (2021). Llamador en la tuba.
- Figura 10. (2019). Tambor Alegre. Tomado de <https://www.luthierscolombianos.com/producto/tambor-alegre/>
- Figura 11. Patrón rítmico tradicional del *alegre* en la cumbia.
- Figura 12. Muñoz Pastor. (2021). Alegre en la tuba.
- Figura 13 y 22. Platillos. Tomado de <https://zildjian.com/finger-cymbals-thick-pair.html>
- Figura 14. Patrón rítmico tradicional de los platillos en la cumbia
- Figura 15. Muñoz Pastor. (2021). Platillos de cumbia para los loops.
- Figura 16. (2019). Guache. Tomado de <https://culturademapale.blogspot.com/p/instrumentosolo-dos-tambores-el.html>
- Figura 17. Patrón rítmico tradicional del guache en la cumbia.
- Figura 18. Muñoz Pastor. (2021). Guache en la tuba.
- Figura 19. Bombo. (2022). Tomado de <https://www.olx.com.co/item/bombo-de-26-iiid-1039226592>
- Figura 20. Patrón rítmico del bombo en el pasillo.
- Figura 21. Muñoz Pastor. (2021). Bombo en la tuba.
- Figura 23. Patrón rítmico de los platillos en el pasillo.
- Figura 24. Muñoz Pastor. (2021). Platillos del pasillo para los loops.
- Figura 25. Cucharas. Tomado de <https://es.dreamstime.com/cucharas-musicales-de-madera-en-el-fondo-m%C3%A1rmol-image115850634>

- Figura 26. Patrón de las cucharas en el pasillo.
- Figura 27. Muñoz Pastor. (2021). Cucharas en la tuba.