

El pensamiento ecológico como herramienta de relación entre los saberes  
musicales

Holman Eduardo Alvarez Dávila

Pontificia Universidad Javeriana

Facultad de Artes

Departamento de Música

Bogotá, Abril, 2017

El pensamiento ecológico como herramienta de relación entre los saberes  
musicales

Holman Eduardo Alvarez Dávila

Documento escrito presentado como requisito para optar por el título de Magíster  
en Música con énfasis en composición

Director: Julian Valdivieso

Asesor proyecto de grado: Juan Antonio Cuellar

Pontificia Universidad Javeriana

Departamento de Música

Bogotá

2017

Pontificia Universidad Javeriana

Facultad de Artes

Rector de la Universidad: P Jorge Humberto Peláez Piedrahita

Decano de la Facultad de Artes : Carlos Mery

Director de la maestría en música: Luis Gabriel Mesa

Directora del énfasis en composición de la maestría: Carolina Noguera

Director del documento escrito: Julián Valdivieso

2017

## **Agradecimientos**

Mi más sincero agradecimiento a los integrantes de la Banda Sinfónica Javeriana por su compromiso y aportes en el montaje de la composición. A Santiago Botero y a Juan Manuel Jaramillo por sus aportes conceptuales y creativos a la hora de la improvisación. A Julian Valdivieso por sus aportes en la construcción de este texto y a Juan Antonio Cuellar por mostrarme las posibilidades de la orquestación.

También a todos los profesores que compartieron sus conocimientos en el transcurso de estos dos años, especialmente a Carolina Noguera, Guillermo Gaviria, Patricia Vanegas, Andrés Samper, Eliécer Arenas y Luis Gabriel Mesa por brindar con generosidad su valiosa guía y experiencia. Quisiera agradecer también el apoyo financiero otorgado por la vicerrectoría académica, que fue de inmensa ayuda para poder realizar y culminar estos estudios.

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	7
1.BREVE INTRODUCCIÓN AL PENSAMIENTO ECOLÓGICO	10
1.1.1 Ecología, sistemas y redes	10
1.1.2 Sistemas y lenguaje	13
1.2 Ecosistema Javeriano	14
1.2.1Tendencias	15
1.3 Musicar	19
1.4 Roles	23
1.5 Conocernos	25
2. IMPROVISACIÓN Y TENDENCIAS INTEGRATIVAS	26
2.1 Antecedentes de la idea	26
2.2 Preparando una improvisación	29
2.2.1 Formato	30
2.2.2 Selección	31
2.3 La improvisación como deporte	32
2.4 El lenguaje del cuerpo	34
2.5 Aproximaciones	36

2.6	Escucha activa	37
2.7	La retroalimentación como modelo	40
2.8	Cuál es el propósito de la improvisación libre?	41
2.9	Ejercicios de entrenamiento	42
3	COMPOSICIÓN Y TENDENCIAS ASERTIVAS	45
3.1	El Palacio de Porcelana Verde Para Banda Sinfónica	45
3.1.1	Contextualización técnica	46
3.1.2	Sobre la Yuxtaposición	58
3.2	Estableciendo relaciones	59
3.2.1	El código	59
3.2.2	Sistema dentro de sistemas	60
3.2.3	Tendencias	62
3.3	Creando mundos fantásticos	63
3.4	El día del acontecimiento	63
	CONCLUSIONES	65
	LISTA DE REFERENCIAS	68
	ANEXOS	70

## INTRODUCCIÓN

La carrera de música de la Pontificia Universidad Javeriana, a la cual pertenezco como docente en el énfasis de jazz desde el 2011, se caracteriza por la diversidad de manifestaciones musicales que podemos encontrar en su interior. Los contenidos manejados en sus aulas de clase abordan períodos y estilos que abarcan desde la música del renacimiento, hasta expresiones contemporáneas académicas y populares. Cuenta con diferentes tipos de énfasis para que el estudiante pueda decidir en qué disciplina u oficio quiere profundizar: Ingeniería de sonido, jazz y músicas populares, interpretación, composición, dirección, musicología, teoría y pedagogía; estas categorías no existen por sí solas, existen porque hay personas que las hacen posibles. Los músicos intercambian información y dialogan en la forma tradicional de transmisión de conocimiento entre profesor y estudiante, pero también de manera informal en pasillos y cafeterías. Además, en esta universidad conviven músicos provenientes de diferentes lugares del país y del mundo con tradiciones específicas y particulares, dentro de una infraestructura moderna que alberga también otras expresiones artísticas como las artes visuales y las artes escénicas.

Los profesores que trabajan en la universidad son especialistas en su campo, profesionales que han dedicado gran parte de su vida al estudio de la música. En

sus clases inculcan los valores que aprendieron de sus maestros, sumando sus propias conclusiones adquiridas a lo largo de la experiencia.

La educación superior en música, como es practicada en muchos conservatorios y universidades del mundo, divide los elementos que constituyen la experiencia musical en saberes o disciplinas específicas buscando un mayor dominio de los elementos que la constituyen. Cada profesor brinda una visión particular del mundo musical afectada por su práctica especializada e intenta que los estudiantes la comprendan, para esto cuenta con estrategias pedagógicas que le ayudan a lograr sus objetivos. Al culminar su carrera de pregrado el estudiante ha recibido una gran cantidad de información y se espera que tenga las herramientas necesarias para ser competente y funcional en el mundo profesional. Este procedimiento ha comprobado su eficacia y cada día nos encontramos con profesionales más capacitados en su disciplina, con estudios de posgrado y un amplio conocimiento en su rama. La pregunta que inmediatamente surge es si existe un campo laboral suficientemente amplio para los músicos profesionales especialistas en el contexto colombiano. De no ser así, ¿estimulamos en los estudiantes una mentalidad musical flexible para hacerle frente a las contingencias de la realidad nacional y local?

El problema principal es la falta de comprensión de cómo se relaciona la información recibida entre sí y cómo se relaciona esta información con el contexto al que el músico pertenece. En mi labor docente encuentro que algunos de mis estudiantes no saben cómo lidiar con tanta información y no entienden por qué



tienen que estudiar motetes y madrigales en el siglo XXI, ni para que les sirve tener una buena corchea *swing* si su contexto lo que pide es música *Pop*. Teniendo en cuenta estas preocupaciones, pienso que la labor de un profesor y un artista, más allá de impartir o producir conocimiento, es la de ayudar a comprender las múltiples relaciones que un acontecimiento tan amplio como la música puede brindar, comparando sus procedimientos con otros sistemas de pensamiento para encontrar nuevas aproximaciones que enriquezcan y estimulen la exploración del fenómeno musical desde diversos ángulos y puntos de vista. Un pensamiento de este tipo podría ayudarnos a relacionar los conocimientos adquiridos con el entorno.

Ante un panorama tan amplio de diferencias estéticas y humanas como el que encontramos en la universidad, me propuse encontrar un cuerpo de conocimiento que me permitiera integrar estas diferencias y establecer conexiones entre ellas desde un concepto más amplio.

## 1. BREVE INTRODUCCIÓN AL PENSAMIENTO ECOLÓGICO

### 1.1.1 Ecología, sistemas y redes

Si observamos las relaciones interpersonales e inter-contextuales que se dan en la universidad, podríamos pensar que son análogas a las que se dan entre los seres vivos en cualquier medio ambiente, el término que la biología usa para describir el lugar donde se dan estas relaciones es *ecosistema*.

El ecólogo botánico británico A. G. Tansley refutó la noción de superorganismo y acuñó el término «ecosistema» para describir a las comunidades de animales y plantas. El concepto de ecosistema -definido hoy en día como «una comunidad de organismos y su entorno físico, interactuando como una unidad ecológica»- conformó todo el pensamiento ecológico subsiguiente y promovió una aproximación sistémica a la ecología (Capra,1996,p.53)

La ciencia que se encarga de estudiar estas relaciones se llama *ecología*.

Capra (1996) la define así:

La ecología -del griego *oikos* («casa»)- es el estudio del Hogar Tierra. Más concretamente, es el estudio de las relaciones que vinculan a todos los miembros de este Hogar Tierra. El término fue

acuñado en 1866 por el biólogo alemán Ernst Haeckel, quien la definió como «la ciencia de las relaciones entre el organismo y el mundo exterior que le rodea. (p.52)»

La ecología permitió mirar los ecosistemas como un conjunto de organismos relacionados en red, conformando sistemas que a su vez se relacionan con otros sistemas.

Puesto que los sistemas vivos son redes a todos los niveles, debemos visualizar la trama de la vida como sistemas vivos (redes) interactuando en forma de red con otros sistemas (redes). Por ejemplo, podemos representar esquemáticamente un ecosistema como una red con unos cuantos nodos. Cada nodo representa un organismo y ampliado aparecerá como otra red. Cada nodo en la nueva red representará un órgano, que a su vez aparecerá como una red al ser ampliado y así sucesivamente (Capra, 1996, p.54)

Cada vez que ampliamos o reducimos el lente encontramos redes dentro de otras redes más grandes o más pequeñas; desde esta perspectiva, concluye Capra (1996):

Tendemos a organizar estos sistemas, todos ellos anidando en sistemas mayores, en un esquema jerárquico situando los mayores por encima de los menores a modo de pirámide invertida, pero esto no es más que una proyección humana. En la naturaleza no hay un «arriba» ni un «abajo» ni se dan jerarquías. Sólo hay redes dentro de redes. ( p.55)

Para aclarar un poco la situación, e identificar qué es un sistema (y por ende qué es una red), la científica Donella Meadows en su libro *Thinking in systems* (2009) propone una serie de preguntas para saber si lo que vamos a observar es un sistema o simplemente un manajo de materia:

- A) ¿Puede identificar partes?
- B) ¿Las partes se afectan entre sí?
- C) ¿Las partes juntas producen un efecto que es diferente del efecto de cada parte por sí misma?
- D) ¿El efecto, el comportamiento en el tiempo, persiste en una variedad de circunstancias?

Según Meadows, un sistema es un conjunto de cosas, personas, células, moléculas o lo que sea, interconectadas de tal manera que producen su propio patrón de comportamiento a lo largo del tiempo (Meadows,2009). Como podemos notar, hablar de sistemas, de ecología y de redes es hablar de lo mismo. Por consiguiente un pensamiento ecológico es un pensamiento sistémico. «El pensamiento sistémico es «contextual», en contrapartida al analítico. Análisis significa aislar algo para estudiarlo y comprenderlo, mientras que el pensamiento sistémico encuadra este algo dentro del contexto de un todo superior»(Capra,1996,p.49).

Aprovechando esta mirada sistémica, intentaremos establecer las conexiones en red que un acontecimiento musical puede presentar, comparándolo y conectándolo con otros sistemas, ya sean naturales o sociales.

### **1.1.2 Sistemas y lenguaje**

El principal peligro de interpretar un acontecimiento social como el hacer música desde la perspectiva de una ciencia, radica en el hecho de asumir que las relaciones sociales entre seres humanos se rigen por las mismas reglas y de la misma manera que lo hacen todos los organismos vivos. «El organismo restringe la creatividad individual de las unidades que lo integran, pues éstas existen para éste; el sistema social humano amplía la creatividad individual de sus componentes, pues éste existe para éstos». (Maturana & Varela, 1984, p.132). Lo que Maturana y Varela quieren decir es que los seres humanos no somos sólo organismos con funciones específicas en beneficio de un sistema, los seres humanos vivimos para nosotros mismos y para relacionarnos con nuestro entorno creativamente como individuos, en esencia somos libres de elegir nuestros propósitos. El pensamiento meramente naturalista ya fue usado en los regímenes totalitarios con nefastas consecuencias para la humanidad. Los autores insisten en que los sistemas sociales humanos comparten procedimientos con algunos sistemas biológicos animales, pero difieren radicalmente en los procesos donde interfiere el pensamiento consciente y el complejo mundo de la simbología del

lenguaje gestual, hablado y escrito; reconocer el papel del lenguaje y sus múltiples expresiones en las relaciones humanas, es vital para no caer en el error de asumirlas como si se tratara simplemente de relaciones entre organismos multicelulares. (Maturana & Varela,1984). Si vamos a usar el pensamiento ecológico como un sistema de referencia para reflexionar sobre el fenómeno musical, debemos tener en cuenta que los músicos, más allá de ser seres vivos, son seres que se relacionan y se comunican por medio del lenguaje.

## **1.2 Ecosistema javeriano**

El espectro que abarca el pensamiento ecológico es muy amplio (teoría de los sistemas, Cibernética, pensamiento complejo, ecología profunda, teoría de la información, entre otras) y no es el objetivo de este trabajo encontrar todas las relaciones y conexiones que encierra el fenómeno musical desde cada una de estas teorías. Nos limitaremos a reflexionar desde la práctica usando algunos conceptos extraídos del pensamiento ecológico, en torno a dos formas de creación musical enmarcadas en el contexto de un ecosistema musical Javeriano:

- Composición para la Banda Sinfónica Javeriana.
- Improvisación libre para Piano, contrabajo y Batería.

La elección de estas dos prácticas específicas en el cuerpo de este trabajo, responde primero a una necesidad contextual, ya que son actividades que se realizan constantemente en la Javeriana e integran a una gran cantidad de músicos de diversos énfasis. También responde a necesidades personales creadas a partir de las experiencias vividas como músico en Colombia. Desde mi punto de vista, estas prácticas están muy vigentes en nuestro país y tienen un amplio potencial que apenas estamos dimensionando, además de ser totalmente contemporáneas y coherentemente ancladas a su contexto.

### **1.2.1 Tendencias**

Estas dos formas de creación musical comparten algunos elementos comunes pero difieren en sus propósitos. Vistas desde una perspectiva ecológica, cada una de ellas comprende sistemas de pensamiento y de valores que podrían corresponder a lo que Capra (1996) llama tendencias asertivas e integrativas. El pensamiento asertivo se caracteriza por construir un método que minimiza los errores a partir de un estricto orden jerárquico, lo asertivo apunta a la eficiencia de la producción. Por su parte, el pensamiento integrativo, como su nombre lo indica, busca integrar antes que dividir, presta más atención al proceso que a su resultado, no funciona jerárquicamente y puede partir de un método o de una estructura que está propensa a cambios y variaciones que responden a las

contingencias. La siguiente tabla muestra algunas categorías de estas formas de pensamiento y su equivalencia con los valores:

<b>Pensamiento</b>		<b>Valores</b>	
<i>Asertivo</i>	<i>Integrativo</i>	<i>Asertivo</i>	<i>Integrativo</i>
racional	intuitivo	expansión	conservación
analítico	sintético	competición	cooperación
reduccionista	holístico	cantidad	calidad
lineal	no lineal	dominación	asociación

Fig 1

Capra (1996,p.31)

Para el autor, los valores asertivos están generalmente asociados a los hombres y a las sociedades patriarcales, en este tipo de sociedades, estos valores se ven incluso favorecidos económicamente y dotados de poder político.

El poder, en el sentido de dominación sobre los demás, es asertividad excesiva. La estructura social en que se ejerce con mayor eficacia es la jerarquía. Sin duda, nuestras estructuras políticas, militares y corporativas están ordenadas jerárquicamente, con hombres generalmente situados en los niveles superiores y mujeres en los inferiores. (Capra,1996,p.32).



Estos principios jerárquicos los podemos encontrar en prácticas musicales donde los roles de los participantes están claramente definidos y separados: Compositor, director, intérprete y público. Este pensamiento asertivo se puede identificar en todas aquellas manifestaciones musicales existentes en nuestro país donde la preparación, el estricto cumplimiento de un rol y la perfección técnica son indispensables: Música orquestal, Banda sinfónica, Bandas militares, música de cámara, música comercial entre otras.

Entre las prácticas musicales asociadas a tendencias integrativas encontramos como elemento común la práctica de la improvisación. No como un estado previo o precario de la composición, sino como una actividad que integra las actividades de componer, interpretar y escuchar en un mismo individuo, con toda la autonomía de elegir su propio camino teniendo siempre presente la relación con los otros individuos y con el entorno. En Colombia esta tendencia es evidente en prácticas como las músicas tradicionales campesinas, la música de raíces africanas, el jazz y la improvisación libre.

Esto no quiere decir que la composición tradicional y la improvisación libre sean exponentes radicales de estas tendencias aparentemente antagónicas, los procesos pueden ser a veces los mismos pero la adaptación al contexto es la que crea la diferencia, por ejemplo, podemos encontrar un pensamiento asertivo analítico cuando el improvisador trata de tomar una decisión que sea coherente con el momento que transcurre, para esto debe ser muy consciente de lo que tocó

y al mismo tiempo tener una idea de cómo esto afectará el acontecimiento en el futuro como lo hace el compositor en el papel. También podemos encontrar tendencias integrativas cuando el director de una Banda Sinfónica juvenil, entiende que los músicos con los que trabaja son personas jóvenes que están en proceso de formación y que la manera en que los dirija, debe buscar un propósito pedagógico por encima de cualquier objetivo técnico. Estas tendencias no se excluyen entre sí, son complementarias y necesarias para el equilibrio del ecosistema.

Ambas tendencias – la asertiva y la integrativa – son aspectos esenciales de todos los sistemas vivos. Ninguna es intrínsecamente buena o mala. Lo bueno o saludable es un equilibrio dinámico entre ambas y lo malo o insalubre es su desequilibrio, el enfatizar desproporcionadamente una en detrimento de la otra. (Capra,1996,p.31)

Si pensamos la mente del músico como un ecosistema de ideas interconectadas en forma de red, entenderíamos que entre más prácticas asertivas e integrativas realice el individuo (componer, improvisar, investigar otras tradiciones musicales), mayor será su comprensión del acontecimiento musical; estableciendo progresivamente más y más conexiones neuronales y sociales que le permitirán ser creativo y responder con mayor eficacia a las necesidades de su entorno.

### 1.3 Musicar

Esta aproximación a la música desde la ecología no es una idea nueva, el autor inglés Christopher Small la propuso bajo el concepto de «Musicar» o «Musicking», el cual define de la siguiente manera:

La defino así. Es bastante sencillo. Musicar es tomar parte, de cualquier manera, en una actuación musical. Eso significa no sólo tocar o cantar, sino también escuchar, proporcionar material para tocar o cantar – lo que llamamos componer – prepararse para actuar – practicar y ensayar – o cualquiera otra actividad que pueda afectar la naturaleza de ese encuentro humano que llamamos una actuación musical. Desde luego podemos incluir el bailar, si alguien está bailando, y podemos incluso ampliar el significado hasta incluir lo que hace la persona que recoge las entradas a la puerta, o los ‘roadies’ que arman los instrumentos y comprueban el equipo de sonido, o incluso los limpiadores que limpian la sala después de la actuación. Porque ellos – y ellas – también están contribuyendo a la naturaleza del acontecimiento que es una actuación musical. (Small, 1997)

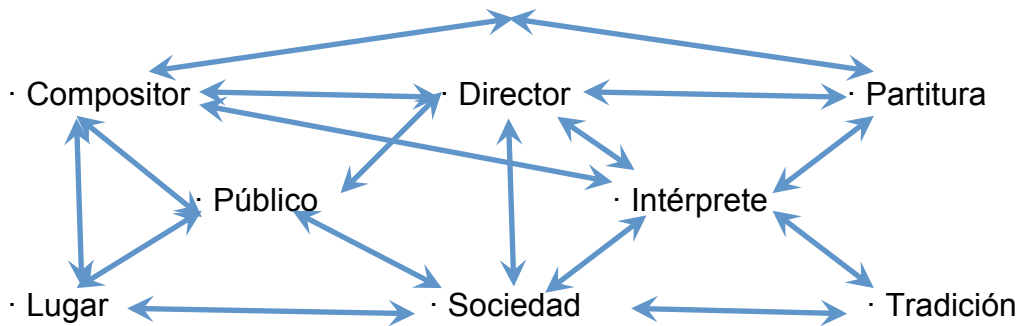
Como podemos observar, el término abarca una gran cantidad de personas, acciones y situaciones que forman parte directa o indirecta del acontecimiento musical. Small explica en su libro «*Musicking, the meaning of performing and listening*» (1998), que la idea fue inspirada por las lecturas de los escritos del

polifacético investigador Gregory Bateson. En uno de sus libros «*Pasos hacia una ecología de la mente*», Bateson propone incorporar el pensamiento ecológico para lograr una mayor comprensión de nuestro ecosistema integrando el conocimiento científico con los valores y la ética (Bateson,1972). Si concebimos la música desde el pensamiento ecológico como lo hace Small, *musicar* no sería solo un término, funciona como un ecosistema de relaciones, como un verbo

En inglés el verbo '*to music*' ya tiene una existencia, aunque poco conocida, pero significa solamente más o menos lo mismo que 'actuar' o 'interpretar,' y yo tengo ambiciones más grandes para este verbo. En español no encuentro el verbo equivalente, *musicar*, en ningún diccionario, y entonces tengo que pedir perdón por tomarme libertades así con su idioma. En todo caso, les ofrezco ahora, el verbo '*musicar*' como aparece en el título de esta charla, como instrumento para la interpretación de la acción, música, y de su función en la vida humana (Small,1997)

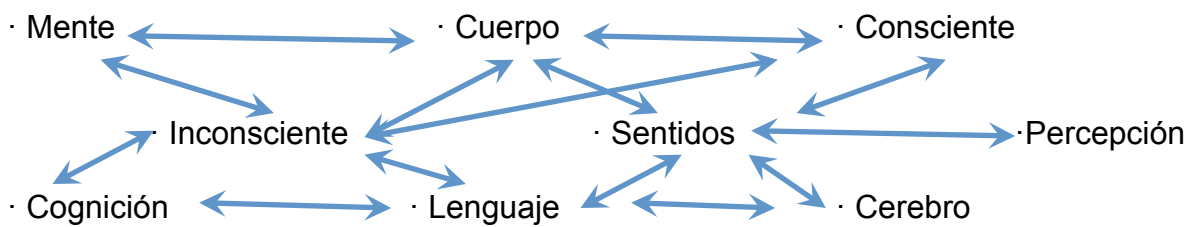
Esta perspectiva de pensamiento complejiza la experiencia y se pregunta por las relaciones que afectan el acontecimiento musical y de qué manera. Por supuesto, son múltiples las relaciones que se pueden dar, funciona como una red donde la información circula y se traduce constantemente entre sus elementos:

## ACONTECIMIENTO MUSICAL:



Como vimos anteriormente, las conexiones en red que presentan los ecosistemas son múltiples, si ampliamos el lente observador podemos encontrar más redes dentro de redes y sus conexiones:

## INTÉRPRETE



Entre las ventajas que un pensamiento ecológico nos puede ofrecer, encontramos:

- Reconoce que los músicos son sistemas complejos en sí mismos, vulnerables y sensibles a los estímulos interiores (mente, cuerpo) y exteriores (entorno).
- Se cuestiona sobre la importancia y el efecto que la música tiene en determinado contexto local, regional y universal.
- Demuestra que la experiencia de la composición, la improvisación, la interpretación y la dirección son complementarias y se potencian unas a las otras, promoviendo la participación activa de los músicos en todos estos procesos musicales proporcionando un medioambiente musical sano, original y creativo.
- Identifica los roles de determinado acontecimiento musical pero no los categoriza en jerarquías de poder, en este tipo de pensamiento todas las partes integrantes del proceso son de vital importancia para la armonía del ecosistema musical.
- Reconoce de igual valor a todos los rituales musicales (géneros, estilos, tradiciones), por considerarlos como manifestación auténtica de una identidad social.

Incorporar este pensamiento a nuestra actividad musical constituye una alternativa de reconciliación entre los saberes especializados que a menudo trabajan por separado sin una conciencia amplia de su entorno. Estos saberes especializados dividieron el acontecimiento musical en roles jerarquizados acomodándose a las necesidades de una sociedad industrial, respondiendo a las necesidades de su

época y demostrando su pertinencia. La pregunta que debemos hacernos es si la época en que vivimos necesita continuar con la primacía de las tendencias asertivas sobre las integrativas, tal vez una distribución equitativa entre ambas podría beneficiar nuestro ecosistema musical.

#### **1.4 Roles**

Según el diccionario de la real academia de la lengua, un rol es un papel o función que algo o alguien desempeña. En todas las prácticas musicales los participantes asumen un rol temporal y específico para cada representación. El problema radica cuando experimentamos el acontecimiento desde el mismo rol una y otra vez, sin asumir ningún otro, sin interesarnos por ningún otro. Al dividirse el ser musical en creador o intérprete o público, cada ramificación toma su propio rumbo adquiriendo una vida propia al margen de las otras, el rol se convierte en algo tan importante que comienza a confundirse con la personalidad del individuo. El principal problema de la especialización de los roles por individuos específicos radica en la incomprensión de la importancia del otro como parte fundamental del acontecimiento musical. Algunos de los problemas que surgen debido a esta incomprensión pueden ser:

- La composición idealiza el objeto demeritando algunas veces el papel del intérprete.
- Los intérpretes reniegan de la falta de conocimiento de los compositores acerca de la idiomática de sus instrumentos.
- Los directores imponen su idea sin tener en cuenta las opiniones de los intérpretes generando una lucha de poderes solo conciliada por el acuerdo jerárquico.
- Los improvisadores estallan en discursos a menudo incomprensibles para el público que los considera de alguna manera egocéntricos, falsos o faltos de rigurosidad e integridad.
- El público especializado, en la figura del crítico o el aficionado, juzga en términos de bueno o malo teniendo en cuenta solo sus propios referentes o expectativas.

Estas afirmaciones de ninguna manera pretenden definir negativamente estas actividades, solo pretenden enunciar algunos de los problemas de relación que se dan constantemente en el medio musical; por fortuna, estos comportamientos no son síntomas generalizados, para nadie es un secreto que muchos músicos y artistas a lo largo de la historia han sabido que una mejor comprensión de los diversos roles es beneficioso para el acontecimiento musical, sin ir más lejos, casos como el de Amadeus Mozart, Ferruccio Busoni, Lucho Bermudez, Ryouichi Sakamoto, John Zorn, Edmundo Arias ,Keith Jarrett, Charles Mingus, David Bowie,



Theodor Adorno, entre otros, nos muestran que una aproximación múltiple del acontecimiento musical en combinación con un espíritu explorador crean personalidades y pensamientos musicales que trascienden las barreras del tiempo, las disciplinas y la geografía. Una de las claves para poder equilibrar estas tendencias es interesarnos por conocer los diversos roles que contemplan el fenómeno musical, de esta manera nos estaremos conociendo a nosotros mismos como individuos musicales pertenecientes a una comunidad musical.

## **1.5 Conocernos**

El pensamiento ecológico puede abrir las puertas hacia una comunicación y colaboración más profunda entre las manifestaciones artísticas que cohabitan en la Universidad Javeriana, en Bogotá y en nuestro país. Reconociendo nuestra diversidad para interactuar con ella, combatiendo ese malestar que a veces percibimos en mayor o menor medida en nuestra comunidad musical, esa suposición errónea de que en nuestro país no podemos desarrollar nuestra creatividad por falta de oportunidades o recursos y que es mejor migrar hacia otro país que nos brinde un mejor futuro. Pero ese futuro no está allá afuera, tenemos que construirlo aquí con nuestras propias manos. El potencial con el que cuenta la escuela de música de la universidad Javeriana es único en el país: profesores con amplios conocimientos en diversas ramas del conocimiento musical, una tradición teórica importante que brinda herramientas analíticas sólidas y una infraestructura

que permite el diálogo entre las diversas manifestaciones artísticas. Este diálogo ya se viene dando desde hace un tiempo entre estudiantes y profesores de manera informal, pero sería muy provechoso si desde nuestras clases, tratáramos de integrar los otros saberes con el nuestro, de propiciar encuentros, de estimular la participación de los estudiantes en diversos roles, de ejemplificar desde nuestra práctica como se realizan estos diálogos. Tal vez un pequeño cambio de perspectiva pueda reconciliar los saberes y modificar el propósito, ayudarnos a ver la música como algo que hacen las personas, como un ritual y metáfora de la vida, como un escenario para aprender cosas profundas sobre el ser humano y como un cuerpo de conocimiento útil para la comprensión del mundo.

## **2 IMPROVISACIÓN Y TENDENCIAS INTEGRATIVAS**

### **2.1 Antecedentes de la idea**

El primer asunto a tratar en este capítulo, es responder a la pregunta ¿por qué incluir una pieza improvisada en el trabajo de grado de una maestría en composición?. Intentemos responder a esta pregunta desde un punto de vista ecológico.

La idea inicial de este trabajo de grado era componer dos piezas de gran formato aprovechando que la Universidad Javeriana contaba con ellos: Banda sinfónica y Orquesta sinfónica. Me emocionaba la idea de crear mundos sonoros con paletas

tan amplias de sonidos y poder escucharlos en vivo. Pregunté a los directores si se animaban a leer la pieza que iba a escribir y recibí una respuesta afirmativa por parte de la directora de la banda sinfónica; lastimosamente, la Orquesta sinfónica tenía ya muchos compromisos adquiridos y el director no pudo ayudarme. Intenté que otra orquesta sinfónica de estudiantes en otra universidad atendiera mi pedido y tampoco fue posible. Como el propósito de este trabajo de grado es estar atento a las relaciones, elementos y situaciones que rodean el acontecimiento musical, reflexioné sobre este pequeño suceso y descubrí que mi idea de escribir para Orquesta sinfónica no era una idea que se pudiera adaptar a otro medio, sino solo un deseo personal de utilizar el medio. El deseo, como motor de la creación, debe estar conectado con una idea, con un medio específico que la haga realidad y con un contexto que la soporte. En este punto podría establecer una primera reflexión ecológica de la composición musical:

- Si el deseo del compositor es concretar la idea musical, ésta debe estar concebida para un medio y un contexto particular.

Con esta afirmación quiero decir que concebir composiciones musicales ideales desconectadas de su relación con los medios y las personas que la harán posible, traerá inevitablemente consigo un sentimiento de frustración en alguno o algunos de sus participantes a la hora del montaje de la misma.

Al quedar descartada la posibilidad de escribir para orquesta sinfónica real, la segunda opción era escribirla y hacerla sonar digitalmente por computador usando

los bancos de sonido a disposición en el mercado de la producción musical. Esta solución quedó descartada inmediatamente porque no contemplaba a las personas que hacen la música (sistemas vivos fundamentales para una aproximación ecológica del fenómeno musical), sino una emulación de lo que las personas podrían hacer. Si la composición estuviera concebida para medios electrónicos, la solución digital sí sería la más indicada. Ante este impedimento entendí que un cambio de estrategia era necesario para darle un nuevo rumbo a la idea original de componer para Banda y Orquesta sinfónica, debía lograr que la idea fuera flexible y acomodarla a un contexto real. “La flexibilidad de un ecosistema es una consecuencia de sus múltiples bucles de retroalimentación, que tienden a restablecer el equilibrio del sistema cada vez que se produce una desviación de la norma, debida a condiciones cambiantes del medio externo” (Capra,1996, p.312). Al observar la Banda y la Orquesta sinfónica, encontré que son más sus semejanzas que sus diferencias, las dos tienen director, son de gran formato, se rigen por rituales jerárquicos divididos en roles y contemplan más tendencias asertivas que integrativas en sus procedimientos; la diferencia clave entre estas dos manifestaciones en nuestro país tiene que ver más con los aspectos sociales en que están enmarcadas que con su estructura u organización. Si los dos medios elegidos (Banda y Orquesta) comparten tantas características similares y uno de los objetivos de este trabajo es comprender mejor las relaciones que se dan entre las diversas manifestaciones del acontecimiento musical, la mejor solución sería encontrar una expresión musical que contemplara

una concepción completamente diferente del mismo fenómeno para establecer relaciones complejas entre ellas. Buscando esta manifestación, encontré en la práctica de la improvisación libre una actividad musical con principios y propósitos muy diferentes a los encontrados en la composición para Banda sinfónica.

## **2.2 Preparando una improvisación**

Lugar: Estudio 3. Facultad de artes Universidad Javeriana

Fecha: 5 de Mayo

Hora: 7pm, entrada libre.

*Improvisación libre para trio.*

Cuando decidí integrar la improvisación libre en el trabajo de grado de esta maestría, mi intención era mostrar cómo esta práctica musical contemplaba los mismos procedimientos que la composición, pero desde otro ángulo; aquí, los roles de intérprete, compositor, director y oyente se siguen manteniendo, pero de manera simultánea entre los participantes de la improvisación. Para preparar esta improvisación, cuya finalidad es brindar un concierto el día 5 de Mayo, tuve que intercambiar el rol de compositor, por el de productor. Este acontecimiento musical, al no necesitar partituras, no requiere de esa clase de compositor que

prepara y escribe con anticipación, ese rol lo cumple cada músico mientras improvisa. Lo que necesita el acontecimiento es un productor que elija los músicos, propicia los encuentros y brinde las condiciones necesarias para que el evento se realice.

### **2.2.1 Formato**

Elegí el formato de Piano, Contrabajo y Batería porque es un formato representativo e icónico de la escuela jazzística en la que me eduqué por algunos años. Los tríos de Bill Evans, Keith Jarrett y Paul Bley se comportaban con tal fluidez que se asemejaban a organismos vivos, llegando a niveles muy altos de comunicación desde la improvisación. El trio se puede considerar como un sistema de relaciones en sí mismo, constituido por otros sistemas (músicos e instrumentos), retro alimentándose entre sí por medio del intercambio de información. Creo que este formato es propicio porque puede abarcar dentro de él sonidos asociados a diversos ámbitos estilísticos, desde la exploración tímbrica que pueden desarrollar sus instrumentos con las técnicas tradicionales y extendidas propias de cada uno, hasta la improvisación asociada a las músicas populares que contempla el lenguaje corporal y los patrones repetitivos asociados al trance. Este potencial de diversidad proporciona una amplia paleta de opciones que pueden usarse en la improvisación libre.

### 2.2.2 Selección

Mi propósito era encontrar dos músicos de la Javeriana que tuvieran una experiencia previa en la composición y en la improvisación libre, también quería que se diera un intercambio entre profesores y estudiantes. Buscando esos músicos encontré al contrabajista Santiago Botero, profesor del énfasis de jazz y al baterista Juan Manuel Jaramillo, estudiante de los énfasis de jazz y composición; ambos provenientes de una escuela jazzística como instrumentistas pero con práctica compositiva en diversos géneros. Con Santiago he compartido unos cuantos proyectos y a Juan Manuel lo tuve como estudiante en dos cursos del pregrado. Al conocer de antemano los integrantes del trío y su compromiso con la música, se hizo mucho más fácil propiciar los encuentros. Luego de arreglar los horarios, decidimos que los encuentros se realizarán los días jueves de 7 a 9 am en el Salón 307 de la Universidad, luego compartiremos un desayuno invitado por el productor. Al principio dudaba de la efectividad de un ensayo a las 7 de la mañana pero no fue ningún problema, los músicos siempre llegaron y aquí corroboré que la buena elección del personal es la parte más importante de un proyecto.

### 2.3 La improvisación como deporte

El compositor e improvisador Cornelius Cardew afirma que la improvisación es un deporte donde el ensayo es sustituido por el entrenamiento y donde una cierta disciplina moral se convierte en una parte esencial de ese entrenamiento (Cardew,1971). Coincidiendo con esta metáfora, los encuentros que el trío ha tenido se parecen más a un entrenamiento que a un ensayo. Decidí grabar todos los encuentros y luego enviar las grabaciones a cada integrante para que las escuche y saque sus propias conclusiones, pensé que sería una buena manera de recibir retroalimentación. En el primer encuentro, me sentía responsable de guiar el ensayo, para eso llevé partituras gráficas, instrucciones y notación no convencional, quería que exploráramos la improvisación desde algún punto de partida, con algunos límites, para probar nuestra capacidad de reacción a partir de condicionamientos previos. Mi intención era proponer los ejercicios desde las partituras gráficas para desarrollarlos desde la escucha atenta y la comunicación meramente musical. No quería que habláramos en las sesiones, quería que nos concentráramos en lo trascendental del momento único e irrepetible que transcurre, sin hablar. Después de unos cuantos ejercicios, Santiago interrumpió diciendo que para él, sí era necesario hablar de lo que había sucedido después de cada improvisación, que el diálogo verbal nos permitiría darnos cuenta de cómo estábamos enfocando las ideas y así mejorar la comunicación del grupo, recalcó que ese era uno de los objetivos principales del entrenamiento. Aceptamos la



recomendación de Santiago e incluimos pequeñas charlas intermedias entre los ejercicios para identificar los enfoques improvisativos que usábamos. Las partituras e instrucciones gráficas funcionaron bien en un principio porque estimulaban la imaginación del improvisador en alguna dirección, pero pronto nos dimos cuenta que también lo confrontaban creativamente, al sentirse el músico obligado a interpretar señales gráficas inusuales en su formación artística y traducirlas satisfactoriamente a un lenguaje musical. El peligro de esta especie de trabajo es que los músicos simplemente relacionarán sus memorias musicales a la notación que tienen en frente de ellos, convirtiéndose en un *goulash* de diferentes *backgrounds* de los participantes (Cardew,1971). Para Cardew, los mejores resultados de improvisación con partituras gráficas los ha tenido con matemáticos y artistas visuales, dice que los músicos entrenados en alguna tradición no tienen educación visual y esto los hace incapaces de entender estas partituras, sostiene que los mejores resultados con músicos entrenados los ha tenido solo desde la escritura tradicional de partituras muy complejas (Cardew,1971). Por razones como esta decidimos simplemente plantear de manera hablada, algún tipo de estímulo que diera puntos de partida antes de cada improvisación y así enfocar nuestra atención en la comunicación y en las relaciones que se pudieran generar en el momento mismo de la improvisación, no en las instrucciones o en el plan que se debe seguir. Después de cada ejercicio, teníamos una pequeña charla sobre lo sucedido o sobre algún aspecto en particular de la improvisación y a partir de esta pequeña charla, encontrábamos un nuevo estímulo o enfoque para la siguiente

improvisación. Esta dinámica de trabajo se convirtió en una especie de *bucle recursivo* que dirigía el siguiente paso. Edgar Morin, padre del pensamiento complejo, en el Volumen I de su Método define *bucle recursivo* como «Todo proceso cuyos estados o efectos finales, producen los estados o las causas iniciales». (Morin,1977). Dentro de esta dinámica, identificamos ciertos enfoques, elementos y procedimientos que nos parecieron fundamentales para comprender la esencia de la improvisación libre. Reflexionemos un poco sobre algunos de estos elementos y sus posibles conexiones con aspectos de la vida.

## **2.4 El lenguaje del cuerpo**

Para el pianista de jazz e improvisador Vijay Iyer, existen dos tipos de aproximación a la improvisación que se complementan, la que viene de la experimentación del cuerpo con el instrumento por un lado y la aproximación melódica por el otro. Iyer asocia estas aproximaciones con dos tipos de narrativas: Las narrativas lineales y las no lineales\_ (Iyer,2004). Las narrativas lineales se caracterizan por contar una historia a través del tiempo, como ocurre con el discurso melódico tradicional, caracterizado por la construcción motivica y la variación. «La no linealidad se entiende como la ruptura de las convenciones relacionadas con los conceptos de tiempo, espacio, principio y fin» (Gil,2002,p.7). Dentro de las narrativas no lineales encontramos el lenguaje del gesto corporal, los estados generados por la repetición en busca de trance y todas aquellas

manifestaciones que no buscan desarrollar un discurso convencional. Como vimos anteriormente en el cuadro expuesto por Capra (fig1), las narrativas lineales están asociadas a las tendencias asertivas y las no lineales a las integrativas. La improvisación libre como práctica ecológica contempla los dos tipos de aproximación narrativa, pero en ella se destacan principalmente las narrativas no lineales al no contar con un plan formal previo que trace su curso. Small\_(1998) diferencia el lenguaje verbal de ese sistema de comunicación biológico llamado *paralenguaje*. En las relaciones humanas, el *paralenguaje* se puede encontrar en ese conjunto de gestos y expresiones corporales que acompañan el lenguaje verbal, su función es proporcionar un poder expresivo y de articulación que las palabras no pueden alcanzar por sí solas\_(p.61); estas dos formas de lenguaje (verbal y gestual) se dan de manera simultánea y permiten crear el sentido de un discurso. Podríamos concluir de estas afirmaciones, que el papel del cuerpo es determinante en la construcción de un lenguaje improvisativo consistente, al igual que en las relaciones humanas. Su importancia se percibe desde la relación táctil que genera el músico con su instrumento, hasta la información gestual que proporciona a los demás desde sus movimientos. Una improvisación no puede ser juzgada solo desde su narrativa lineal como si fuera una composición, debe contemplarse el papel determinante del cuerpo en la construcción de narrativas no lineales que se entrecruzan con el discurso melódico, formando un sistema complejo de relaciones dinámicas.

## 2.5 Aproximaciones

El compositor e improvisador George Lewis (1996), identifica dos aproximaciones hacia la improvisación libre: La afrológica y la eurológica. Para Lewis, estos dos tipos de aproximaciones son sistemas de creencias y de comportamientos con su propia lógica musical, pertenecientes a medio ambientes culturales muy diferentes (Lewis,1996). La aproximación afrológica como su nombre lo indica, contiene valores asociados a la cultura africana donde la expresión corporal es de vital importancia, esta aproximación se caracteriza la búsqueda de la individualidad dentro del agregado(Lewis,2008). Entre sus principales exponentes tenemos los provenientes del free jazz como Ornette Coleman, Steve Lacy, Anthony Braxton, Cecil Taylor y los miembros del A.A.C.M. (Association for the Advancement of Creative Musicians) de Chicago. La aproximación eurológica por su parte, estuvo marcada por dos influencias principales, la primera proveniente del free jazz americano, con músicos europeos como Derek Bailey, Misha Mengelberg, Hans Benning y Peter Brotzoman; la segunda influenciada por la música clásica experimental, caracterizada por explorar las características del sonido en sí mismo desde la improvisación. Uno de sus grupos más representativos fue el AAM del Reino Unido, conformado en 1965 por músicos como Cornelius Cardew. Este grupo de improvisación experimentaba las posibilidades del sonido informal y el poder que ejercía sobre las respuestas emocionales de los músicos, situados en el corazón del experimento(Cardew,1971). La improvisación libre como la conocemos el día de hoy en todo el mundo, contempla estas dos aproximaciones

que podríamos relacionar con actitudes: La actitud afrológica derivada del jazz que contempla la expresión individual, el lenguaje corporal y la originalidad del individuo; y la actitud eurológica que contempla una exploración sonora más abstracta vinculada a las propiedades del sonido en sí mismo. Ambas actitudes o aproximaciones pueden aparecer actualmente en una improvisación de manera simultánea, priorizando en algunos casos una sobre otra dependiendo de los músicos que la lleven a cabo, el tipo de público, las condiciones del lugar o cualquier otra situación que afecte de manera significativa el acontecimiento. La improvisación libre, al carecer de plan, debe estar atenta a lo particular de cada situación y al más mínimo detalle de comunicación, integrando cualquier tipo de influencia y relacionándola con la que se ha almacenado en nuestra memoria a partir de los hábitos, ya sea de raíces afrológicas, eurológicas o de cualquier otra corriente, estilo o tradición.

## **2.6 Escucha activa**

Los improvisadores escuchan su música al mismo tiempo que cualquier potencial oyente; en este sentido, las experiencias del improvisador y el oyente son similares (Lewis, 2008, p. 109). La escucha activa o profunda, se diferencia de la pasiva (entretenimiento), porque se percibe como un proceso creativo. Cuando escuchamos música de manera atenta nuestra mente la relaciona con imágenes, gestos, emociones e historias que son creaciones mentales propias de cada individuo. En la improvisación libre, el músico escucha los sonidos a su alrededor y los que él mismo produce, al mismo tiempo y en el mismo lugar donde lo hace

el público. Los dos comparten esta sincronía de creación en tiempo real que se afecta mutuamente, convirtiendo a músicos y a público en responsables de la creación del acontecimiento.

Esta responsabilidad compartida, exige del auditorio una “disciplina moral” (Cardew,1971) igual o similar a la del improvisador; exige buena fe, mística, humildad y una mente dispuesta a utilizar todo su potencial, exigencias que no todo el mundo se atreve a aceptar tan fácilmente. En la improvisación la escucha pasa por dos niveles, el nivel inconsciente y el nivel consciente de la mente.

No es que el arte sea la expresión de lo inconsciente, sino que se ocupa de la *relación* entre los niveles de los procesos mentales. El análisis que hizo Freud del cuadro "Santa Ana, la Virgen y el niño" perdió precisamente de vista el sentido total de la indagación. La habilidad artística es la combinación de muchos niveles de la mente —inconsciente, consciente y externa— para formular un enunciado acerca de su combinación. No se trata de expresar un nivel único. (Bateson,1972)

El nivel inconsciente está relacionado con la reacción intuitiva que nuestro cuerpo produce de manera instantánea a determinados estímulos sonoros; el nivel consciente tiene que ver con el significado que le doy a esos sonidos para poder responder a ellos en relación con las condiciones del entorno, en este nivel, la memoria juega un papel importante porque discrimina cierto tipo de información y activa la construcción de narrativas lineales dentro de la improvisación. Estos dos

niveles no se excluyen entre sí ni se dan de manera sucesiva, se dan de manera paralela, afectándose mutuamente; la mente del público también viaja entre estos dos niveles, creando sus propias narraciones y haciendo parte del proceso.

De acuerdo con el modelo de las Versiones Múltiples, todas las variedades de la percepción —de hecho, todas las variedades del pensamiento y la actividad mental— se llevan a cabo en el cerebro a través de procesos paralelos, que corren por múltiples vías, de interpretación y elaboración de los estímulos sensoriales de entrada. La información que entra en el sistema nervioso se halla sometida a un continuo proceso parecido al de una compilación editorial ( Dennet,1991,p.125)

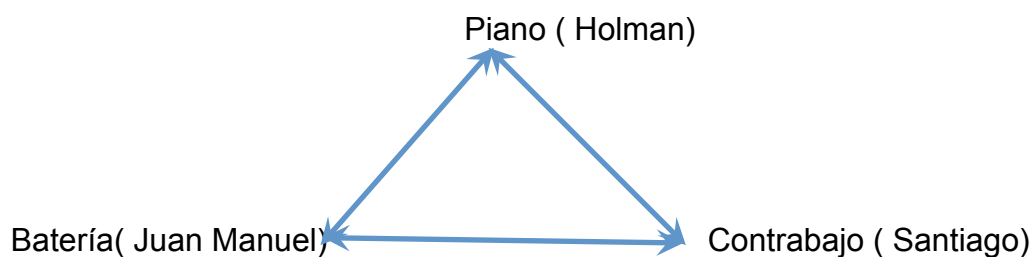
Comprendemos así que la escucha activa, al ser un proceso mental, contempla procesos perceptivos múltiples y paralelos que seleccionan y significan la información constantemente. La escucha activa en la improvisación musical, explora los procesos de la mente desde la manipulación de los sonidos y su organización. Se podría pensar como una actitud o predisposición a estar atento a los procesos que desata la información sonora dentro y fuera del individuo, incrementando nuestra capacidad de conectarnos con el momento presente y convirtiendo nuestra mente en una fábrica creativa de imágenes, sonidos y narraciones.

## 2.7 La retroalimentación como modelo

El término Cibernética inventado por Norbert Wiener en los años cuarenta, define la ciencia que se ocupa de prestar atención a los patrones de organización en la comunicación, comparando las pautas de comunicación comunes a animales y a máquinas . Uno de los mayores logros de la cibernética es el concepto de bucle de retroalimentación.

Un bucle de retroalimentación es una disposición circular de elementos conectados causalmente, en la que una causa inicial se propaga alrededor de los eslabones sucesivos del bucle, de tal modo que cada elemento tiene un efecto sobre el siguiente, hasta que el último «retroalimenta» el efecto sobre el primer eslabón en que se inició el proceso. (Capra,1996, p.71).

El concepto de bucle de retroalimentación puede explicar desde un punto de vista cibernético lo que sucede en la improvisación libre. Aplicándola a nuestro caso particular, encontraríamos un bucle recursivo comunicacional entre los integrantes del trio y sus instrumentos.





Dentro de este esquema, la información que sale de un elemento es recibida por los otros dos y transformada en nueva información que vuelve a ingresar de manera indefinida. Este tipo de comportamiento es la base comunicacional de la improvisación y la que determina su organización en el tiempo.

## **2.8 ¿Cuál es el propósito de la improvisación libre?**

Como hemos podido observar, la improvisación libre comparte conductas y sistemas comunicacionales comunes a los encontrados en los sistemas vivos. Estos sistemas se configuran a partir de patrones de organización que se modifican constantemente desde las interacciones entre los elementos que los constituyen y su relación con el entorno. Desde esta comparación podríamos concluir que la improvisación libre, al no contar con un plan previo y no producir ningún objeto tangible, crea propósitos momentáneos, pequeños momentos musicales de estabilidad que se van transformando constantemente en el tiempo a través del intercambio de información y sus múltiples bucles de retroalimentación que se afectan indefinidamente. La improvisación libre se podría definir como esa actividad que permite las relaciones entre las personas dentro de un lugar y tiempo específico, donde nadie conoce su destino pero todos son responsables de él. Su objetivo no es entretener, ni deslumbrar, ni romper con las tradiciones, ni demostrar virtuosismo compositivo o instrumental; es simplemente celebrar el

hecho de ser parte de la naturaleza y compartir con ella desde la música, el misterioso poder de la creación colectiva.

## **2.9 Ejercicios de entrenamiento**

Si el entrenamiento en la improvisación libre es el equivalente al ensayo en las prácticas compositivas tradicionales, el registro en audio de estos ejercicios de entrenamiento equivaldría a los bocetos en papel de un compositor. A través de la escucha de estos audios, los integrantes del trío comprendíamos un poco más como el estímulo inicial afectaba nuestras decisiones en la improvisación. Esta reflexión y retroalimentación constante, influía directamente en las decisiones que tomábamos en la siguiente sesión, mejorando la comunicación entre nosotros de manera progresiva sesión tras sesión, de la misma manera en que los bocetos van construyendo una composición.

A continuación se lista una breve descripción de los 24 ejercicios grabados en audio desde el 6 de febrero de 2017, numerados del 1 al 24 . Para escuchar los audios ir al Anexo A Cd adjuntos Track 1 al 24.

No1: Primer encuentro en dúo sin contrabajo, improvisación sin ningún parámetro previo.

No2: Primer encuentro en trio, sin ningún parámetro previo.

No3: Desde la memoria, el ejercicio contemplaba imaginar una melodía de la niñez.

No4: Desde la vista, siguiendo una línea dinámica dibujada en el tablero.

No5: Seguimiento de partitura gráfica de elección múltiple.

No6: Sin parámetro previo

No7: Desde la memoria, Instrucción de Cornelius Cardew sobre un bote en un lago.

No8: Tocar desde gestos corporales reaccionando rápidamente.

No9: Sin parámetro previo

No10: Desde la descripción hablada del concepto de *UNWEILT*.

No11: Ejercicio donde solo se puede tocar un sonido en un minuto.

No12: Tocar desde la relación con el otro.

No13: Pasar de lo melódico a lo textural.

No14: Tocar Mal, desde lo que cada integrante considere que significa.

No15: Improvisación minimalista.

No16: Implementación del concepto de certificación que el gaitero “Paito” usa para tocar.

No17: Buscar motivos musicales que recuerden lo ancestral.

No18: Tocar al unísono.

No19: Improvisar mientras se tiene una canción popular en la memoria, pero tocar algo completamente diferente.

No20: Realizar una improvisación desde los gestos del jazz.

No21: Tocar una versión muy abierta del standard *Beautiful love*.

No22: Tocar con los ojos cerrados y abrirlos cuando queremos tocar sincronizados.

No23: Tocar siempre con los ojos abiertos, mirando el entorno.

No24: Mirar a un integrante a la vez y seguir sus movimientos corporales tratando de tocar lo que él va a tocar.

### **3. COMPOSICIÓN Y TENDENCIAS ASERTIVAS**

#### **3.1 El Palacio de Porcelana Verde Para Banda Sinfónica**

Inspirada en el cuento “ La máquina del tiempo” de H.G Wells

Duración: 10' 43''

El semestre pasado entregué a los jurados de composición una primera versión de la partitura de esta composición, junto con un documento escrito que describe algunos procedimientos de su composición, forma y recursos armónicos. Los jurados enviaron sus comentarios y las recomendaciones para corregir aspectos de edición de partitura, desbalances compositivos y claridad del análisis en el texto adjunto. En la actual versión de la partitura creo haber corregido la mayoría de las recomendaciones. Con respecto al análisis de la composición, quisiera referirme esta vez a otros aspectos que también la constituyen: el proceso de montaje y el estreno de la obra; pero antes realizaré una contextualización general de la estructura de la pieza retomando algunas descripciones del texto anterior, destacando algunos aspectos de su construcción y la relación que tiene con el texto de Wells.

### 3.1.1 Contextualización técnica

*El Palacio de porcelana verde* nace por la necesidad de componer una obra para Banda sinfónica donde los contrastes, los efectos de color y la percusión fueran protagonistas. Buscando estas imágenes acudí a las lecturas de cuentos fantásticos, encontrando en *The Time Machine* (Wells H.G, 1895) las sensaciones que buscaba. Wells narra la historia de un viajero del tiempo que construye una máquina y viaja a un futuro muy lejano, en ese futuro descubre que la raza humana se ha bifurcado en dos especies: Los *Eloi*, personajes graciosos de apariencia humanoide que viven en los bosques de la superficie y los *Morlock*, seres que viven en la oscuridad y que se alimentan de los primeros. *El Palacio de porcelana verde* es un museo en ruinas que sirve de refugio al protagonista justo antes de encontrar su nave perdida y regresar al pasado.

La idea básica de la composición es generar un ambiente fantástico, que insinúa desde los sonidos y sus combinaciones algunas de las sensaciones que Wells transmite en su libro. Para este objetivo traté de construir desde las texturas armónicas e instrumentales las atmósferas que para mí representaban estas sensaciones.

En su construcción interna la composición se basa en una célula rítmica que funciona como estructura para la construcción de los dos motivos melódicos principales a y b .

Célula

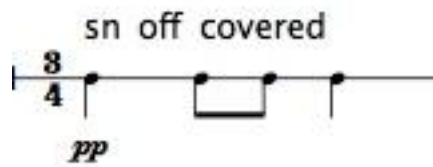


fig 3

a) Primer motivo melódico con intervalo de segunda y tritono descendente:



fig 4

b) Segundo motivo melódico con intervalo de tercera menor do#, mi :



fig 5

## FORMA

La composición está estructurada en cuatro grandes secciones distribuidas así:

Primera sección: Introducción cc 1-75

Segunda sección : cc 76-140

Tercera Sección : cc 141-230

Cuarta sección : cc 231-290

### PRIMERA SECCIÓN : La máquina cc 1-75

Esta introducción escrita para ensamble de percusión representa el despegue de la máquina del tiempo en su viaje al futuro. Comienza con un ritmo no retrogradable o palíndromo (fig1) que es variado y superpuesto en tres niveles o capas que se desplazan constantemente. Los motivos funcionan como engranajes de la máquina del tiempo que se enciende poco a poco.

La inmensa paleta colorística de los instrumentos de percusión suple el rol de la armonía en esta sección.

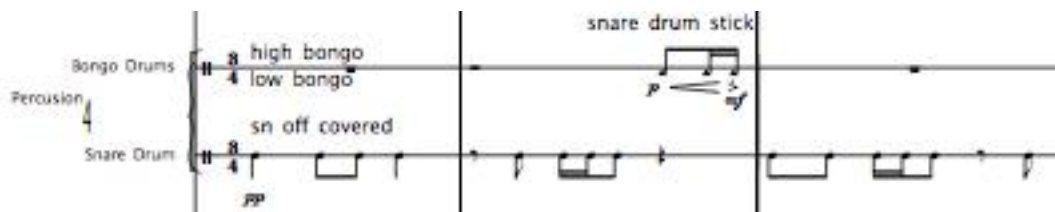


fig6



La introducción finaliza con una fanfarria de los metales hecha con material (b) .  
Esta fanfarria seguirá siendo usada como material de cierre de sección.

The image shows a musical score for a brass fanfare. It consists of four staves: Trumpet in B, Horn in F, Trombone, and Euphonium. The time signature is 12/8. The key signature has one flat (B-flat). The music is marked with a forte 'f' dynamic. The fanfare is composed of rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes, primarily using the interval of a second. The Trumpet and Euphonium parts play the same melodic line, while the Horn and Trombone parts play a supporting harmonic line. The score is divided into three measures.

fig 7

## SEGUNDA SECCIÓN: El viajero desciende cc 76-140

Esta sección representa la llegada del viajero del tiempo a una tierra desconocida. El solo de clarinete bajo que usa el motivo (a) simboliza la extrañeza del viajero ante un mundo desconocido y el pedal de las flautas el aturdimiento después del viaje.

**G**  
 \*175 *Andante misterioso*

fig8

El viajero, representado por el clarinete, se encuentra con unas extrañas construcciones que son recreadas por fragmentos de coral en los metales, mientras el piano toma el motivo del clarinete y construye sus propias variaciones dialogando con el coral.

fig9

A partir del cc 108 un cambio drástico de movimiento interrumpe el diálogo entre piano y coral, representando el momento en que un “Eloi” se ahoga en el rápido de

un río mientras los demás lo miran sin ayudar, el viajero del tiempo se lanza en su rescate.

The image shows a musical score for a section titled "Moderato". The score is written on a grand staff consisting of 12 staves. The top two staves are for the vocal line, and the remaining ten staves are for the instrumental ensemble. The music is in a key with one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The tempo is marked "Moderato". The score begins with a dynamic marking of *pp* (pianissimo). The vocal line features a melodic phrase with a slur and a fermata. The instrumental ensemble provides accompaniment with various rhythmic patterns and dynamics, including *pp* and *f* markings. The score concludes with a final melodic flourish in the lower registers of the instruments.

fig10

al final de la sección las aguas profundas representadas en los registros graves de los metales van ahogando la voz del viajero y el “Eloi”

The image shows a page of a musical score for a symphony orchestra. The staves are arranged vertically from top to bottom: Flute (Fl.), Oboe (A. Sx.), Clarinet (T. Sx.), Bassoon (B. Sx.), Piccolo (Pno.), Trumpet (B. Tpt.), Horn (Hn.), Trombone (Tbn.), Euphonium (Euph.), Tuba (Tuba), and Timpani (Timp.). The score is written in a single system with vertical bar lines separating the measures. The top staff (Flute) has a melodic line with dynamic markings 'f' and 'pp'. The bottom staff (Timpani) has a rhythmic pattern with dynamic markings 'p' and 'pp'. The middle staves (Brass and Percussion) have various rhythmic and harmonic patterns.

fig11

### TERCERA SECCIÓN : Elois y Morlocks cc 141-230

Esta sección recrea la dinámica de convivencia entre Elois y Morlocks. La melodía a octava tocada por el fagot y el piccolo representa la vida inmutable y distraída de los Elois, mientras las mezclas tímbricas y armónicas entre las familias de instrumentos representan los intentos de los Morlocks por cazar a los Elois y convertirlos en su cena.

En lo referente a su construcción formal esta sección cuenta con tres elementos constantes. El primero es la melodía principal, (piccolo y fagot) que tiene una duración de 14 compases y repite 3 veces.



fig 12

El segundo elemento constante lo presentan la Marimba y el piano, tocando los 2 primeros compases del tema A, armonizado policordalmente y en aumentación, lo repiten durante toda la sección sin variaciones.

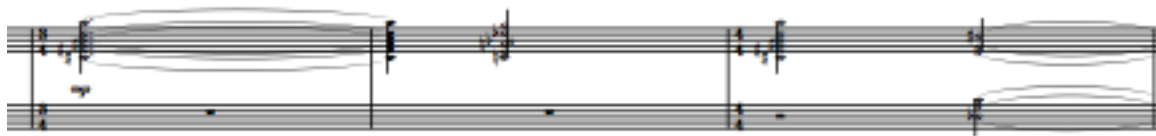


fig 13

El tercer elemento constante son los dos acordes del del vibráfono con isorritmo : 3, 3, 2 , 3, 4 que van acompañados del cencerro hasta el cc 161.

fig 14

Estos tres elementos al tener longitudes diferentes, se desplazan creando movimiento. El segundo elemento constante es el que está sujeto a variación, las diferentes familias de instrumentos lo usarán como base para tocar acordes pertenecientes a la escala octatónica, mezclados entre sí dando el efecto de un pedal de piano que deja colapsar las armonías.

En el cc 196 encontramos el clímax de la obra, un coral para maderas anteriormente sugerido en la segunda sección por los metales; simboliza el encuentro del viajero del tiempo con esa maravillosa edificación que parece un museo en ruinas llamado “*El palacio de porcelana verde*” .

...  $\text{♩} = 50$  **Q**  
 A Time **Largo**

The image shows a musical score for a choir, labeled 'fig 15'. The score is in 4/4 time and marked 'Largo'. It features ten staves with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings like 'f' and 'mp'. The score is divided into four measures by vertical bar lines.

fig 15

Este coral es seguido por el diálogo entre fragmentos de coral y fragmentos del tema principal de la sección. Una transición nos lleva hasta el cambio de tempo de la letra U donde una especie de stretto comprime y yuxtapone fragmentos de temas ya expuestos y cierra la tercera sección.

## CUARTA SECCIÓN: El viajero regresa cc 231 – 290

### CODA

En esta cuarta y última sección el viajero recupera su nave que había caído en manos de los Morlocks y emprende el viaje de regreso, pero antes explora nuevos futuros y ve en cámara rápida como el progreso y las guerras llevan al planeta a destinos inesperados.

El gesto inicial (b) es anunciado por el timbal, mientras un pedal agudo por acumulación en las maderas nos recuerda la introducción de la segunda sección, este pedal está construido con las notas de la melodía del coral . También comienzan a reaparecer motivos usados en la introducción de percusión.

The image shows a musical score for percussion instruments, labeled 'fig16'. The score is written for several instruments: Timpani (Timp.), Cymbals (Cym.), Tom-Toms (T.T.), Maracas (Mar.), Mridangam (Mrb.), Percussion (Perc.), Triangle (T.R.), and Snare Drum (Sno. Dr.). The notation includes various rhythmic patterns, dynamics (pp, p, mf), and articulation marks. A specific instruction 'Sant mskbts' is written above the Timpani staff. The score is organized into measures, with vertical bar lines indicating the structure of the music.

fig16



Fragmentos de la fanfarria inicial se yuxtaponen sobre la energía caótica que se está construyendo y el tema de transición no resiste más la tensión producida por esta máquina del tiempo , desbordándose en pasajes de escritura indefinida.

The image shows a page of a musical score, labeled 'X' at the top left. The tempo is marked 'J=120'. The score is for an orchestra and includes parts for Piccolo, Flute (Fl.), Oboe (Ob.), English Horn (E. Hrn.), Bassoon (Bsn.), Clarinet in B-flat (B. Cl.), Clarinet in A (A. Cl.), and Trumpet in C (T. Cl.). The score is divided into two systems. The first system consists of four measures of music, primarily consisting of rests for most instruments. The second system begins at measure 5 and continues for several measures, featuring dense, rhythmic patterns across all instruments, indicating a 'tutti' or 'all instruments' section. Dynamics markings such as 'p' (piano) and 'ff' (fortissimo) are visible throughout the score.

fig17

Esta tensión se incrementa, intercalando la escritura indefinida con la fanfarria, terminando en un tutti orquestal que anuncia la llegada del viajero a su destino.

## PLAN ARMÓNICO

La armonía es principalmente estática, construida a partir de los modos II y IV de transposición limitada con raíz en do.

Modo II : escala octatónica  $\frac{1}{2}, 1$

Modo IV:  $\frac{1}{2}, \frac{1}{2}, 1$ .

### 3.1.2 Sobre la yuxtaposición

Al escuchar la obra, se puede notar el uso de la yuxtaposición en la organización estructural de bloques sonoros. Soy consciente que los procedimientos compositivos usados en esta obra se inclinan hacia ese modo de estructuración, que no es efectiva en todos los casos como pude darme cuenta en el montaje. Pero también noté, que esta forma de organización despertaba otro tipo de sensaciones en el oyente, inducía a construir narraciones no lineales en la mente del que escucha, que al relacionar la música con el nombre del libro, comenzaba a construir su propia historia si no conocía el relato, o a relacionar los sonidos con los fragmentos de recuerdos que tenía de la lectura del libro. Con esto no quiero justificar errores técnicos de escritura ni de proporción, porque seguro los hay, pero sí recalcar que las aproximaciones compositivas pueden ser muy diversas y contemplar procedimientos y propósitos diferentes a los que priorizan el desarrollo lineal de una idea, su engranaje en una estructura fija y su transformación en el tiempo.

## **3.2 Estableciendo relaciones**

Para usar de manera práctica la información recibida acerca del pensamiento ecológico en el marco teórico de este trabajo, reflexionaremos al igual que en el capítulo dedicado a la improvisación, sobre algunos aspectos de la relación entre compositor, director, músicos y público en las prácticas de la banda sinfónica javeriana enmarcadas dentro de un ecosistema universitario. En este nivel de observación, la partitura como texto deja de ser el fin último de la composición, se convierte más bien en pretexto inicial que desencadena una serie de acontecimientos donde participan muchas personas.

### **3.2.1 El código**

Proceso de generación de partes

Mientras realizaba el arduo proceso de la extracción de las partes, comprendí que esa hoja de papel funcionaba como un medio para transmitir información codificada e instrucciones que permitirían que la música se organizara de determinada manera. Los símbolos que ahí se encontraban no eran música en sí mismos, sino una abstracción gráfica de un acontecimiento sonoro. Luego de esta reflexión que para muchos es más que obvia, se reveló una vez más que la música no es una “cosa”, no es un “objeto”, sino un sistema de relaciones que puede ser traducido e incorporado en otros medios; pero como toda traducción,

está sujeta a la interpretación y a las posibilidades de los nuevos medios. Este punto de vista me permitió abordar el montaje de la obra con un pensamiento abierto a las múltiples interpretaciones que los símbolos que puse en el papel pudieran generar en los intérpretes y en el director. Las partes instrumentales las entregué al productor artístico de la banda sinfónica Javeriana, el profesor Rafael Pérez. Los ensayos comenzaron a partir de la segunda semana de febrero.

### **3.2.2 Sistemas dentro de sistemas**

El Palacio de Porcelana Verde es un sistema de relaciones sonoras influenciado por un sistema de relaciones gráficas extraído de un texto escrito; codificado en una partitura que contiene también un sistema de relaciones gráficas pero en otro lenguaje, corporizada por un instrumento musical que es un sistema de relaciones materiales, interpretada por un músico que es un sistema vivo de relaciones lingüísticas, interactuando dentro de un contexto llamado Universidad. A este conglomerado de sistemas lo podríamos llamar ecosistema, pero este ecosistema en particular conocido como banda sinfónica no es producto de la naturaleza únicamente, es artificial y es creado por el hombre. Como vimos anteriormente, muchos de los sistemas creados por el hombre contemplan más tendencias asertivas que integrativas y la banda sinfónica no es la excepción. La banda sinfónica contempla unos rituales jerárquicos que sitúan al director como el máximo responsable del propósito principal, que es, brindar un resultado de

calidad al público en los conciertos.

Este procedimiento jerárquico se puede observar en la distribución del trabajo en los ensayos. El productor artístico, en este caso Rafael, se encarga de propiciar las condiciones necesarias para que el ensayo tenga lugar. Supervisa la organización del auditorio, sillas, atriles y se encarga de repartir el score y las partes a los músicos. Antes de comenzar el ensayo el primer clarinete afina la banda, en este caso la clarinetista Michelle Camargo. Cuando esta introducción ha tomado lugar, la directora Patricia Vanegas, que es la máxima responsable, debe transmitir lo más fielmente a los músicos los pensamientos depositados por el compositor en la partitura. Para esto cuenta con un plan de ensayo y un estudio pormenorizado de la misma. Antes de iniciar brinda algunas indicaciones y comienza la lectura. En ese preciso momento empezamos a notar la gran cantidad de conductas y de procesos que se desencadenan simultáneamente en el ensayo.

La primera lectura funciona como una vista general de la superficie, donde los músicos empiezan a ubicar los posibles puntos conflictivos o las falencias de la escritura. El estímulo que imprime el código escrito en la retina del músico, hace que su mente intente rápidamente identificar ese patrón de información entre la base de datos de su memoria corporal, estableciendo similitudes y reaccionando cinéticamente, causando una respuesta sonora que se devuelve por el oído y crea el sentido musical. Este procedimiento que podemos identificar como un bucle de retroalimentación también lo podemos notar en otros niveles. El nivel de escucha

activa del director debe estar atento a las señales que él mismo produce desde los movimientos de su cuerpo, debe usar su mirada para seguir la partitura y dar las entradas a los músicos, debe escuchar las inconsistencias entre lo escrito y lo tocado, debe tener en cuenta las dificultades técnicas de los músicos y tener mucho cuidado en cómo maneja su discurso verbal para lograr calidad artística, sin pasar por encima de los sentimientos de los estudiantes. Como se puede notar la distribución jerárquica convierte al director en el máximo responsable y en un sistema de retroalimentación continua de información.

### **3.2.3 Tendencias**

En los ensayos pude notar que el director también es el encargado de establecer la flexibilidad con que se desenvuelve la comunicación. Desde su discurso permite establecer el grado de confianza y de respeto que los músicos le imprimen a la actividad. En este sentido, encontré que la comunicación que la directora Patricia Vanegas tenía con sus estudiantes, contemplaba un equilibrio entre tendencias asertivas e integrativas. Sus apreciaciones musicales y la dirección de los ensayos mostraron tendencias asertivas adquiridas en una educación formal con rigor, pero al mismo tiempo su trato amistoso con los estudiantes mostraba tendencias integrativas que equilibraba el clima del ensayo. Este clima propiciaba que el compositor (en este caso el autor de este texto) pudiera acercarse al atril del director y compartir puntos de vista de la dirección. También recibía las sugerencias del director y de los músicos, realizando los cambios necesarios en la partitura. Esta nueva red de relaciones que involucró al compositor y que permitió

integrar las sugerencias en la partitura, demostró que la composición no está terminada hasta no pasar por la experiencia del montaje, el bucle de retroalimentación permitió mejorar muchos aspectos de la partitura y lograr una buena relación entre los participantes de los ensayos.

### **3.3 Creando mundos fantásticos**

Uno de los propósitos de esta composición era construir entidades sonoras que estimularan imágenes fantásticas, quería que los músicos de la banda experimentaran sonoridades distintas a las que usualmente están expuestas en el repertorio tradicional y que las disfrutaran. En los ensayos comprobé que las armonías estáticas extraídas de las escalas simétricas, permitían combinar colores orquestales sin que el cruce entre las familias fuera problemático. Estos cruces de colores sobre la plataforma estática lograban crear la sensación de algo familiar pero desconocido, ideal para lograr la sensación de mundos fantásticos.

### **3.4 El día del acontecimiento**

El día 10 de marzo de 2017 tuvo lugar el estreno de la obra «El Palacio de Porcelana verde» en el Aula Múltiple de la Universidad Javeriana a las 7:30pm. El concierto estaba en el marco de compositores colombianos contemporáneos e incluía dos obras del compositor Victoriano Valencia y una obra del compositor Sergio Camargo. El concierto inició con la increíble «Suite No 4» de Valencia, una pieza bien construida con un manejo orquestal impecable, soportada por un texto proyectado en video que narra un mito ancestral. Le seguía la pieza «Gorgona» de

Camargo caracterizada por incluir cantos de ballenas y tradiciones musicales del pacífico colombiano, la pieza estaba soportada por un video que mostraba fotografías de ballenas. Ese mismo día decidimos con la directora no incluir un video que soportara mi pieza, sino mejor leer un pequeño texto introductorio extraído del libro para establecer una relación directa con el escrito. Como recurso visual la directora decidió incluir un juego de luces de colores que creara cierta atmósfera propicia para la pieza. Después de una escucha activa de la interpretación de la obra, experimenté la sensación de que el lenguaje de la composición tradicional lograba establecer el mismo tipo de conexión profunda que lograba la improvisación libre; mientras escuchaba, una multitud de pensamientos, memorias y reflexiones atravesaban mi mente conectándose entre sí creando una experiencia de conexión con los demás. Después de esta experiencia comprendí que el proceso de composición de la obra “El Palacio de Porcelana Verde” no se había terminado hasta ese momento.

Para escuchar el audio del concierto del estreno. Anexo A ( CD adjunto) track 25

Para la lista de nombres de los integrantes de la banda sinfónica Javeriana ver Anexo B.



## CONCLUSIONES

Al ingresar a la maestría en composición de la universidad javeriana, mi propósito inicial era aprender procedimientos propios de la tradición de la música clásica contemporánea para integrarlos a mis prácticas convencionales enmarcadas en un contexto jazzístico. Pretendía darle nuevas sonoridades a mis composiciones y utilizar los conocimientos adquiridos como material para mis improvisaciones. Este propósito comenzó a cambiar cuando comenzaron los trabajos de composición enfocados en la escritura. Siempre me ha gustado componer y consideré pertinente profundizar en este aspecto, pero al mismo tiempo comenzaba a tener discrepancias con los procedimientos que se consideraban adecuados y su aplicación en un contexto real. Para suplir esta necesidad intenté utilizar la aproximación contraria, es decir, integrar en mis composiciones escritas elementos que tuvieran que ver con mi contexto, para este efecto incorporaba momentos improvisados en mis composiciones e instrumentos del ámbito jazzístico. Todos estos experimentos tenían algo en común, el deseo de integrar algo que se sentía separado. Teniendo esta inquietud en mente, encontré en el pensamiento ecológico o sistémico un cuerpo de conocimiento que permite enfocarse más en las relaciones y menos en las cosas, promoviendo una actitud exploratoria hacia diversas disciplinas y buscando establecer conexiones entre lo que aparentemente está separado. Con estos principios como estímulo se realizó este documento. El nuevo propósito se convirtió entonces en explorar el fenómeno

musical desde dos roles totalmente diferentes enmarcados en tendencias opuestas, desde los conceptos de un sistema de pensamiento que no fuera estrictamente musical; para poder establecer desde este nuevo sistema de pensamiento, relaciones que no son tomadas en cuenta en un análisis musical convencional.

Después de esta exploración en los terrenos de la composición y la improvisación, entendí que la integración que yo tanto anhelaba no debía pensarse desde la incorporación de elementos de un lenguaje en el contexto de otro, sería como incorporar un organismo extraño en un ecosistema que no tiene la capacidad para autorregularse. Una solución consistiría en ampliar nuestra percepción del fenómeno musical para integrar en esta nueva visión todos los roles y las diversas manifestaciones que podamos encontrar, experimentando activamente desde sus propias reglas de juego para entender y aprender lo que nos quieren decir. Con esto no pretendo excluir esas manifestaciones que se encuentran en zonas grises entre la improvisación y la composición, muchas tradiciones populares no conocen tal distinción y los compositores de esta generación combinan las dos aproximaciones en sus obras académicas. Estas combinaciones también entran en la multiplicidad de posibilidades que la música nos brinda ampliando aún más su alcance.

Considero que no es conveniente limitar la creatividad a un solo punto de vista y

verlo todo desde esa perspectiva única. Actuar de esta manera conlleva irremediablemente a la incomprensión y al prejuicio sin antes habernos tomado el trabajo de comprender el punto de vista de los otros.

Concluyo que el ecosistema musical javeriano cuenta con todos los recursos humanos y físicos necesarios para establecer esa comunicación entre los saberes, comunicación que ya se está dando a través del bucle de retroalimentación que se genera entre estudiantes y profesores; pero, si además de esto, incentivamos desde nuestras clases y desde nuestro ejemplo, una actitud que se preocupe por establecer las relaciones entre la información recibida y el contexto que la hace posible, nuestros estudiantes tendrán las herramientas y la flexibilidad mental necesaria para afrontar la realidad laboral colombiana, y aportar creativamente a la identidad cultural de un país.

## LISTA DE REFERENCIAS

Bateson, G. (1972). *Steps to an ecology on mind*. [Pasos hacia una ecología de la mente]. New York: Chandler Publishing Company.. New York: Chandler Publishing Company.

Capra, F. (1996). *La Trama de la Vida*. Barcelona: Anagrama,S.A.

Dennet, D. (1991). *La conciencia Explicada. Una teoría interdisciplinar*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.

Gil, C. (2002). *Estructuras no lineales en la narrativa*. Tesis de maestría no Publicada. Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia

Iyer, V. (2004). *Exploding the Narrative in Jazz Improvisation. Uptown Conversation: The New Jazz Studies*. New York: Columbia University Press.

Lewis, G. (1996). Improvised music after 1950. Afrological and Eurological Perspectives. *Black Music Research Journal*.vol.16,No.1

Lewis, G. (2008). *A Power Stronger Than Itself*. Chicago: The University of Chicago Press.

Maturana y Varela.(1984). *El Árbol del conocimiento*. Buenos Aires: Lumen

Meadows, Donella H. (2009). *Thinking in systems : a primer*. London ; Sterling, VA: Earthscan.

Small, C. (1998). *Musicking: The meanings of performing and listening*. Hanover: University Press of New England.

Small, C. (1997). *El Musicar. Un ritual en el espacio social*. Revista transcultural de Música. Volumen 4. Recuperado el 10 de marzo de 2017,de <http://www.sibetrans.com/trans/trans4/small.html>

Wells, H. (1895) *The Time Machine*. London: William Heinemann.

## **ANEXOS**

### **ANEXO A**

Entrenamientos improvisación Cd adjunto. Tracks 1 al 24

El Palacio de porcelana verde Concierto Cd adjunto Track 25

### **ANEXO B**

Integrantes de la banda sinfónica javeriana:

Piccolo

Andrés Ernesto Socha Ruíz

Flautas

Paula Vanessa Sánchez H

Santiago Ruiz Guampe

Daniel Alejandro Rozo

Lina María Trujillo Torres

Oboes

Aidé Diviana Portilla

Marlly Barragán Sánchez

Clarinetes

Michelle Camargo López

Jennifer Saavedra

Juan José Peña

Pablo Andrés Restrepo

Juan Andrés Quilaguy

Natalia Rodríguez

Jhon Sebastián Ramírez

Camilo Andrés Espinosa

Dagoberto Gutierrez

Johnatan Ramírez

Manuel Alejandro Erazo

Daniel Acosta

Julián Casas

Daniela Victoria Varela

Angy Melissa Jiménez

Clarinetes bajos

Santiago Muñoz

Juan Camilo Castaño

Fagotes

Steven Remolina Alvarez

Camila Garzón

Sara Viviana Vanegas

Saxofones altos

Ángel Sebastián Martínez

Santiago Rodríguez

Saxofones tenor

Laura Daniela Clavijo

Saxofón Barítono

Vladimir Arciniegas

Cornos

Daniel Alfonso Rodríguez

María José Murillo

Luz Ángela Torres

Trompetas

Jorge Leonardo Barrios

Camilo Andrés González

Michael Polanía

José Ángel Ávila

Daniel Bernal Moreno

Trombones



Cristián Julián Bulla

David Augusto Moreno

Luis Felipe Dueñas

Miguel Ángel Barragán

Trombón bajo

Daniel González

Eufonio

Andrés Jiménez

Tubas

Daniel Eduardo Rincón

Daniel Fernando Rodríguez

Violonchelos

Cristian Camilo Cortés

Laura Mendoza

Contrabajos

Holdan Arbey Silva

Santiago Sanchez

Percusión

John Freddy Romero

Diego Alejandro Navarrete

Manuel Felipe López

Brandon Steven García

Carlos Esteban Amortegui

Luz Carime Espitia

Iván Vera

Piano

Pedro Márquez

Directora

Patricia Vanegas

Productor Artístico

Rafael Pérez

Luces

Billy Barrios

## **ANEXO D**

Integrantes Trio

Contrabajo

Santiago Botero

Batería

Juan Manuel Jaramillo

Ingeniero

Pablo Narváez

## **ANEXO E**

Grabación de Audio Concierto Banda Sinfónica

Nicolás Ramírez

