

Haciendo del ritmo una performance a ciegas

Richard Fernando Molina Yaima

Universidad Antonio Nariño

Facultad de artes

Programa de Música

Bogotá D.C.

2020

Haciendo del ritmo una performance a ciegas

Richard Fernando Molina Yaima

Universidad Antonio Nariño

Tutora:

Claudia María Mejía Flórez

Trabajo de grado para optar al título de Maestro de Música

Facultad de artes

Programa de Música

Bogotá D.C.

2020

Dedicatoria

A Carlos, en la inmortalidad.

Agradecimientos

En primer lugar, quiero dar gracias a Dios por la sabiduría y la fortaleza que me brindó desde el inicio de mi carrera. A mis padres por el amor, el apoyo incondicional y el mejor tesoro que es la educación. A mi hermano Miguel por su paciencia, tolerancia y sobre todo por sus consejos. A mi novia Evelyn por sus palabras de aliento y su comprensión. A mi docente Doris Arbeláez por todas las charlas y asignaturas en el transcurso de mi carrera. A mi directora de tesis Claudia Mejía cuya orientación y conocimiento fue de gran importancia para el desarrollo y culminación de este trabajo. Y finalmente a mi docente de batería Rodrigo Díaz, quien estuvo presente en todo el transcurso de mi pregrado.

Tabla de contenidos

Dedicatoria	3
Agradecimientos	4
Tabla de ilustraciones	6
Introducción	7
Antecedentes	8
Justificación	15
Primera sección	16
Segunda sección	17
Señalamiento	21
Pregunta	23
Preguntas específicas	23
Primera sección	23
Segunda sección	24
Objetivo general	25
Objetivos específicos	25
Estado del arte	26
Experiencias artísticas a ciegas	26
Papel del baterista	29
Historia y pedagogía	31
Filosofía	32
Marco teórico	33
Hiperestimulación	34
Sensación	36
Percepción	38
Auto percepción y percepción mutua	41
Performance	42
Sonido 8D y producto musical	44
Procedimientos	47
Selección y análisis	47
Montaje y grabación	58
Requerimientos técnicos generales	59
Edición	63
Conclusiones	66

Lista de Referencias	68
Referencias bibliográficas.....	68
Referencias discográficas.....	72
Referencias audiovisuales	72
Anexos	78

Tabla de ilustraciones

Ilustración 1. Tarjeta de invitación: Múcuri.....	10
Ilustración 2. Minimalismo del set de batería.	48
Ilustración 3. Ampliación del set de batería.	48
Ilustración 4	Ilustración 5
Ilustración 6. Set de micrófonos y cámaras para la segunda sección del concierto.	63

Introducción

El presente trabajo busca sustentar todo el proceso conceptual que surge desde una perspectiva creativa de mi concierto de grado que se divide en dos secciones generales: la primera sección consta de cinco piezas musicales seleccionadas con ciertos criterios específicos de dificultad técnica e interpretativa en el instrumento musical de la batería¹; la segunda sección ofrece una experiencia rítmica no visual con un repertorio original, que busca hacer énfasis en el sentido de la audición, prescindiendo de la vista, a través de un repertorio creado especialmente para ser tocado con las partes del cuerpo como desfragmentación de la batería.

Inicialmente se tenía pensado realizar una performance rítmica musical en vivo en un espacio organizado para vivir la música a través de las sensaciones y los estímulos, omitiendo el sentido de la vista, pero, debido a la actual emergencia sanitaria que se vive a nivel mundial causada por el Sars Covid 19 y una reflexión que incluye mi proceso de formación, mi desempeño, mi suficiencia y mi interpretación como baterista, se hicieron algunas modificaciones y cambios en la dirección del proceso de investigación-creación, para que de esta forma el concierto de grado sea pregrabado y presentado de manera remota.

¹ Revisar el capítulo correspondiente a procedimientos.

Antecedentes

Cuando estaba en séptimo semestre de mi carrera profesional universitaria de música (primer semestre del 2019), mi docente de instrumento Rodrigo Díaz me asignó un trabajo que consistía en la búsqueda de varios métodos prácticos de batería con el fin de hacer una síntesis para el calentamiento y estiramiento en la rutina de estudio. La principal característica del trabajo consistía en ser desarrollado de forma práctica y asequible, para facilitar la comprensión a las personas que tuvieran una condición de discapacidad visual, como mi compañero Sergio Iván Casallas. Cuando me hizo la asignación de dicho trabajo estaba argumentando el seguimiento académico que le había hecho a Sergio desde que entró a la carrera y su desarrollo en comparación al mío.

En el desarrollo del trabajo tuve que implementar varios experimentos corporales con personas que no tuvieran conocimiento absoluto de la técnica utilizada por los intérpretes de la batería, la mayor parte de los cuales fueron realizados con baquetas. Los voluntarios aportaron en gran medida para el desarrollo de un instructivo que les indicaba de cuáles mecanismos corporales hacían uso durante el calentamiento y estiramiento. Finalmente, de los métodos analizados logré una síntesis que consiguió entrar en una primera fase de implementación durante un tiempo por mi compañero Sergio y algunos docentes del programa de música. Se preveía experimentar con más personas, pero por cuestiones de tiempo en el calendario académico se pospuso.

Hasta el tiempo en que lo desarrollé en conjunto con mi docente, el trabajo tuvo varios logros, entre los cuáles me gustaría resaltar que fueron redactados por completo todos los ejercicios prácticos de calentamiento y estiramiento; se grabaron audiovisualmente todos los

ejercicios de rutina en la batería y que quedó consolidado como una propuesta altruista e incluyente en la universidad.

Actualmente el instructivo final que construí, en conjunto con todas las grabaciones y anexos, está archivado y la copia existe en los documentos de mi docente Rodrigo Díaz. Lo dejé asentado con la intención de que los futuros estudiantes de batería la retomen y la terminen de construir como una propuesta para su implementación práctica en los campos de acción académico.

Este ejercicio de experimentación me abrió un campo amplio a muchas reflexiones con respecto a los músicos ciegos y a sus experiencias frente a un espectáculo musical o artístico, tanto si son ellos quienes lo realizan, como si hacen parte de la audiencia.

Cuando llegó el momento de proponer un tema para desarrollar el trabajo de grado, quise seleccionar algo cercano a lo que había acontecido con este ejercicio académico pero que tuviera un toque muchísimo más artístico, entonces decidí recordar y retomar conceptos y presentaciones que a lo largo de mi carrera concreté junto a mis compañeros para los exámenes finales de cada semestre; entre ellas hubo un tema que me gustó muchísimo y que se convirtió en toda una puesta en escena, la performance desarrollada como parte del espacio académico Música, ritualidad y cuerpo cuyo nombre se tituló: *Múcuri*²

² Para observar la tarjeta de invitación, revisar ilustración 1.

Ilustración 1. Tarjeta de invitación: *Múcuri*.



Múcuri contemplaba la idea de una experimentación social a través de la música y se sustentaba en algunos análisis de los trabajos que realizaron académicos como John Blacking y Steven Mithen. Su relación conceptual con la performance se explicaba en el hecho de que el ser humano es un ser musical de nacimiento, con particularidades genéticas que tienen un desarrollo bastante complejo por el proceso de evolución que ha sufrido a lo largo del tiempo. (Mithen, 2005). Esta obra de creación colectiva se dividía en cuatro secciones. Yo estaba a cargo del direccionamiento de la segunda parte, para la que compuse una pieza musical polifónica. Dicha obra invitaba a los participantes a hacer uso del movimiento de su cuerpo para crear un diálogo musical constante entre los artistas creadores y el público (algo como una interacción en secuencia de preguntas y respuestas musicales). De esta forma se sustentaban los planteamientos de los autores señalados anteriormente.

Al momento de hacer esta performance se pensó darle el mismo valor tanto a la creación musical como al movimiento que implicaba su ejecución: la creación y el movimiento se describían tan cercanos uno del otro que su relación siendo un acto experimental en el laboratorio de la clase, no excluía la condición inherente humana. (Blacking, 1973)

De las experiencias académicas mencionadas anteriormente tomé dos temas puntuales para este trabajo: la experiencia musical de las personas no videntes y la creación musical (composición de obras específicas). Mi principal inquietud surgió cuando imaginé cómo poder conectar la idea de una performance a ciegas con la de un concierto de grado de un baterista y preguntándome además cuántas personas habían documentado algo similar. Con los cambios de enfoque previamente mencionados en la introducción, la idea inicial se transformó en la propuesta de un concierto dividido en dos secciones: la primera parte como un concierto de grado convencional con un repertorio definido, y la segunda parte como una propuesta de creación musical para ser escuchada, omitiendo la experiencia visual para la audiencia.

En mi trayectoria como estudiante de música, una de las cosas que agradezco mucho a mis docentes es el desarrollo de un pensamiento crítico constructivo sobre las circunstancias del mundo actual. Desde mi posición como artista considero muy oportuno e importante ejercer continuas reflexiones sobre la escucha que poseemos los músicos en el mundo hiper estimulado.

La hiperestimulación y/o el mundo hiper estimulado hace referencia a la saturación de la información sensorial que ocurre en el proceso perceptivo, es decir, desde el momento en que los órganos sensoriales captan información del entorno a través de los sentidos, para posteriormente enviarla al cerebro por medio del sistema nervioso, hasta el momento de elaborar una

construcción mental de lo que se percibe y facilitar el desarrollo de una interacción en el mundo.³
(Bermejo, 2011 y Froufe, Sierra Díaz, & Ruíz, 2009)

Las reflexiones que propone este capítulo se establecen a partir del contraste entre el efecto de la hiperestimulación visual que existe en el acto de tocar batería y todos sus contenidos visuales, y una concepción distinta e innovadora en la experiencia musical a ciegas, que se evidencia en la segunda sección del concierto de grado.

Considero que como músicos deberíamos empezar a ser más conscientes de lo que ocurre con nuestros sentidos en la mayoría de los espectáculos musicales, especialmente con el sentido de la audición. Aunque son de vital importancia todos los factores para el buen desarrollo de una muestra artística, queda sembrada la cuestión del ¿Por qué hay tanto nivel de importancia en el contenido visual cuando se habla de conciertos? Un estudio de 13 culturas e idiomas desarrollado por psicolingüistas y antropólogos del instituto Max Planck, demostró que el sentido de la vista es el más universal de todos. (El País, 2015) Entre algunas afirmaciones hechas por la investigadora y coautora Asifa Majid se dice que “coordinamos el conjunto de nuestras experiencias a través del sentido de la vista”⁴ y está demostrado que todas las palabras y verbos relacionados con ver, mirar, observar, ojear y leer suponen más del 60% de los vocablos. Sin embargo, el estudio también explica que no existe una jerarquía universal de los sentidos, sino que depende de cada cultura, siendo el oído el segundo más relevante para la mayoría.

³ Dirigirse a Marco teórico – Hiperestimulación.

⁴ Óp. Cit pág. 4.

Desde una perspectiva neurobiológica, Josefa Lacárcel (2003) expone que existe una cualificación psicofisiológica correspondiente a cada terminación nerviosa de nuestro cerebro, siendo la audición o acción de oír la que predomina:

La audición o acción de oír podemos considerarla desde el enfoque psicofisiológico, como el resultado de una excitación producida por ondas sonoras sobre las terminaciones del nervio auditivo [...]. Hoy los científicos confirman que el oído es el más cualificado de los estímulos sensoriales cerebrales. De éstos el 20% corresponden a la vista, 30% corresponden al gusto, olfato y tacto [y] el 50% corresponden al oído. (Lacárcel, 2003, pág. 215)

Aquí está demostrado con los resultados de las investigaciones científicas que, por un lado, el lenguaje y la cultura nos moldea nuestro comportamiento y las respuestas para las actividades que desarrollamos a diario, con un sentido predominante casi universal: la vista (50%). Pero, por otro lado, nuestro cerebro está acondicionado mejor fisiológicamente para captar con mayor preponderancia los estímulos aurales, esto debido a las terminaciones nerviosas en el oído correspondientes a un 50%. Entendiendo que desde la propia cultura y el lenguaje tratamos de abordar toda la experiencia sensorial dándole un predominio a la vista, yo invitaría a cambiar este liderazgo hacia el sentido de la audición en la escucha musical, precisamente porque ya existe un universo sonoro suficientemente rico a disposición para ser interpretado desde el oído, incluso más que el contenido visual y los otros factores que complementan la puesta en escena.

Un músico debe empezar a crear una consciencia autoperceptiva y reflexionar en cada etapa de su proceso formativo. Desde los que crean la música (intérpretes, compositores, arreglistas, directores), hasta los que la reciben, es decir, la audiencia.

¿Cómo ha afectado la hiperestimulación sensorial al planteamiento de la escucha musical y en qué medida lograría contrarrestar el efecto de hiperestimulación visual específicamente, con mi proceso de creación artística? Será el cuestionamiento sobre el que se observará la segunda parte de mi concierto.

Justificación

El proceso de creación musical es un campo amplio de las artes en donde confluyen e interactúan muchas disciplinas. La obra de creación artística puede precisar para su desarrollo y representación, de la intervención de distintos campos de acción, como por ejemplo las artes, la ingeniería, la informática, la medicina, la ciencia y la tecnología entre otras. El resultado que se obtiene depende de los factores contributivos que cada disciplina ejerza sobre la obra de creación. Mi idea original propone realizar una experiencia perceptiva a través de la creación de una modesta performance rítmico-musical en la que no participara el sentido de la vista. Tiene como sustento la desfragmentación de la batería en un ejercicio rítmico diseñado para ejecutarse con el cuerpo y pensado para generar una interacción con el público, ahora de manera remota. Considero que la performance puede llegar a manifestar ideas relacionadas con lo experimental, lo sensorial y con la música no visual por todos sus componentes y características, y me llama la atención el hecho de que sea poco convencional e innovadora, tomando como referente el trabajo de investigación-creación realizado por Felipe Carmona, (2019)⁵

Al lado de esta idea también surgió un vacío debido a que tengo que mostrar un bagaje interpretativo en la batería en mi concierto de grado. Existía una preocupación por la articulación que podría darle a esta propuesta con mi formación como intérprete de la batería, y la suficiencia que debería sustentar al respecto, precisamente porque excluía de alguna manera la ejecución de mi instrumento principal como intérprete competitivo y quizás apto para el mercado, para desarrollar con mayor énfasis aspectos que, siendo resultado de reflexiones profundas derivadas

⁵ Dirigirse a estado del arte – Papel del Baterista - Carmona, 2019

de mi formación musical y mi ser músico en relación directa con mi entorno, podrían no ser suficientes a la hora de ser evaluado en mi concierto de grado.

Estas reflexiones y los giros obligados que la emergencia sanitaria han provocado en el desarrollo de este trabajo, dan como resultado una nueva propuesta, sustentada sobre las mismas reflexiones, pero orientada hacia una fase de conformación que satisfaga los planteamientos expuestos anteriormente. Así, el desarrollo de este trabajo tendrá dos perspectivas y estará dividido en dos secciones, como lo explicaré a continuación:

La primera sección se concentra entonces en dar muestra de los aspectos formales e interpretativos relacionados con mi formación musical en la batería, a través de un repertorio con unos criterios de selección específicos y teniendo unos lineamientos convencionales básicos para un concierto de grado de un baterista, y la segunda sección se concentra en la traducción más acertada posible de la idea original que se tenía con la performance en vivo que era sentir sin ver y escuchar sin mirar, esta vez a través de la creación y producción musical de lo que he denominado una modesta performance remota.

Cada sección se sustenta a continuación:

Primera sección.

La presencia de la batería juega un punto clave para el desarrollo de toda la primera sección del concierto de grado porque es el instrumento principal mediante el cual voy a demostrar las habilidades técnicas e interpretativas que he adquirido a lo largo de mi carrera. Gracias a su inmenso espectro de posibilidades acústicas y tímbricas consideré pertinente realizar una selección variada de repertorio que manifestara dichas posibilidades y que mostrara mi

formación como baterista. El repertorio se explicará con detalle en el capítulo correspondiente a la parte metodológica.

Así mismo, es muy importante que en mi concierto de grado exista una sección dedicada a exponer mi papel como baterista y que determine varias facetas que hicieron parte de toda mi formación universitaria en el instrumento. De este modo se pretende que exista un producto musical que posibilite una retroalimentación con los docentes y jurados.

Segunda sección.

En la mayoría de los casos en los procesos de creación artística, el apoyo visual juega un rol importante dentro de la muestra musical, siendo explícita y evidente para las personas que tienen la capacidad de ver. Esto se debe a que el 80 % de la información que percibimos los seres humanos a diario, entra por la vista y la mayor parte de movimientos, actividades, respuestas físicas y mentales, dependen directamente de este sentido. (Portal web Saludemia, 2014 y diario digital Madridpress, 2019). Según estos artículos es el sentido que más usamos los seres humanos por tres razones:

1. El 50 % del cerebro se dedica al procesamiento visual.
2. Estamos viendo continuamente durante todo el día. (Aunque pestañeemos, la mente procesa una imagen continua).
3. Reorganizamos el conjunto de experiencias a través de la vista.

Sin embargo, la coherencia entre las imágenes visuales (se expresa así porque también existen otras imágenes sensoriales) y la música presentada al público en un espectáculo se establece a partir de unas inquietudes o argumentos sobre los que trabajan los artistas y otros agentes para mostrar su pensamiento, perspectiva y alguna que otra intención de impacto que

podría incluso apartarse un poco de la creación musical. La estética con que se desarrolla la obra surge bajo un criterio muy ligado a la personalidad y los alcances de diferentes niveles, a los que desea llegar el creador y los agentes que entran en juego. Esto produce espectáculos pensados para cubrir mayorías, cantidades enormes de personas para las que funcionan las infinitas estrategias de mercadeo que convergen en un evento hiper estimulado. De este modo, muchas personas son aisladas de manera indirecta por sus condiciones físicas o personales. Por ejemplo: Si una banda de metal que se encuentra tocando un concierto realiza en una de sus escenas una explosión con fuegos artificiales en la tarima, el público que ve la pirotecnia tiene una sensación muy distinta a la persona ciega que únicamente puede desarrollar una imagen mental de lo que sucede cuando estallan los sonidos de la pirotecnia. Lo mismo sucedería si asistiese a un ballet. Sólo puede imaginar mentalmente la danza desde su perspectiva del mundo y apreciar la música de otra forma distinta a como lo hacen las demás personas que sí pueden ver.

Lo que propongo desde esta perspectiva es que las personas videntes intentemos empatizar, desde la experiencia de un concierto o una performance, con las personas que no tienen la capacidad de ver, llegando así a un cuestionamiento y exploración que revalide su experiencia perceptual musical.

Dentro del campo de acción artístico, un músico íntegro se preocupa por transmitir un pensamiento, una crítica y una determinación frente a un tema específico de la vida. Estos contenidos pueden ser, entre otras cosas, sociales, políticos, económicos o propiamente artísticos.

En este sentido, Gilad Atzmon hace una reflexión desde su posición como artista frente a los demás campos como la política y la ciencia:

El político, el científico o el académico observan el mundo y tratan de decirnos cosas sobre nosotros mismos. Yo, en cambio, soy un artista. Me observo a mí mismo y trato de decirle a la gente cosas sobre el mundo. Los artistas sobrepasamos los límites porque hacemos introspección. (Atzmon, 2009, pág. 5),.

Atzmon concuerda con el planteamiento propioceptivo del musicólogo y semiólogo Rubén López Cano (2005) cuando establece que el cuerpo posee mecanismos inherentes con complejas estructuras que están en constante intercambio de información entre lo que sucede en el entorno exterior y la relación corporal interior, todo ello para construir una ética más global partiendo desde la observación personal. Estas reflexiones se toman como referente para la segunda sección del presente trabajo: como se propone omitir el sentido de la vista y enfatizar el sentido de la audición, en la medida que el espectador abra la posibilidad a la escucha consciente, logrará entender de una manera diferente y personal la relación que existe entre lo que está sucediendo en términos musicales externo a él y lo que ello genera en su cuerpo percibiendo sin el sentido de la vista. De esa forma, se logrará vivir una experiencia artística poco convencional y diferente con la obra.

En este trabajo la experiencia artística es un objetivo implícito que se pretende concretar a través de la auto observación y del conocimiento de sí mismo entre otros procesos.

Sumergirse en lo profundo de una recreación del mundo como lo perciben las personas ciegas, podría ser una forma de abrir el espectro de la comprensión del conocimiento que puede ser percibido por nuestro cuerpo. Es lograr hacer introspección y es el primer paso para crear una ética de la escucha. Al respecto, Margarita María Cepeda (2012) define la ética de la escucha como:

Una escucha alerta que va acallando todo ruido interno y nos va haciendo más capaces de acoger receptivamente al todo cambiante de nuestra vida [...] tan solo se limita a sugerir las posibilidades y alcances prácticos de la disposición a escuchar y motiva su paciente práctica [...] Conciérne a la relación, no solamente con otros, sino también con nosotros mismos [...] como el obrar de una receptividad actuante. (Cepeda, 2012, págs. 22,23)

Desde el punto de vista musical, entiendo que la ética de la escucha es todo un proceso que inicia desde una autorreflexión consciente de los sonidos que rodean al cuerpo que lo percibe. Ese proceso también está directamente relacionado con la conducta humana dentro de un contexto definido y directamente con la comunicación. Es la respuesta del ser humano a lo que escucha.

Quizás mi trabajo logre inspirar a bateristas para tener momentos de reflexión en los que el músico contribuya y proponga ideas creativas e innovadoras para hacer del arte, la investigación-creación y la música específicamente, un campo del conocimiento más incluyente.

Señalamiento

Desde un ángulo, mi propuesta busca ofrecer una experiencia artística y sensorial a través de la desfragmentación y reorganización de mi instrumento de énfasis, la batería, y retornándolo a su origen: mi cuerpo. Se concibe ahora como una obra que busca proporcionar ideas de lo acústico y lo musical, de lo perceptual y lo sensorial. Se desarrollaría como una muestra performática remota, suprimiendo de manera intencional la vista de los asistentes, para darle espacio a otros elementos como el movimiento y la emoción. Estos puntos se transforman en el verdadero reto que consiste en crear una conexión, un desarrollo, una expresividad y un diálogo musical a través de la performance, omitiendo el sentido de la vista de los asistentes. Cuando menciono movimiento me refiero específicamente al trabajo de edición de sonido 8D, objeto que constituye la experiencia espacial a través de la audición en la performance. Por otra parte, la emoción está directamente relacionada con el proceso sensorial y perceptivo. También se encuentra en las respuestas, las acciones y las actitudes de la audiencia frente a los estímulos presentados, conceptos que se desarrollan más adelante en el marco teórico. Quiero señalar que para la conformación de esta propuesta tuve que re considerar varios aspectos que debido al *modus alligatus* no sería posible desarrollar. Sin embargo, es mi intención realizarla en vivo cuando la sociedad retorne a la normalidad de manera segura, porque considero que la obra amerita ser comprendida desde una experiencia en vivo.

Los giros que tendrá esta propuesta creativa para mantener la idea original de la interacción con la audiencia en términos musicales serán ahora los siguientes:

1. Se realizará la grabación de mi concierto de grado en lugar de hacer la presentación en vivo. Para ello me asesoraré con el productor musical Juan Felipe Cuellar y mi docente Rodrigo Díaz.

2. Posteriormente, se realizará una edición de audio 8D, con el fin de dar una sensación de espacialidad en el sonido digital, que era lo que se tenía pensado a través de la disposición de músicos en la performance en vivo.
3. Al inicio de la segunda sección del concierto de grado se dará aviso para que las personas venden sus ojos. Se explicará también, que está creada para ser escuchada con audífonos o con sistema de sonido *surround*.
4. En la performance en vivo, el público participaría tocando fragmentos musicales cortos de las obras con el cuerpo. Ahora participarán con la resolución de una encuesta al acabar la performance.⁶

La propuesta surge del deseo de potenciar la interacción que existe entre el músico ejecutante y el espectador, y viceversa, en un espectáculo no convencional, bajo la constante *audición y no vista*. Se trata de buscar la mayoría de posibilidades para explorar una experimentación musical desde la participación y la escucha como principales factores y dándole un mayor énfasis al movimiento y la emoción, a través de todas las características que componen el instrumento de la batería, representadas en el cuerpo, es decir, reincorporadas.

Quiero mostrar que la batería es un instrumento al servicio del ser musical y del ritmo. Que la interpretación de la batería se puede entender como una desfragmentación desde la ejecución rítmico-corporal sin un uso del instrumento propiamente y desde la vivencia del ritmo nato. Que la música se puede sentir sin ver y escuchar sin mirar.

⁶ Esto se hace con la intención de medir el nivel de impacto e intersubjetividad que genera la obra entre los participantes, que servirá para complementar las conclusiones *a posteriori*. La encuesta estará adjunta en un link con los videos del concierto de grado y también se dará aviso justo al comenzar la segunda sección del concierto con sus respectivas instrucciones.

Desde otro ángulo, mi formación en la universidad como baterista amerita la demostración de cierta suficiencia en este desempeño, haciendo que mi propuesta se bifurque. En este punto lo que busco es conectar un conjunto de contenidos técnicos y musicales con la interpretación del instrumento, con sus sonoridades, con la exploración tímbrica y con su acústica, a través de la selección un repertorio rico en estas posibilidades, para mostrar una panorámica general de las facetas musicales de un baterista.

Pregunta

Planteado lo anterior me atrevo a señalar el enfoque de mi proyecto alrededor de la siguiente pregunta: ¿Cómo, a través del montaje de un concierto de grado, puedo dar muestras de suficiencia interpretativa en la batería y, paralelamente, ofrecer una experiencia musical reflexiva, derivada de la premisa, sentir sin ver y escuchar sin mirar?

Preguntas específicas

Primera sección.

- ¿Qué géneros musicales son apropiados para seleccionar en el repertorio teniendo en cuenta el objetivo general del proyecto?
- ¿Qué elementos y recursos de la técnica de la batería se resaltan en la interpretación de las obras?
- ¿Qué características sonoras y acústicas sobresalen en cada pieza?
- ¿Cuál set de batería se puede acondicionar mejor para cada una de las obras seleccionadas?

Segunda sección.

- ¿Qué factores se deberían tener en cuenta para la composición de obras específicas utilizando el cuerpo como instrumento?
- ¿Qué requerimientos técnicos se precisan para la grabación de dichas obras?
- ¿Cómo lograr a través de la edición musical una experiencia direccionada hacia la escucha y no la vista?
- ¿Cómo por medio de la metodología de investigación se logran conectar los elementos planteados anteriormente?

Objetivo general

Construir un concierto de grado que logre un balance equilibrado entre mi ejecución como instrumentista de la batería y una nueva experiencia musical a través de la ejecución del cuerpo como instrumento y la desfragmentación de la batería, haciendo énfasis en el sentido de la escucha más que de la vista.

Objetivos específicos

- Consultar diversas fuentes de creación artística con similitud en el tema de estudio.
- Entender procesos de la percepción musical prescindiendo del sentido de la vista.
- Definir el repertorio de la primera sección del concierto de grado teniendo un balance entre la técnica, interpretación y cualidades sonoras de la batería.
- Realizar las composiciones, arreglos y adaptaciones musicales necesarias que se ejecutarían en la segunda sección del concierto de grado, teniendo presente la desfragmentación de la batería y el cuerpo como instrumento.
- Definir los roles de cada músico y su función durante el proceso de creación artística.
- Medir a través de una encuesta el impacto de la experiencia de los participantes en la performance.

Estado del arte

En la búsqueda de documentos acerca de proyectos artísticos que invitaran a la exploración sensorio perceptual, se encontró que desde otras disciplinas artísticas también se han estudiado las ideas principales y secundarias que componen el presente trabajo. Los documentos encontrados se categorizaron teniendo en cuenta los aspectos macro que componen la fase teórica y experimental (las experiencias artísticas a ciegas, el papel del baterista, la historia y pedagogía, y la filosofía). A continuación, se evidencian los conceptos que proponen las áreas del conocimiento en relación con las ideas propuestas desde diferentes perspectivas.

Experiencias artísticas a ciegas.

Desde hace aproximadamente tres décadas, en Colombia surgieron varios planteamientos sobre la música vivida sensorialmente a través de distintas tendencias en la elaboración y análisis de propuestas creativas. Uno de los primeros espacios de encuentro para realizar obras concernientes al tema fue desarrollado en la Universidad Nacional de Colombia por Enrique Vargas y se tituló el hilo de Ariadna:

El hilo de Ariadna (Vargas, 2018) es un espectáculo teatral que propone al espectador un viaje dramático a través del uso de sus sentidos y lenguaje sensorial para lograr recobrar el cuerpo como fuente de conocimiento. El “viajero” en medio de la oscuridad descodifica el cuerpo: las manos ven, la nariz evoca, los oídos sienten el silencio, huele, palpa y percibe como si fuera la primera vez. La intención que propone la obra es la búsqueda y recuperación de los sentidos como “rutas perdidas” en un camino de ida en medio del riesgo por la incertidumbre y de vuelta a la luz del día con la memoria y los sentidos enriquecidos.

Enrique Vargas inició el recorrido de esta obra hace aproximadamente treinta años (1990) en la Universidad Nacional de Colombia. Forma parte de una trilogía que ha mostrado en una

gira interminable de teatros alrededor del mundo y está inspirada en la figura mitológica del minotauro. La creación de toda la instalación hace parte de todo un movimiento que se titula *El teatro de los sentidos*. Está pensada para desarrollarse con una persona por función y busca estimular cada sentido por medio de una partitura especial diseñada específicamente para su producción. (Grisales, 2017).

Mi propuesta toma prestada la idea de las partituras diseñadas en el teatro de los sentidos, aplicándola ahora a la creación de obras polifónicas específicas para ser tocadas con el cuerpo.

Posteriormente dentro de la búsqueda interna de propuestas musicales similares en el contexto colombiano, se encontró un espectáculo hecho también por estudiantes en Bogotá con una iniciativa artística de valor comunitario. Allí proporcionan al espectador varios elementos que simulan la ceguera:

Los colores de la música (Estudiantes de Music Business del SAE INSTITUTE BOGOTÁ, 2019) es un concierto de carácter social, donde los asistentes permanecen vendados durante la mayor parte del *show*. Está pensado para mostrarse como una experiencia sensorial y perceptiva desde la posición de una persona invidente con la principal característica que es escuchar música. Hay que mencionar que aparte de ser un espectáculo con estas características, todo el dinero que se recauda en la boletería, es donado a la Fundación Juan Antonio Pardo Ospina (un instituto para niños ciegos), lo que merece una completa admiración por todo el contenido social y artístico que demanda realizarlo.

La principal característica que diferencia este concierto del mío, es que no existiría un ingreso económico con un fin valorativo (hablando del dinero por la boletería y del altruismo), sino que el valor se evidencia de forma inmaterial desde las reflexiones y cuestionamientos a lo

largo del trabajo, para empezar a construir una empatía desde nuestro quehacer musical hacía las personas que no pueden ver.

Otro de los espectáculos encontrados muestra una característica principal en comparación con los anteriormente nombrados y es que NO es absolutamente a ciegas, precisamente porque antes de entrar en un sentido exclusivamente auditivo, el espectador es contextualizado a través de un documental de una banda que haya alcanzado los primeros lugares en las listas mundiales. En ese orden de ideas se entiende la música desde una perspectiva informativa y luego se escucha, es decir, se precisa primero del sentido de la vista antes de la audición:

Astral Música a Ciegas es un evento que propone un viaje musical y sensorial en donde la imaginación se conecta con la esencia de la música y se disfruta de una gran experiencia en total oscuridad y con sonido envolvente. (Astral, 2019) En este evento que realizan periódicamente se proyecta un documental introductorio de una banda con gran trayectoria musical y consecutivamente se escucha su disco en completa oscuridad. La intención es que el público sea quien cree las imágenes a través de su experiencia previa vivida apropiándose de la imaginación y dé sus consideraciones hacia los mejores discos de la historia según el Rankin de distintas fuentes mundiales.

El desarrollo de mi trabajo tiene mucha similitud con el evento que propone *Astral* porque como se ha mencionado un par de veces previamente, se desarrolla en dos secciones, la primera es un concierto convencional y la segunda una experiencia musical no visual. La característica que diferencia mi concierto de este evento, podría ser principalmente que tanto la primera sección como la segunda sección son netamente musicales sin contenidos documentales e informativos.

Papel del baterista.

Para Ferran Alemany el rol que desempeña un baterista tiene unos ítems directamente relacionados con el conocimiento de sí mismo, incluso antes de la ejecución del instrumento. En su experiencia como músico y como docente, hace una reflexión hacia algunas premisas previamente establecidas por sus alumnos y contesta de la siguiente manera:

El baterista [...] se expresa con los timbales, con los platos o con cencerros [...] con la INTENSIDAD. Al trabajar con un instrumento tan acústico debemos calibrar nuestra energía para ofrecer un sonido correcto. Eso implica un conocimiento profundo de la batería, pero, aún más importante que eso, de uno mismo. Nunca olvidemos que quien toca la batería es una persona, y esa persona es la que debe concienciarse de lo que está haciendo, lo que está tocando, con quién lo está elaborando y con qué finalidad.

(Alemany, 2007)

Pero, para el pensamiento de Sergio “Tilo” González (2019) un baterista tiene algunas otras cualidades que lo caracterizan en su ejercicio musical dentro de la actuación convencional de una banda “sí tiene una labor específica, vital y que tiene relación con la dinámica de la banda, velocidad con que se tocan los temas, y en general tiene varias responsabilidades. No es que sea más importante, pero tiene un trabajo de conducción un poco más pesado. La banda se acopla a su interpretación, que puede ser rápida o lenta”. (citado en: Maldonado, 2019, pág. 3)

Dichas afirmaciones, nos podrían acercar un poco a la resolución del cuestionamiento sobre el ser musical que, aunque no lo llaman así, permite conectar con las inquietudes que surgieron en el contexto de mi propuesta creativa, en la que se plantean los roles y las responsabilidades que tienen los bateristas dentro de un contexto musical definido, dando sus opiniones y críticas según su experiencia previa.

Por otro lado, si hablamos de la creación de un espectáculo musical para un proyecto final de grado se encuentra Pablo Felipe Robles Carmona (2019), quien logra conectar las posibilidades tímbricas y los recursos utilizados en la interpretación de la batería en una muestra final de tres contextos específicos. En su tesis ejecuta una metodología de investigación que se divide en dos momentos, en un primer momento una exploración individual y en un segundo momento una exploración por referentes. Toda su investigación representó un enriquecimiento en su aproximación a las herramientas técnicas de interpretación y posibilidades tímbricas amplias de la batería. Concluye con una retroalimentación de la batería como eje central dentro de un espectáculo musical logrando adquirir el rol de instrumento protagonista y no acompañante. (Carmona, 2019)

Al lado de Carmona, se encuentra Juan Camilo Molina (2012) que presenta un documento guía en donde busca entender las posibilidades musicales que ofrece el instrumento con diferentes formatos, explorando el rol del baterista en diversas conformaciones musicales e incluso creando música en búsqueda de un sonido propio con influencias de varios artistas de jazz. (Molina, 2012)

En estos trabajos encuentro un factor común que los identifica con la primera sección de mi concierto de grado. Los autores señalan que existen posibilidades tímbricas y sonoras de la batería en donde el rol del instrumentista juega un punto clave para hacer uso de las herramientas y los recursos técnicos adquiridos a lo largo de su proceso de formación musical, cumpliendo con los parámetros evaluativos de la universidad, sin dejar de lado sus ideas originales en los procesos de investigación-creación.

Es importante apreciar en el concierto final de grado, los resultados de esa evolución interpretativa y además el desarrollo de cada una de las dimensiones que presenta el baterista, con muestras musicales (en este caso) de un repertorio específicamente seleccionado.

Historia y pedagogía.

En el campo de la historia y la pedagogía musical se desarrollan trabajos como el de Martin Colinet, en donde expone una investigación profunda de las estrategias de enseñanza para músicos ciegos a través del tiempo y su desarrollo en el viejo continente. En el capítulo correspondiente a la música y la discapacidad visual, empieza explicando las diferentes terminologías más acertadas para referirse de manera más prudente a las condiciones que sufre la población discapacitada visual. En seguida habla de los tipos de órganos sensoriales y la ciencia aplicada en la percepción viso auditiva junto con algunos aspectos que ocurren en el cerebro durante la teoría y la praxis de la música. Continúa con el punto central de su objeto de estudio, siendo este la evolución en la formación académica del músico ciego y su relación con la pedagogía y con las demás áreas del conocimiento, como documentaciones históricas y datos científicos entre otras. Antes de llegar a las conclusiones de su trabajo, hace un planteamiento con los diversos campos de acción en los que se desenvuelve el músico ciego (compositores, intérpretes, profesores) y su incorporación en el mundo laboral. (Colinet, 2008)

Si se habla de una perspectiva autobiográfica podemos hacer mención del trabajo que desarrolla Camilo Suarez partiendo desde su percepción y experiencia musical. La característica principal por la que se hace mención de este trabajo en este estado del arte es por el hecho de ser un músico ciego. En su trabajo explica cómo fueron desarrolladas las estrategias para su aprendizaje musical implementando diversos factores entre los cuales se encuentran comprometidos sus órganos sensoriales, su atención, su memoria, sus capacidades cognitivas y

sobre todo su constancia. Según su experiencia, redirecciona un enfoque nuevo en la manera de aprender música, incorporando terminologías que hacen referencia a los conceptos de la imaginación mental (como él titula el piano, el coro y la orquesta mental). Estas terminologías se construyen desde su percepción propia. Consisten básicamente en la disposición y organización de instrumentos, acordes, intervalos, melodías y secciones sonoras que se pueden trabajar de manera ordenada atómica o por el contrario en bloques musicales más grandes desde la compleja estructura de la mente. Todo el trabajo mental que se desarrolla en estas técnicas precisa de mucha concentración y mucha memoria general y musical. Concluye con algunos testimonios de sus docentes y con todos los beneficios que le trajo esta creación metodológica original como estudiante de música en un programa universitario. (Román, 2016)

Quise ofrecer una mirada comparativa entre la reflexión que planteo a lo largo del documento y algunos trabajos que han desarrollado personas no videntes y autores que han dedicado parte de su vida a trabajar con ellos. Sus experiencias propias me parecieron admirables porque de algún modo incorporan la empatía que busca generar mi performance en la población vidente, pero esta vez desde la enseñanza y el quehacer musical de ellos mismos (los ciegos) en el mundo musical. Yo esperaríá conminar a la audiencia a vivir una pequeña parte de un evento musical, como lo harían los ciegos, a través de la experiencia de mi performance.

Filosofía.

En el campo de la filosofía Giovanni Sartori aborda unas concepciones relacionadas con la primacía de la imagen sobre lo inteligible, desde la aparición de la televisión en el mundo moderno hasta su desarrollo en la actualidad. Según la tesis que propone en su planteamiento, se dirige a una crítica explícita del acto de ver del *homo-videns* (hombre vidente), y la del acto de disfrutar del *homo-ludens* (hombre que goza) ante la capacidad de entendimiento y pensamiento

simbólico del *homo-sapiens* (hombre pensante). Expone a lo largo de su libro, *La sociedad teledirigida*, nociones sobre el acto de informar y cómo de alguna manera se ha convertido el acto de ver la televisión en un problema, porque modifica directamente la condición humana transformando de esta manera a los hombres en animales videntes y no simbólicos. Así, los hombres entran limitados a percibir imágenes sin contenidos del lenguaje, que no solo es un instrumento de comunicación sino también de pensamiento. Entonces visto desde esta perspectiva el hombre vidente, puede caer en el error de hacer parte de un mundo sin pensamientos o ideas y muchas veces sin sentimientos y afectos. (Sartori, 1998)

A su vez, Cepeda (2012) aborda toda una profunda reflexión sobre la escucha en el mundo donde el sentido de la vista ha ganado mayor predominio sobre los demás sentidos. Su tesis doctoral en filosofía no resuelve los problemas típicos de la realidad en la que vivimos los seres humanos, sino que tiene una constante invitación a ser más conscientes del “todo fluyente” en “lo audible”, entregándonos al mundo de significados que ello genera en nuestra relación con los otros y también con nosotros mismos. Propone darse tiempo, pensar, percibir, estar alerta, absorberse y ser activos, para que de este modo existan posibilidades y alcances prácticos en la disposición de escuchar y ser escuchados. (Cepeda, 2012)

Marco teórico

Cuando se habla del marco teórico de una propuesta que pretende ser un trabajo de investigación-creación formativa, es cuando comprendo la tensión que este modelo plantea al invitar a la teoría y a la práctica a interactuar y que de allí se genere un producto. Hannula et al. (2005) exponen que:

Las ciencias naturales, siendo críticas en relación con la dinámica entre la teoría y la experiencia, no han sido críticas en relación con la existencia misma de la experiencia. Mientras que para la ciencia la experiencia es algo dado y aproblemático, para el arte es precisamente el principal objeto de problematización. Desde esta perspectiva la investigación basada en la práctica no puede depender de las interpretaciones de las ciencias naturales porque tiene que investigar formas de experiencia que están precisamente fuera del alcance de estas. (Citado en Salgar, 2014, pág. 7)

Hay diferencias profundas de orden epistemológico que ciertamente no está en mis competencias zanjar. En lugar de esto, lo que hago es convocar conceptos que desde diferentes campos he considerado afines a la experiencia musical que propongo, y busco, más que resolver una pregunta, abrir una reflexión especulativa en cuanto a lo que ella, la experiencia musical como objeto estético, pueda significar.

Hiperestimulación.

Existen unas características específicas que hacen parte de la cognición y que interactúan constantemente con los órganos sensoriales permitiendo llegar a un punto climático sensorial, consciente y limitado de nuestra capacidad cerebral⁷. Algunos teóricos entienden estos síntomas con el término de “hiperestimulación”, ya que se desarrolla toda una serie de fenómenos y sucesos al respecto. Un ejemplo específico de exceso de estímulos podría ser el siguiente: una persona que se encuentra dentro de un bus de transporte público; con tanta gente adentro se sofoca porque el calor es impresionante entonces decide abrir una ventana para que entre un poco de aire y refresque el lugar, además de eso lo hace con la doble intención de que salgan los olores

⁷ Para más información sobre el enfoque científico y porcentajes de los órganos sensoriales sobre nuestra capacidad cerebral revisar: Moreno Lacárcel, Josefa. (2003). *Psicología de la música y emoción musical* Educatio.

característicos de cada persona que lo empiezan a marear. De pronto sucede que entra el humo de la calle por las ventanas del bus y se incrementa el ruido porque hay vendedores ambulantes y gente hablando; también hay un estruendoso ruido del claxon de los autos en fila ante el semáforo que acaba de dar luz verde y de la sirena de una ambulancia con una deslumbrante luz que parpadea y cambia de colores rápidamente. Sumándose a esto llega la publicidad visual en las pantallas de los negocios que inducen a la compra de artículos varios, los restaurantes con su música y un sutil aroma a carne recién asada que le hace agua la boca. Justo en ese instante una persona se abre camino detrás de él, entra en contacto físico porque se va a bajar en la siguiente parada del bus. Todos los sentidos son bombardeados simultáneamente y su cerebro los procesa conjuntamente.

Existe un ejemplo de un caso similar que plantea Jesús Bermejo explicando: “Esta estimulación mental se convierte en hiperestimulación cuando solicita la atención de los recursos cognitivos a tales niveles que disminuye significativamente la posibilidad de activar la atención interna y en consecuencia los procesos de representación consciente durante periodos prolongados” (Bermejo, 2011, pág. 14).

Además, en su investigación Froufe, Sierra Díaz, & Ruíz, (2009) expresan a través de la psicología que:

Las ciencias cognitivas y las neurociencias han venido acumulando pruebas experimentales en los últimos años que indican que [...] nuestro cerebro capta una enorme cantidad de información de la que no nos percatamos y de la que, en su mayoría, no podemos construir una representación consciente (citado en Bermejo, 2011, p. 13)

Basado en este concepto decidí descartar los estímulos visuales en la segunda parte de mi concierto, para hacer énfasis en uno de los objetivos del trabajo que sería la profundización en la experiencia auditiva. En mi performance reduzco los estímulos visuales a cero, para de este modo, centrar la atención en la escucha lúcida a través de los efectos sonoros.

Sensación.

Inicialmente intenté abordar los conceptos de sensación y percepción desde la perspectiva de la fenomenológica de Merleau Ponty, pero me sentí más cómodo desarrollando ambos conceptos por separado desde las neurociencias y la psicología de la percepción. Si bien Bermejo (1981) y Guirao (1980) están de acuerdo en que cuando se habla de sensación se está hablando de percepción y viceversa, los autores señalan que no se puede excluir la participación de uno en el otro y que no deberían entenderse de manera separada, debido a que son dos concepciones ligadas en una misma estructura: la corporal “simple-sensación” y la mental “compleja-percepción”, siempre vinculados en un mismo proceso. (citado en Pereda, 2002, pág. 7). Por lo tanto, aclaro que, a pesar de separar la sensación y la percepción en el presente documento para poder desarrollarlos individualmente, ambos convergen, se complementan y se ayudan a explicar el uno al otro.

De esta forma, mostraré a continuación varias contribuciones que presentan algunos autores sobre el tema de la sensación y la relación con mi propuesta creativa:

En un artículo encontrado en la página web de la Universitat de Barcelona (2020) se define la sensación como “el resultado de la activación de los receptores sensoriales del organismo y de la intervención del sistema nervioso central que decodifica los pulsos nerviosos procedentes de los diferentes órganos sensoriales”. (pág. 26)

A su vez, para Matlin & Foley (1996) la sensación se refiere a las experiencias inmediatas básicas, generadas por estímulos aislados simples. Punto que complemento con Pereda (2002), cuando dice que “cuanto mayor sea nuestra actividad sensorial, más vasta es la reserva mental [...] las sensaciones son la fuente principal de nuestros conocimientos acerca del mundo exterior” (pág. 2)

En las anteriores definiciones se encuentra un factor común entre los conceptos que nos brindan estos autores y es que en un primer momento los estímulos del entorno afectan nuestros cuerpos. Estas pasan primero a través de nuestros órganos receptores (los sentidos) dirigiéndose hacia nuestro cerebro y es allí donde la mente los configura de diversas formas, (muchas veces con mayor importancia visual), para posteriormente guardarlos en la memoria y con el paso del tiempo recrearlos o recordarlos según su grado de importancia. Como las sensaciones son el canal primario por el cual el ser humano aprende y desarrolla la inteligencia, esperarí que, al experimentar la música como la planteo en mi concierto de grado, la audiencia llegase a incorporarla de una manera más integral.

Mi propuesta abre muy explícitamente la posibilidad de ser uno consigo mismo y con el mundo musical a través de la escucha activa en el proceso sensorio-perceptivo. En el trabajo que desarrolla Martínez, existe una situación similar en donde Mountcastle (1995) afirma:

Todos creemos vivir directamente inmersos en el mundo que nos rodea, sentir sus objetos y acontecimientos con precisión y vivir en el mundo real y ordinario. Afirmo que todo eso no es más que una ilusión perceptiva, dado que todos nosotros nos enfrentamos al mundo desde un cerebro que se halla conectado con lo que está "ahí fuera" a través de unos cuantos millones de frágiles fibras nerviosas sensoriales. [...] La sensación es una

abstracción, no una réplica, del mundo real. (citado en: Martínez Miguélez, 1997)

La ilusión perceptiva como la titula él, le da una connotación filosófica. No todas las personas poseen las mismas capacidades para entender lo que expone el mundo externo ante sus cuerpos, precisamente porque las personas están conformadas por rasgos específicos y captan de diversas maneras dependiendo plenamente de sus cualidades receptivas sensoriales. Se podría expresar que el mundo experimentado a través de los sentidos siempre será percibido de manera subjetiva y se construye el sentido simbólico con el paso del tiempo. Lograr captar las cosas que el mundo genera en cada realidad de una manera uniforme, se convierte entonces en un tema de estudio científico, pero a su vez superfluo porque finalmente es una ilusión según Mountcastle.

Mi performance también es una realidad musical subjetiva, una ilusión, una reflexión del proceso sensorial y perceptivo que surge por medio de la relación cuerpo-mente en la escucha, y una abstracción dentro de la experiencia individual de cada participante en la audiencia.

Percepción.

La percepción en el mundo actual se ha empezado a delimitar notoriamente por el sentido de la vista porque existe una previa determinación en los objetos y contenidos que analizamos los seres humanos, siendo la vista el principal sentido en el que se desarrolla casi todo el proceso de la percepción del mundo y de las realidades concretas, en nuestra cultura y desde nuestro lenguaje. Si la percepción se describe únicamente con los contenidos visuales el resultado sería desfavorable porque quedarían escasas las descripciones que demos con respecto a nuestras realidades objetivas, y aún más si se trata de las artes porque su naturaleza generalmente está dada para que exista una participación activa de los demás sentidos. A continuación, se discutirán los argumentos acerca de la percepción.

De acuerdo con los estudios que vimos previamente con Saludemia (2014), Madridpress (2019) y El País (2015) en el mundo existe una jerarquía casi universal de los cinco sentidos, siendo el sentido de la vista el que más usamos. Culturalmente, la participación de los demás órganos sensoriales y de nuestras capacidades perceptivas se reducen con nuestra interacción ante los objetos y las cosas que nos rodean. Por ejemplo, haciendo un ejercicio simple con mis compañeros de estudio y mi familia, todos ellos describen fácilmente un objeto desde lo visual. Dan sus características principales como rasgos, color, tamaño, forma y lo comparan con algo similar en su experiencia previa, pero no lo hacen de la misma manera al intentar definir características relativas a los otros sentidos. ¿Dónde se encuentran los demás sentidos en sus análisis descriptivos básicos? La textura, por ejemplo, que se analiza a través del tacto, el olor y sus cualidades inherentes, el gusto cuando nos referimos al sabor de los alimentos y el sonido que siempre está implícitamente (el silencio también hace parte del sonido). Siempre existen las demás cualidades, porque también lo inoloro, lo insaboro y el silencio son características que describen con eficacia las cualidades de las cosas.

Según Mañón, Gutiérrez, Suárez y Vázquez “tenemos ocho sentidos principales de la percepción: la vista, el oído, el tacto, el gusto, el olfato, el cenestésico, el estático y el orgánico.” (Mañón, Gutiérrez Gaytán, Suárez García, & Vázquez López) Las autoras explican que el proceso perceptivo va ligado a la categorización al igual que el aspecto cultural y social.⁸ Estas autoras logran confrontar su hipótesis inicial que exponía que los invidentes podían tener sus propias normas estéticas, con la afirmación acerca de que la percepción estética también ha sido

⁸ Óp. Cit pág. 2.

enseñada por la cultura y la sociedad. Las afirmaciones son hechas basándose en datos estadísticos y sesiones previamente diseñadas.

En mi concierto de grado, el proceso perceptivo interviene en el propio sentido musical, es decir, si la percepción estética se enseña a través de la cultura, podría incentivar a la solidificación de una nueva cultura aural ofreciendo un producto musical rico en efectos sonoros y características musicales, que se cimienta en reflexiones sobre la participación primaria del oído antes que el sentido de la vista.

Ahora, desde la perspectiva filosófica, Miguel Martínez Miguélez también analiza la participación activa del receptor y la percepción visual con la cita que hace acerca de Aristóteles cuando advierte que:

Lo que está dado a los ojos (es decir, lo que se percibe por la vista) es la intención del alma; que no es el ojo el que ve, sino la psique” (metaf., lib. IV). Es decir que la intención, el interés o deseo con que miramos las cosas tiene tanto poder sobre nuestros sentidos que acomoda, desvirtúa o transforma esos objetos adaptándolos perceptivamente a su perspectiva. (citado en: Martínez Miguélez, 2011, pág. 48)

Complementando la perspectiva filosófica desde la psicología ambiental, la Universitat de Barcelona (2020) define el proceso perceptivo “mucho más activo y complejo porque implica procesos cognitivos, emocionales, interpretativos y evaluativos” (pág. 26). De este modo, “las personas no solo captan las propiedades y características del entorno físico, sino que también construyen y contribuyen a definir e interpretar el entorno de una determinada manera” (ibid. pág. 27)

Como lo han señalado los anteriores autores, lo que busco también es que tenga un impacto en la percepción de la audiencia. Si bien las manifestaciones de arte generan reacciones de todo tipo, me gustaría que se hicieran explícitas aún más a través de las opiniones subjetivas que pueda generar mi concierto de grado.

Auto percepción y percepción mutua.

Es importante entender que los procesos de percepción también pueden ser de introspección, es decir, para sí mismo (de uno consigo mismo) y pueden tener un efecto diferente dependiendo de los receptores sensoriales de cada individuo. La percepción no es externa al cuerpo que la recibe porque también existe hacia sí mismo, es decir, en la medida en la que el cuerpo interactúa consigo mismo para comprender las modificaciones que va sufriendo su contexto. Así mismo, Damásio (2010) nos dice que “la percepción abarca lo que percibimos del exterior de nuestro cuerpo y del interior del mismo a partir de nuestra química y red neuronal”. Por lo tanto, los sentidos internos proveen información sobre el mundo interno del cuerpo (como nuestros músculos y órganos) en la propiocepción. (citado en Ramos, 2016, pág. 6)

Contextualizando estos conceptos al campo musical, una de las principales tareas que debería preocuparle a cualquier artista creador, sería poder transmitir un mensaje y enriquecerse por medio de una percepción recíproca con la audiencia. Según Ramos, existen unas formas de percepción mutuas que suponen un sentido extenso y al mismo tiempo recíproco. Ellas nos acercan a ciertas dimensiones (como la sentimental) al generar estados afectivos a través de las impresiones sensoriales tomadas como medio para el conocimiento del otro:

La percepción es relacional pues no solo percibimos las cosas y los cuerpos, sino que nos percibimos mutuamente [...] el nivel interactivo da cuenta de cómo la percepción

no solo es una experiencia corporal, sino significativa y afectiva. De manera que percibimos sintiendo, y lo que se percibe hace sentir. (Ramos, 2016, págs. 15, 16)

Esto se puede lograr por distintos canales y metodologías. La intención con la performance es hacer que la escucha, situándonos nuevamente en el punto de la atención interna, y la introspección entendidas desde esa reciprocidad con todo su complejo procesamiento cerebral, se configuren en la experiencia propia y puedan generar una reflexión individual en una respuesta concreta. Así, de este modo busco quitar los “espejos”, despejar la experiencia musical de los agentes externos (como la hiperestimulación visual) y darle el valor que merece la música, que es propio, interactivo y relacional. Lo que en palabras de mi docente Claudia Mejía sería “devolverle a la experiencia su “oro””.

Performance.

En el campo de la performance el efecto acción-reacción se podría entender como una interacción humana a través de experiencias artísticas respondiendo a estímulos del entorno. El entorno se constituye por seres humanos y ambientes.

Para tener un primer acercamiento al concepto de performance y sus características, Augustowsky (2012) nos brinda la siguiente definición:

El performance art (...) es aquel en el que la obra está constituida por las acciones de un individuo o un grupo, en un lugar determinado y durante un tiempo concreto. Así, la performance o “acción artística” es una situación que involucra cuatro elementos básicos: tiempo, espacio, el cuerpo del/los artistas y una relación entre estos y el público. (Augustowsky, 2012, pág. 148)

Si partimos del hecho de que la performance es una actuación musical (entre otras cosas), Christopher Small propone el concepto de musicar que es una acción en donde participan todos los seres que la componen, entendiendo que existen espacios propios de encuentro que no poseen una relación jerárquica ni verticalizada entre el artista y los espectadores, sino que son espacios en donde se conectan la música y la acción de todos los asistentes en un mismo sentido afín:

Bueno, si algo es claro sobre el actuar es que es acción, es algo que hace la gente. Se lo puede llamar un encuentro entre seres humanos por medio de sonidos organizados no verbales. Todos los asistentes, oyentes y músicos, están tomando parte en el encuentro por las relaciones que crean juntos entre ellos durante la actuación. (Small, 1999, pág. 5)

Por otra parte, considero oportuno mencionar que existe una errada concepción al afirmar que el acto de la performance es una realización exclusivamente en vivo. Para Úrsula San Cristóbal (2018), “el hecho de que una práctica artística no se desarrolle en vivo, no anula su capacidad performativa de “hacer cosas” y generar nuevas realidades” (pág. 218).

Así mismo para Auslander (2006) “la performance no se define necesariamente por su carácter efímero, sino que es el acto de concebir y producir una performance como tal lo que garantiza su estatus, aun cuando se trate de una puesta en escena sin público”. (citado en San Cristobal Opazo, 2018, pág. 219)

La grabación de la performance es un mecanismo de transmisión que permite dar testimonio de las acciones en sí misma. La principal diferencia es que, como dice Fischer-Lichte, en la performance en vivo se desarrolla *un circuito de retroalimentación* gracias a la interacción de los participantes, mientras que en la grabada se desarrollan separadamente, y, por lo tanto, no implica que se descarten estos procesos.

Mi modesta performance, como la he nombrado desde el inicio, cumple con las características globales que plantean dichos autores. Por un lado, es una obra que está constituida por mis acciones, involucrando mi cuerpo para su desarrollo en un lugar previamente pensado y con un tiempo establecido. Por otro lado, el sonido y la música tienen criterios, sentido e intencionalidad artística que se refleja en la interacción del creador y la audiencia (aunque no sea en vivo). Todas estas características están descritas en la obra y se percibirán explícitamente en la muestra final.

Sonido 8D y producto musical.

Para empezar con este apartado quiero aclarar que el sonido holofónico, también conocido como música 360° o binaural, es más comúnmente descrito en el lenguaje popular con el término Sonido 8D. Todos ellos son conceptos similares y por facilidad me referiré a él con el término Sonido 8D. No obstante, cabe aclarar que no se trata de un audio en ocho *dimensiones* sino un audio manipulado espacialmente en ocho *direcciones* diferentes:

Para el ingeniero de sonido y productor musical Andrés Mayo (2020) “se trata en realidad de una técnica surgida a principios de los años 70 en Inglaterra, que cumplía una función de darle al sonido una característica esférica” (Citado en Bernasconi, 2020, pág. 4). El audio 8D ofrece la posibilidad de percibir profundidades y espacios por medio de nuestros oídos, sin importar qué audífonos se usen. Esto se da gracias a un tipo de codificación que transforma las pistas monofónicas o estereofónicas convencionales en sonidos envolventes. (Tecnósfera, 2019).

Es toda una nueva⁹ forma de proponer una sensación auditiva dado que el oído puede identificar el sonido en un rango correspondiente a 360° esféricos y, en cambio, la vista no. En

⁹ Relativamente nueva, porque lleva aproximadamente 30 años desde su descubrimiento con las investigaciones que desarrolló Hugo Zuccarelli en el campo de la física y la psico-acústica.

mi performance busqué reemplazar la percepción de espacialidad que se quería en vivo con la edición de audio 8D. Características que se desarrollan con base en los objetivos del trabajo.

Mi propuesta también utilizó varios de los consejos que se muestran en el tutorial del youtuber español Jaime Altozano sobre “cómo hacer música 8D”. Si el lector lo desea, puede dirigirse allí dando clic al siguiente vínculo: <https://www.youtube.com/watch?v=KsBSPyAJHP4>.

Por otro lado, es importante señalar que mi producto musical tiene unos criterios de construcción y unas indicaciones previas que se darán antes de mostrar la segunda parte ante la audiencia remota. Si los participantes no acatan las normas que se sugieren en dicha sección, (como por ejemplo la utilización de audífonos o un sistema de sonido *surround* y la venda en los ojos), al momento de su presentación se perderá su intencionalidad y afectará de forma distinta la percepción en el transcurso de la performance. Así entonces, tendríamos que las características y los conceptos en la música muchas veces están implícitos, su significado tiene un valor inmaterial y subjetivo, y es trabajo no únicamente del performer lograr entablar esa relación con su obra creativa, sino también requiere un grado alto de la participación activa del receptor (la audiencia). Es el carácter inmanente de las creaciones artísticas, como dice Blacking (1973) “los principios activos de organización” (pág. 57) Por lo tanto, se deja claro que la experiencia musical no es trabajo únicamente de un responsable, sino que tiene varios agentes involucrados, entre ellos, el público.

En última instancia Pereda (2002) manifiesta que la sensación y la percepción de los objetos y las cosas que consideramos como productos, tienen una consecuencia ineludible que se refleja en determinados conjuntos de emociones y sentimientos, y a su vez estas respuestas afectan nuestra conducta humana al momento de responder ante esos estímulos o productos:

Se trata de procesos que tienen una básica e importante participación de los sentidos, donde la información sensorial se mezcla y transforma con determinadas estructuras y elementos inherentes a la naturaleza humana dando origen a sensaciones, emociones, sentimientos etc., procesos que finalmente van a conducir al gusto o rechazo del individuo por el producto (pág. 18)

Dentro de los análisis expuestos anteriormente, puedo asegurar que mi propuesta es un producto para ser individualmente experimentado. Allí, se verá muy explícita la aceptación o el rechazo a través de las reacciones que tenga cada persona, del gusto y la emoción o por el contrario del desagrado y la insensibilidad.

Finalmente podemos afirmar que, el efecto de la hiper-estimulación y su consecuente disminución significativa de la posibilidad de activar la atención interna; la preponderancia jerárquica de la vista y la escucha consciente como camino a la empatía, han sido temas abordados desde diferentes áreas del conocimiento teórico, pero se identifican escasas propuestas creativas como la que plantea este trabajo de grado, en el sentido de ofrecer una experiencia orientada por esos conceptos a través de la interpretación corpórea e instrumental de un baterista.

También es muy importante señalar que, aunque es un tema que hasta hace relativamente poco tiempo se ha empezado a trabajar con profundidad, deja abierto el campo de estudio para seguir aportando a la creación de un conocimiento más amplio y objetivo. Un conocimiento experiencial. En mi caso, apporto un granito de arena en mi propuesta creativa desde la investigación-creación con mi modesta performance.

Procedimientos

En los siguientes apartados, explicaré con detalle cómo fue el procedimiento metodológico que se dio desde el origen, pasando por la selección y análisis del repertorio hasta el montaje que incluye la grabación, la edición y la muestra final.

Los instrumentistas que acompañarán las piezas musicales de la primera sección del concierto de grado son: Danny Hurtado (Guitarra 1 y voz), Juan Cuellar (Guitarra 2), Yagber Urrea (Bajo), Cristian Rodríguez (Congas), Lex Urrea (Bongó y Campana) y Evelyn Robayo (Voz). Cada instrumentista es libre de ecualizar su instrumento a su gusto.

Para la segunda sección del concierto de grado propuse realizar individualmente la interpretación de cada una de las partes de las obras que previamente compuse, cuyo objetivo principal es la experiencia no visual. Son piezas musicales con riqueza rítmica y polifónica. Las primeras dos de ellas fueron pensadas para ser tocadas con el cuerpo, es decir, el cuerpo como instrumento. La tercera es una obra cuyo objetivo es la desfragmentación de la batería en varias partes. Proseguiré a dar explicación de cada apartado.

Selección y análisis.

Para la selección del repertorio tuve la fortuna de contar con mi libre albedrío, impulsado por mi docente de batería Rodrigo Díaz. Debo decir que agradezco su confianza en mi criterio, pero por momentos sentí que más que con su autorización, estaba contando con su connivencia.

Como voy a ser el primer baterista que completa la carrera profesional en la universidad, no existió ninguna referencia para analizar y tener una orientación en la selección de un repertorio. Tampoco existía una guía de algún estudiante previo a mí. Pese a esto, busqué asesoría con algunos docentes que me han acompañado en el proceso de formación universitario (como David Carrascal, Doris Arbeláez entre otros) y también en algunos repositorios de otras

universidades y logré sintetizar un repertorio en donde me sintiera satisfecho y mi docente estuviera de acuerdo conmigo. El criterio de selección fue el siguiente:

Primera sección. Las obras poseen varias características en común. Todas requieren de destrezas específicas para la ejecución técnica e interpretativa de la batería así:

1. Formatos de batería diversos, desde la limitación en proporciones que se encuentran en el minimalismo del set (ver ilustración 2), hasta las grandes ampliaciones en busca de más sonoridades y timbres (ver ilustración 3).

Ilustración 2. *Minimalismo del set de batería.*



Ilustración 3. *Ampliación del set de batería.*



2. El desarrollo interpretativo en el instrumento partiendo de características tales como la resistencia y la velocidad de ambas manos, la independencia y versatilidad de ambos pies, las métricas regulares e irregulares y el uso de síncopas en tiempos débiles del compás.
3. También se tuvo en cuenta la posibilidad de improvisación de alguna pieza específica (en este caso el final de la canción Samba do Cantor que sustituye la improvisación de la cantante por la batería).

Por lo tanto, las obras que sintetizan todas estas características recién nombradas y que reúnen los géneros tales como el funk, el metal progresivo, el latín jazz, la samba y el rock respectivamente son las siguientes:

1. Under the Sea – The Fearless Flyers. En esta pieza musical se puede evidenciar un alto grado de resistencia corporal especialmente por las semicorcheas que ejecuta la mano derecha. Así mismo, se le suma la precisión de los golpes que hacen el redoblante y el Bombo para conformar los Grooves aumentando la velocidad progresivamente desde el inicio hasta el final, tal como se ejemplifica en el video Under The Sea- resistencia corporal: <https://www.youtube.com/watch?v=A-Awf6G14CE&list=PLikzcbX4vWZvZuPcDt5fQZRZ9Qh51--bG>
2. Schism – Tool. Esta canción comparte varias características muy cercanas con la de Party In Simon's Pants. La primera de ellas que me gustaría resaltar es la versatilidad del pie izquierdo cuando hace el cambio del Hi-Hat al doble pedal para la ejecución de los fills y viceversa. Dicho cambio se puede observar en el video Schism- cambio de pedales: https://www.youtube.com/watch?v=fdPkzNN_b-

[w&list=PLikzcbX4vWZvZuPcDt5fFQRZ9Qh51--bG&index=2](https://www.youtube.com/watch?v=m-Fvdpe1P3A&list=PLikzcbX4vWZvZuPcDt5fFQRZ9Qh51--bG&index=2), cualidad que está propiamente demostrada en todo el transcurso de la pieza, aunque también se desarrollan Grooves sin hacer permutaciones ni cambios entre pedales, es decir, haciendo solo uso del doble pedal, como por ejemplo se explica al final de la canción en el video Schism-pre final: [https://www.youtube.com/watch?v=m-](https://www.youtube.com/watch?v=m-Fvdpe1P3A&list=PLikzcbX4vWZvZuPcDt5fFQRZ9Qh51--bG&index=3)

[Fvdpe1P3A&list=PLikzcbX4vWZvZuPcDt5fFQRZ9Qh51--bG&index=3](https://www.youtube.com/watch?v=m-Fvdpe1P3A&list=PLikzcbX4vWZvZuPcDt5fFQRZ9Qh51--bG&index=3) y Schism-final:

https://www.youtube.com/watch?v=c_PyrFkTFZ8&list=PLikzcbX4vWZvZuPcDt5fFQRZ9Qh51--bG&index=4. Además de ello, existen subsecciones en las que se

ejecutan partes instrumentales para dar respuesta a los versos, en este caso los Toms son los que relevan la función del doble pedal como se puede observar en el video Schism-métricas:

<https://www.youtube.com/watch?v=BYa7TDxScPw&list=PLikzcbX4vWZvZuPcDt5fFQRZ9Qh51--bG&index=5>. Por otro lado, quiero mostrar el Groove inicial que está construido por la alternancia de dos compases con métricas irregulares (5/8 y 7/8 respectivamente) y del cual se desprende todo el desarrollo posterior de la canción, tal como se observa en el video Schism-alternancia de métricas:

<https://www.youtube.com/watch?v=O9e5jjdBx6c&list=PLikzcbX4vWZvZuPcDt5fFQRZ9Qh51--bG&index=6> en donde existen varios cambios en las métricas, las velocidades y sobre todo las dinámicas, lo que afecta directamente la intensidad del ataque o “Touch”, como se ve reflejado en el video Schism-touch y ataque:

<https://www.youtube.com/watch?v=Wp1og-tE19Q&list=PLikzcbX4vWZvZuPcDt5fFQRZ9Qh51--bG&index=7>.

3. Salsa for Norman – Chucho López & Jazztecas.¹⁰ En esta pieza, lo que más se resalta son los aspectos de la independencia rítmica, como la interpretación del pie izquierdo con la clave de salsa 2/3 cuando ejecuto un patrón inicial ad líbitum, como se puede observar en el video Salsa for Norman- inicio ab líbitum:

<https://www.youtube.com/watch?v=qbHkIRjhoKk&list=PLikzcbX4vWZvZuPcDt5fFQRZ9Qh51--bG&index=8> o cuando es un Groove más estable con el patrón de

songo, como se evidencia en el video Salsa for Norman-songo:

<https://www.youtube.com/watch?v=Ur592E2wIC0&list=PLikzcbX4vWZvZuPcDt5fFORZ9Qh51--bG&index=9>. Igualmente, es importante mencionar que la versión de

esta pieza no tiene propiamente una batería en su formato, sino que es interpretada con una mezcla entre timbales, platos y bombo. El resultado es la adaptación de los patrones a la batería y la creación de los fills con base en los obligados que realizan los instrumentos de viento y las melodías.

4. Samba do Cantor – Aírto Moreira & Flora Purim. El criterio que se tuvo para la selección de esta canción está ligado estrechamente con el uso de síncopas en el compás, empezando con el Groove del Intro tal como se observa en el video Samba do Cantor-Intro:

<https://www.youtube.com/watch?v=VR1O52WQCNk&list=PLikzcbX4vWZvZuPcDt5fFORZ9Qh51--bG&index=10> y pasando por secciones más pequeñas a lo largo de

la pieza, como por ejemplo el interludio que demuestra el video Samba do Cantor-interludio:

¹⁰ Esta pieza que escogí es una versión que hace el grupo Jazztecas con el invitado Chucho López en el festival Clazz Continental latín jazz de México (2014) de la banda La Calle Caliente. La canción original hace parte del trabajo discográfico Mozambique Soul.

<https://www.youtube.com/watch?v=HV426QLrBqY&list=PLikzcbX4vWZvZuPcDt5fFQRZ9Qh51--bG&index=11>. Además de esto, por la posibilidad tímbrica que se da a través de la improvisación al final de la pieza.

5. Party in Simon's pants – Los Lobotomys. Como lo mencioné anteriormente, esta pieza tiene mucha similitud con la de Schism por las siguientes razones: para iniciar, el Groove que da el parámetro de construcción del resto de la pieza está conformado por una métrica de 17/8, es decir, irregular. La principal diferencia con la otra canción es que aquí se ejecutan más libres los fraseos teniendo la idea base de un Groove estable, pero agregando cada vuelta más golpes en el Bombo, el Redoblante y el Hi-Hat, como se puede evidenciar en el video Party in Simon's Pants-métrica irregular: <https://www.youtube.com/watch?v=YLeezpVIJLM&list=PLikzcbX4vWZvZuPcDt5fFQRZ9Qh51--bG&index=12>. Partiendo de aquí se van desprendiendo otros patrones rítmicos que involucran una precisión y resistencia entre pies y manos, como lo es el Groove de jazz fusión que se desarrolla en la mitad de la pieza aproximadamente. Se puede observar en el video Party in Simon's Pants-jazz: https://www.youtube.com/watch?v=NWyOuInt7_s&list=PLikzcbX4vWZvZuPcDt5fFQRZ9Qh51--bG&index=13 y además de esto, dentro del lenguaje instrumental de la batería, en esta pieza existe siempre una cualidad estilística que es la interrupción de un Groove medianamente “estable” por el apoyo de las frases melódicas que ejecutan los demás instrumentos, evidenciando de este modo la coordinación y la velocidad de reacción, entendido en otras palabras como “reflejos interpretativos”. Tal como se evidencia en el video Party in Simon's Pants-coordinación y velocidad: <https://www.youtube.com/watch?v=zMsCmK73CSM&list=PLikzcbX4vWZvZuPcDt>

[5fFQRZ9Qh51--bG&index=14](#) y por otro lado en el video Party in Simon's Pants-
ejemplo #2:

<https://www.youtube.com/watch?v=RzSkQbJdyDI&list=PLikzcbX4vWZvZuPcDt5fFORZ9Qh51--bG&index=15>.

Adicionalmente, es importante entender que todas estas obras se abordaron desde diferentes mecanismos en la inteligencia musical. Por un lado, con una apropiación estética a través de la escucha y referencia de diferentes artistas y sus productos musicales (álbumes, canciones, conciertos). Para lograr esta apropiación realizaba un procedimiento en tres pasos simples: el primero de ellos era consultar a qué álbum o lista de reproducción pertenecía la canción, luego me dirigía al artista que la compuso y por último buscaba el género musical del cual hacía parte. Posteriormente, realizaba una pequeña exploración en búsqueda de tres álbumes con tres artistas similares para lograr contextualizarme lo suficiente a través del ejercicio de la escucha atenta¹¹. El resultado de esta exploración tuvo lugar en la disposición de los sets de batería y sobre todo en sus características sonoras, como lo son el cambio en la afinación para cada género musical y la exploración de timbres (como el uso de campanas, platos y baquetas)¹². Finalmente, a través de un vestuario previamente definido. Todo esto con el fin de encontrar el lenguaje más apropiado para cada pieza y por consecuencia su similitud. Por otro lado, con una apropiación conceptual como lo son las transcripciones y las partituras que facilitaron el aprendizaje de las obras, las referencias viso-auditivas como ejemplos para el estudio personal, los videos tutoriales para la producción y edición musical y finalmente el continuo acompañamiento de mis docentes.

¹¹ Los referentes de cada obra se pueden observar en las [referencias discográficas](#).

¹² Los equipos se describen con más detalle adelante.

Además de ello, la interiorización de las obras también está estrechamente vinculada con la emocionalidad para hacer música, es decir, la experiencia artística juega un papel clave en la interpretación musical. La ejecución instrumental no solo es técnica, también es relacional, es impresión, es abstracción, y sobre todo subjetividad. Por eso quiero expresar que un criterio para la selección del repertorio fue la emoción que me producían las piezas, al escucharlas, al transcribirlas y al interpretarlas.

Segunda sección. Las obras que componen la segunda sección son de mi completa autoría. En este caso no hablaría de una selección con criterios preestablecidos, sino que hablaría de un criterio compositivo fundamentado en los objetivos de la performance y determinado específicamente por la desfragmentación de la batería. Adicionalmente, hay intrínseca una intención que es la reincorporación del instrumento como herramienta tecnológica. La batería vuelve a mí.

Las piezas musicales poseen componentes básicos que siempre están intrínsecos en la interpretación de la batería. Como previamente se ha hablado del rol del baterista en un grupo musical, los aspectos que establecí para la composición de las obras fueron los siguientes:

1. Cuarteto para la musicalidad. En esta obra busqué crear un Groove que pudiera abstraer las características básicas de las funciones que cumplen las piezas de la batería. Generalmente, en el set, el Hi- Hat es el instrumento que hace más subdivisiones con respecto al bombo (que marca los tiempos fuertes), el redoblante acompaña los pulsos semi fuertes del compás, y los platos dan conclusión a las frases. Entonces, basándome en estas generalidades cree un Groove en donde el bombo (que se demuestra en la marcha constante con los pies), el redoblante (que se ejecuta en el pecho) y el Hi-Hat (que se ejecuta en las

piernas), tienen la función de complementarse para dar estabilidad a través de las subdivisiones entre sí, como se puede observar en el video Cuarteto Para la Musicalidad-patrón:

<https://www.youtube.com/watch?v=23B52nbohXU&list=PLikzcbX4vWZvZuPcDt5fFQRZ9Qh51--bG&index=16>. Los aplausos tendrían la función de los platos.

Así mismo, los Fills que son pequeños momentos musicales cuya función principal es marcar secciones en la forma de las canciones, también están explícitos en la obra, para ello puede ver el video Cuarteto Para la Musicalidad-fills:

<https://www.youtube.com/watch?v=Qq8YiXFII8g&list=PLikzcbX4vWZvZuPcDt5fFQRZ9Qh51--bG&index=17>.

Adicionalmente quería construir una sección que evidenciara la coordinación ritmo-melódica entre la voz y la ejecución corporal, pues es de vital importancia en el desarrollo integro de un baterista ser consciente de sus habilidades musicales más allá del desarrollo instrumental, sección que se puede evidenciar en el video Cuarteto Para la Musicalidad-independencia:

<https://www.youtube.com/watch?v=OUBSXOSqTDU&list=PLikzcbX4vWZvZuPcDt5fFQRZ9Qh51--bG&index=18>.

Para concluir la pieza, escribí cuatro solos que responden al motivo principal.

Ellos demuestran cualidades rítmicas entre las que se exalta la velocidad, como es el caso del seisillo final. Se puede dirigir al video Cuarteto Para la Musicalidad-final:

<https://www.youtube.com/watch?v=ZV0qAh30w8k&list=PLikzcbX4vWZvZuPcDt5fFQRZ9Qh51--bG&index=19>.

2. A la Marcha. Con esta obra se mantuvieron la mayoría de características compositivas anteriores (como la marcha en los pies y las subdivisiones) pero además de eso quise enriquecerla con varios aspectos nuevos. El primero es la construcción del patrón rítmico principal con elementos básicos que aprendí cuando escribí una fuga como ejercicio en una clase de la universidad.¹³ Se puede observar en el video A la Marcha-dimensionamientos:

<https://www.youtube.com/watch?v=tegoeOXowMo&list=PLikzcbX4vWZvZuPcDt5fFQRZ9Qh51--bG&index=20>. El segundo sería la construcción de una

melodía principal más elaborada o con mayor movimiento en comparación al Cuarteto para la Musicalidad al tiempo que abordaba una de las particularidades que se resaltan en las obras progresivas de la primera sección de mi concierto de grado, que es el cambio de métricas. Entonces así decidí hacer la modificación de 4/4 a 6/8 que se evidencia en el video A la Marcha-cambio de métricas:

<https://www.youtube.com/watch?v=9AGG5NtZEug&list=PLikzcbX4vWZvZuPcDt5fFQRZ9Qh51--bG&index=21>. Por último busqué complementar este cambio

de métricas con la sumatoria de una segunda voz para concluir la pieza, como se evidencia en el video A la Marcha-voces finales:

<https://www.youtube.com/watch?v=qAj2sdZxMPU&list=PLikzcbX4vWZvZuPcDt5fFQRZ9Qh51--bG&index=22>.

¹³ Entendiendo la palabra fuga como un concepto de superposición, espejos e inversiones de motivos rítmicos desarrollados entre el cuerpo uno y el cuerpo dos. (Pregunta y respuesta).

3. Luz. Esta pieza nace de la mezcla entre dos géneros musicales principales, que son el Candombe Uruguayo y la Samba Afro de Brasil. Hace un par de años atrás tomé unas clases externas con un instructor de Idartes que se llama Steven Niño. Él me enseñó unos patrones básicos como por ejemplo las claves en la madera 3/2 o 2/3 de Son y Rumba antiguas que ejecutan los tambores uruguayos (el Repique, el Piano y el Chico entre otros). Al mismo tiempo, estaba en segundo semestre de la universidad aprendiendo a tocar los patrones básicos de la samba en la batería y sus adaptaciones. En los videos que mostraré a continuación se resumen muy acertadamente los patrones que extraje para la construcción de los Grooves, los cuales modifiqué mínimamente en un ejercicio de creatividad compositiva. El redoblante y el tom ejecutarían la clave “antigua” y la cáscara 3/2 en el segundo 14 y en el minuto 1:57 del siguiente video respectivamente:

<https://www.youtube.com/watch?v=uKvVJhmxWhs>. Por otro lado, el bombo responde a los patrones rítmicos que ejecutan los zurdos en la samba y en las batucadas. En el siguiente video

(<https://www.youtube.com/watch?v=EYBrlyy3GxI>) se pueden observar varios momentos musicales empezando desde el minuto 2:25 hasta el 4:55

específicamente. Sin embargo, en el resto del transcurso del video también tomé prestados motivos rítmicos que convertí en partes específicas en el final. El patrón inicial completo se puede observar en el video Luz-groove inicial:

<https://www.youtube.com/watch?v=JbVYVz5JRHs&list=PLikzcbX4vWZvZuPcDt5fFQRZ9Qh51--bG&index=23>. La reexposición que se da al final de la pieza y que resulta bastante similar, se puede observar en el video Luz-groove final:

https://www.youtube.com/watch?v=Uc0x5bN_gUM&list=PLikzcbX4vWZvZuPcDt5fFQRZ9Qh51--bG&index=24.

Seguidamente, en la mitad existe un desarrollo contrapuntístico muy influenciado por los cortes rítmicos que hacen las batucadas de Nègrepelisse y Aainjaa en algunas presentaciones en vivo¹⁴, ellos se pueden detallar más específicamente en el video Luz-desarrollo polirrítmico:

<https://www.youtube.com/watch?v=QInfZ22KO78&list=PLikzcbX4vWZvZuPcDt5fFQRZ9Qh51--bG&index=25>.

Al igual que en las demás obras de mi autoría, busqué complementarla con la presencia de voces y demás instrumentos, en este caso se pueden evidenciar en el video Luz-enriquecimiento multisensorial:

<https://www.youtube.com/watch?v=qj2jchZlOzo&list=PLikzcbX4vWZvZuPcDt5fFQRZ9Qh51--bG&index=26>.

Entre otros procesos, las obras brindan la posibilidad de ser flexibles tanto para una muestra performática remota, como una muestra en vivo, esto es debido a la manera en cómo están construidas (haciendo uso del cuerpo como instrumento). Ellas buscan conectar de una manera más acertada la interacción con la audiencia.

Montaje y grabación.

Para la grabación de las obras tanto de la primera como de la segunda sección se ejecutó un plan de acción dependiendo de la evolución que se fuera presentando conforme a la situación

¹⁴ Los links están descritos en las [referencias audiovisuales](#).

de la pandemia. Fue desarrollado con los equipamientos y herramientas que se tenían en casa y que fue posible conseguir en forma de préstamos con algunas personas conocidas que los tenían.

Con la realización del cronograma¹⁵, se procedió al estudio personal, montaje y grabación de cada una de las piezas musicales intentando cumplir con las fechas programadas, sin embargo, existió una modificación en los tiempos en que se desarrollaron las grabaciones, dejando como resultado un ligero incumplimiento por las expectativas de la evolución de la pandemia que se generaron en la capital.

La grabación fue ejecutada en formato audiovisual con los requerimientos y el vestuario previamente establecidos en cada una de las canciones.

Requerimientos técnicos generales.

Para el video. Las grabaciones siempre fueron realizadas en formato audiovisual:

- La captura de cámara fue hecha en formato horizontal, estática, con la mejor resolución posible y con un fondo bien iluminado. (Intentando que no existieran muchos objetos detrás).
- En el encuadre se visualizó el músico (incluyendo su rostro) y el instrumento que interpreta. Se sugirió plano medio o americano.
- Para los cantantes la orientación de la cámara fue vertical.
- Al finalizar las grabaciones de video, se archivaron los documentos en las carpetas correspondientes de Google drive.

¹⁵ Dirigirse a Anexos – Tabla 1.

Para el audio. Cada instrumento tuvo una captura de audio digital realizada a través de una interfaz de audio y un set de micrófonos que mejor se adaptó a la necesidad requerida.¹⁶

Para la grabación de la batería se usaron dos interfaces de audio, una Zoom R16 y una Quartet Apogee y se grabó en el programa Ableton live 10 con los siguientes micrófonos:

- Dos overs Takstar pcm-5400.
- Un Akg D112 y un Shure Beta98amp para el bombo, uno en el parche de ataque y otro en el parche resonante.
- Dos Shure Sm 57 para el redoblante, uno en el parche de ataque y otro en el entorchado.
- Dos Shure Beta98amp para el tom uno y el tom dos.
- Un Shure Sm 58 para el tom de piso y la campana.

Los cables y las bases que se usaron fueron de marca Proel y Shure. Así mismo, los instrumentos que utilicé fueron los siguientes:

- Una batería de marca Customdrums modelo 2010 de cinco piezas (incluido el redoblante) con dimensiones estándar grandes y con parches de marca Evans y Aquarian.
- Cuatro pares de baquetas con punta de madera debido a que su sonido es más orgánico y sus dimensiones son más confortables para realizar con precisión los

¹⁶ Quiero aclarar que a partir del criterio de libertad que les brindé a mis músicos acompañantes para realizar las ecualizaciones de cada instrumento, estoy explicando únicamente las generalidades de los equipos que utilizaron para las grabaciones.

ataques en cada una de las canciones, entre ellas se encuentran las Vic Firth 5^a, las Montano 5^a, las Zildjian 7^a y las Jinbao Maza Timbal M6 (estas últimas únicamente se usan en la sección de la mitad de la canción Schism).

- Un set de platos que incluye un Hi-Hat Diril Shehrazad de 15”, un Zildjian Z Custom Rock Crash de 16”, un Paiste PSTX Swiss Thin Crash 18”, un China Hand-made Wuhan de 14”, un Arborea Heavy Ride Ghost de 20”, dos Splash Arborea Ghost de ocho y diez pulgadas respectivamente y por último un Hi-Hat auxiliar Sabian HHX de 14” que uso únicamente en una pequeña sección de la canción Party in Simon’s pants.

El conjunto de equipos de grabación que seleccionó Juan Cuellar para realizar las grabaciones fueron una guitarra Epiphone Les Paul Custom, un amplificador Fender pro Junior IV, un micrófono Sennheiser md421 y una Interfaz Apogee Quartet respectivamente.

Danny Hurtado empleó dos guitarras diferentes para las grabaciones entre las cuales se encuentran una Fender Stratocaster mexicana y una Epiphone Les Paul Estándar. Asimismo, usó una interfaz Focusrite 2i2, un micrófono Shure Sm 58 y diversos amplificadores por las características de ecualización que le brindaban como el Microterror Orange y el Blue Cat’s Free Amp entre otros.

Para las líneas de bajo, Yagber Urrea utilizó un Yamaha RBX 170 con la interfaz Native Instruments Komplete 6 y un amplificador Amplitube.

Para las voces se adaptó un “cubículo” casero (revisar ilustraciones 4 y 5) hecho con dos colchones situados de manera vertical y una manta envolviéndolos, esto con la intención de aislar el sonido obteniendo un resultado favorable. Se usó un micrófono Audio-technica At2020.

Ilustración 4*Cubículo casero, foto externa.***Ilustración 5***Cubículo casero, foto interna.*

En el caso de las congas, se grabó el sonido a través del programa gratuito *recforge lite* que está disponible para los dispositivos móviles. Allí se configuraron las herramientas del programa para cumplir con la necesidad prevista.

Para los bongós y campana se utilizó un micrófono Takstar Dm 2008 y la interfaz Native Instruments Komplete 6.

Para las obras de percusión corporal se usaron cinco micrófonos; Un Shure Sm 58 para la voz, dos Shure Sm 57 para los golpes del pecho, manos, piernas e instrumentos de percusión menor, un Akg D112 para los golpes que ejecutan los pies, y un Zoom H2N para captar la habitación. Se grabó con tres cámaras en formato horizontal, distribuidas en tres secciones de mi cuerpo (pies-rodillas, piernas-cintura, tronco- cabeza) respectivamente (ver ilustración 6)..

Ilustración 6. *Set de micrófonos y cámaras para la segunda sección del concierto.*



Al finalizar cada grabación se exportó el audio monofónico correspondiente a cada canal a 48 kHz, 24 bits y formato WAV para subirlo a la carpeta correspondiente en Google drive.

Edición.

Después del acopio de las pistas que componían cada una de las piezas musicales, el paso a seguir fue la edición de audio y de video.

Para la edición de audio. En las obras de la primera sección conté con el acompañamiento de Rodrigo Díaz por su experiencia previa en el manejo de programas para la producción musical y por su posición como docente de batería.

Él configuró los tracks de la batería agregándole efectos (como reverberación, ecualización, profundidad) para que sonara lo más similar en cada canción. Seguidamente, se ajustaron los volúmenes y se le hizo una masterización dejando el sonido de los músicos

acompañantes ligeramente más suave que el de la batería. Este proceso se hizo exactamente igual con las cinco obras de la primera sección.

Para la segunda sección, me apoyé con videos tutoriales (como el que ya había nombrado previamente con Jaime Altozano). Después de tener ordenados todos los tracks, me dirigí por secciones y empecé a darle una dirección, una trayectoria y un movimiento al audio en 360°, siempre intentando buscar el sentido musical y paralelamente fui desarrollando una mezcla con algunos otros efectos de sonido (como reverb, delay, paneo, volumen). Finalmente le hice una masterización para exportarlo. Este proceso se hizo exactamente igual con las tres obras de la segunda sección.

Para la edición de video. En lo que respecta a las dos secciones del concierto de grado, la realicé con ayuda de Miguel Molina, técnico en animación digital con previa experiencia en el manejo del programa Adobe Premiere Pro. Los videos que constituyen la primera sección del concierto de grado fueron pensados para tener una correspondencia con lo auditivo, es decir, a través de la edición se buscó resaltar los instrumentos en las partes musicales que de algún modo lo ameritan¹⁷, para que el resultado sea hacerlos artísticos y llamativos, sin llegar a constituirlos hiper estimulados visualmente.

En el caso de la segunda sección del concierto de grado, se tuvo primero en consideración la edición de audio y con base en el movimiento 8D de las voces se consolidó una idea perceptual-espacial en el video, que siguiera el rastro de la música.

Por otra parte, para la edición de los videos explicativos que señalan las características de cada obra, la realicé con el programa Wondershare Filmora 9. Allí busqué la manera de hacerlo ilustrativo y dinámico. Esto se evidencia con la partitura (en movimiento) mientras se ejecutan

¹⁷ Como, por ejemplo, el interludio en la canción de Schism en donde la batería tiene poca participación y la guitarra, el bajo y las voces siguen construyendo un dialogo musical.

los patrones y a su vez con los planos detalle. Todo lo que busco es hacer que mis explicaciones sean exhaustivas, pero también originales y creativas.

Conclusiones

En la experiencia que tuve desde el inicio de este trabajo hasta su resultado final, pude comprobar que los procesos de creación artística sufren muchas transformaciones. En demasiadas ocasiones me fueron difíciles de aceptar y me generaron sentimientos encontrados, pero son necesarios para entender varias perspectivas y ayudar a definir cuál de todos los “experimentos” es el mejor. Los cambios que empiezan a presentarse desde el momento en que uno se los imagina, hasta vislumbrar el producto final son increíblemente sorprendentes. La creatividad con la que contamos los músicos para lograr resolver los inconvenientes que se presentan en la praxis musical es simplemente asombrosa. Me explico: cuando estaba iniciando mis grabaciones en casa no tenía atriles para ubicar las cámaras de los celulares, entonces utilicé un perchero y un madero con cuerdas para sujetarlos. Cuando realicé las primeras capturas de audio, el sonido que emitía mi cuarto no era muy nítido y tenía mucho ruido externo (lo que era un verdadero inconveniente para la edición posterior), entonces para resolverlo adecué con la ayuda de mi padre unas placas de espuma y madera en una pared lateral del cuarto y en el otro extremo aseguré un reflector de sonido casero hecho con cubetas de huevo. A estos ejemplos me refiero cuando explico que mediante los muchos recursos existentes y caseros con los que todos hemos estado en contacto, pude suplir cada una de las necesidades que se fueron presentando.

Otro punto que considero importante mencionar es mi destreza como compositor de las obras en la segunda sección. Si bien no me considero un músico con mucha experiencia en ese campo de acción, sí creo que cada una de las piezas demuestran una ponderación entre la búsqueda intersubjetiva del papel como baterista, entre el ejercicio constante de la escucha atenta y entre la corta experiencia de mi vida artística, todos ellos inmersos en los objetivos del trabajo y puntos calves para la evolución de las piezas. Podría decir que fue una extraordinaria

metamorfosis que trajo consigo una larga lista de trabajo individual, partiendo desde la modificación de las partituras hasta los últimos retoques en la edición de la muestra final.

Quiero hacer nuevamente énfasis sobre la empatía que deberíamos tener con las personas ciegas. Ellos jugaron un papel importante en toda la reflexión de mi proyecto de grado. También sobre la percepción de la música que deberíamos tener todos los seres humanos, especialmente porque está hecha para disfrutarse al máximo de cualquier forma y en cualquier ámbito. Es esencial en la vida porque es un regalo divino.

Finalmente quiero expresar mi perspectiva como baterista: en todo el proceso que llevo desde que entré a la carrera hasta este gran final, estoy muy contento con los resultados obtenidos. Para mí es de gran satisfacción sentir que tuve una evolución en la técnica e interpretación de las obras, porque las correcciones y los comentarios que hacían mis docentes en los finales de semestre los trabajé con más consciencia, con mayor tranquilidad, y con más gozo. Aunque quedan una cantidad de incógnitas por resolver y también técnicas por experimentar, sé también que nunca me cansaré de estudiar para corregir lo que esté mal y para mejorar aún más lo que esté bien.

Lista de Referencias

Referencias bibliográficas

- Alemany, F. (2007). *tusclases*. Obtenido de El papel del baterista como músico y componente de un grupo: <https://www.tusclases.co/blog/papel-baterista>
- Apple, M. (2020). *Apple Music*. Obtenido de <https://itunes.apple.com>
- Astral, C. (1 de septiembre de 2019). *Ciclo astral música a ciegas*. Obtenido de <https://espectaculo-cordoba.com.ar/ciclo-astral-musica-a-ciegas-2/>
- Atzmon, G. (12 de Marzo de 2009). Entrevista con el jazzman Gilad Atzmon con motivo de la aparición de su último álbum, "In Loving Memory of America". (P. A. Martin, Entrevistador)
- Augustowsky, G. (2012). *El arte de la enseñanza*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Bermejo, J. (2011). Hiperestimulación cognitiva y publicidad. *Editorial*, 18.
- Bernasconi, A. (26 de marzo de 2020). Canciones en 8D: como es la música que cambió el sonido y maravilla a todos durante la cuarentena total. *Teleshows*, pág. 64. Obtenido de <https://www.infobae.com/teleshows/2020/03/26/las-canciones-en-8d-como-es-la-musica-que-cambio-el-sonido-y-sorprende-a-todos-durante-la-cuarentena-total/>
- Blacking, J. (1973). *¿Hay música en el hombre?* Alianza editorial.
- Cano, R. L. (2005). Los cuerops de la música. Introducción al dossier música, cuerpo y cognición. *Revista transcultural de música*, 34.
- Carmona, P. F. (2019). *Posibilidades: Una exploración tímbrica de la batería aplicada a tres contextos musicales*. (J. I. Sepúlveda, & H. Álvarez, Edits.) Bogotá D. C., Colombia: Pontificia Universidad Javeriana.

- Celedón, G. (junio de 2015). John Cage y la posibilidad de pensar el sonido como acontecimiento. Aproximaciones filosóficas a su obra. *Revista musical chilena*, 10. Obtenido de https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-27902015000100006
- Cepeda, M. M. (2012). *En torno a una ética de la escucha* (Facultad de Ciencias Humanas, Departamento de Filosofía ed.). (C. Gutiérrez, & A. Correa, Edits.) Bogotá, Colombia: Universidad Nacional de Colombia.
- Colinet, M. C. (2008). La música y la discapacidad visual. En D. Bonal, *La música como medio de integración y trabajo solidario* (pág. 248). España: Ministerio de Educación, política social y deporte.
- Cortés, L., Polanco, M. V., Retamal, M. E., Guerra, K., & Farfán, S. (2018). Lo performativo en la performance art. *Revista colombiana de las artes escénicas*, 12.
- El País. (24 de 01 de 2015). *El País*. (M. Á. Criado, Ed.) Obtenido de Una jerarquía casi universal de los cinco sentidos: https://elpais.com/elpais/2015/01/24/ciencia/1422086221_322820.html
- Estudiantes de Music Business del SAE INSTITUTE BOGOTÁ. (4 de Junio de 2019). *Blog Joinnus*. Obtenido de Los Colores de la Música: Un viaje por los paisajes de la mente: <https://blog.joinnus.com/noticias/los-colores-de-la-musica-entradas/>
- Froufe, M., Sierra Díaz, B., & Ruíz, M. A. (2009). El 'inconsciente cognitivo' en la psicología científica del S. XXI. *Extensión digital*, 22.
- Grisales, Y. L. (12 de noviembre de 2017). Enrique Vargas, El maestro de los sentidos. *El tiempo*, pág. 7. Obtenido de Enrique Vargas, El maestro de los sentidos.
- Lacárcel, J. M. (2003). Psicología de la música y emoción musical. *Educatio*, 213-226.

- Madridpress. (03 de 06 de 2019). *Madridpress.com*. Obtenido de La vista es sin duda el sentido más importante. Claves para cuidarla y prevenir enfermedades.:
<https://madridpress.com/art/256185/la-vista-es-sin-duda-el-sentido-mas-importante-claves-para-cuidarla-y-prevenir-enfermedades>
- Maldonado, M. (28 de 07 de 2019). *Diario Concepción*. Obtenido de La importancia que tiene el baterista para el buen funcionamiento de una banda:
<https://www.diarioconcepcion.cl/cultura-y-espectaculos/2019/07/28/la-importancia-que-tiene-el-baterista-para-el-buen-funcionamiento-de-una-banda.html>
- Mañón, G. E., Gutiérrez Gaytán, L. S., Suárez García, E., & Vázquez López, M. (s.f.). La experiencia estética en los invidentes. *Ejercicios etnográficos. Aprendiendo a investigar*, 26.
- Martinez Miguélez, M. (1997). *El paradigma emergente: hacia una nueva teoría de la racionalidad científica*. México: Trillas.
- Martínez Miguélez, M. (2011). Paradigmas emergentes y ciencias de la complejidad. *redalyc*, 45-88.
- Matlin, M., & Foley, H. (1996). *Sensación y percepción*. Mexico D. F.: Prentice Hall.
- Mithen, S. (2005). *Los neandertales cantaban rap. Los orígenes de la música y el lenguaje*. Barcelona: Editorial Crítica.
- Molina, J. C. (2012). *El rol del baterista a partir del formato y su instrumentación: una mirada a la confrontación de este instrumento en diferentes formaciones musicales*. (E. Mendoza, Ed.) Bogotá D. C.: Pontificia Universidad Javeriana.
- Román, J. C. (2016). Percepción de la música en la discapacidad visual. *Repositorio institucional universidad EAFIT*, 25.

- Salgar, O. H. (2014). La creación y la investigación artística en las instituciones colombianas de educación superior. *A contratiempo*, 20. Obtenido de https://www.academia.edu/7969855/La_creaci%C3%B3n_y_la_investigaci%C3%B3n_art%C3%ADstica_en_las_instituciones_colombianas_de_educaci%C3%B3n_superior
- Saludemia. (10 de 05 de 2014). *Saludemia.com*. Obtenido de La vista, el sentido más importante de cuantos poseemos.: <https://www.saludemia.com/-/noticia-la-vista-el-sentido-mas-importante-de-cuantos-poseemos-?id=425414>
- San Cristobal Opazo, Ú. P. (Enero - Junio de 2018). ¿Acción, puesta en escena, evento o construcción audiovisual? Una breve introducción al concepto de performance en humanidades y en música. *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas*, 13, 25 (207-231). Obtenido de <https://doi.org/10.11144/javeriana.mavae13-1.apee>
- Sartori, G. (1998). *Homo Videns La sociedad teledirigida*. Buenos Aires: Taurus.
- Small, C. (1999). El Musicar: Un ritual en el Espacio Social. *Revista transcultural de Música*, 16.
- Tecnósfera. (17 de 03 de 2019). El impresionante sonido 8D cobra fuerza en internet. *El Tiempo*, pág. 8. Recuperado el 30 de 09 de 2020, de <https://www.eltiempo.com/tecnosfera/novedades-tecnologia/que-es-el-sonido-8d-o-sistema-de-sonido-holofonico-338476>
- Vargas, E. (4-16 de oct-dic. de 2018). *Teatro de los sentidos*. Obtenido de El Hilo De Ariadna: <https://teatrodelosentidos.com/producciones/el-hilo-de-ariadna/>

Referencias discográficas

Under the Sea: <https://www.last.fm/es/music/Vulfpeck/+similar> (Last.fm, 2020)

Schism: <https://www.last.fm/es/music/Tool/+similar> (Last.fm, 2020)

Salsa for Norman: <https://music.apple.com/es/artist/la-calle-caliente/133829162/see-all?section=similar-artists> (Apple, 2020)

Samba do Cantor: <https://www.last.fm/es/music/Airto+Moreira/+similar> (Last.fm, 2020)

Party in Simon's Pants: <https://itunes.apple.com/co/artist/los-lobotomys/80873582#see-all/artist-contemporaries> (Apple, 2020)

Referencias audiovisuales

Altozano, J. [Jaime Altozano]. (2018, octubre 18). Tutorial: Cómo hacer música 8D. Fácil (y gratis). [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=KsBSPyAJHP4>.

Yaima, R. [Richard Yaima]. (2020, noviembre 4). Under The Sea (Resistencia Corporal) [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=A-Awf6G14CE&list=PLIkzcbX4vWZvZuPcDt5fFQRZ9Qh51--bG>

Yaima, R. [Richard Yaima]. (2020, noviembre 4). Schism (Cambio De Pedales) [Archivo de video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=fdPkzNN_b-w&list=PLIkzcbX4vWZvZuPcDt5fFQRZ9Qh51--bG&index=2

Yaima, R. [Richard Yaima]. (2020, noviembre 4). Schism (Pre Final) [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=m-Fvdpe1P3A&list=PLIkzcbX4vWZvZuPcDt5fFQRZ9Qh51--bG&index=3>

Yaima, R. [Richard Yaima]. (2020, noviembre 4). Schism (Final) [Archivo de video].

Recuperado de

https://www.youtube.com/watch?v=c_PyrFkTFZ8&list=PLikzcbX4vWZvZuPcDt5fFQRZ9Qh51--bG&index=4

Yaima, R. [Richard Yaima]. (2020, noviembre 4). Schism (Métricas) [Archivo de video].

Recuperado de

<https://www.youtube.com/watch?v=BYa7TDxScPw&list=PLikzcbX4vWZvZuPcDt5fFQRZ9Qh51--bG&index=5>

Yaima, R. [Richard Yaima]. (2020, noviembre 4). Schism (Alternancia De Métricas) [Archivo de video]. Recuperado de

<https://www.youtube.com/watch?v=O9e5jjdBx6c&list=PLikzcbX4vWZvZuPcDt5fFQRZ9Qh51--bG&index=6>

Yaima, R. [Richard Yaima]. (2020, noviembre 4). Schism (Touch Y Ataque) [Archivo de video].

Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=Wp1og-tE19Q&list=PLikzcbX4vWZvZuPcDt5fFQRZ9Qh51--bG&index=7>

Yaima, R. [Richard Yaima]. (2020, noviembre 4). Salsa For Norman (Inicio Ab Libitum)

[Archivo de video]. Recuperado de

<https://www.youtube.com/watch?v=qbHklRjhoKk&list=PLikzcbX4vWZvZuPcDt5fFQRZ9Qh51--bG&index=8>

Yaima, R. [Richard Yaima]. (2020, noviembre 4). Salsa For Norman (Songo) [Archivo de video]. Recuperado de

<https://www.youtube.com/watch?v=Ur592E2wIC0&list=PLikzcbX4vWZvZuPcDt5fFQRZ9Qh51--bG&index=9>

Yaima, R. [Richard Yaima]. (2020, noviembre 4). Samba Do Cantor (Intro) [Archivo de video].

Recuperado de

<https://www.youtube.com/watch?v=VR1O52WQCNk&list=PLikzcbX4vWZvZuPcDt5fFQRZ9Qh51--bG&index=10>

Yaima, R. [Richard Yaima]. (2020, noviembre 4). Samba Do Cantor (Interludio) [Archivo de video]. Recuperado de

<https://www.youtube.com/watch?v=HV426QLrBqY&list=PLikzcbX4vWZvZuPcDt5fFQRZ9Qh51--bG&index=11>

Yaima, R. [Richard Yaima]. (2020, noviembre 4). Party In Simon's Pants (Métrica Irregular) [Archivo de video]. Recuperado de

<https://www.youtube.com/watch?v=YLeezpVIJLM&list=PLikzcbX4vWZvZuPcDt5fFQRZ9Qh51--bG&index=12>

Yaima, R. [Richard Yaima]. (2020, noviembre 3). Party In Simon's Pants (Jazz) [Archivo de video]. Recuperado de

https://www.youtube.com/watch?v=NWyOuInt7_s&list=PLikzcbX4vWZvZuPcDt5fFQRZ9Qh51--bG&index=13

Yaima, R. [Richard Yaima]. (2020, noviembre 3). Party In Simon's Pants (Coordinación Y Velocidad) [Archivo de video]. Recuperado de

<https://www.youtube.com/watch?v=zMsCmK73CSM&list=PLikzcbX4vWZvZuPcDt5fFQRZ9Qh51--bG&index=14>

Yaima, R. [Richard Yaima]. (2020, noviembre 3). Party In Simon's Pants (Ejemplo #2) [Archivo de video]. Recuperado de

<https://www.youtube.com/watch?v=RzSkQbJdyDI&list=PLikzcbX4vWZvZuPcDt5fFQRZ9Qh51--bG&index=15>

Yaima, R. [Richard Yaima]. (2020, noviembre 3). Cuarteto Para La Musicalidad (Patrón)

[Archivo de video]. Recuperado de

<https://www.youtube.com/watch?v=23B52nbohXU&list=PLikzcbX4vWZvZuPcDt5fFQRZ9Qh51--bG&index=16>

Yaima, R. [Richard Yaima]. (2020, noviembre 3). Cuarteto Para La Musicalidad (Fills) [Archivo de video]. Recuperado de

<https://www.youtube.com/watch?v=Qq8YiXFil8g&list=PLikzcbX4vWZvZuPcDt5fFQRZ9Qh51--bG&index=17>

Yaima, R. [Richard Yaima]. (2020, noviembre 3). Cuarteto Para La Musicalidad (Independencia)

[Archivo de video]. Recuperado de

<https://www.youtube.com/watch?v=OUBSXOSqTDU&list=PLikzcbX4vWZvZuPcDt5fFQRZ9Qh51--bG&index=18>

Yaima, R. [Richard Yaima]. (2020, noviembre 3). Cuarteto Para La Musicalidad (Final)

[Archivo de video]. Recuperado de

<https://www.youtube.com/watch?v=ZVoqAh30w8k&list=PLikzcbX4vWZvZuPcDt5fFQRZ9Qh51--bG&index=19>

Yaima, R. [Richard Yaima]. (2020, noviembre 3). A La Marcha (Dimensionamientos) [Archivo

de video]. Recuperado de

<https://www.youtube.com/watch?v=tegoeOXowMo&list=PLikzcbX4vWZvZuPcDt5fFQRZ9Qh51--bG&index=20>

- Yaima, R. [Richard Yaima]. (2020, noviembre 3). A La Marcha (Cambio De Métricas) [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=9AGG5NtZEug&list=PLikzcbX4vWZvZuPcDt5fFQRZ9Qh51--bG&index=21>
- Yaima, R. [Richard Yaima]. (2020, noviembre 3). A La Marcha (Voces Finales) [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=qAj2sdZxMPU&list=PLikzcbX4vWZvZuPcDt5fFQRZ9Qh51--bG&index=22>
- IPUCHE, M. [MARIO IPUCHE]. (2014). Claves del Candombe (“Maderas”) -2014. [Archivo de video] Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=uKvVJhmxWhs>
- Percusión, T. [Tukebatukes Percusión]. (2014, noviembre 20). Tutorial SAMA AFRO [Ilê Aiyè]. [Archivo de video] Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=EYBrlyy3GxI>
- Yaima, R. [Richard Yaima]. (2020, noviembre 3). Luz (Groove Inicial) [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=JbVYVz5JRHS&list=PLikzcbX4vWZvZuPcDt5fFQRZ9Qh51--bG&index=23>
- Yaima, R. [Richard Yaima]. (2020, noviembre 3). Luz (Groove Final) [Archivo de video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=Uc0x5bN_gUM&list=PLikzcbX4vWZvZuPcDt5fFQRZ9Qh51--bG&index=24
- Henras, N. [Nicolas Henras]. (2017, abril 10). Batucada Nègrelisse Carnaval 2017 (HD) [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=FZBqe6b14hU>.

PRODUCCIONES, A. [AAINJAA PRODUCCIONES]. (2017, junio 3). PODEROSA

AAINJALA – 150 TAMBORES [Archivo de video]. Recuperado de

<https://www.youtube.com/watch?v=0Pq8vOVbvzs>

Yaima, R. [Richard Yaima]. (2020, noviembre 3). Luz (Desarrollo Polirítmico) [Archivo de video]. Recuperado de

<https://www.youtube.com/watch?v=QInfZ22KO78&list=PLikzcbX4vWZvZuPcDt5fFQRZ9Qh51--bG&index=25>

Yaima, R. [Richard Yaima]. (2020, noviembre 3). Luz (Enriquecimiento Multisensorial)

[Archivo de video]. Recuperado de

<https://www.youtube.com/watch?v=qj2jchZlOzo&list=PLikzcbX4vWZvZuPcDt5fFQRZ9Qh51--bG&index=26>

Anexos

Tabla 1

CRONOGRAMA				
Sección	Canción	Artista	Género	Semana
Primera sección	Under the sea	The Fearless Flyers	Funk	10 – 16 agosto
	Schism	Tool	Metal progresivo	17 -23 agosto
	Salsa for Norman	Chucho López & Jazztecas	Latin Jazz	24 -30 agosto
	Samba do cantor	Flora Purim & Airto Moreira	Samba brasileira	31 ago. – 6 sep.
	Party in Simon's pants	Los Lobotomys	Rock progresivo	7 – 13 septiembre
Segunda sección	Cuarteto para la musicalidad	Richard Molina	Percusión corporal	14 – 27 septiembre
	A la marcha	Richard Molina	Percusión corporal	28 sep. - 11 oct
	Luz	Richard Molina	Fusión instrumental	12 – 25 octubre

SCORE

UNDER THE SEA

THE FEARLESS FLYERS
RICHARD MOLINA

109 **3**

DRUM SET

D. S.

D. S.

D. S.

D. S.

D. S.

D. S.

D. S.

D. S.

2

UNDER THE SEA

The musical score consists of five staves of guitar notation, each labeled 'D. S.' (Dolce/Sostenuto) on the left. The notation includes various techniques such as natural harmonics (indicated by 'x' above notes), artificial harmonics (indicated by 'o' above notes), and slurs. The score is divided into measures, with some measures containing rests or repeat signs. The measures are numbered as follows:

- Staff 1: Measures 37, 38, 39, 40
- Staff 2: Measures 41, 42, 43, 44
- Staff 3: Measures 45, 46, 47, 48
- Staff 4: Measures 49, 50, 51, 52
- Staff 5: Measures 53, 54, 55, 56, 57

SCORE

SCHISM

DRUM TRANSCRIPTION

TOOL

RICHARD MOLINA

♩ = 815

Drum Set

O.S. 7

O.S. 11

O.S. 15

O.S. 19

O.S. 23

O.S. 27

O.S. 31

2

SCHISM

The image displays a musical score for the piece "SCHISM" on guitar. It consists of ten staves of music, each beginning with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 5/8 time signature. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, often beamed together, and rests. Some notes are marked with an 'x' above them, indicating natural harmonics. The score is divided into measures, with measure numbers 35, 40, 46, 51, 55, 59, 65, 69, and 75 indicated at the start of their respective staves. The music features a complex, rhythmic pattern with frequent changes in articulation and dynamics, typical of a contemporary guitar composition.

SCRIBM

5

The image displays a musical score for a piece titled "SCRIBM" on page 83. The score consists of nine staves, each labeled "O. S." on the left. The music is written on a grand staff (treble and bass clefs) with a common time signature (C). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. There are several instances of "x" marks above notes, likely indicating fingerings or specific articulations. Some notes are circled, and there are arrows pointing to specific notes. The staves are numbered at the beginning: 78, 80, 84, 88, 92, 96, 100, 107, and 118. The music appears to be a complex, rhythmic piece with many sixteenth and thirty-second notes.

4

SCRISM

The musical score for "SCRISM" on page 4 consists of ten staves of music, each beginning with a treble clef, a common time signature (C), and a 2/4 time signature. The staves are numbered 117 through 140. The music is characterized by complex rhythmic patterns, including triplets, sixteenth-note runs, and various rests. Key markings include "X5" above a measure on staff 135, and first and second endings (labeled "1." and "2.") on staff 135. The notation includes various note values (quarter, eighth, sixteenth, and thirty-second notes), rests, and dynamic markings such as accents and slurs. The piece concludes on staff 140 with a final cadence.

SCRISM

5

The musical score consists of seven staves, each labeled 'D. S.' and containing a different rhythmic pattern. The patterns are as follows:

- Staff 1 (165): A sequence of eighth notes with slurs and fingerings (5, 6) above them.
- Staff 2 (166): A sequence of eighth notes with slurs and fingerings (5, 6) above them.
- Staff 3 (169): A sequence of eighth notes with slurs and fingerings (5, 6) above them.
- Staff 4 (172): A sequence of eighth notes with slurs and fingerings (5, 6) above them.
- Staff 5 (174): A sequence of eighth notes with slurs and fingerings (5, 6) above them, ending with a double bar line and repeat signs.
- Staff 6 (178): A sequence of eighth notes with slurs and fingerings (6) above them.
- Staff 7 (182): A sequence of eighth notes with slurs and fingerings (6) above them.

SALSA FOR NORMAN

SCORE

DRUM TRANSCRIPTION

CHUCHO LOPEZ & TALLERES
RICHARD MOLINA

$\text{♩} = 108$

Drum Set

The score consists of eight staves of drum notation. The first staff is labeled 'Drum Set' and includes a double bar line with a 'II' above it. The subsequent seven staves are labeled 'D. S.' on the left. The notation includes various rhythmic patterns, rests, and dynamic markings such as accents and slurs. Measure numbers 6, 11, 16, 21, 26, 31, and 36 are indicated at the beginning of their respective staves. The notation uses a variety of note values and rests to represent the drum parts.

2

SALSA FOR NOEMAN

The image displays a musical score for guitar, titled "SALSA FOR NOEMAN". It consists of ten staves of music, each beginning with a treble clef and a common time signature (C). The staves are numbered 39, 45, 49, 57, 64, 69, 75, 79, and 84. The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests. Some notes are marked with an 'x' above them, indicating specific techniques like palm muting. The score is written in a standard musical notation style, with a key signature of one flat (B-flat).

SALSA FOR NOEMAN

9

0. 5. 

0. 5. 

0. 5. 

0. 5. 

0. 5. 

0. 5. 

0. 5. 

0. 5. 

0. 5. 

4

SALSA FOR NOEMAN

The image displays ten staves of musical notation for the piece "SALSA FOR NOEMAN". Each staff is labeled "O. S." on the left and contains a sequence of notes and rests. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests. Some notes are marked with a star (*) above them, and some are circled. There are also some notes with a 'p' above them, possibly indicating a piano dynamic. The staves are numbered at the beginning: 155, 158, 145, 148, 152, 154, 160, 164, and 168. The music is written on a five-line staff with a treble clef and a common time signature (C). The notation is dense and rhythmic, typical of salsa music.

SALSA FOR NOEMAN


5

0. 5.  172

0. 5.  176

0. 5.  180

0. 5.  184

0. 5.  188

0. 5.  194

SAMBA DO CANTOR

SCORE

DRUM TRANSCRIPTION

FLOER PUEIM & ALIETO MORGEEA
RICHARD MOLINA

♩ = 105

Drum Set

The drum transcription consists of seven staves. The first staff is labeled 'Drum Set' and the subsequent six are labeled 'D. S.'. Each staff begins with a double bar line and a '4' or '7' indicating the measure number. The notation includes various rhythmic patterns with notes, rests, and articulation marks such as asterisks and circles. The first six staves show continuous rhythmic patterns, while the seventh staff has a double bar line at measure 14 and resumes the pattern at measure 15.

2

SAMBA DO CANTOR

The image displays a musical score for a piece titled "SAMBA DO CANTOR". The score is organized into ten horizontal staves, each labeled "D. S." on the left. The music is written in a rhythmic style characteristic of Samba, with frequent use of eighth and sixteenth notes, often beamed together. Above the notes, there are numerous rhythmic markings, including "x" symbols and "o" symbols, which likely indicate specific articulation or dynamics. The staves are numbered sequentially from 19 to 66. The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth-note runs, sixteenth-note passages, and occasional rests. The overall appearance is that of a detailed musical manuscript for a specific instrument, possibly a guitar or a similar stringed instrument, given the rhythmic complexity and the use of "x" and "o" markings.

SAMBA DO CANTOR

5

0. 5. 71

0. 5. 74

0. 5. 78

0. 5. 81

0. 5. 84

0. 5. 87

0. 5. 95

0. 5. 97

0. 5. 100

The image shows a musical score for a piece titled "SAMBA DO CANTOR" on page 5. The score consists of nine staves, each labeled "0. 5." and a measure number. The staves contain musical notation for a single melodic line, likely for a vocal part. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks such as accents and slurs. The measure numbers are 71, 74, 78, 81, 84, 87, 95, 97, and 100. The score is written in a standard musical notation style with a treble clef and a common time signature.

4

SARSA DO CANTOE

Musical score for 'SARSA DO CANTOE', consisting of ten staves of music. Each staff is labeled 'O. S.' and contains a measure number. The music is written in a single system with a common time signature. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks such as slurs and accents. The score concludes with a double bar line on the final staff.

104
108
112
116
120
124
128
132
136
140

PARTY IN SIMON'S PANTS

Score

Los Losotomys

STEVE LUKATHEE
RICHARD MOLINA

Prestissimo ♩ = 220

Drum Set

O.S.

O.S.

O.S.

O.S.

O.S.

O.S.

O.S.

O.S.

2

PARTY IN SIMON'S PANTS

The musical score consists of ten staves of guitar notation, each labeled 'O. S.' on the left. The notation includes various techniques such as slurs, accents, and specific fingering (e.g., 5, 6, 7, 8, 9). The score is divided into measures, with measure numbers 38, 41, 45, 49, 53, 54, 56, 59, and 48 indicated at the beginning of their respective staves. A 'Swing!' instruction is placed above the eighth staff. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and includes some complex rhythmic patterns and slurs.

PARTY IN SIMON'S PANTS

3

O. S. 45

O. S. 48

O. S. 51

O. S. 54

O. S. 57

Prestissimo ♩ = 200

O. S. 60

O. S. 62

Swing!

O. S. 64

O. S. 66

4

PARTY IN SIMON'S PANTS

Musical score for 'Party in Simon's Pants', consisting of nine staves of music. Each staff is labeled 'O. S.' and contains a measure number (69, 73, 75, 75, 77, 79, 81, 84, 86). The music is written on a five-line staff with a treble clef and a common time signature (C). The notation includes various rhythmic values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and dynamic markings. The score is divided into measures by vertical bar lines. Some measures contain multiple notes beamed together, and there are occasional slurs and accents. The music appears to be a rhythmic, possibly percussive piece.

PARTY IN SIMON'S PANTS

0. 5. 

0. 5. 

0. 5. 

0. 5. 

0. 5. 

0. 5. 

0. 5. 

0. 5. 

Prestissimo ♩ = 220

0. 5. 

6

PARTY IN SIMON'S PANTS

The musical score consists of nine staves, each labeled 'O. S.' on the left and a measure number below the staff. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks. The first staff (107) features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and some beamed eighth notes. The second staff (108) continues with similar rhythmic complexity. The third staff (110) shows a more regular eighth-note pattern. The fourth staff (111) has a steady eighth-note flow. The fifth staff (112) is characterized by dense, repeated rhythmic patterns, possibly representing a drum or a specific instrument. The sixth staff (113) returns to a simpler eighth-note pattern. The seventh staff (114) features a prominent sixteenth-note pattern with a '6' above the staff, indicating a sixteenth-note group. The eighth staff (115) continues with a consistent eighth-note pattern. The ninth staff (116) concludes with a similar eighth-note pattern.

O. S. 107

O. S. 108

O. S. 110

O. S. 111

O. S. 112

O. S. 113

O. S. 114

O. S. 115

O. S. 116

PARTY IN SIMON'S PANTS

7

The musical score consists of three staves, each labeled 'D. S.' on the left. The first staff begins at measure 117 and features a rhythmic pattern of eighth notes with a star symbol above each note. The second staff begins at measure 118 and features a similar rhythmic pattern with a '6' above each note, indicating a barre. The third staff begins at measure 119 and features a slower, more melodic line with a 4/4 time signature and a key signature of one sharp (F#).

CUARTETO PARA LA MUSICALIDAD

SCORE

♩ = 120

LA EXPERIMENTACION

RICARDO MOLINA

This musical score is for a quartet and is written in 4/4 time. It consists of three systems of staves. The first system includes a vocal line (Voz) and three percussion lines: 'PECHO Y MANOS' (chest and hands), 'PIERNAS' (legs), and 'PIES' (feet). The second system continues the percussion parts. The third system introduces the vocal line with the lyrics 'LA LA' and continues the percussion parts. The score is marked with a tempo of 120 beats per minute.

The score is divided into three systems. The first system shows the vocal line (Voz) and three percussion lines: 'PECHO Y MANOS', 'PIERNAS', and 'PIES'. The second system continues the percussion parts. The third system introduces the vocal line with the lyrics 'LA LA' and continues the percussion parts. The score is marked with a tempo of 120 beats per minute.

2 **Cuarteto Para La Musicalidad**

The image displays a musical score for a quartet, titled "Cuarteto Para La Musicalidad". The score is organized into four systems, each consisting of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in a treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 2/4 time signature. The piano accompaniment is written in a grand staff (treble and bass clefs). The first system includes vocal lyrics: "LA LA" in the first two measures, "LA LA" in the third measure, and "DA" in the fourth measure. The score features various musical notations, including eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings. The piano part includes complex rhythmic patterns, such as sixteenth-note runs and chords. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

CUARTETO PARA LA MUSICALIDAD

5

First system of musical notation, measures 1-5. The top staff is a treble clef with a melody of eighth notes. Below it are three staves for piano accompaniment. The lyrics "La la la la" are written under the first measure.

Second system of musical notation, measures 6-10. The top staff continues the melody. The piano accompaniment consists of rhythmic patterns in the middle and bottom staves.

Third system of musical notation, measures 11-15. The top staff has a melody that ends with a fermata. The piano accompaniment continues. The lyrics "Pa-ra la mu-si-ca-li-dad" are written across measures 11-15. The word "INDIVIDUAL" is written at the bottom right of the system.

Fourth system of musical notation, measures 16-20. The top staff has a melody with a fermata over the first measure. The piano accompaniment features a more complex rhythmic pattern. The word "DUO" is written above the first measure of the piano part.

4 CUARTETO PARA LA MUSICALIDAD

The musical score is divided into four systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The piano part consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass staff. The vocal line is in a single staff with a treble clef. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The lyrics are written below the vocal line.

System 1: The vocal line begins with a melodic phrase. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a steady bass line in the left hand.

System 2: The vocal line continues with a melodic phrase. The piano accompaniment maintains the rhythmic pattern. The lyrics "La La" are written below the vocal line.

System 3: The vocal line continues with a melodic phrase. The piano accompaniment maintains the rhythmic pattern. The lyrics "Pe - da la ho - si - ca - li -" are written below the vocal line.

System 4: The vocal line continues with a melodic phrase. The piano accompaniment maintains the rhythmic pattern. The lyrics "do - On" are written below the vocal line.

Cuarteto Para La Musicalidad

79

83

87

LA MITAD DEL GRUPO TOCA SEISILLOS EN FIGENAS,
 LA OTRA MITAD TOCA LAS COCHERAS EN LAS FIGENAS.
 (ALTERNAR DISPOSICIONES DE INTERPRETES)

E

P. v. M. 1

Pes. 1

Ps.

Allegretto

P. v. M. 1

Pes. 1

P. v. M. 2

Pes. 2

Ps.

P. v. M. 1

Pes. 1

P. v. M. 2

Pes. 2

Ps.

A LA MARCHA

5

First system of musical notation for 'A LA MARCHA'. It consists of five staves: P. v. M. I, Pes. I, P. v. M. E, Pes. E, and Ps. The P. v. M. I and Pes. I staves feature a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The P. v. M. E and Pes. E staves have a similar pattern but with some rests. The Ps. staff provides a steady bass line of eighth notes. A double bar line is present after the third measure.

Second system of musical notation. It begins with a vocal line (V.) in treble clef with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. The vocal line contains the lyrics "DOM DOM DOM DOM" under a series of quarter notes. Below the vocal line are the same five instrumental staves as in the first system: P. v. M. I, Pes. I, P. v. M. E, Pes. E, and Ps. A double bar line is present after the third measure.

Third system of musical notation. It begins with a vocal line (V.) in treble clef with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. The vocal line contains the lyrics "DOM DOM" under a series of quarter notes. Below the vocal line are the same five instrumental staves as in the first system: P. v. M. I, Pes. I, P. v. M. E, Pes. E, and Ps. A double bar line is present after the fourth measure.

4 **A LA MAREMMA**
♩ = 150

V. *DOH DOH DOH DOH DOH A LA MARE-EMMA NOH* *Un*

P. v. M. 1

Pes. 1

P. v. M. 2

Pes. 2

Ps.

V. *Un* *Un* *Un* *Un*

P. v. M. 1

Pes. 1

P. v. M. 2

Pes. 2

Ps.

V. *Un*

Pes. 1

P. v. M. 2

Pes. 2

Ps.

Score

L02

RICHARD YOUNG

♩ = 100

This system contains three staves: Electric Bass, Snare Drum, and Tom Drum. The Electric Bass staff is in 4/4 time with a tempo of 100. It features a melodic line with notes and accidentals. The Snare Drum staff shows a rhythmic pattern of eighth notes. The Tom Drum staff shows a pattern of quarter notes.

This system contains three staves: E.S., S.Dr., and T.Dr. The E.S. staff continues the melodic line from the first system. The S.Dr. staff continues the eighth-note rhythmic pattern. The T.Dr. staff continues the quarter-note pattern.

This system contains five staves: Voc., E. Bass, E.S., S.Dr., and T.Dr. The Voc. staff has a melodic line with lyrics. The E. Bass staff has a bass line with notes and accidentals. The E.S., S.Dr., and T.Dr. staves continue their respective rhythmic patterns.

8 LEE

Vox. E. Ped. E.S. S.Dr. S.Dr. T.Dr.

Chord symbols: $Bm7$, A^7 , B^7 , G^7 , $Bm7$

Vox. E. Ped. E.S. S.Dr. S.Dr. T.Dr.

Chord symbols: A^7 , B^7

E.S. S.Dr. S.Dr. T.Dr.

Lute 5

This system contains the first five measures of the Lute part. It features a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes a variety of rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The music is written in a standard staff format.

This system contains the second and third systems of the score, covering measures 1 through 5. The second system includes a vocal line (Vox) and a lute line (E. No.). The vocal line has a treble clef and a key signature of one sharp. The lute line has a treble clef and a key signature of one sharp. The third system continues the lute part from the first system. The vocal line has a long rest in the first measure, followed by notes in the second and third measures, and a final note in the fifth measure. The lute part continues with its rhythmic pattern.

This system contains the fourth and fifth systems of the score, covering measures 1 through 5. The fourth system includes a vocal line (Vox) and a lute line (E. No.). The vocal line has a treble clef and a key signature of one sharp. The lute line has a treble clef and a key signature of one sharp. The fifth system continues the lute part from the first system. The vocal line has a long rest in the first measure, followed by notes in the second and third measures, and a final note in the fifth measure. The lute part continues with its rhythmic pattern.

4 LOC

The image displays three systems of musical notation for a piece. Each system consists of five staves: Vocals (Voc.), Electric Piano (E. Pn.), Electric Bass (E.S.), Snare Drum (S.D.), and Tom Drum (T.D.).

- System 1:** The vocal line begins with a measure of rest, followed by a melodic phrase. The electric piano accompaniment features a sequence of chords: Eb7, Bb7, Ab, and Bb. The electric bass line provides a steady accompaniment with notes corresponding to the piano chords. The drum parts consist of a consistent snare and tom pattern.
- System 2:** The vocal line continues with a similar melodic structure. The electric piano accompaniment changes to a sequence of chords: Eb7, Bb7, Ab, Bb, and Eb7. The electric bass and drum parts maintain their respective patterns.
- System 3:** The vocal line concludes with a final melodic phrase. The electric piano accompaniment features a sequence of chords: Bb7, Ab, and Bb. The electric bass and drum parts continue their accompaniment until the end of the system.