

**Sembrando en  
Artes Populares**

Edición 2 - Volumen 3

# **Semilleros de Investigación en Artes Populares del IPC**

## **Qué son las músicas populares y tradicionales y cómo se interpretan**

**Herramienta didáctica para el Análisis y la Interpretación  
de Músicas Populares y Tradicionales en el IPC**

Semillero de Investigación en Música del IPC

Diciembre de 2022



**Alcalde de Santiago de Cali**

Jorge Iván Ospina

**Instituto Popular de Cultura**

Carolina Romero Jaramillo

Directora

**Asistente editorial:**

Christian Benavides Portilla

**Comité editorial:**

Carolina Romero Jaramillo

Luis Eduardo Duarte Valverde

Luisa Esperanza Gómez

Nabil Bechara

Raquel Hernández

**Diseño, diagramación e ilustración:**

Edgar Andrés Bolaños

Alexander Velasco Díaz

**Sembrando en Artes Populares**

*Semilleros de Investigación*

*en Artes Populares del IPC*

(Edición anual)

Edición 2 - Volumen 3

ISSN 2805-8291

Diciembre de 2022

Santiago de Cali

Edición de 500 ejemplares

**Impresión:**

Litografía Dinámica



Sello Editorial IPC

**Semillero de Música****Coordinador del Semillero:**

Diego Germán Gómez García

**Docentes investigadores:**

Fabián Sánchez Vásquez

Nelson Andrés Mera Idárraga

**Monitor Investigador:**

Santiago Castiblanco Aguilar

**Estudiantes y egresados:**

Juan Pablo Torres León

Leidy Katerin García Zabala

Yeisson Hernán Gómez Bravo

Héctor Cambindo Castillo

Eliu Ernesto Granados Olave

Camilo Ernesto Tigreros Mejía

Jaime Andrés Arancibia Hidalgo

**Tipografías:**

TT Tricks (Cuerpo de texto)

Roboto Condensed (Titulares)

**Papel:**

Bond 90 gr. blanco (internas)

Propalcote 300 gr. (carátula)

Todos los derechos de esta publicación están reservados, pero puedes prestarla y usarla con fines académicos. Las reproducciones o distribuciones deben ser autorizadas por medio escrito por parte del Instituto Popular de Cultura.

## CONTENIDO

PRIMERA PARTE .....	10
La Interpretación Musical: Entre la práctica y la reflexión .....	11
SEGUNDA PARTE .....	16
Dimensión Analítica de la Interpretación Musical: Cuatro perspectivas y tres horizontes .....	17
TERCERA PARTE .....	26
¿Qué son y cómo se interpretan las Músicas Populares y Tradicionales? Recomendaciones para su análisis e interpretación .....	27
CUARTA PARTE .....	36
Análisis e Interpretación del Concierto Onomatopéyico Colombiano .....	37
QUINTA PARTE .....	48
Aprendizajes y consideraciones finales .....	49
Anexo .....	52
Décimas de rajaleña: voces del semillero .....	53
Referencias .....	60

## PRÓLOGO

**E**n el año 2020 el Instituto Popular de Cultura fue designado por el Plan de Desarrollo del Distrito de Santiago de Cali “Unidos por la vida”, para formar semilleros de investigación artística durante los años 2021-2023 en las escuelas del IPC, bajo la coordinación de su Centro de Investigaciones. Esto en aras de fortalecer el sentido y la razón de ser del Instituto, cuyo recorrido ha consolidado a esta institución educativa como uno de los establecimientos de formación académica en danzas, teatro, artes plásticas y músicas populares y tradicionales con más trayectoria en Colombia. De este modo, los cuatro semilleros de investigación de las diferentes escuelas del IPC se han constituido como un lugar de reflexión para resignificar las artes populares entre nuestra comunidad educativa, a través de diferentes ejercicios de acercamiento a la investigación artística.

En esta segunda entrega, el Semillero de Investigación en Músicas Populares y Tradicionales del IPC, continúa problematizando lo popular y lo tradicional en las músicas, siguiendo la lógica inductiva y procesual de la investigación a través de las artes populares. Consecuentemente, se inscribe en la sublínea de investigación “Prácticas en Músicas Populares y Tradicionales en el IPC” y centra su reflexión en la noción de *interpretación musical* desde una dimensión analítica como eje articulador de los trabajos adelantados por los integrantes del semillero durante el año 2022.

Tal reflexión, nos ha permitido la construcción de una herramienta didáctica para la interpretación de músicas populares y tradicionales en el IPC, la cual tenemos el gusto de presentar a través de esta cartilla, que esperamos sea una opción para enriquecer el análisis y las perspectivas de estas músicas tanto en la Escuela de Música del IPC como en contextos educativos y artísticos afines con el instituto.

Cordialmente,

**Diego Germán Gómez García**

Coordinador del Semillero de Música del IPC

## INTRODUCCIÓN

El Semillero de Investigación en Músicas Populares y Tradicionales del IPC, es un escenario de reflexión académica que se articula con el Centro de Investigaciones del Instituto Popular de Cultura y se inscribe en la línea de investigación “Prácticas e identidades en músicas populares y tradicionales en el IPC”<sup>1</sup>. En esta agrupación, se fomenta el desarrollo de competencias investigativas y de construcción de *conocimiento situado* entre sus integrantes o semilleristas, con el objetivo de alcanzar una perspectiva crítica sobre la realidad artística, social y cultural que vive la comunidad educativa de la Escuela de Música del instituto y otras comunidades afines.

Como parte de su proceso de reflexión, desde sus inicios en el año 2021, este semillero se ha encaminado a problematizar las nociones de lo popular y lo tradicional a través de las músicas que se enseñan, aprenden e interpretan en la Escuela de Música del IPC. De esta manera, ha buscado desvincular la práctica pedagógica de discursos que han visto a las músicas populares y en particular, a las músicas tradicionales, como expresiones estáticas y ancladas al pasado, reconociendo la constante reinterpretación, adaptación y transformación que viven dichas expresiones artísticas. Esto, por medio del bambuco como dispositivo de reflexión, así como de las onomatopeyas y la percusión corporal como recurso de enseñanza y aprendizaje de las músicas, que trajo como resultado la creación e interpretación del *Concierto Onomatopéyico Colombiano* que se analiza en este documento (Semillero de Investigación en Músicas Populares y Tradicionales del IPC, 2021).

En el año 2022, los semilleristas han continuado con esta reflexión sobre lo popular y lo tradicional, en torno a la construcción de la noción de *interpretación en músicas populares y tradicionales*,

.....  
1 De esta línea de investigación se desprenden dos sublíneas: 1) Identidades en Músicas Populares y Tradicionales del IPC, la cual se pregunta por las nociones y sistemas de pensamiento que orientan el sentido y significado de las prácticas artísticas y sus sistemas de creación, transmisión, conservación y transformación; y 2) Prácticas en Músicas Populares y Tradicionales del IPC, que se pregunta por los procesos, acciones y dinámicas que caracterizan a las músicas populares y tradicionales de acuerdo con los contextos y comunidades de donde estas surgen o se desarrollan. La presente propuesta se ubica en esta última sublínea.

considerando a la *interpretación musical* como uno de los ejes articuladores de los procesos de transmisión, apreciación, desarrollo y creación de las músicas que se enseñan y aprenden en el IPC. Para ello, se ha fundamentado en la investigación “a través” de las artes, bajo la lógica inductiva y procesual inherente al carácter popular y tradicional de las músicas analizadas en el contexto del instituto.

Es así como se presenta una propuesta didáctica y metodológica, que, mediante un conjunto de herramientas conceptuales, pretende ofrecer una guía flexible y abierta para la sistematización de experiencias de interpretación de músicas de identidad popular y tradicional en un contexto académico como el IPC. De este modo, se tienen en cuenta las particularidades de las obras, el contexto, la creación y la representación de las músicas populares y tradicionales con base en elementos del análisis sintáctico, estético, fenomenológico y principalmente, del análisis hermenéutico para facilitar la comprensión del proceso interpretativo musical y así, enriquecer la práctica musical.

El Semillero de Investigación en Músicas Populares y Tradicionales agradece el apoyo del Instituto Popular de Cultura y del Centro de Investigaciones del IPC por generar el espacio y proporcionar los recursos para el desarrollo de este proyecto. Igualmente, agradece las sugerencias e indicaciones de los diferentes asesores que participaron de nuestra formación, a la Fundación Educativa y Cultural Canto por la Vida, a la Fundación para el Desarrollo Humano y las Artes – Desarrollarte, y particularmente, a la maestra Vanessa Jordán Beghelli por toda su dedicación y generoso acompañamiento en la concepción, desarrollo, organización y consolidación de este trabajo.

A continuación, se presenta cómo se ha problematizado la noción de interpretación en músicas populares y tradicionales en el semillero, para darle paso al respaldo conceptual y metodológico de esta propuesta a través de su aplicación sobre el análisis interpretativo del *Concierto Onomatopéyico Colombiano*. Finalmente, se concluye con los aportes en torno a este proceso investigativo y se incluye como anexo el texto “*Décimas de rajaleña: voces del semillero*”, creado por los semilleristas como parte de la propuesta de reinterpretación del concierto de acuerdo con su función didáctica.



---

Figura 1. Tutores del Semillero. Maestros Diego Germán Gómez García (coordinador), Fabián Sánchez Vásquez y Nelson Andrés Mera Idárraga (tutores). Semillero de Investigación en Músicas Populares y Tradicionales del IPC–2022. Fotografía de Leonardo Linares. Fuente: archivo Comunicaciones IPC



---

Figura 2. Semillero de Investigación en Músicas Populares y Tradicionales del IPC–2022. Visita a la Fundación Desarrollarte. Cali. Fotografía de Vanessa Jordán Beghelli. Fuente: Archivo del semillero.



---

Figura 3. Semillero de Investigación en Músicas Populares y Tradicionales del IPC-2022. Visita a la Fundación Canto por la Vida. Ginebra, Valle del Cauca. Fotografía de Lem Echavarría. Fuente: Archivo del semillero.

A stylized illustration of various leaves and a flower, rendered in black outlines with fine hatching for texture. The leaves are layered, creating a sense of depth. One large leaf is prominent in the upper left, while a cluster of smaller leaves and a flower is in the lower right. The background is a solid, vibrant yellow.

# PRIMERA PARTE

---

## La Interpretación Musical: Entre la práctica y la reflexión

La interpretación, junto con la apreciación y la creación, son parte de los ejes principales que articulan la transmisión, enseñanza y aprendizaje de las músicas (Weintraub, 2016. Ver figura 4). En atención a esta premisa y teniendo en cuenta que la Escuela de Música del IPC es una institución educativa orientada a la formación académica de músicas populares y tradicionales, el Semillero de Investigación en Músicas Populares y Tradicionales del IPC, presenta sus reflexiones sobre la **interpretación musical** como concepto, trazando algunos interrogantes necesarios para estudiar qué son y cómo se interpretan las músicas populares y tradicionales.

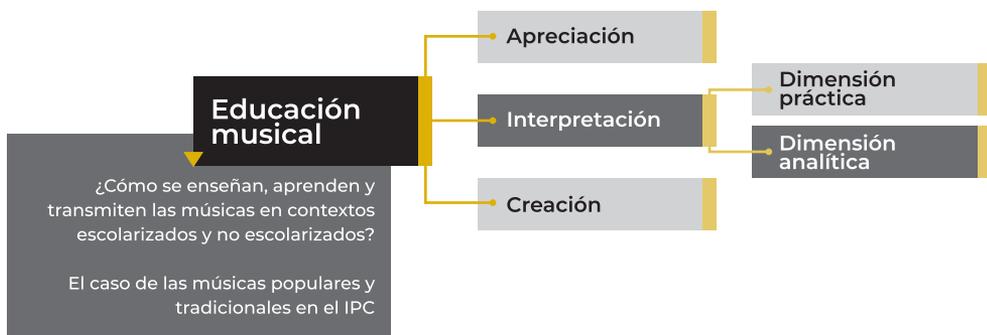


Figura 4. Ejes de la educación musical (Weintraub, 2016; Jordán, 2022). Fuente de la imagen: Jordán (2022).

### 1.1. Preguntas guía de la propuesta

Entre las preguntas que se han planteado en el semillero y que han movilizado la elaboración de esta propuesta didáctica sobre el análisis e interpretación de músicas populares y tradicionales se encuentran: ¿qué se ha dicho acerca de la interpretación musical?, ¿cómo se ha estudiado?, ¿qué elementos la organizan?, ¿qué tan relevante

es el diálogo entre el repertorio, el contexto, el compositor, el intérprete y la audiencia para la interpretación musical?, ¿cuáles son las características particulares de la interpretación en músicas populares y tradicionales?, ¿qué debe tenerse en cuenta para comprender las dinámicas de interpretación según las particularidades de estas músicas?, y ¿es posible plantear una guía interpretativa orientada al análisis de las músicas populares y tradicionales a partir de la investigación a través de las artes populares? Estos interrogantes sin dar por sentado definiciones y reconociendo también la diversidad de estas prácticas artísticas, de las cuales participan diferentes comunidades en constante transformación, incluida la comunidad educativa del IPC.

## 1.2. ¿Qué se ha dicho sobre la interpretación musical?

La interpretación musical se ha relacionado frecuentemente con un conjunto de procedimientos y conocimientos vinculados con la **comprensión** de las obras musicales, así como con el **quehacer** de los músicos, principalmente de los instrumentistas. De ahí, se desprende una dimensión “**práctica**” y una dimensión “**analítica**” de la interpretación musical (ver figura 5). Sin embargo, estas comprensiones y quehaceres pueden variar según la teoría o noción que se tenga acerca de lo que es la música, imposibilitando así el establecimiento de una única definición sobre lo que es la interpretación musical.

De acuerdo con Orlandini (2012), la interpretación musical se ha referido a un proceso afianzado en la cultura occidental que se ha relacionado frecuentemente con **el quehacer del músico especializado, quien decodifica un texto musical y lo hace audible a través de instrumentos musicales**. En otras palabras, tocar una partitura.

No obstante, esta perspectiva que parte del sistema musical escrito, puede desconocer la amplitud de **las músicas concebidas como cultura o sistema sonoro humanamente organizado** (Blacking, 2003). Es decir, aquella noción que comprende que no hay una sola manera de representar a la música y que, en cada expresión o sistema musical, la música puede encontrar modos particulares o específicos de crearse, organizarse, comunicarse y manifestarse, conteniendo rituales, pensamientos, saberes, sentires, prácticas, modos de lenguaje y tradiciones que no necesariamente son compartidas por todos ni son de carácter universal (Jordán, 2022). Por esta razón, no se puede analizar de la misma manera una obra sinfónica que una obra para el formato de chirimía o de estudiantina.

Además de lo anterior, Jürg Stenzl (1995), afirma que es complejo determinar cómo ha sido la historia de la interpretación musical porque 1) la música como arte sonoro puede ser de carácter efímero; 2) porque las músicas no siempre se escriben y las que se escriben, no siempre encuentran una articulación entre lo escrito y lo que suena;

y 3) porque a pesar de los avances tecnológicos para el registro de las interpretaciones, existen condiciones que son difíciles de simular o compensar, obstaculizando la “veracidad” o coherencia de la interpretación según las intenciones del compositor, la obra, los intérpretes o la cultura musical a la que corresponde el repertorio.

Pese a estas limitaciones, Stenzl (1995), consigue describir al menos tres estilos interpretativos sobresalientes en músicas de tradición occidental relacionados con el montaje de repertorio (ver figura 5). Es de aclarar que, aunque no son los únicos, estos pueden dar una noción general de lo que se ha entendido por interpretación musical desde su **dimensión práctica**, es decir, aquella que se centra en la acción y es más común entre los instrumentistas:

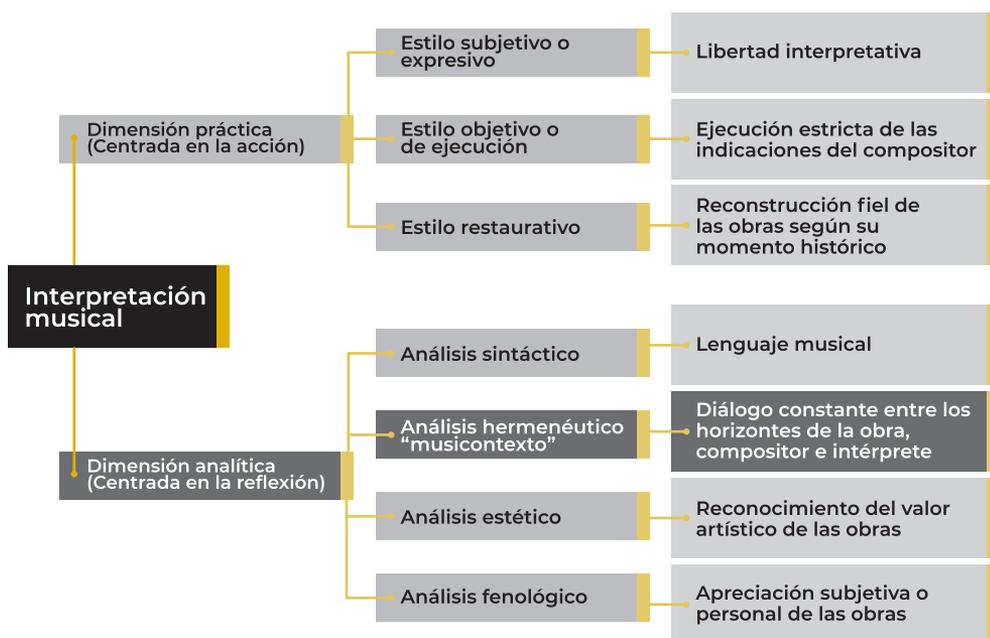


Figura 5. Dimensiones de la interpretación musical (Ferrara, 1991; Stenzl, 1995; Jordán, 2022). Fuente de la imagen: Jordán, (2022)

- El **estilo subjetivo, libre o expresivo**, caracterizado por dar cierta libertad al músico para tocar una obra. Por ejemplo, cuando luego del análisis, el intérprete decide incluir matices, dinámicas, armonías y adornar algunas frases como parte del sello personal en la interpretación de un repertorio musical.
- El **estilo objetivo o de ejecución**, donde el intérprete es un ejecutante que debe ser fiel a las notaciones e indicaciones del compositor, cultura o comunidad de donde emerge la música.

Por ejemplo, cuando el intérprete toca exactamente lo que está escrito e indicado por el compositor<sup>1</sup>

- El **estilo restaurativo**, está centrado en la reconstrucción fiel del contexto histórico de las obras con el objeto de recrear su “verdad” interpretativa. Por ejemplo, acudir a los instrumentos, partituras e incluso vestimentas “originales” para recrear la interpretación exacta de las obras según el momento histórico en que fueron creadas.

Es así como se plantea una necesidad que sigue vigente tanto en la teoría como en el quehacer musical (Chiantore, 2016), y es aumentar los estudios en torno a la interpretación musical, **donde se vinculen la dimensión práctica o de montaje de repertorio con la dimensión analítica de la interpretación**. Por lo tanto, la propuesta del Semillero de Investigación en Músicas Populares y Tradicionales se centra en la dimensión analítica de la interpretación musical, con el objetivo de brindar herramientas que amplíen y enriquezcan la **dimensión práctica** de los músicos que se forman en músicas populares y tradicionales en un contexto escolarizado como la Escuela de Música del IPC.



Figura 6. Dimensión analítica de la interpretación musical. Fuente de la imagen: Archivo del semillero.

.....  
1 Para ampliar más sobre este estilo, se puede leer “Poética musical” de Stravinsky, [https://monoskop.org/images/e/ee/Stravinsky\\_Igor\\_Poetica\\_musical.pdf](https://monoskop.org/images/e/ee/Stravinsky_Igor_Poetica_musical.pdf)



A stylized illustration in black and white on a yellow background. It features several large, overlapping leaves with prominent veins, and a single flower with a textured center in the bottom right corner. The leaves are drawn with thick black outlines and filled with fine black lines representing veins.

# SEGUNDA PARTE

---

## Dimensión Analítica de la Interpretación Musical: Cuatro perspectivas y tres horizontes

Una vez presentadas las dimensiones práctica y analítica de la interpretación musical, en este apartado se tratan los fundamentos conceptuales y metodológicos de la propuesta del Semillero de Investigación en Músicas Populares y Tradicionales del IPC, donde se hace una aproximación a las maneras convencionales de cómo se ha analizado la música en contextos académicos. Es así como se presentan las generalidades de los análisis sintáctico, hermenéutico, estético y fenomenológico, a través de los cuales se han estudiado de forma separada o simultánea los horizontes o perspectivas de la obra, del compositor y del intérprete en la construcción de la interpretación musical. Cabe aclarar que estos no son los únicos tipos de análisis que existen, pero son los que se han trabajado con el semillero.

### 2.1. ¿Cómo se ha analizado la música?

De acuerdo con lo estudiado en el semillero, se deduce que el análisis interpretativo de la música requiere aproximarse a los lugares de donde surgen las prácticas y expresiones musicales con respeto, disposición y apertura para comprender las músicas conocidas, usuales o cercanas, pero también, aquellas desconocidas, lejanas o que difieren de lo acostumbrado. Esto implica procesos de inmersión, escucha, experimentación, diálogo, reflexión, práctica y retroalimentación desde los saberes de donde proceden las músicas para comprender las lógicas que respaldan a cada ritmo, género, cultura o sistema musical analizado. Sin embargo, conceptual y metodológicamente se encuentran cuatro tipos de análisis convencionales en música: el sintáctico, el hermenéutico, el estético y el fenomenológico (Ferrara, 1991; Nagore, 2004).

## ¿Cómo se ha analizado la música?



Figura 7. Tipos de análisis convencionales para la Interpretación Musical (Ferrara, 1991; Stenzl, 1995; Nagore, 2004; Jordán et al., 2015). Fuente de la imagen: elaboración del semillero.

### 2.2. Análisis sintáctico: el lenguaje musical

Este tipo de análisis es quizá el más frecuente entre los músicos y estudiosos de la música. Se trata del estudio de las estructuras y elementos que le dan equilibrio y unidad a la música entendida como lenguaje, tales como el ritmo, la melodía, la armonía, la forma, las dinámicas, la tímbrica, la organología (instrumentos), así como las posibles relaciones que se pueden establecer entre estos elementos. Como puede observarse, el análisis sintáctico está basado esencialmente en la teoría según las particularidades de cada obra y sistema



Figura 8. Análisis interpretativo musical. Fuente de la imagen: Jordán (2022).

musical a la que esta pertenece. Es de anotar que, en este análisis de tipo “objetivo” se evitan las apreciaciones personales, aunque se permiten las críticas disciplinares (Ferrara, 1991). Como ejemplo, se puede citar el análisis rítmico, melódico, armónico y estructural de una obra.

### 2.3. Análisis hermenéutico: diálogo entre los horizontes de la obra, compositor e intérprete.

El análisis hermenéutico es un tipo de análisis que no se limita al lenguaje, sino que profundiza en los elementos que han constituido las obras, desde las intenciones del compositor, el momento socio histórico de la composición, hasta las intenciones de los intérpretes. En otras palabras, la hermenéutica es una rama de la filosofía que se encarga de estudiar la interpretación de los textos. De esta manera, se considera 1) al texto como aquello que tiene la propiedad de ser leído e interpretado; 2) que la verdad del texto es relativa; 3) que existen interpretaciones correctas e incorrectas; y 4) que puede haber más de una interpretación del texto, ya que esta es circular e inagotable.

Con relación a la música, el análisis hermenéutico se trata de un diálogo constante y permanente entre los horizontes o aspectos constitutivos de la obra, del compositor y del intérprete a través del círculo hermenéutico (Jordán, et al, 2015. Ver figura 10).

Como puede observarse, la interpretación musical no se restringe a la decodificación de un texto musical para hacerlo audible a través

Figura 9.  
Esquema  
de análisis  
sintáctico  
(Ferrara, 1991).  
Fuente de la  
imagen: Jordán  
(2022).



Figura 10.  
Círculo  
Hermenéutico  
Aplicado a la  
Interpretación  
Musical.  
(Tomado de  
Jordán et. al,  
2015).



de instrumentos musicales (Orlandini, 2012), sino que implica un proceso constante y permanente de diálogo, reflexión y acción, donde se reconoce el contexto histórico y musical de la composición, las diferencias y similitudes entre el contexto de la obra y del intérprete, así como las posibilidades y limitaciones que se tienen para analizar, ejecutar, interpretar y reinterpretar la obra. Un ejemplo relacionado con el análisis hermenéutico son los conciertos didácticos donde los músicos relatan en qué consisten las obras, su historia de composición, por qué han decidido interpretarlas y cómo las van a interpretar.

## 2.4. Análisis estético: reconocimiento del valor artístico de la música

El análisis estético requiere de cierta experticia en la cultura o sistema musical a la cual pertenece la obra estudiada, ya que este análisis se encarga de reconocer su valor y potencial artístico. Por consiguiente, la estética musical busca comprender a las obras musicales desde el mundo sensible y cognitivo, teniendo en cuenta su contexto socio histórico, creación, forma, técnica, expresión y contenido, además de la relación y correspondencia que hay entre estos elementos (Holguín, 2008).

Como ejemplo se puede encontrar que, aunque el formato instrumental estudiantina puede tocar una gran diversidad de repertorios, hay una correspondencia estética más cercana con las músicas andinas colombianas que con la salsa. Otro ejemplo del empleo de este análisis es el que realizan los jurados de un concurso, donde se determina si las obras se corresponden



La noción de interpretación, desde su dimensión analítica, se ha fundamentado especialmente en la hermenéutica como corriente filosófica.



Como enfoque investigativo se apoya en el Círculo Hermenéutico (Hermenéutica Dialógica).



Desde esta perspectiva, la interpretación musical podría comprenderse como un diálogo permanente entre las intenciones del intérprete, los propósitos del compositor y las características históricas, contextuales y musicales de la obra.

Figura 11. Aproximación a la interpretación en música (Jordán et al. 2015). Fuente de la imagen: Jordán (2022).

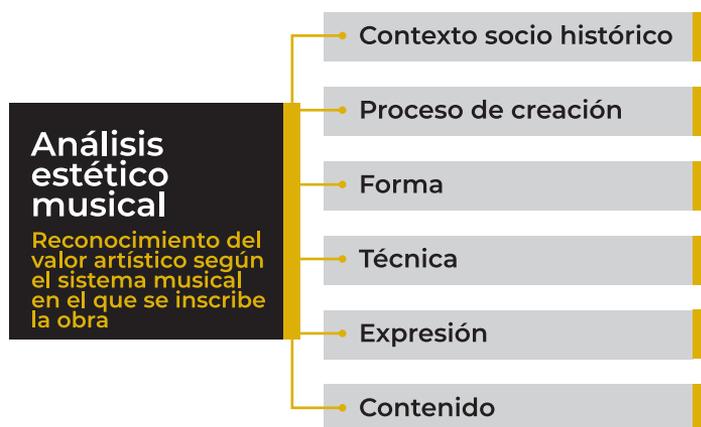


Figura 12. Esquema de análisis estético musical (Holguín, 2008). Fuente de la imagen: Jordán (2022).

o no con los criterios de los sistemas musicales en los que estas se suscriben: “De acuerdo con la estética tradicional de las músicas colombianas, *Bambuquísimo* de León Cardona es una obra poco convencional”.

## 2.5. Análisis Fenomenológico: apreciación subjetiva y personal de la música

La fenomenología es una rama de la filosofía que se encarga de estudiar la subjetividad, es decir, la manera como los seres humanos organizamos y le damos sentido a la experiencia. Desde esta perspectiva, el análisis fenomenológico sería el estudio de cómo se percibe, describe y significa la música a través del sonido, sin recurrir a teorías o formalismos conceptuales (Ferrara, 1991). Es así como este análisis se vincula con la escucha, el gusto, las sensaciones, la visión personal u opiniones emergentes de la relación de los intérpretes con la música. Un ejemplo del análisis fenomenológico es el que puede hacer la audiencia general sobre una obra musical: “Qué música tan bonita, me recordó a mis abuelos”.

## 2.6. ¿Cómo se interpretan las músicas populares y tradicionales desde su dimensión analítica?

Luego de revisar los fundamentos conceptuales y metodológicos convencionales para el análisis musical, los integrantes del semillero



Figura 13. Esquema de análisis fenomenológico (Ferrara, 1991). Fuente de la imagen: Jordán (2022).



Figura 14. Elementos básicos para el análisis de músicas populares y tradicionales. Fuente de la imagen: elaboración del semillero.

consideran que los cuatro tipos de análisis presentados proporcionan herramientas para ampliar los recursos de interpretación en músicas populares y tradicionales. Sin embargo, se resalta que el análisis hermenéutico puede actuar como un eje integrador para la comprensión de las músicas, ya que, desde su perspectiva, se exploran elementos sintácticos, culturales, socio históricos, estéticos y fenomenológicos de la interpretación, ajustados a las particularidades de estas músicas y las posibilidades de sus intérpretes (ver figura 14).

Además, desde este tipo de análisis se puede contribuir con el reconocimiento de las comunidades de donde emergen y se asientan las prácticas y expresiones artísticas (Duarte, 2020). Lo anterior, tanto en comunidades construidas por “otros” (otredad), como en comunidades construidas por “nosotros” (alteridad), tal como lo es la comunidad educativa del IPC (Jordán, 2022). De igual manera, a partir de este reconocimiento, se puede establecer el diálogo con la academia en coherencia con lo popular y lo tradicional, donde la teoría y la técnica estén al servicio de estas prácticas y en favor de su enriquecimiento analítico, crítico y reflexivo.



The background is a solid yellow color. Overlaid on this are black line drawings of various leaves and a flower. The leaves are elongated and pointed, with fine lines indicating veins. One large leaf is in the upper left, curving towards the center. Below it, several other leaves are layered, some overlapping. In the bottom right corner, there is a detailed drawing of a flower with a textured center and radiating petals.

# TERCERA PARTE

---

## ¿Qué son y cómo se interpretan las Músicas Populares y Tradicionales? Recomendaciones para su análisis e interpretación

Retomando el eje problematizador de esta propuesta didáctica, una de las preocupaciones del Semillero de Investigación en Músicas Populares y Tradicionales del IPC ha sido reflexionar cómo se ha construido la noción de lo popular y lo tradicional a través de las músicas. En este sentido, se ha observado que estas expresiones populares y tradicionales se corresponden con una multiplicidad de criterios dinámicos y poco homogéneos (Duarte, 2021), que, por ser tan diversos, dificultan establecer una única definición de lo que son o no son estas músicas. Sin embargo, es posible realizar una aproximación a lo que dichas manifestaciones artísticas significan en contextos situados o específicos como el IPC, indicando las circunstancias particulares que se han relacionado con cada música, obra, práctica o expresión analizada (Jordán, 2022).

### 3.1. ¿Músicas populares y tradicionales en contextos académicos?

Las músicas populares y tradicionales se han comprendido como expresiones que usualmente se han generado por fuera de la academia, pero esto no significa que estas músicas no se puedan estudiar o que de la academia no puedan surgir propuestas que se inscriban dentro de lo popular y lo tradicional. Si se puede (Jordán, 2022). En este sentido, como institución educativa y artística, el IPC y en particular su Escuela de Música, en el cumplimiento de sus propósitos de formación académica en músicas populares y tradicionales, también se pregunta por cuáles son los procesos de enseñanza, aprendizaje, creación y producción de estas prácticas en contextos escolarizados.

En atención a ello y a partir de las reflexiones acerca de lo popular y lo tradicional a través de las músicas, este semillero de investigación ha encaminado su propuesta hacia la *didáctica*, entendida como la disciplina encargada de estudiar y proponer técnicas, instrumentos

y materiales para la educación musical. Esto, en favor de lograr una herramienta reflexiva que permita aproximarse a la comprensión de la diversidad y variabilidad que se relaciona con la *interpretación musical* de las músicas populares y tradicionales, por ser uno de los ejes principales que articulan la formación en la Escuela de Música del IPC.

### 3.2. ¿Qué se entiende por músicas populares?

Como se ha mencionado, no hay una única definición de lo que son las músicas populares. Sin embargo, en este semillero de investigación se ha estudiado la noción de lo popular según lo propuesto por Néstor García Canclini (1999), quien se refiere a lo popular como un término polisémico, es decir, como un concepto complejo de definir porque reúne diversos significados y sectores. A pesar de esto, también admite que este concepto se ha estudiado principalmente desde la antropología y las teorías de la comunicación.

Por un lado, desde la perspectiva antropológica y otras humanidades, lo popular se ha relacionado con la procedencia de las personas, la etnicidad, la raza, la clase social, el territorio, las ideologías, los pueblos, las formas de producción, las condiciones económicas, lo público, el pensamiento político y la mezcla o sincretismo cultural. Por otro lado, desde las teorías de la comunicación, lo popular se ha comprendido como un modo de acción masiva, reflejada en el consumo, la homogenización, industrialización, difusión, espectáculo, visión exótica y comercial de las culturas y sus manifestaciones.

#### ¿Qué son las músicas populares?



No hay una única definición. Sin embargo, se identifican por su carácter social, comunitario, ritual, polisémico, heterogéneo, práctico, masivo, comercial y de sincretismo cultural. Además, su valor artístico no se centra únicamente en la belleza, los objetos, medios o productos sonoros, sino que se extiende a la experiencia como parte integrativa de la música.

Figura 15. Músicas Populares. Fuente de la imagen: elaboración del Semillero. Fotografía de Leonardo Linares.

No obstante, lo popular tampoco puede definirse únicamente por su origen social, por el consumo masivo o comercialización de sus expresiones y prácticas, lo que implica revisar en los contextos específicos cuál es la perspectiva que se está construyendo acerca de “lo popular”. En otras palabras, analizar qué se entiende por lo popular en cada música y lugar analizado (Jordán, 2022).

### 3.3. ¿Qué se entiende por músicas tradicionales?

Las músicas tradicionales se han vinculado convencionalmente con discursos sobre la identidad territorial o nacional, así como con el carácter colectivo y comunitario de las músicas, donde la continuidad del pasado y el paso generacional juegan un rol importante (Hobsbawm y Ranger, 1983; Miñana, 2000). Igualmente, estas músicas se han relacionado con la noción de folclor, entendida también como una lectura “esencialista” o purista de las prácticas culturales, con lo que se busca establecer, defender, proteger, reivindicar e incluso, inventar e imponer una identidad nacional o territorial a través de

#### ¿Qué son las músicas tradicionales?



Las Músicas Tradicionales se han vinculado convencionalmente con expresiones de las comunidades, caracterizándose por discursos de identidad colectiva y nacional, donde la continuidad del pasado juega un rol importante.

No obstante, se observa que la realidad de las comunidades también es cambiante y sus expresiones se transforman constantemente, ampliando tanto sus prácticas artísticas, como sus posibilidades de experimentación, reflexión y diálogo, lo que también se puede ver reflejado en la dinamización de estas músicas.



Figura 16. Músicas Tradicionales. Fuente de la imagen: elaboración del Semillero. Fotografía de Leonardo Linares.

manifestaciones artísticas, las cuales se han relacionado frecuentemente con el espectáculo (Medina, 2013).

Pese a este anclaje al pasado identitario, territorial y nacionalista, también se observa que la realidad de las comunidades es cambiante y sus expresiones se transforman constantemente, ampliando tanto sus prácticas artísticas, como sus posibilidades de experimentación, reflexión y diálogo. Dichas circunstancias, también se pueden ver reflejadas en la dinamización de las músicas de carácter tradicional, las cuales no son ajenas a los cambios del mundo del que participan, de manera que también se transforman y resignifican constantemente (Jordán, 2022).

### 3.4. ¿Qué se puede observar de las músicas populares y tradicionales a través del análisis hermenéutico?

Partiendo de los fundamentos del análisis hermenéutico y las especificidades de las músicas populares y tradicionales, a continuación, se exponen algunos interrogantes guía, con el ánimo de proponer algunas categorías que orienten la *Sistematización de Experiencias de Interpretación Musical* según lo estudiado con el semillero. Esto es, organizar la información que surge de lo que ya se ha vivido o se está viviendo, valorando las experiencias y saberes disponibles,

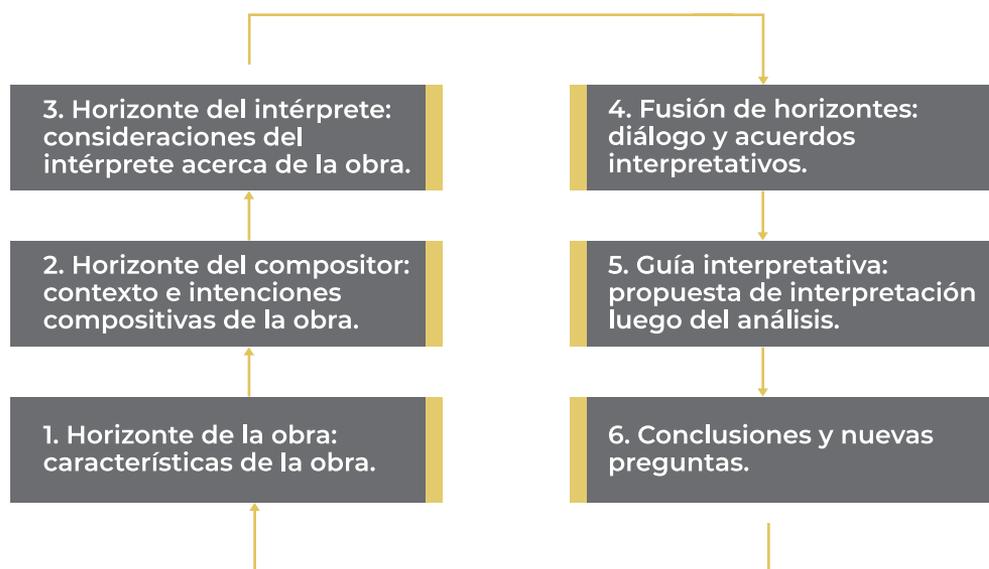


Figura 17. Círculo hermenéutico como proceso para la sistematización de experiencias en interpretación musical. Fuente de la imagen: Jordán (2022).

pero desde una mirada crítica sobre la realidad que se está analizando para producir conocimiento, siguiendo los siguientes pasos de acuerdo con Oscar Jara (2018): 1) Vivir la experiencia; 2) Reconstruir la experiencia; 3) Analizar la experiencia; 4) Reconocer aprendizajes; y 5) Comunicar la experiencia sistematizada (ver Tabla No. 1)

En este caso, a partir del diálogo entre los horizontes de la obra, el compositor y el intérprete para la construcción de una guía de interpretación musical (ver figura 17).

Tabla No.1. Ejemplo de ficha para la reconstrucción de momentos en la sistematización de experiencias Fuente: Elaboración del semillero.

Momentos	Experiencia
1. Experiencia vivida	Describir experiencia en general. Por ejemplo: proceso de investigación – creación.
2. Experiencia reconstruida	Reconstrucción histórica de la experiencia que se va analizar en detalle. Por ejemplo: interpretación de la obra derivada de la investigación – creación.
3. Análisis y organización de la experiencia	Empleo de algún tipo de sistema de análisis que permita la organización y establecimiento de categorías a partir de la experiencia vivida. Por ejemplo: Círculo Hermenéutico.
4. Reconocimiento de aprendizajes	Descripción de los aprendizajes obtenidos a partir del análisis de la experiencia y su sistematización.
5. Comunicación de la sistematización de la experiencia	Socialización de la experiencia sistematizada. Por ejemplo: documento académico.

### Preguntas guía para el análisis del horizonte de la obra

- ¿A qué género, sistema o cultura musical pertenece?
- ¿Qué se sabe de su contexto histórico, social y cultural?
- ¿Es una obra permanente, efímera o procesual?
- ¿Sistema de transmisión (oral, aural/escucha, escrita, mixta)?
- ¿Se observan elementos convencionales del lenguaje musical? (ritmo, melodía, armonía, forma, organología)
- ¿Se observan mezclas de métricas, ritmos o géneros?

- ¿Qué tan convencional es la obra para el género o periodo que representa?
- ¿Se observan elementos no convencionales del lenguaje musical?
- ¿El lenguaje musical se emplea para describir, experimentar, criticar, alterar o transformar lo convencional en la música?
- ¿Se observan indicaciones de interpretación?
- ¿La interpretación de la obra requiere de habilidades, conocimientos y/o técnicas especiales para su ejecución?
- ¿La obra es una copia o reinterpretación?
- ¿Se observan elementos de otras obras en la obra analizada?
- ¿Presenta textos, narraciones orales y/o escritas, apoyo de otras artes, acciones u otro tipo de representación adicionales a los textos musicales?
- ¿Cuál es el sentido y el significado de estos textos, artes o acciones adicionales con relación a la obra?
- ¿Cómo se representa social y culturalmente la obra en el contexto de la interpretación? (usos, costumbres, rituales, conocida, desconocida, inédita, convencional, diferente, aceptada, rechazada, etc.).
- ¿Otro?

### **Preguntas guía para el análisis del horizonte del compositor**

- ¿Es una obra de autor o es una obra colectiva?
- ¿Quién es su compositor o compositores?
- ¿Pertenece a alguna comunidad en particular?
- ¿Qué se sabe de la historia del compositor/compositores? (biografía)
- ¿Qué se sabe de la historia del proceso compositivo?
- ¿Cuál es el contexto histórico social y musical en el que se ubica la composición de la obra?
- ¿Se conocen las intenciones compositivas o creativas de la obra?
- ¿Se conoce lo que pensaba el compositor/compositores acerca de la obra?
- ¿La obra se compuso para una interpretación objetiva o hay libertad en la interpretación?
- ¿Otro?

### **Preguntas guía para el análisis del horizonte del intérprete**

- ¿Quién interpreta?
- ¿Qué entiende el intérprete por interpretación musical?
- ¿Es una interpretación dirigida?
- ¿Qué se sabe de la biografía e historia del intérprete?
- ¿Qué se sabe de sus intenciones y motivaciones interpretativas con relación a la obra? (deber, gusto, curiosidad, etc.).
- ¿Se observan diferencias entre el contexto histórico, social y cultural de la obra con el contexto histórico, social y cultural del intérprete?
- ¿Se conoce qué opinión tiene de la obra antes y después de su interpretación?
- ¿Qué tanta coherencia hay entre la interpretación y los horizontes de la obra y compositor?

- ¿La interpretación se corresponde con la intención estética del género, cultura o sistema musical en el que se inscribe la obra?
- ¿Su estilo interpretativo es objetivo (ejecución), expresivo (libre), restaurativo (histórico) o simplemente toca la obra desconociendo los horizontes de la obra, el compositor y sus propias intenciones interpretativas?
- ¿Qué se observa sobre las posibilidades, recursos, técnicas y/o habilidades musicales para la interpretación?
- ¿Se observan dificultades o limitaciones para la interpretación?
- ¿Qué se sabe de la satisfacción del intérprete con relación a su interpretación de la obra?
- ¿Luego de los primeros ensayos surgen nuevas ideas interpretativas?
- ¿Cómo fue la planeación de la puesta en escena?
- ¿Cómo resultó la propuesta interpretativa después de la puesta en escena o grabación? (Tener en cuenta experiencia interpretativa, audiencia, tiempos, espacios, instrumentos, recursos, distribución, etc.)
- ¿Sugerencias para la reinterpretación?
- ¿Otro?

### **Preguntas guía para la fusión de horizontes**

- ¿Qué se concluye después del análisis anterior?
- ¿Qué aportes y aprendizajes ha dejado el análisis en beneficio de la interpretación de la obra?
- ¿Qué aportes y aprendizajes ha dejado el análisis en beneficio de los intérpretes?
- ¿Otro?

### **Guía Interpretativa**

- ¿Cuál es la propuesta interpretativa de la obra a partir de los análisis anteriores?

### **Conclusión**

- ¿Aprendizajes, aportes, nuevas preguntas y sugerencias para otras interpretaciones?

---

Tabla No.2. Ejemplo de ficha de observación para el análisis hermenéutico musical. Fuente: Elaboración del semillero.

Criterios	Descripción
Datos de identificación de la obra	
Horizonte de la obra	
Horizonte del compositor	
Horizonte del intérprete	
Fusión de horizontes	
Guía interpretativa	
Conclusión	



A stylized, high-contrast illustration in black and white on a yellow background. The illustration depicts several large, overlapping leaves with prominent, parallel veins, and a single flower with a textured center in the lower right corner. The lines are thick and expressive, creating a graphic, almost woodcut-like effect.

# CUARTA PARTE

---

## Análisis e Interpretación del Concierto Onomatopéyico Colombiano

Como ejemplo para el análisis e interpretación de músicas populares y tradicionales, en esta sección se aplican los conceptos expuestos en los apartados anteriores, a través del análisis interpretativo del Concierto Onomatopéyico Colombiano, la cual fue una obra producto de la primera experiencia investigativa y creativa del Semillero de Investigación en Músicas Populares y Tradicionales del IPC (2021).

### 4.1. ¿Músicas tradicionales, oralidad y onomatopeyas?

Antes de comenzar este análisis, se considera necesario aclarar la relación entre las músicas tradicionales, la oralidad y la función de las onomatopeyas en el Concierto Onomatopéyico Colombiano. Como se ha mencionado, las músicas populares y particularmente, las de identidad tradicional, han suscitado diversas perspectivas sin llegar a resultados concluyentes sobre estas nociones. No obstante, las músicas tradicionales han estado relacionadas con manifestaciones culturales afines a contextos históricos y sociales específicos, relacionándose con la continuidad del pasado, el paso generacional de los saberes, la identidad colectiva, la práctica comunitaria y el reconocimiento o identificación de un territorio o nación (Jordán, 2022).

Con relación a las formas de transmisión de estas músicas, se ha considerado a la escucha y principalmente, a la oralidad, como mecanismos de aprendizaje, ya que estas se relacionan con la activación del sistema sensorial “auditivo-visual-cinestésico”. Es decir, con mecanismos que despiertan los sentidos, activan los movimientos corporales y facilitan la **memoria** a través de la imitación, la repetición, el disfrute, la congregación, el ritual, entre otras prácticas de convivencia donde el **ritmo** que emerge de la narración actúa como base para retener recuerdos sonoros (Havelock, 2008; Palacios, 2018). Con relación a esto, Lourdes Palacios (2018), afirma:

...se entiende que el soporte de la oralidad está en la acústica a través del habla rítmica, una forma de lenguaje repetible que dio lugar al surgimiento

de la poesía oral. Esta modalidad comunicativa ha cumplido una doble función. La primera de orden social, consistente en preservar la tradición, al forjar en su dinamismo una versión memorizada de esta tradición. La segunda es de carácter estético y se deriva de la experiencia placentera que producen las formas verbales o estructuras rítmicas utilizadas para facilitar la memorización. En este sentido, Havelock atribuye una función didáctica al papel cultural del lenguaje versificado en una sociedad de comunicación oral, en la cual la memorización efectiva depende del uso del ritmo, actuando como una especie de enciclopedia versificada (Palacios, 2018, p.27).

Siguiendo este orden de ideas, la onomatopeya como representación lingüística de sonidos naturales o no discursivos mediante palabras (Guillén, 2014), es decir, **palabras que representan sonidos**, se muestra como un recurso de transmisión oral en músicas tradicionales y populares, ya que éstas facilitan la activación de la memoria sonora y el aprendizaje de la música mediante la acción colectiva, la repetición y la activación sensorial y corporal (Semillero de Investigación en Músicas Tradicionales y Populares del IPC, 2021).

De este modo, se considera que las onomatopeyas pueden ayudar a estructurar y desarrollar el lenguaje musical, movilizando situaciones prácticas y cognitivas que operan más desde el mundo sensible y desde la rítmica de la narrativa, que desde la gramática o la escritura. Por tal razón, han hecho parte de la construcción del Concierto Onomatopéyico Colombiano, en beneficio de los procesos de imitación, repetición, congregación, audición sonora, lectura gestual, ritual, ritmo del habla, ritmo acústico y del lenguaje como modo de acción relacionados con la memoria y transmisión de las músicas tradicionales.

## 4.2. Encuadre para el análisis del Concierto Onomatopéyico Colombiano

Para el desarrollo de este análisis, se implementó la entrevista de grupo focal<sup>1</sup> como parte del ejercicio reflexivo del semillero, siendo moderada por la asesora Vanessa Jordán Beghelli y asistida por el monitor Santiago Castiblanco Aguilar. La entrevista se realizó en la Escuela de Música del IPC y contó con la participación del coordinador Mtro. Diego Germán Gómez García, los tutores Mtro. Fabián

.....  
1 La entrevista de grupo focal es un espacio de opinión colectiva y de discusión activa entre el investigador/moderador y un grupo de participantes entrevistados (entre 3 y 12 personas). Es un tipo de entrevista grupal semiestructurada y su objetivo es explorar cómo se constituyen las percepciones, actitudes y experiencias del grupo, focalizándose en un tema común a todos los participantes de la entrevista. En este caso, el análisis interpretativo del Concierto Onomatopéyico Colombiano (Kitzinger, 1995).

Tabla No.3. Momentos de la sistematización de experiencias de la interpretación del Concierto Onomatopéyico Colombiano. Fuente: Elaboración del semillero.

Momentos	Experiencia
Experiencia vivida	Proceso de investigación del semillero de investigación en música en el año 2021
Experiencia reconstruida	Creación, montaje y puesta en escena del Concierto Onomatopéyico Colombiano.
Análisis y organización de la experiencia	Empleo del Círculo Hermenéutico adaptado a la interpretación de músicas populares y tradicionales por parte del semillero.
Reconocimiento de aprendizajes	Aprendizajes y consideraciones finales (quinta parte de la cartilla)
Comunicación de la sistematización de la experiencia	Elaboración de esta cartilla.

Sánchez Vásquez y Mtro. Nelson Mera Idárraga y demás integrantes del Semillero de Investigación en Músicas Populares y Tradicionales del IPC (generación 2022 – 1)<sup>2</sup>.

Durante la reunión, se trató el análisis sintáctico, hermenéutico, estético y fenomenológico del concierto, teniendo como base la primera cartilla del semillero, la grabación audiovisual de la primera puesta en escena de la obra, así como la experiencia interpretativa de los semilleros presentes que participaron de esta muestra artística. Lo anterior, siguiendo la lógica del círculo hermenéutico aplicado a la interpretación musical (ver figura No. 17 de este documento), en aras de explorar conjuntamente los tres horizontes del concierto.

Consecuentemente y a modo de sistematización de experiencias (Jara, 2018), se reconstruyó históricamente el proceso de investigación del semillero, así como la creación, montaje y puesta en escena de la obra. Lo anterior, con el objetivo de organizar y categorizar de manera reflexiva y crítica las vivencias investigativas, para reconocer y comunicar aprendizajes sobre la experiencia acerca de la interpretación musical de este concierto (ver Tabla No. 3). Como resultado, se elaboraron los horizontes de la obra, del compositor y del intérprete,

.....  
 2 También participaron el coordinador del Centro de Investigaciones del IPC y la asesora del programa de semilleros de investigación del IPC.

la fusión de horizontes, la guía interpretativa y la conclusión sobre estos análisis. Igualmente, se recolectó información adicional para la elaboración de esta propuesta didáctica.

### 4.3. Horizonte de la obra

El *Concierto Onomatopéyico Colombiano* surgió del primer proyecto del Semillero de Investigación en Músicas Populares y Tradicionales del IPC en el año 2021, concibiéndose como una herramienta didáctica para facilitar la transmisión de los ritmos y géneros que hacen parte de este concierto.

Con relación a sus aspectos formales, se trata de una obra de construcción colectiva, procesual e inconclusa, de manera que, puede cambiarse y reinterpretarse constantemente, aunque presenta una base que estructura musicalmente la obra, la cual, también puede ser modificada según lo dicte el curso de la investigación. Teniendo en cuenta esto, hasta el momento, su proceso de composición se ha inspirado en algunas variantes rítmicas de músicas colombianas en 6/8 frecuentemente relacionadas con el bambuco, apoyadas en la percusión corporal y las onomatopeyas, algunas con elementos del scat (jazz vocal), para cumplir con el propósito pedagógico de esta pieza musical.

Siguiendo este orden de ideas, el concierto está escrito en compás de 6/8, en la tonalidad de La menor y estructurado en tres partes (A – B – AB'), aunque su forma es libre, relacionando diversas líneas melódicas simultáneas, que incluyen la voz y otros instrumentos como el cuerpo, el bombo, el tiple y el bajo eléctrico en su formato instrumental. Es así como en la parte "A" se plantean algunas onomatopeyas relacionadas con el eje del bambuco andino colombiano, entre ellos el ritmo de "bambuco base", "la caña" y el "bambuco fiestero". En la parte "B", se exponen las onomatopeyas correspondientes al "bambuco viejo" y otros ritmos frecuentes en el pacífico colombiano. En la última parte, se retoma "A" y "B".

En adición a lo anterior, es de resaltar la presencia de elementos de la música tradicional colombiana para la creación del concierto, así como el uso frecuente de ostinatos (repeticiones) y formas resonanciales, tanto vocales como instrumentales a lo largo de toda la obra, con los cuales se pretende retratar el carácter ritual y social de las músicas tradicionales. Además, estas repeticiones también se han implementado como recurso didáctico para memorizar el material sonoro que se busca transmitir. De igual forma, con el propósito de enriquecer la experiencia artística, en su primera puesta en escena, se integró a este concierto el texto "Los bambucos tienen mucho cuento en sus notas: relatos poéticos", obra inédita de la maestra Luz María



Figura 18. Análisis del Concierto Onomatopéyico Colombiano. Semillero de Investigación en Músicas Populares y Tradicionales del IPC–2022. Fotografía de Santiago Castiblanco. Fuente: Archivo del semillero.

### Análisis Sintáctico Concierto Onomatopéyico Colombiano

- Tonalidad: La menor.
- Compás: 6/8
- Ritmo: variantes rítmicas de músicas colombianas en 6/8.
- Forma: A – B – AB'
- Melodía y armonía: relaciona diversas líneas melódicas simultáneas, tanto vocales como instrumentales basadas en músicas tradicionales de la zona andina y del pacífico colombiano .
- Organología: voz, percusión corporal, tiple, bombo y bajo eléctrico.
- Onomatopeyas construidas con elementos del scat (jazz vocal).
- Uso frecuente de ostinatos y formas responsoriales aludiendo al carácter ritual.
- Apropiación de elementos de otras músicas colombianas.
- Cuenta con texto narrado: “Los bambucos tienen mucho cuento en sus notas” de Luz María Chavarro.

Figura 19. Aproximación al análisis sintáctico del Concierto Onomatopéyico Colombiano. Fuente de la imagen: elaboración del semillero.

Chavarro<sup>3</sup>, cuya producción se inspiró en parte del proceso de investigación del semillero, aunque con contenido y elementos poéticos muy propios de la autora<sup>4</sup>.

#### 4.4. Horizonte del compositor

El *Concierto Onomatopéyico Colombiano* es una obra compuesta con una intención didáctica, siendo de carácter procesual y de construcción colectiva. Surgió del proceso de reflexión del Semillero de Investigación en Músicas Populares y Tradicionales del IPC en el año 2021, con el cual se buscó problematizar la noción de “lo popular” y “lo tradicional” a través de las músicas que se enseñan en la Escuela de Música del Instituto Popular de Cultura – IPC, en Cali, Colombia.

Fue así como el concierto se constituyó en el espacio simbólico donde los semilleristas expresaron el conocimiento adquirido en el proceso de investigación “a través de las artes populares”, con el cual se pretendió:

- 1) Desvincular la práctica pedagógica y musical de discursos esencialistas o puristas, que han visto a las músicas populares y, particularmente a las tradicionales, como expresiones estáticas y ancladas al pasado; 2) reconocer la constante reinterpretación, adaptación y transformación que viven estas músicas; 3) encontrar un género, sistema o cultura musical facilitador de estas observaciones; y 4) ampliar las herramientas didácticas, que además de la cultura escrita, permitieran incluir la oralidad como recurso de enseñanza y aprendizaje propias de estas músicas, dentro y fuera de la academia (Semillero de Investigación en Músicas Populares y Tradicionales del IPC, 2021, pp. 17–18).

Partiendo de una concepción de *música como cultura* o sistema sonoro humanamente organizado (Blacking, 2003), respaldado en el *musicar* como el ritual social presente en las culturas musicales (Small, 1998; Jordán, 2022), se tuvo en cuenta al *bambuco* como dispositivo de reflexión y a las *onomatopeyas* como recurso facilitador del aprendizaje vinculado con la transmisión oral. Cabe aclarar que, en el proceso, también se incluyó a la *percusión corporal* como parte de los recursos didácticos para facilitar la enseñanza y aprendizaje de estas músicas.

.....  
3 Asesora del Semillero de Música en el año 2021.

4 Es de resaltar que este concierto se estrenó el 09 de diciembre del año 2021 en el Teatrino del Teatro Municipal de la ciudad de Santiago de Cali en Colombia. En su primera puesta en escena participaron los integrantes del Semillero de Investigación en Músicas Populares y Tradicionales del IPC, contando con el Maestro César Artunduaga en la dirección y a Santiago Castiblanco Aguilar, el monitor del semillero, en la narración e interpretación del texto de la maestra Chavarro.



Figura 20. Horizontes del Concierto Onomatopéyico Colombiano. Fuente de la imagen: Elaboración del semillero.

Dicho lo anterior, se planteó el proyecto “Onomatopeyas como recurso de aprendizaje en músicas populares y tradicionales: el caso del bambuco como sistema musical colombiano” que contó con el apoyo del Centro de Investigaciones del IPC y el de diferentes asesores. Entre ellos, el de Lila Castañeda, María José Alviar Cerón, Holman Álvarez Dávila, además del apoyo constante de la maestra Vanessa Jordán Beghelli, quien acompañó todo el proceso del semillero, ayudando a estructurar y desarrollar la investigación que confluyó en la creación de este concierto, a cargo de los maestros Diego Germán Gómez García, Fabián Sánchez Vásquez y particularmente, del maestro Nelson Andrés Mera Idárraga, quien consolidó, estructuró y desarrolló la idea compositiva de la obra.

Finalmente, se resalta que el *Concierto Onomatopéyico Colombiano* es de construcción permanente y abierto a su recreación, interpretación e reinterpretación, buscando resignificar a la música como ritual social para descentrar el rol del músico como único compositor de las obras académicas. Por consiguiente, con el concierto se espera desdibujar las fronteras entre compositor, intérpretes y audiencias en los procesos creativos de las músicas y transformar las maneras convencionales de componer y representar las músicas colombianas de identidad tradicional.

#### 4.5. Horizonte del intérprete

Con relación al análisis de la puesta en escena, la interpretación de los semilleristas dejó ver un estilo expresivo y libre, pleno de diversidad y variabilidad interpretativa, cuya presentación distó de las maneras convencionales en músicas colombianas de carácter tradicional. Ante esta circunstancia, también se reconoció que, no todos los intérpretes habían participado del proceso de reflexión e investigación que originó la creación de la obra, y aunque conocían las intenciones didácticas del ejercicio, aún no habían establecido la relación entre los horizontes interpretativos del concierto. En consecuencia, se emitieron algunos juicios que no siempre se correspondieron con el propósito reflexivo y artístico de la obra.

En este sentido, sobresalieron lecturas apreciativas basadas en una noción de la puesta en escena como objetivo principal o finalidad del artista, dejando ver la necesidad de disciplina, orden y afinación en la creación y muestra artística, como características de la formación académica en música. Tal situación, también mostró la importancia de la dimensión analítica de la interpretación musical para enriquecer la práctica y el juicio estético a través del diálogo de los diferentes horizontes de la obra. Así pues, se plantearon como necesidades interpretativas las siguientes:

- Restructurar la forma del Concierto de acuerdo con las ideas emergentes del proceso de investigación.

- Cambiar el texto poético acompañante del concierto por uno que cumpliera con la intención didáctica de la obra, siendo elaborado por el semillero. Se propone realizar décimas de rajaleña (ver anexo).
- Descentrar el rol protagónico del director y del narrador en la organización escénica de esta obra.
- Construir una base para la guía de interpretación a modo de “programa de mano”, donde se aclaren las intenciones didácticas y se relacionen los diferentes horizontes del concierto.
- Dialogar con los otros semilleros de investigación del IPC para ampliar los recursos artísticos e interpretativos de la puesta en escena.
- Grabar el Concierto luego de los ajustes pertinentes.

Por otro lado, se evidenciaron las circunstancias particulares de creación del concierto, sus exigencias, así como las restricciones de recursos y tiempo, bajo condiciones que no siempre beneficiaron el ideal de desarrollo pleno de la investigación, creación y organización en torno de la obra y su muestra artística. Es así como a partir de este último análisis, también se trazó la necesidad de flexibilizar las condiciones de investigación y creación, para avanzar en el reconocimiento de los esfuerzos personales y colectivos, resignificando el lugar del proceso y su importancia en la labor investigativa, apreciativa, creativa e interpretativa de la música a través del semillero. Esto con el fin de ampliar el quehacer pedagógico y artístico, como posibilidades de reflexión y construcción de conocimiento, de acuerdo con las circunstancias específicas y actuales del IPC (Duarte, 2020).



*Figura 21. Puesta en escena del Concierto Onomatopéyico Colombiano. Diciembre de 2021. Fotografía del archivo del semillero.*

## 4.6. Fusión de horizontes

Luego de este análisis, se reflexiona que el Concierto Onomatopéyico Colombiano propone una nueva forma de componer y representar a la música colombiana de tipo tradicional. En este sentido, aunque se respalda en el sistema tonal y hace uso de variantes rítmicas, melódicas, armónicas y estructurales convencionales, también cumple con una función autorreferencial<sup>5</sup> y didáctica de la música, siendo una obra de carácter procesual, colectiva, interactiva y de construcción permanente, donde prima la experiencia reflexiva y comunitaria de la música en acción sobre los objetos, medios y productos musicales.

## 4.7. Guía interpretativa

El Concierto Onomatopéyico Colombiano continúa siendo una obra de construcción colectiva y permanente, cuyo estilo interpretativo puede ser libre y expresivo de acuerdo con la función didáctica y reflexiva de la obra.

## 4.8. Conclusión

Esta experiencia ha dejado ver al Concierto Onomatopéyico Colombiano y a su proceso, como una obra de la cual se puede aprender en términos musicales, investigativos, críticos, históricos, sociales, culturales, estéticos y personales. En consecuencia, la herramienta de análisis propuesta ha dotado de un valor particular a este concierto, ampliando sus posibilidades reflexivas, artísticas e interpretativas, sentando, además, una base para sus futuras interpretaciones.

---

5 Desde el Metalenguaje como criterio de juicio estético (Duarte, 2018), la función autorreferencial en la obra se manifiesta cuando el lenguaje musical se emplea para describirse, explicarse, experimentarse, criticarse, alterarse o transformarse a sí mismo desde su propio lenguaje.



---

*Figura 22. Semillero de Investigación en Músicas Populares y Tradicionales del IPC-2022. Visita a la Fundación Canto por la Vida y acompañamiento de la Fundación Desarrollarte. Ginebra, Valle del Cauca. Fotografía de Lem Echavarría. Fuente: Archivo del semillero.*

A stylized, high-contrast illustration in black and white on a yellow background. The illustration depicts several large, overlapping leaves with prominent, parallel veins, and a single flower with a textured center in the lower right corner. The lines are thick and expressive, creating a graphic, almost woodcut-like effect.

# QUINTA PARTE

---

## Aprendizajes y consideraciones finales

**A**nte este recorrido sobre la noción de interpretación en músicas populares y tradicionales y sus opciones de análisis en un contexto académico como el IPC, el Semillero de Investigación en Músicas Populares y Tradicionales considera como aportes del proceso y la construcción de esta herramienta didáctica, las reflexiones expuestas a continuación.

Con relación al proceso de elaboración de este proyecto que giró en torno de la pregunta ¿qué son y cómo se interpretan las músicas populares en el IPC? Le permitió al semillero comprender que el análisis interpretativo de la música requiere aproximarse a los contextos de donde surgen las prácticas y expresiones musicales, con respeto, disposición y apertura para familiarizarse con las músicas conocidas o propias, pero también, con aquellas desconocidas o que difieren de lo acostumbrado. Además de lo anterior, se hizo énfasis en que la interpretación implica procesos de inmersión, escucha, exploración, diálogo, reflexión, práctica y retroalimentación desde los saberes de las comunidades para comprender las lógicas que respaldan a cada obra, género, cultura o sistema musical analizado.

Asimismo, se reconoció que en cada expresión o sistema musical se pueden encontrar modos específicos de organizarse y manifestarse, los cuales no necesariamente son de carácter universal y, por lo tanto, los análisis deben corresponderse con las particularidades de las músicas estudiadas.

Con relación a la experiencia investigativa, la construcción de esta propuesta fue una oportunidad para reconocer las posibilidades de reflexión y acción del semillero. En este sentido, se consiguió estudiar los 4 tipos de investigación artística “sobre”, “para”, “en/desde” y “a través” de las artes populares. Siguiendo este orden de ideas:

- Se realizó el análisis **sobre** la forma y la representación del Concierto Onomatopéyico Colombiano.
- Se construyó una herramienta didáctica **para** el análisis y la interpretación de músicas populares y tradicionales en el IPC basado en la aplicación del Círculo Hermenéutico.
- Se sistematizó la experiencia interpretación **en/desde** el proceso de investigación + creación del análisis hermenéutico del Concierto Onomatopéyico Colombiano.

- Se reflexionó sobre la construcción de la noción de interpretación **a través** de las músicas populares y tradicionales.

Como se mencionó, la producción de esta herramienta didáctica resultó en una propuesta metodológica para la sistematización de experiencias acerca de la interpretación musical a través de la aplicación del Círculo Hermenéutico adaptado a la interpretación de músicas populares y tradicionales. Lo cual, permitió establecer como categorías de análisis los horizontes de la obra, del compositor y del intérprete, la fusión de horizontes, la propuesta de la guía interpretativa y la conclusión en torno a la reflexión sobre el mismo proceso de análisis.

En el caso del semillero, esta sistematización también facilitó la reconstrucción de su proceso de investigación y creación, como resultado de la problematización de lo popular y lo tradicional en las músicas y las particularidades de su interpretación, resultando en la creación de un nuevo texto para la reinterpretación del Concierto Onomatopéyico Colombiano. De este modo, se le dio lugar a la experiencia de los semilleros en la construcción de la noción de interpretación musical, así como al carácter procesual de la investigación a través de las artes populares.

De igual forma, este espacio permitió reflexionar sobre los aportes de la academia a las músicas populares y tradicionales, así como el aporte de las músicas populares y tradicionales a la academia. En este sentido, se hizo énfasis en el reconocimiento de la transdisciplinariedad, el contexto, la vida comunitaria desde la alteridad (no-sotros) y la experiencia como sustento de estas músicas, las cuales enriquecen su reflexión en contextos escolarizados como el IPC, permitiendo el diálogo entre los saberes, las comunidades, la teoría y la práctica.

Con relación a lo anterior, esta guía interpretativa también se plantea como una alternativa para compartir experiencias donde el saber propio y del otro sea respetado, validado y reconocido desde su contexto. Además, se resalta la posibilidad del diálogo entre la academia y las comunidades de donde surgen las prácticas artísticas de carácter popular y tradicional, en convivencia y como parte de un todo que a su vez es diverso. De esta manera, la interpretación musical se puede considerar un saber y quehacer de carácter histórico, cultural, social, personal, reflexivo, sensible y expresivo, que no se reduce a tocar un instrumento o a reproducir una pieza musical (Jordán, 2022).

Finalmente, se espera que el conocimiento consolidado por el semillero a partir de la sistematización de experiencias emergentes de este estudio contribuya con la comunidad artística y educativa del IPC, además de otras comunidades educativas y artísticas afines.



Figura 23. Proceso de Investigación del Semillero de Investigación en Músicas Populares y Tradicionales del IPC. Año 2022. Fuente de la imagen: elaboración del semillero.

A stylized, high-contrast illustration in black and white on a yellow background. The illustration depicts several large, overlapping leaves with prominent, parallel veins, and a single flower with a textured center in the lower right corner. The style is reminiscent of a woodcut or linocut.

# Anexo

---

## Décimas de rajaleña: voces del semillero

A partir del análisis del Concierto Onomatopéyico Colombiano, los integrantes del Semillero de Investigación en Músicas Populares y Tradicionales del IPC, año 2022 – 1, construyeron colectivamente un nuevo texto narrativo constituyente del concierto, con el propósito de darle continuidad a la investigación y cumplir así con la función didáctica de la obra. Para esto, el semillero escogió la *décima* como forma poética y *el rajaleña* como género musical.

Por su parte, la selección de la *Décima* se debe a que esta es una forma poética que se puede declamar, pero también musicalizar en la métrica de 6/8 en correspondencia con el concierto. Cada *décima* tiene una estructura específica que también funge como herramienta didáctica para la creación y composición artística, constituida por 10 versos de 8 sílabas métricas, rima consonante y forma ABBAACDDC. Fue creada por el sacerdote, músico y poeta español Vicente Espinel en 1591 y ha cumplido un rol importante dentro de la cultura popular latinoamericana, siendo común encontrarla en diferentes tipos de música de identidad tradicional y popular en países de habla hispana. De este modo, puede ser satírica, burlona, crítica, lúdica, política, poética o alabadora (Córdoba, 2014).

En consonancia con la función de la *décima*, se encuentra *El Rajaleña*, un género musical en métrica de 6/8 vinculado con el bambuco, el cual procede de los departamentos del Huila y el Tolima y se caracteriza por constituirse de coplas que relatan el diario vivir de la gente a modo de chisme. Su nombre alude al momento cuando los jornaleros se reunían a rajar la leña, pero también a hablar o “rajar” del prójimo. Es así como surge el texto acompañante del concierto<sup>1</sup>, para rajar en *décimas* sobre los ritmos o géneros musicales trabajados a lo largo de este proceso de investigación (Semillero de Investigación en Músicas Tradicionales y Populares del IPC, 2021).

.....  
1 La elaboración de estas *décimas* hizo parte del proceso de inmersión en investigación en músicas populares que los semilleristas trabajaron con la Fundación para el Desarrollo Humano y las Artes – Desarrollarte y la asesora Vanessa Jordán Beghelli.

## DÉCIMAS DE RAJALEÑA:

### voces del semillero

I  
El Rajaleña me dicen,  
Y me gusta siempre rajar,  
Hablar, cantar y chismear,  
De bambucos lo que dicen,  
Aunque no me canonicen.  
Aquí vienen confusiones,  
Viejos, nuevos y fusiones,  
Seis octavos y tres cuartos,  
Yo la música comparto,  
Pa'rajear de las canciones.

II  
España, África y Nasa,  
De voz a voz se ha transmitido,  
Y a todos lados ha ido,  
No distingue de raza,  
Pues entre todos lo amasan.  
Dando vida al corazón,  
Sin ninguna distinción,  
Ven, escucha con atención,  
Baila y canta con emoción  
Los bambucos de mi Nación.

III  
Se escucha en el Pacífico,  
La música de marimba,  
Melodías sin sorimba,  
Chocó a Nariño lírico,  
un sonido magnífico.  
Se llama bambuco viejo,  
Otros dicen "no es añejo"  
Que se llama currulao  
Está escrito en seis octavos  
De la selva y mar reflejo.

IV  
Al vaivén de la marea,  
clarinete, cobre y cuero  
dan sabor al cuerpo entero  
como meneando batea;  
el ritmo de abozao emplea  
cual nudo de navegación:  
pues libera toda tensión

así le aprieten con firmeza;  
es resistencia, no es pureza  
para el abozao inspiración.

V

Hay una fuga de tiempo,  
¿Qué juga será escuchada?  
Anunciando la llegada,  
Un festejo a contratiempo,  
De Jesús el nacimiento.  
¡Oh! Salvé Reina y Madre,  
Es la juga mi compadre,  
En tierra Norte Caucana,  
Donde nació la hermana,  
Del currulao, Santa Madre...

VI

A orillitas del Patía,  
Un negro baila sabroso;  
La negra lo ve buen mozo  
Y contagia su alegría,  
Bailando con picardía.  
Se escucha un violín caucano,  
Con gran sabor africano.  
Y esta es la historia sin trucos  
Que da inicio a los bambucos  
Y a este bambuco patiano.

VII

Se dijo en novela del Valle  
De manera cortesana,  
Que de Bambuk tierra africana,  
Y escuchen este detalle,  
el bambuco piso calle.  
Y aunque de esto no hay pruebas,  
o informaciones nuevas,  
Jorge Isaac hizo lo suyo,  
cuando escribió este murmullo,  
y una parte así lo aprueba.

VIII

La Guaneña fue primero,  
Eso lo dice la historia,  
Y en las batallas de gloria,  
La cantaban con esmero,  
Bambuqueando el pueblo entero.  
Que guaña tan mentirosa,  
Eso decía la prosa,  
Mientras soldados caían,

Al menos eso decían,  
Los juglares y la glosa.

IX

Fue Pedro Morales Pino  
El que lo escribió primero.  
Eso lo dijo el chismero,  
Cuando en mi casa intervino,  
Con varias copas de vino:  
Aquí les va un acertijo  
Cuatro preguntas me dijo,  
Niegas con él lo que hiciste  
Pero si no le quisiste  
es más vino lo que exijo.

X

Tiple, guitarra y bandola  
Acompañan mi melodía,  
Sin canto quien lo diría,  
Él solito se enarbola,  
Bailando cual pirinola.  
Esta música sentimental,  
Con un gran sabor natal,  
Que trae recuerdos de antaño,  
Con diferente tamaño,  
Es bambuco instrumental.

XI

Soy la bandola andina  
Soy urbana y soy rural,  
Instrumento transcultural.  
Soy del hombre que me mira,  
Me escucha mientras me afina,  
Una canción quiere tocar,  
Y en un bambuco bambuquear.  
Soy música colombiana,  
Te escucho cada mañana,  
Yo sólo quiero musicar.

XII

Mi cuerda sonó al momento  
Iba acariciando humanos,  
Gracias dimos con las manos,  
Un tiempo de sentimiento.  
Iba entonces muy contento,  
Tenerte fue siempre el sueño,  
Antes de sentir el leño,  
Resonando encantada,  
Resististe apagada,

Ahora seré tu dueño.

XIII

Tiplecito de mi vida,  
Pedazo de mi montaña,  
tus notas en tierra extraña,  
yo las toco extrovertida,  
por si alguna vez me olvida.  
Está mi tiple colgado,  
Pero no lo he olvidado,  
Lo guardo como un tesoro,  
De la música que añoro,  
En mi corazón gastado.

XIV

Tocando mi tambor vengo,  
Con sentimiento profundo,  
Si no rima me confundo,  
La décima no la tengo.  
Componiendo mi cañengo,  
No se me ocurre qué decir,  
Nada menos que predecir,  
Qué suena con más aguaje,  
Hablando bien mi lenguaje,  
Lo que más quiero compartir.

XV

Yo soy el bambuco canción  
Que amores y penas siento,  
Historias de patria cuento,  
Cantando con emoción,  
Los cuentos de mi región.  
En el campo yo he nacido,  
Con flores, paisaje y sonido,  
Con tiple y bandola tocó,  
Las letras que yo coloco,  
De todo lo que he querido.

XVI

Del Tolima a su vereda,  
La caña llegó sonando,  
En las montañas su canto,  
Se bailaba en Risaralda,  
Quindío y Valle del Cauca.  
Con requinto, tiple y guache,  
Tocaban y sin despache,  
Entre los cañaduzales,  
Y después en festivales,  
Danzando con su emborrache.

XVII

¡Que vivan los novios! ¡Bravo!  
Garavito y nuestra alegría,  
Yo me iré con la negra mía,  
De este pueblo que socavo,  
El festejo y el centavo.  
Son de mi montaña andina,  
Tu música me fascina,  
El Bambuco de mi abuelo,  
Un pedacito del cielo,  
Rumba criolla que domina.

XVIII

Desde Tunja al mundo entero,  
surge un ritmo que le gusta,  
a gente joven y vetusta,  
que disfrutan con esmero,  
aunque no tengan dinero,  
los del pueblo siempre gozan,  
con el gran Jorge Velosa,  
mientras comen su fritanga,  
bailan merengue carranga,  
el campesino con su esposa.

XIX

“¡Qué horror!” decía el folklorista,  
sentado en su universidad,  
pregonando como verdad,  
“que no es tradicionalista”  
aunque larga sea la lista,  
de los grupos carrangueros,  
de Boyacá Los Fiesteros,  
Manuel Sierra y grupo Armazón,  
también Los de Allá y su Son,  
silenciaron critiqueros.

XX

Moviendo la guacharaca,  
haciendo rimas jocosas,  
con las cuerdas bien sabrosas,  
tiple y bajo es lo que toca,  
la guitarra no se apoca,  
y el requinto que se agita,  
hacen música bonita,  
bambuco, danza y pasillo,  
sumercé le saca brillo,  
bailando “La Cucharita”.

XXI

Un amigo parrandero  
llegó con una guitarra  
haciendo una farra  
con bambuco fiestero,  
y le dije compañero,  
vámonos de San Juanero,  
Bailemos día entero,  
Que en mi tierra todo es gloria,  
Y será una victoria,  
Aunque no haya dinero.

XXII

Tengo pariente lejano,  
Que dicen que es prima mía,  
La bailan con alegría,  
Con orgullo soberano,  
Es latinoamericano.  
En fiestas está primera,  
Y a muchos bailes supera,  
Voleando pañuelo al viento,  
Demostrando sentimiento,  
Ella es la Chacarera.

XXIII

Soy el bambuco yucateco,  
Me dicen el mexicano,  
Pero soy muy colombiano.  
Pelón y Marín dieron eco,  
“Al enterrador” sin hueco,  
Y a Yucatán me llevaron,  
Y por allá me dejaron.  
Por primera vez grabaron,  
En la historia y gozaron,  
Todos los que me adoptaron.

XXIV

Y esta historia del bambuco,  
Del instrumento al cantarín,  
Parece que no tiene fin.  
Y aunque piensen que es caduco  
Siempre viven los bambucos:  
Por los Andes él camina,  
El Pacífico apadrina,  
A Colombia toda junta,  
Y traspasa su barrunta,  
Por América Latina.

A stylized illustration in black and white on a yellow background. It features several large, overlapping leaves with prominent veins, and a single flower with a textured center in the bottom right corner. The leaves are drawn with fine lines and some cross-hatching for shading.

# Referencias

---

- Aguilar, G., Duarte, L., Jordán, V. (2021). *Investigar a través de las artes populares*. Guía Introductoria. IPC. Cali: Imprenta departamental.
- Blacking, J. (2003). *¿Qué tan musical es el hombre?* Desacatos, núm. 12, otoño, pp. 149-162.
- Chiantore, L. (2016). *Historiografía de la interpretación musical*. Material del Seminario de Historiografía de la interpretación musical. Facultad de Música. Universidad Nacional Autónoma de México. Del 26 de septiembre al 1 de octubre de 2016. México: FaM – UNAM.
- Córdoba, E. (2014). *El papel de la décima espinela en la cultura latinoamericana*. Lyon: La Clé des Langues.
- Duarte, L. E. (2020). *Semilleros de Investigación 2021 – 2023. Revolución del conocimiento en el IPC*. Revista Páginas de Cultura. Vol. 15., pp. 120 – 124. Instituto Popular de Cultura. Cali: Imprenta departamental.
- Duarte, L.E. (2018). *El net.art como perplejidades de vanguardia. Una aproximación a la obra de Jodi desde Wittgenstein*. Tesis Doctoral en Filosofía. Departamento de Filosofía. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.
- Duarte, L.E. (2021). *La desdefinición de las artes populares y su carácter contemporáneo. Hacia una posibilidad de comprensión*. Vol. 16, pp. 70-81. Instituto Popular de Cultura. Cali: Editorial Departamental.
- Ferrara, L. (1991). *Philosophy and the Analysis of Music: Bridges to Musical Sound, Form and Reference*. USA: Greenwood Press.
- García, N. (1999). *Ni folklórico ni masivo ¿Qué es lo popular?* En: Revista virtual Aquileana. Wordpress.com.
- Guillén, S.C. (2014). El método musical Kodály en su nivel de iniciación como herramienta para favorecer el proceso lector-escritor en los niños de 5 y 6 años de edad. Recuperado de: [http://www.ilae.edu.co/Ilae\\_Files/Libros/20140205152755655561746.pdf](http://www.ilae.edu.co/Ilae_Files/Libros/20140205152755655561746.pdf)
- Havelock, E. (2008). *La musa aprende a escribir*. Barcelona: Paidós.
- Hobsbawm, E. y Ranger, T. (1983). *La invención de la tradición*. Barcelona: Ed. Crítica.
- Holguín, P. (2008). *Métodos de análisis estético. El problema de la objetividad y la subjetividad en la estética musical*. Actas de la VII Reunión de SACCoM, pp. 187-194. Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música–ISBN 978-987-98750-6-3.
- Jara, O. (2018). *La sistematización de experiencias: práctica y teoría para otros mundos posibles*. Bogotá: Centro Internacional de Educación y Desarrollo Humano – CINDE.
- Jordán, V. (2022). *Construcción del sujeto a través de las músicas populares: el caso de la estudiantina del IPC*. Tesis Doctoral. Facultad de Música. Universidad Nacional Autónoma de México. CDMX: FaM–UNAM.
- Jordán, V. (2022). *Herramientas para la interpretación musical*. Material del Taller “Didáctica para la investigación, interpretación y

- análisis musical". Del 2 al 27 de mayo de 2022. Cali: Fundación Desarrollarte.
- Jordán, V. (2022). *Investigación a través de las Músicas Populares*. Material del Seminario de Investigación en Música. Facultad de Música. Universidad Nacional Autónoma de México. México: FaM – UNAM.
- Jordán, V., Largo, P. y Vargas, M. (2015). *La Interpretación Musical Desde El Círculo Hermenéutico y Análisis Del Bambuco "Fantasía En 6/8"*. Revista del Conservatorio Antonio María Valencia. Vol. 3. Cali: Instituto Departamental de Bellas Artes.
- Kitzinger J. (1995). *Qualitative Research: introducing focus group*. London: Sage.
- Medina, A. (2013). *El paradigma folclórico-esencialista: una lectura hegemónica en la investigación de la música del Caribe colombiano: Caso vallenato*. En: AGUAITA N° 25. Cartagena, Observatorio del Caribe Colombiano, 2013. pp.115-121.
- Miñana, C. (2000). *Entre el folklore y la etnomusicología*. En: A contratiempo, (11), pp. 36- 49. Colombia: A contratiempo.
- Nagore, M. (2004). *El Análisis Musical: Entre el Formalismo y la Hermenéutica*. Rev. Músicas del Sur. No 1. En [www.eumus.edu.uy/revista/nro1/nagore.html](http://www.eumus.edu.uy/revista/nro1/nagore.html)
- Orlandini, L. (2012). *La interpretación musical*. Revista musical chilena, 66(218), 77-81. <https://dx.doi.org/10.4067/S0716-27902012000200006>
- Palacios, L. (2018). *Educación musical en la frontera de la oralidad y la escritura*. El caso Ollin Yoliztli. P.51. [Tesis de Doctorado, Universidad Nacional Autónoma de México]. Repositorio Institucional – UNAM.
- Semillero de Investigación en Músicas Tradicionales y Populares del IPC (2021). *El musicar con los bambucos: Una aproximación a la Investigación a través de las Músicas Populares en el IPC*. Centro de Investigaciones. Instituto Popular de Cultura. Cali: Imprenta departamental.
- Small, C. (1998). *Musicking*. The Meanings of Performing and Listening. Hanover and London: Wesleyan University Press.
- Stenzl, J. (1995). *In search of a History of Musical Interpretation*. En: The Musical Quarterly, vol. 79, n° 4 (1995): 683-699.
- Weintraub, M. (2016). *Música y emociones: Una mirada integral del intérprete de música*. Buenos Aires: El Aleph.



