



UNIVERSIDAD  
CENTRAL

FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES,  
HUMANIDADES Y ARTE

Departamento de Estudios Musicales



¡Celebramos

nuestra historia!

Octubre 01 de 2014



Estamos en proceso de  
acreditación institucional

20 años

Programa de  
Estudios  
Musicales



# UNIVERSIDAD CENTRAL

FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES,  
HUMANIDADES Y ARTE  
Departamento de Estudios Musicales

## **Consejo Superior**

Jaime Posada Díaz (presidente)  
Fernando Sánchez Torres (consejero)  
Jaime Arias Ramírez (consejero)  
Rafael Santos Calderón (consejero)  
Pedro Luis González Ramírez  
(Representante de los docentes)  
Angélica María Gonzáles Gómez  
(Representante de los estudiantes)

## **Rector**

Rafael Santos Calderón

## **Vicerrector académico**

Luis Fernando Chaparro

## **Vicerrector administrativo y financiero**

Nelson Gnecco Iglesias

UNA PUBLICACIÓN DEL DEPARTAMENTO DE ESTUDIOS MUSICALES

## **Gloria Alcira Alvarado Forero**

Decana de la Facultad de Ciencias Sociales, Humanidades y Arte

## **Fernando Miguel Cuevas Ulitzsch**

Director del Departamento de Estudios Musicales pregrado y maestría

## **Concepto gráfico y corrección de estilo**

Departamento de Comunicación y Publicaciones

## **Diseño cuadernillo**

AGO Publicidad

## **Autores textos Departamento de Estudios Musicales**

Fernando Cuevas Ulitzsch, director

## **Docentes**

Martha Lucía Barrero y Rosalía Charry  
Juan Camilo Toro  
Julio César Peña Aponte  
Luis Díaz Hèrodier  
Juan Díaz de Corcuera Herrador  
Leonardo Zambrano R.  
Óscar Hernando Agudelo Contreras

# La formación musical como acceso a la universalidad

Por: Fernando Cuevas Ulitzsch  
Director Departamento de Estudios Musicales

En su texto *Un arte espectral: reflexiones sobre la escritura* (título original: *The spooky art. Thoughts on writing*), el escritor y ensayista Norman Mailer, expresa: "... tu material se vuelve valioso solo cuando es existencial, con lo cual me refiero a una experiencia que no controlas" (pag. 33). En este sentido se evidencian las posibilidades de los procesos de creación en cuanto a su aporte a nuestro crecimiento como humanidad, pues destaca la potencialidad existencial de las artes en cuanto a su capacidad de empujar las fronteras del conocimiento desde una aproximación distinta a la del método científico y sus certezas..

Esta cita de Mailer nos lleva a otra de Elliot, en la que se pregunta: "¿Dónde está la vida que perdimos viviendo? ¿Dónde está la sabiduría que perdimos con el conocimiento? ¿Dónde, el conocimiento que perdimos con la información? ¿Qué será la sabiduría? Entonces, ¿qué es pensar? ¿Qué es más acción: mover un pie o pensar, así entendido?". Al saborear la intensidad de esta reflexión, nos atrevemos a explorar sus profundidades y a extrapolarlas al ejercicio de la formación universitaria, donde, usualmente, se valora más el conocimiento duro, los procesos formales y estructurados de investigación académica, pero se mira con cierta conmiseración los procesos de creación artística y sus desarrollos asociados

Este bello cuestionamiento de Elliot nos evidencia la fuerza poética de las artes y cuestiona la mirada peyorativa a la creación/reflexión artística. Las artes –y la música como uno de sus exponentes más elocuentes y bellos– son acción y reflexión en movimiento, son sabiduría concretada. Sus resultados no son solo enérgicos, también tienen una capacidad de conexión y empatía emocional y espiritual mucho más profunda que muchos de los resultados de las mal llamadas ciencias exactas.

Colciencias recibe muchas quejas por su acercamiento cuantitativo y su evidente discriminación hacia la producción artística y a la innovación pedagógica en formación universitaria de las artes, pero no se escuchan reclamos –ni autocríticas– por la generalizada mirada despectiva hacia las artes –y la música, específicamente– como una disciplina de "loquitos", "soyados" o "hippies" que malgastan recursos preciosos en quijotadas egocéntricas que no "sirven" para nada.

Si la música o la poesía se crean pensando en su utilidad, dejan de serlo. Su naturaleza es –o debería ser– libre, espiritual y emocional, como lo debería ser la naturaleza humana. Por lo tanto, los procesos de formación musical –por poner un ejemplo– son vitales para el aseguramiento de la universalidad y la integralidad en la formación universitaria.

Partiendo del aniversario número 20 de nuestro programa de pregrado de Estudios Musicales, sea este el momento para que estas reflexiones, asociadas a la relación universidad-artes, sean valoradas más allá de los balances financieros o las mediciones cuantitativas. La música nutre nuestra humanidad y la llena de sentido e impredecibilidad, a la vez que amplía los límites de nuestra conciencia.

Nuestras vidas y la formación universitaria –de cualquier clase– no están hechas solo de sílabos, competencias y metodologías, tal como lo expresa Paul Claudel:

*"Mi poema no está hecho de estas palabras puestas como clavos sobre un papel".*

# Reseña histórica del Programa de Estudios Musicales

Por: Martha Lucía Barrero y Rosalía Charry  
Docentes tiempo completo

El Programa de Estudios Musicales inicia actividades por acuerdo del Consejo Superior de la Universidad el 26 de agosto del año 1994, entre la Fundación Universidad Central y la Fundación Orquesta Sinfónica Juvenil de Colombia, para ofrecer un programa de pregrado de formación en Estudios Musicales a nivel profesional.

Uno de los objetivos capitales del programa consiste en establecer la formación de músicos capaces de integrar las orquestas profesionales del país e impartir a los niveles de primaria y básica secundaria, media vocacional y universitaria, por una parte, los conocimientos teóricos y corales y, por otra, los elementos científicos pedagógicos y humanísticos en función de una óptima aplicación y desarrollo en el campo profesional.

El programa se inició en el primer semestre de 1995. Para ese entonces, la formación profesional tenía ya una duración de diez semestres académicos, con una jornada mixta: diurna y nocturna. Los graduados recibían el título de músico profesional, por lo que el plan de estudios centraba la formación musical en la interpretación instrumental.

En esta primera etapa, dada la estructura organizativa institucional, el programa es administrado como Facultad de Música, cuyo primer decano fue el maestro Ernesto Díaz Alméciga (q. e. p. d.), posteriormente la maestra Ruth Lamprea asumiría como nueva directora del programa.

A partir del año 2004 se inicia un proceso de autoevaluación del programa, en el marco de las nuevas políticas del Ministerio de Educación, a fin de alcanzar la acreditación. Es así como se trabaja en una nueva propuesta dirigida a ampliar el campo de estudio musical ofrecido por los planes vigentes.

A finales de 2005 se termina el convenio aludido, al definirse un acuerdo entre las partes. En una segunda etapa se crea la Facultad de Ciencias Sociales, Humanidades y Arte, a la cual se adscribe el Departamento de Estudios Musicales bajo las decanaturas de las doctoras Ligia Echeverry, Elssy Bonilla, Luz Teresa Gómez de Mantilla y Gloria Alvarado.

Esta propuesta contemplaba la conformación de cuatro énfasis musicales: pedagogía musical, dirección coral, composición e interpretación (vocal e instrumental). Para tal empresa, la maestra Ligia Asprilla asume la dirección del programa y bajo sus directrices se inicia a partir del año 2006 la implementación gradual de lo que constituye el plan actual.

En el año 2009 asume la dirección del pregrado la maestra Gisela de la Guardia, quien regiría el programa en el periodo durante el cual se obtiene la acreditación de alta calidad de Estudios Musicales. El programa fue dirigido por la maestra Gisela hasta finales del año 2013, seguida por el doctor Fernando Cuevas.

# Reseña histórica del programa de Estudios Musicales



Sede original calle 24, estudios musicales

En el año 2010 se inicia la formulación del proyecto de la maestría en Estudios Musicales bajo la responsabilidad de los maestros Juan Antonio Cuéllar y Federico Sepúlveda. Esta propuesta es llevada al Ministerio de Educación, el cual realiza la visita de sus pares académicos a comienzos de 2012. Finalmente es conferido el registro calificado el 22 de agosto de 2012. Para el siguiente año, el maestro Juan Díaz de Corcuera Herrador ocupa la dirección hasta el 17 de septiembre del presente año.

Actualmente, la estructura curricular de la maestría comprende tres componentes: profundización, práctico y teórico. En virtud de estos, la maestría en Estudios Musicales se sustenta desde dos presupuestos: "1) La aplicación práctica y teórica del contexto, que se refiere a los ámbitos desde los cuales se puede desarrollar el discurso musical y 2) la extensión del concepto de música históricamente

documentada en todos los ámbitos y momentos del quehacer musical". Asimismo, la maestría ofrece tres énfasis. El primero es el énfasis en interpretación histórica, el cual contiene los subénfasis en instrumentos de cuerda históricos, canto histórico, música polifónica y bajo continuo. El segundo énfasis es el de educación musical, mientras que el tercero, el de investigación.

Por otra parte, a lo largo de estos años el programa ha nutrido sus áreas de extensión y proyección social a través de una programación permanente de conciertos, recitales, producciones musicales, festivales, concursos y eventos institucionales dentro de los cuales ha representado con notoriedad a la institución. Uno de estos eventos lo constituye el ciclo musical "Concierto Sentido", celebrado en los años 2007 y 2008. Presentaciones en actividades institucionales como la reinauguración del Teatro México "Auditorio Jorge Enrique Molina" 1996, la presentación de la fachada del Teatro Faenza 2007 y Temporadas del Arte de la FCSHA a partir del año 2009.

La importancia de dichos eventos reside en que ejercen como instrumentos atractivos y preparatorios en la formación y desarrollo de las competencias profesionales propias de quien se prepara en el campo musical. En conjunto con estas actividades la formación musical promueve el desarrollo profesional a través de talleres y clases magistrales mediante la incorporación de maestros nacionales e internacionales invitados.

Durante los veinte años de existencia del programa se han graduado 133 estudiantes, los cuales han logrado posicionarse en diferentes ámbitos musicales dentro y fuera del país. Varios de estos egresados han sido contratados como profesores de cátedra y de tiempo completo, gracias a su alta calidad profesional.



# Reseña histórica del programa de Estudios Musicales



Lo anterior es ratificado al repasar la participación de los egresados en diversas convocatorias nacionales e internacionales. Destacamos las siguientes:

A nivel nacional: Ciclo de Conciertos Universitarios del Auditorio Fabio Lozano, Auditorio Fabio Lozano, Jóvenes Intérpretes Biblioteca Luis Ángel Arango, Orquesta Sinfónica de Colombia, Orquesta Filarmónica de Bogotá.

El programa ha representado a la Universidad en el Concurso Nacional de Composición Jorge Villamil y el Festival de Hato Viejo Cotrafa, ambos en 2008. En este mismo año hizo parte del Taller Magistral Imusici. En 2009 en el Festival de la Orquesta Latinoamericana de Vientos Yamaha y el decimosegundo Concurso Ciudad de Bogotá. Igualmente, se realizaron decorosas presentaciones en el séptimo Festival de duetos Ciudad de Cajicá (2009), el octavo Festival Universitario de Música Instrumental de la Región Andina Colombiana (2009), el quinto Festival Sinfónico de Pereira (2010) y el Concurso de Duetos Hermanos Martínez, de Florida Blanca Santander (2010).

A su vez, a nivel internacional las presentaciones se han llevado a cabo en el Festival Internacional de Música de Cartagena y desde el año 2006 se ha participado en el Festival Ópera al Parque, como solistas y como agrupación "Taller de Ópera". En consonancia con esto, el programa ha hecho efectivas invitaciones a festivales en países como Estados Unidos, España, Italia, México y Perú, país en cuya capital se celebró el décimo Festival de Violín, en 2008.

Nuestros estudiantes se han presentado en no pocos escenarios de la capital. Apenas unos de ellos son la Sala Teresa Cuervo del Museo Nacional, el Auditorio Fabio Lozano, la Sala Germán Arciniegas, la Sala Otto de Greiff, el Teatro de Bellas Artes, el Auditorio Mario Laserna, Ópera al Parque y el Auditorio Compensar. (Presentaciones en actividades institucionales y temporadas del arte de la FCSHA a partir del año 2009), presentación en actividades institucionales como la reinauguración del Teatro México "Auditorio Jorge Enrique Molina" y la presentación de la fachada del Teatro Faenza.

Ahora bien, las giras de Conciertos de la Orquesta de Cámara y del Taller de Ópera se realizaron en Boyacá (Duitama, Tunja y Villa de Leiva), mientras que la gira del Taller de Ópera se llevó a cabo en Cali, Medellín y Popayán, este último, anfitrión del Festival de Música Religiosa. Igualmente merece destacarse la temporada de conciertos, efectuada a la luz de un proyecto interinstitucional en conjunto con el Departamento de Humanidades, Departamento de Arte Dramático (Proyecto Pombo y la Cantata de las Bellas Esperanzas, en conmemoración del bicentenario de la independencia de Colombia. arte dramático (Proyecto Pombo y la cantata de las Buenas Esperanzas, en conmemoración del bicentenario de Colombia). Finalmente, es digno de mención el ciclo de conciertos tanto de la Orquesta de Cámara como de solistas en los cincuenta años vida artística del maestro Miguel Pinto Campa (2009).

En lo referente al plan curricular es menester hacer mención de las cátedras abiertas en su decisión de incentivar campos versátiles de estudio a nivel de profundización, ligados a las áreas de la formación musical. Las cátedras abiertas fueron instituidas desde 2010. Dentro de ellas debemos hacer mención de:

- Panorama histórico y cultural de la península ibérica, desde los reyes católicos a Felipe II,
- *Seconda pratica*. El Barroco temprano italiano, altos y bajos del Barroco.
- El canto llano en la era del canto del órgano.
- Clase maestra de violín y viola con repertorio barroco,
- Clase maestra de bajo continuo.

## Reseña histórica del programa de Estudios Musicales



Además, el programa ha participado en el Congreso Nacional de Música, la Cumbre Regional de América Latina y del Caribe (Acofartes), el Plan Decenal de Cultura y el Congreso Internacional de Musicología de 2010. Otras participaciones importantes las ocupan el Tercer Congreso Iberoamericano de Cultura (2010) y la Red de Programas de Formación Superior en Música 2010, también organizado por Acofartes.

Otro aspecto por señalar son los importantes trabajos de grado que se han cosechado en el énfasis en pedagogía musical. Merecen destacarse en el campo de la investigación e intervención pedagógica los siguientes trabajos: *Análisis musicológico del ciclo de cuatro canciones de Guillermo Uribe Holguín*, *Obras de música infantil vocal colombiana del Centro de Documentación Musical de la Biblioteca Nacional de Colombia: Catalogación digital de partituras*, *Iniciación musical para soldados heridos en combate*, *Pasantía académica en las misiones Jesuíticas de Concepción (Bolivia) (Bol.)* y *La Educación musical como aporte en la rehabilitación de personas con discapacidad cognitiva de leve a moderada en la Asociación Renacer, de la Ciudad de Bogotá*. Dos de estos trabajos fueron seleccionados en el XII Encuentro Regional Redcolsi, Red Colombiana de Semilleros de Investigación, lo que les permitió participar en el Encuentro Nacional de 2014. Finalmente, del énfasis instrumental con grado meritorio se deben reconocer a Karen Bravo y Guillermo Rojas en percusión, a Carlos Eduardo Jiménez en guitarra y a Giuseppe Tejeiro en violín.

Actualmente el programa cuenta con acreditación de alta calidad, otorgada por el Ministerio de Educación Nacional según la Resolución 15248 de noviembre 23 de 2012 y el registro calificado según la Resolución 16411 del 18 de noviembre de 2013. En 2012 el programa fue reconocido por el Ministerio de Educación Nacional como uno de “Los mejores en educación 2012”.



Proyecto Concierto Gira Haydn\_Director Adrian Chamorro

# Interpretación Instrumental

## Énfasis en Interpretación Instrumental

Por: Juan Camilo Toro.  
Docente tiempo completo

A diferencia de nuestros colegas, los intérpretes vocales y directores corales, los intérpretes instrumentales no tenemos usualmente un texto impreso en nuestra partitura, que nos de luces interpretativas. Los instrumentistas se ven en la tarea de comenzar la exploración interpretativa basándose en aspectos intuitivos como primera medida, dichos aspectos, sin un bagaje teórico amplio, un maestro con experiencia, un conocimiento contextualizado de los eventos y circunstancias que llevaron al nacimiento de la obra, se quedarían solo en la primera impresión intuitiva, suficiente para el diletante, pero magnífico punto de partida para realizar una racionalización profesional.

Las preguntas que guían el proceso de pensamiento y dan lugar al resultado interpretativo final deben ser profundas y las decisiones que se tomen a partir de ellas, asumidas con la mayor seriedad y responsabilidad, partiendo de la premisa de que la música es un documento de la humanidad y como tal merece un inmenso respeto. Si no se puede sustentar firmemente la interpretación, utilizando diversos elementos de análisis, históricos y de contextualización, no podremos llegar al límite de la obra de arte. Para ejemplificar las decisiones interpretativas, la Orquesta Sinfónica de la Universidad Central ha comenzado a trabajar la Cuarta Sinfonía de Tchaikovsky, proceso investigativo-interpretativo que nos llevará un año de trabajo. Esta Sinfonía es una de las más queridas, grabadas e interpretadas del compositor.

Tenemos la gran fortuna de contar con una amplia correspondencia entre Tchaikovsky y madame von Meck, su mecenas y “mejor amiga”. Tchaikovsky dedica su Cuarta Sinfonía Op. 36 a Madame von Meck, quien permite la dedicatoria con la condición de no mencionar su nombre, Tchaikovsky responde con la siguiente inscripción en la partitura: *A mon meilleur ami*, (a mi mejor amigo).

Citamos el fragmento de la carta donde Tchaikovsky trata de poner en palabras el cuarto movimiento de la sinfonía:

*El cuarto movimiento. Si uno no logra descubrir razones para la felicidad en uno mismo, hay que mirar a los demás. Salir y mezclarse con la gente. ¡Mira, qué bien lo están pasando, entregándose a la alegría! Un cuadro de festejo popular en un día de fiesta. A duras penas uno ha tenido oportunidad de olvidarse de sí mismo cuando el infatigable Destino reaparece y nos hace recordarlo. Pero los demás no le prestan atención a uno. Ni siquiera se vuelven, no lo miran, no notan que uno está solo y triste. ¡Oh, qué alegres que están! ¡Qué afortunados son de que sus emociones sean directas y sin complicaciones! Reármate y no digas que todo el mundo es triste. Existen alegrías fuertes, simples. Toma la felicidad de las alegrías de otros. La vida es soportable después de todo.*





### Énfasis en Interpretación Instrumental

La interpretación contextualizada debe entonces tener fuertes lazos con las palabras anteriores. La arrolladora alegría que se evidencia en los primeros compases del movimiento, la indicación del compositor *allegro con fuoco* (alegre con fuego), nos refiere inmediatamente a una alta velocidad de ejecución, no permite en ningún momento articulaciones musicales laxas o un tempo moderado o perezoso, el compositor nos pide transformar las notas del papel en felicidad pura e inocente. El segundo tema del movimiento nos remonta a la música folclórica rusa, la canción popular *Во поле берёза стояла*, cuyo texto dice:



*Mira el hermoso abedul en el prado,  
Hojas crespas bailando cuando el viento sopla.  
Loo-lee-loo, cuando el viento sopla,  
Loo-lee-loo, cuando el viento sopla.*

*Oh, mi pequeño árbol, necesito ramas,  
Para las flautas de plata necesito ramas.  
Loo-lee-loo, tres ramas,  
Loo-lee-loo, tres ramas.*

*De otro abedul haré ahora,  
haré una "cosquilleante" balalaika  
Loo-lee-loo, balalaika,  
Loo-lee-loo, balalaika.*

*Cuando toco mi nueva balalaika,  
Voy a pensar en ti, mi encantador árbol de abedul.  
Loo-lee-loo, precioso árbol de abedul,  
Loo-lee-loo, precioso árbol de abedul.*

Cualquier ruso del siglo XIX identificaría claramente esta canción popular, es más complicada la interpretación para nosotros si no dedicamos algo de tiempo a la investigación, tradición interpretativa y traducción de la canción. Tchaikovsky utiliza esta canción para hacer referencia a las masas populares y la felicidad de la vida sencilla del campo en un día de fiesta. El reto entonces está en las muchas repeticiones de esta melodía y en la manera de interpretar coherentemente la transformación de una melodía popular bien conocida en un motivo de angustia, opresión, ansiedad y depresión profunda.

Estas transformaciones se vuelven más viscerales al estar confrontadas con su emoción opuesta, la alegría despreocupada del tercer tema. Este diálogo entre dos sensaciones opuestas y los contrastes que generan, necesitan especial atención para no sufrir transiciones pasajeras donde la tensión elaborada de la sinfonía sufra discontinuidad, pero permitiendo desdibujarlas, ya que nunca se enfrentan directamente.

Llegamos entonces a la reaparición del destino, tema presentado en el primer movimiento de la sinfonía, convirtiendo esta obra en sinfonía cíclica. El destino, descrito por Tchaikovsky en la misma carta:

*Uno debe someterse a él y refugiarse en anhelos inútiles. El sentimiento inconsolable, desesperanzado, se hace más fuerte y más devorador. ¿Acaso no sería mejor dar la espalda a la realidad y sumergirse en los sueños?*

# Programa

## Interpretación Instrumental

### Énfasis en Interpretación Instrumental

Rompe con la continuidad de la obra, ya que claramente esta idea musical es tratada como entidad que irrumpe, no como tema principal, reapareciendo en el momento climático de transformación del segundo tema por medio de un *stretto* entre los metales agudos y graves. A partir de la llegada del destino se hace presente la última etapa del duelo, la aceptación. El tercer tema reaparece y es transformado hasta desembocar en la felicidad desbordante del inicio y, embriagado por reemplazos armónicos, (luego explicados por la teoría moderna como teoría transformacional) la felicidad falsa es aceptada como sustituto de la depresión causada por lo tormentoso de los años 1877-1878.

En este periodo el compositor se casa con su estudiante Antonina Milyukova con el objetivo de ocultar su homosexualidad y ser víctima de segregación y acoso por parte de los altos círculos sociales rusos. Tal apresuramiento al matrimonio pudo o no ser influenciado por su ópera Eugenio Onegin, que componía de manera paralela a la sinfonía. Sabemos que Tchaikovsky no menciona sus nupcias a madame von Meck sino hasta el último momento y que luego de componer los tres primeros movimientos de la Cuarta sinfonía, el primero de junio de 1877, detiene su trabajo para visitar por primera vez a Antonina, uno o dos días después pide su mano.

Este matrimonio duró menos de tres meses y Antonina estuvo, en un principio, de acuerdo con el divorcio, luego en contra y efectuó su venganza final alquilando el apartamento del piso superior al del Tchaikovsky.

No es de extrañarnos que la sinfonía refleje en muchos momentos contradicciones emocionales profundas.

Este es un brevísimo comentario del modelo interpretativo-investigativo que se pretende implementar al interior del énfasis de Interpretación Instrumental. Quedan muchas preguntas por responder y más aún por hacer, generando en nuestros estudiantes la curiosidad por conocer a fondo las obras que interpretan, con el objetivo de formarlos como músicos e intérpretes integrales.



Lanzamiento de Maestría

# La música vocal: un encuentro de la música y la poesía

## Énfasis en Interpretación Vocal

Por: José Alejandro Roca  
Docente tiempo completo

*Und in dem 'Wie', da liegt der ganze Unterschied.*  
(Y es en el 'cómo' donde reside toda la importancia).  
Richard Strauss, Der Rosenkavalier, Acto I

La relación entre poesía y música es una unidad indivisible desde los orígenes mismos de la existencia humana. Ya Platón las concebía como manifestaciones confluyentes a un mismo sentido: el del oído, en tanto que ambas tienen en la articulación del sonido su medio de difusión (entendiendo la poesía como una manifestación hecha para ser recitada o leída en voz alta).

Ambas artes han permanecido sometidas a una espiral de jerarquías irrelevantes a lo largo de la historia ("El hombre es un animal hablante y en segundo lugar un animal hablante" nos dice Jankélévitch). No obstante, dicha contraposición tiene su punto de encuentro con la música vocal, a través de ella podemos seguir el hilo conductor de la historia misma de la música. Mediante esta fusión (¿tensión?) de dos formas de expresión es como encontramos no pocos de los más importantes momentos de la tradición musical de occidente. Puntualmente, podemos citar el caso de Monteverdi y el estilo retórico, el lied alemán del siglo XIX o a Wagner y su drama musical, por solo hacer mención de algunos representantes destacados.

Esta relevancia a nivel estético y artístico, así como el lugar privilegiado que ocupa el género, gracias al encuentro de sus fuentes en las emanaciones de la literatura y la música, consolida la noción según la cual la formación de un cantante lírico profesional constituye una de las áreas que requiere de mayor amplitud multidisciplinaria en el campo de la educación musical. Los idiomas y la dicción, la actuación y la presencia escénica, la danza, el conocimiento de los estilos musicales, el dominio de los textos poéticos y literarios conforman, junto a una solvencia técnico-vocal, los elementos imprescindibles para ser competentes en el exigente medio musical actual.

Durante su proceso formativo, el joven cantante debe adquirir las destrezas de dichos aspectos, de tal manera que su bagaje le permita una interpretación sólida, así como una flexibilidad musical y dramática, conjunción necesaria para adaptarse a los diferentes criterios estéticos que afrontará en las oportunidades laborales futuras.

La búsqueda continuada de estas competencias, junto al fomento del desarrollo de una personalidad artística propia conforman los objetivos principales del énfasis en interpretación vocal del Departamento de Estudios Musicales de la Universidad Central.

Dentro de la visión profesional que sustenta el énfasis en interpretación vocal, desde su creación en 2007, ha sobresalido el Taller de Ópera, el cual se constituye en la agrupación emblemática y aquel que hace las veces de laboratorio escénico-musical para los estudiantes del ciclo del énfasis.

Es por este motivo que en la noche de hoy se han escogido dos fragmentos del repertorio operático universal, contrastantes en estilo, idioma y formato. Muestran un reflejo de la simbiosis en que deviene nuestro quehacer diario. Hoy Mozart-Da Ponte y Gounod-Shakespeare nos transportan a ese lugar que Peter Brook denominó el Teatro Sagrado: un lugar donde puede aparecer lo invisible.

# Pedagogía Musical (Coro Infantil - Ensamble Orff)

## Énfasis en Pedagogía

Por: Julio César Peña Aponte  
Docente tiempo completo

En la pedagogía musical, el canto colectivo es considerado como uno de los procedimientos más efectivos e integrales de formación inicial en cuanto las obras y canciones, no solo conllevan al conocimiento y disfrute de distintos géneros de música, sino que permiten la vivencia y la comprensión directa de los elementos que configuran el lenguaje musical. Para el Coro Infantil de la Universidad, la canción infantil colombiana y latinoamericana es la fuente principal de dichos elementos; su contenido rítmico, melódico, armónico y textual representa un material de incalculable valor para el desarrollo musical de niños, niñas y jóvenes. A su vez, como escenario de práctica pedagógica, el Coro infantil y juvenil permite acercar al estudiante universitario al mundo profesional, no solamente desde la perspectiva de la apropiación de técnicas, habilidades y conocimientos específicos que éste demanda, sino también desde el entendimiento de la música y su pedagogía en contextos situacionales determinados.

El Ensamble Orff es también un espacio de formación musical y pedagógica de los estudiantes universitarios. Aborda herramientas básicas para la interpretación de instrumentos de placa, cuerdas típicas, flautas dulces, percusión menor y percusión folklórica, así como un permanente ejercicio de creación, adaptación y arreglos musicales. Profundiza en la construcción de un criterio pedagógico-musical derivado del afianzamiento conceptual y procedimental de la música y sus metodologías de enseñanza desde la práctica grupal.



Coro Infantil Universidad Central

# Pedagogía Musical (Coro Infantil - Ensamble Orff)

## Énfasis en Pedagogía



En Colombia, la consolidación de procesos formativos alrededor de estas prácticas colectivas genera un verdadero escenario potencial para el desempeño profesional del músico. Diferentes instituciones públicas y privadas buscan, a través de dichos formatos instrumentales y vocales, contribuir a garantizar el derecho educativo musical de la población con miras a aumentar los niveles de apreciación y comprensión musical de las comunidades, a fomentar el diálogo entre enfoques epistemológicos, metodológicos y técnicos, e incluso, a generar procesos investigativos en torno a la práctica y la formación musical.

Por lo anterior, se plantea una formación pedagógico musical a nivel superior que responde a: i) la necesidad de profesionales competentes y propositivos frente al crecimiento sustancial del estudio y de la práctica musical en diversos ámbitos; ii) la necesidad de competir profesionalmente en el campo de la música atendiendo a los desafíos del mundo globalizado, reconfigurando oportunamente los saberes y las prácticas artísticas, disciplinar e interdisciplinariamente; iii) la necesidad de individuos críticos y transformadores, capaces de intervenir en la recuperación del tejido social mediante su labor pedagógica, artística y cultural.

Tanto el Coro Infantil como el Ensamble Orff dan cuenta en sí mismos del propósito central del énfasis en Pedagogía: “formar profesionales en música con competencias pedagógicas, capaces de orientar coherentemente procesos de formación musical en los ámbitos formal, no formal e informal, así como de generar propuestas que contribuyan a impulsar el desarrollo de la educación musical en nuestro país”.



Cátedra, Pedagogía de la voz



# El director coral

## Énfasis en Dirección Coral

Por: Luis Díaz Hèrodièr  
Docente tiempo completo

Mucho más que el estereotipo de la persona que gesticula frente a un coro o una orquesta, el director sintetiza la concepción estética de las obras que dirige. Afortunadamente, la música académica occidental adolece de graves falencias y limitantes en cuanto al sistema de notación musical se refiere; es como la lengua francesa, se escribe de una manera pero se pronuncia de otra. Digamos que los microelementos en la notación musical quedan a merced del nivel de ignorancia de los intérpretes (directores incluidos, claro está). Y esto es maravilloso dado que de lo contrario no solo los directores no tendríamos trabajo, sino que cada obra sonaría siempre igual. Es muy similar a lo que sucede con el texto hablado en obras de teatro, a esas inflexiones que otorgan diversos sentidos a una misma palabra. Para no ir lejos, ello no dista de lo que sucede en las conversaciones de nuestra comunicación verbal cotidiana. El “¿cómo amaneciste?” diferente a todas luces del “¿Cómo?, ¿amaneciste?”. De modo que una parte fundamental del trabajo de un director es la labor acuciosa para escudriñar las numerosas variables de las inflexiones efectuadas en los diversos elementos de una obra musical. Pero esta labor no es de ninguna manera voluntariosa, por lo menos no debería serlo.

Hay determinados parámetros en todos los aspectos, musicales y extramusicales, que deben ser tomados en cuenta. Unos son muy generales, como la velocidad (tempo), el volumen (dinámica) y la organización de los acentos (métrica). A esto debe sumársele los aspectos de estilo de los diferentes periodos históricos, los cuales son condicionados incluso por los adornos, cuyas tendencias cambian de acuerdo con una época y un lugar dados. Una tarea más del director consiste en advertir cómo se une apropiadamente un sonido con otro (articulación), sobre todo cuando no hay indicaciones del compositor-editor. Cada uno de estos aspectos constituye un mundo por explorar.

Por ejemplo, antes de la invención del metrónomo, en 1816, para indicar la velocidad (tempo), se usaban términos como presto, allegro, moderato, andante, lento, etc., expresiones vinculadas probablemente a la velocidad del paso del hombre al caminar. Suponemos que al expandirse las ciudades, este paso se fue acelerando, lo que sugiere diferentes velocidades para el mismo término en diferentes épocas. No obstante, esta terminología aún se emplea, acompañada o no de indicaciones precisas del metrónomo (pulsos por minuto).

Es decir, tenemos unos márgenes que respetar. Salirse radicalmente de ellos se considera una aberración. Y es que la música —sonidos humanamente organizados, diferentes al lenguaje verbal— bien escrita funciona de otra manera o deja de funcionar si se le altera sustancialmente uno solo de estos elementos generales, incluidos los medios sonoros (instrumentos). Para un director coral —cuyo instrumento es el coro (la voz humana en masa) —es lógico que su buen desempeño dependa en gran medida de la profundidad de su dominio de tal instrumento.

## El director coral

### Énfasis en Dirección Coral

Hablamos usualmente de cuatro tipos de voces en un coro mixto: aguda de mujeres (sopranos), grave de mujeres (altos), aguda de hombres (tenores) y grave de hombres (bajos). Aparte del nivel agudo-grave, el color (timbre) de la voz es determinante. Existen otras dos categorías: media de mujeres (mezzosopranos) y media de hombres (barítonos). Si con estos cuatro grupos nos hacemos líos los directores corales, imagínense los directores orquestales que tienen cuatro familias en la orquesta —cuerdas, maderas, metales y percusión—, cada una con cuatro grupos. Anoten esto para más adelante.

El director coral, durante la preparación de una de sus obras, canta cada línea melódica a fin de dominarla, lo que le permite hallar la inflexión más adecuada. A su vez, busca posibles dificultades y sus varias soluciones. Tales soluciones se tornan en sus herramientas para trabajar con el coro, uno de sus tres tesoros.

El director cavila en torno a un análisis minucioso de la obra, a partir de lo cual se va creando una imagen sonora de ella. Cuanto más detallada sea esa imagen, más acertada será (otro tesoro). Se trata de no dejar nada al azar, con el objeto de que cuando llegue el momento de trabajar ante el coro, se facilite realizar la complejísima tarea de ir comparando —su tercer tesoro— aquello que escucha con la aludida imagen, hasta ajustarla lo más posible a esta última. Esta fase requiere de un entrenamiento permanente para ir, muy lentamente, desarrollando las diversas antenas del director para monitorear no solo lo musical sino también lo extramusical. Es decir, el director siempre debe escuchar / observar y evaluar lo que escucha / observar y así actuar para modificar lo que escucha. Esta introspección constante lo conduce a un estado permanente de elección, antes y durante el ensayo. Por eso, un buen ensayo es siempre el resultado de las decisiones correctas del director, así como sus decisiones equívocas conforman las causas de un mal ensayo.

En el acto de evaluar del director confluyen su bagaje musical, sus conocimientos teóricos y sus habilidades prácticas. Es un hecho que un director puede tener la más acertada imagen sonora de la obra, pero si no escucha con agudeza, no tendrá elementos para compararla; del modo contrario también ocurre, puede escuchar maravillosamente, pero si no cuenta con las herramientas adecuadas no podrá moldear la imagen.

No se puede pasar por alto un importantísimo aspecto extramusical: el conocimiento de los cantantes. Mientras más profunda y detalladamente conozca un director a sus cantantes, más acertadas serán sus decisiones y más eficaces sus ensayos.

En síntesis, el director debe ser, en esencia, la memoria del coro. Esto se ve reflejado en el proceso de estudio de una obra, donde el director va pasando del lenguaje verbal al gestual, un conocimiento continuo que dura semanas e incluso meses.

En la hora de la verdad, el concierto, el director debe anticipar cada aspecto, cada uno de los detalles musicales y extramusicales trabajados durante los ensayos. Sus manos, su cuerpo, sus gestos, su mirada, todo debe transmitir los diversos estados de ánimo de la obra, su carácter en cada momento, brindando —al mismo tiempo— la seguridad técnica necesaria a sus cantantes.

## El director coral

### Énfasis en Dirección Coral



Junto al universo del cómo, los demás aspectos mencionados forman parte sustancial de la formación del director en el énfasis en Dirección Coral de nuestro Departamento: la construcción de la imagen estético-musical de la obra, el desarrollo de la capacidad y múltiples habilidades para escuchar y la apropiación de las herramientas necesarias para el trabajo coral. Todo, a partir de la experiencia individual de nuestros estudiantes. Todo, inmerso en la permanente práctica musical coral-instrumental. Todo, pensando siempre en hacer música con la mejor calidad posible, que es nuestro objetivo final.

Gracias a esto, algunos de nuestros estudiantes han sido capaces de preparar y dirigir complejas obras orquestales por primera vez en sus vidas. Otros dirigirán obras corales y cada uno de ellos con su propia concepción de la obra que dirigen. El tiempo de preparación ha sido inusualmente breve y aunque, por supuesto, han contado con nuestro apoyo, ustedes escucharán hoy el resultado del esfuerzo de cada uno de ellos.



Proyecto Concierto Gira Haydn Director Adrian ChamorroAud Fabio Lozano UJTL

## La interpretación contextualizada como alternativa al mundo de las versiones

Por: Juan Díaz de Corcuera Herrador  
Docente tiempo completo  
Maestría en Estudios Musicales



Maestría en Estudios Musicales

A lo largo de la historia de la música occidental, la postura del intérprete frente a la obra y el grado y el tipo de intervención que éste ha tenido sobre ella han variado mucho. En algunas etapas como el Renacimiento o el Barroco, la obra compuesta estaba sujeta a la acción del intérprete. Éste intervenía la obra durante la interpretación mediante el uso de ornamentos de uso convencional, o en caso de que la obra no satisficiera completamente las necesidades del contexto en el que se interpretaba, la obra podía sufrir cambios en su estructura

como cortes u otro tipo de intervenciones, que desde nuestro punto de vista moderno supondrían violaciones flagrantes de los derechos del autor sobre la obra. Sin embargo, a partir del siglo XIX esta situación comienza a modificarse.

La obra cobra un carácter autónomo, como fruto de la voluntad del compositor, quien le ha dado una forma que es considerada definitiva por el interprete. Éste ya no manipula durante su interpretación determinados elementos de la obra, sino que tratará de ser fiel a la partitura en un intento de traducir en sonidos la voluntad del compositor. Las partituras comienzan a acumular mayor numero de indicaciones que tratan de reflejar con el mayor grado de fidelidad la voluntad del autor.

Estas dos formas de interpretación de la obra musical responden a dos concepciones antagónicas del hecho musical. La primera entiende el ejercicio de la música como actividad social en la que la obra está sujeta a las circunstancias en las que se desarrolla. La segunda entiende la obra como un objeto autónomo fruto del acto de composición del autor. La tradición que entiende la obra como objeto autónomo está ligada a la los conservatorios europeos fundados en su gran mayoría durante el siglo xix. Estas instituciones entienden que el repertorio al que se dedican pertenece a una tradición viva transmitida de maestros a discípulos. Esto garantiza la fidelidad a la voluntad del autor ya que éste trasmite a su alumno los secretos de la interpretación de su propia obra.

La aparición de la fonografía a finales del siglo XIX y su posterior desarrollo terminará de cambiar el hecho de la interpretación. El mayor cambio que la fonografía introduce en el mundo de la interpretación es el concepto de *versión*. Dado que ahora los sonidos se pueden almacenar y reproducirse infinitamente la música grabada pasa a tener el estatus de *obra* por sí misma. La música ya no es una realidad codificada en un soporte escrito y que necesita de un intérprete que la descifre y la interprete. La obra en este nuevo formato y sobre todo después de la revolución de internet se transmite de la misma forma que el repertorio oral, simultáneamente la partitura ha pasado de ser el soporte de la obra a una guía que recuerda al intérprete lo escuchado. Esta situación es la misma en la que se hallaba la cultura musical occidental en el momento de la aparición de la notación musical en los siglos IX y X.



### La interpretación contextualizada como alternativa al mundo de las versiones

¿Cómo escapar a esta situación y recuperar la interpretación musical para el mundo de la cultura escrita? Una alternativa podría ser la recuperar la visión de las llamadas músicas académicas como músicas producto de una actividad social y pasar a entenderla como un lenguaje que se desarrolla en unos contextos situacionales determinados. A modos de ejemplo, podemos estudiar la obra de Bach en varios contextos situacionales posibles. El Bach de Bach, si estudiáramos las circunstancias que rodeaban a Bach en cualquiera de los lugares donde se desempeñó profesionalmente, el Bach de cualquier ciudad alemana de su tiempo donde pudo llegar su obra pero donde las circunstancias tanto Humanas como materiales fueran distintas, o porque no, el Bach de Colombia en el siglo XXI, donde las circunstancias materiales son completamente distintas a las que vivió Bach.

Esta lógica puede extrapolarse a cualquier repertorio o a cualquier época y nos permite abordar de manera mucho más rica cada obra, planteando en primer lugar la reconstrucción de un contexto en el que queremos situar nuestra obra. Tal vez esta pueda ser una forma de recuperar la noción de interpretación y desligarla de la cultura de las versiones.



Maestría en Estudios Musicales



# Los ríos de Euterpe

## Área de Investigación

Por: Leonardo Zambrano R.  
Docente tiempo completo

Euterpe es la musa de la música y la poesía lírica y, por lo mismo, del placer. Según la mitología griega, el río Estrimón era amante de Euterpe. Como producto de esta relación nació el héroe Reso, rey tracio que murió en la guerra de Troya.

Si bien el devenir de la historia le ha conferido a la música un estatus de carácter intelectual en los recintos de la academia, esta no le ha podido despojar su carácter hedonista.

Pero, ¿en qué consiste este arte maravilloso? ¿Qué lo hace tan llamativo e inspirador? Una definición que se puede encontrar en cualquier diccionario —y que se basa en ideas inspiradas por Rousseau— profiere que la música es “el arte de combinar sonidos de una manera que sea agradable al oído”. Esta definición parece estar arraigada en la vida cotidiana sin excepción de ningún tipo. No es casualidad que la música siendo un arte —con el carácter excluyente que implica esta palabra—, está circunscrita al plano del goce estético, tanto como de lo lúdico y de lo ocioso. Esto conduce a preguntarse: ¿Se puede vivir sin música? ¿Cómo sería un mundo sin música?

La música es capaz de crear su propio tiempo y su propio espacio. Vive y se desarrolla en un mundo imaginario con leyes capaces de evocar las ciencias exactas. La música posee su propia psicología y le es de suyo una filosofía interna.

El compositor, amante dilecto de Euterpe, tiene a su haber una infinita paleta de tonos posibles. Puede manipular tanto las características del sonido (ya sea la duración, la altura, el volumen o el timbre) como su orden, a través de los elementos musicales (el ritmo, la melodía, la armonía, la dinámica, la tímbrica, la forma, la articulación, etc.). El compositor se sirve de los símbolos gráficos para transmitir sus ideas a los músicos intérpretes que recrearán su obra. Estos últimos, a su vez, serán la conexión entre el trabajo intelectual-emocional del compositor y la reinterpretación del oyente, cuya proclividad lo conduce por lo general a asimilarla de una manera afectiva y anímica.

Por otra parte, la tonalidad ha servido durante mucho tiempo como sustento de la visión hedonista de la música. Los sonidos se acercan y se alejan de su centro gravitatorio. El oyente es capaz de perseguirlos, de organizarlos y trata de vaticinar cuál será su siguiente posición. En este sentido, el compositor puede satisfacer sus expectativas o prolongar el desenlace. Las estructuras se extrapolan en dos estados básicos: estabilidad e inestabilidad. La estabilidad es hacia donde todo se dirige. Es arribar al nido, volver a casa después de un largo viaje, el momento consumado. Tal vez, una razón por la cual este tipo de música nos agrada tanto es porque conocemos su verdad, sabemos cuál es el final: un final que casi siempre es eufórico y feliz. Y aunque sea melancólico como en la *Sinfonía patética* de Tchaikovsky, es un final seguro, indubitable. Hay, pues, certeza en la tonalidad, mas no la hay en la vida.

## Los ríos de Euterpe

### Área de Investigación



Existen otras músicas que se salen del marco de la tonalidad. La música impresionista, el serialismo y la música concreta son ejemplos de ello. Es menester aquí nombrar por supuesto a la música étnica y a algunos ejemplos de la denominada música antigua. Las corrientes modernas, cuyo fundamento se oponía al lirismo de la música romántica y a la representación de los sentimientos, se propusieron hacer de la música algo que debería sentirse de manera visceral, al tiempo que debería entenderse intelectualmente.

Por lo cual, el oyente estaría obligado a ser no solamente un amante de la música sino además un conocedor. Evidentemente, los vínculos entre el gran público y la música escrita bajo este criterio pronto se fueron debilitando. Tal situación probablemente contenga su raíz en la intención del oyente al escuchar la música. Quizás lo hace con el ánimo de embarcarse en rumbos lejanos a los intelectuales, tras las corrientes de los ríos de Euterpe.

Quien usa como materia el sonido para presentar una visión estética de lo que por sí mismo entiende como realidad, se convierte en organizador de movimientos y de espacios imaginarios. Sonidos que marchan, saltan, rebotan y vuelan; melodías que se persiguen unas a otras, voces frenéticas que luchan por su supremacía, armonías que chocan y se estabilizan. La música nos permite viajar a esos espacios, hacia arriba, hacia abajo y en otras direcciones únicas para cada individuo en particular. Esta posibilidad de sumergirnos en otras realidades a través de la música es lo que llevó a Art Bakely, el baterista de jazz, a afirmar que 'la música nos quita de nuestros pies el polvo de la vida diaria'. Es así al punto de que nuestro cuerpo reacciona, incluso involuntariamente, a todo el flujo que lleva consigo la música. No solo afectivamente, sino también muscularmente.

Terpsícore y Euterpe van de la mano por el río: la música invita al movimiento, el cuerpo no se resiste a esa invitación; sin embargo, es curioso que el protocolo de asistencia de un concierto de música erudita consista en permanecer casi inmóvil durante la interpretación de las obras. Terpsícore lucha por bailar con Euterpe. La música llama al movimiento y anima, le concede alma a nuestro cuerpo.

Un mundo sin música sí es posible, de hecho existen culturas en las que la palabra que designa a este arte como tal no existe. Para los kogui de la Sierra Nevada de Santa Marta, por ejemplo, lo que nosotros conocemos como música está vinculado a otros eventos que incluyen la narración: un sincretismo conformado por el teatro y la danza. Esto, en su conjunto, es lo que constituye una expresión artística relacionada con su propia visión cosmogónica de la existencia.

No obstante, no es descabellado afirmar que un mundo sin música sería muy poco llamativo para la mayoría de los habitantes del planeta. La afinidad del ser humano con la música deviene de la necesidad por explorar su ser interior y compartirlo con sus semejantes, de allí que todo aquello relacionado con la música es cultural.

## Los ríos de Euterpe

### Área de Investigación



Por otra parte, aunque el compositor no siempre tiene la intención de agradar con su obra a determinado público, sí es cierto que tiene la intención de afectarlo. Quiere causar algún efecto, ya que su intención, por lo general, es comunicar, compartir sus ideas musicales. El músico innovador es inmoral, en el sentido en que ejerce una oposición hacia lo establecido, su propósito es impactar y hacer tambalear los pilares que sustentan determinada corriente estética. Sus innovaciones consisten en alterar las sonoridades, las estructuras rítmicas e incluso la logística que caracteriza a determinado evento musical. La creatividad dentro de este contexto consiste entonces en transformar los formatos preestablecidos para generar un estilo propio, lo que termina impulsando nuevas corrientes estéticas.

Dado lo anterior, la música podría definirse como el arte que pretende afectar al oyente mediante los recursos estéticos que provee el material sonoro. A través de esta forma artística un compositor puede aportar determinados rasgos culturales a su grupo determinado, así como impulsar un movimiento innovador que trascienda el devenir del tiempo. Pero también la sencilla finalidad de causar goce estético es importante por sí misma, ya que permite al individuo gestar un estado espaciotemporal que solo se sucede en su mundo interior.

Resta por decir que la música no es sino el sonido que llama al alma, pero hablar o escribir sobre ella es complicado. Mozart tenía claro esto último cuando le escribió a su padre: “No puedo escribir poéticamente; no soy un poeta. No puedo arreglar las partes de un discurso de tal manera que produzca luz y sombra; no soy pintor. Ni siquiera puedo dar expresión a mis sentimientos y pensamientos mediante gestos y pantomima; no soy bailarín. Pero lo que hago, lo puedo hacer con sonidos; soy músico... Quisiera que pudieras vivir hasta que no se tenga que decir nada más sobre la música”.



Lanzamiento Maestria

## Área de Teoría

Por: Óscar Hernando Agudelo Contreras  
Docente tiempo completo

*Es un derecho de todo ciudadano  
el aprender los elementos básicos de la música,  
el recibir la llave que le permita entrar en este mundo.*  
Lois Choksy

Es indiscutible el hecho de que la música es una disciplina compleja cuya profundidad permite desarrollar de manera integral muchas de las competencias propias del ser humano. Por una parte, un buen número de procesos de adquisición de conocimientos, de desarrollo de la creatividad, de procesos lógico-matemáticos, de desarrollo sensorial —lo que implica el desarrollo de las motricidades fina y gruesa—, de fortalecimiento de la memoria, entre muchos otros.

A través de la formación musical el individuo puede ser potencializado desde temprana edad, esculpiendo a seres humanos altamente competitivos en un sinnúmero de disciplinas.

En consonancia con lo anterior, no se puede desconocer la influencia directa que la música ejerce en la construcción de sociedad, dada su naturaleza inclusiva, pues es una práctica que históricamente ha sido ejecutada en comunidad. Tradicionalmente es un constructo social utilizado, entre otros aspectos, para la caracterización de la identidad de los pueblos, además de ser parte constitutiva de diversos aspectos de la cotidianidad del hombre. La música ha conservado esta característica desde sus albores hasta nuestros días. Soria, citando a Zatorre (2011) afirma que desde la Prehistoria, la música es fundamental en todas las culturas. Surgió de manera simultánea al lenguaje, debido a la necesidad de comunicarse y cooperar. Lois Choksy (2000) afirma que a través de los escritos de Kodály, está implícita la noción según la cual el hombre no está completo sin música.

Si se tienen en cuenta las ventajas de esta rama del arte en el desarrollo integral del hombre y en la construcción de la sociedad, es menester como comunidad académica dedicada a esta disciplina, officiar una lectura del presente colombiano en términos de los procesos de la transformación —económica, social y educativa— que el país está ejerciendo, en función de cuestionarse sobre cómo la música, a través de los futuros profesionales, puede contribuir a tan complejo y esperanzador momento.

En Colombia, ad portas de vivir procesos de postconflicto y de resiliencia, es de primera importancia la creación de escenarios de inclusión en beneficio de los actores involucrados directamente en aquellas dinámicas, y es allí en donde la educación musical se convierte en un elemento de capital importancia para esa construcción. Ospina dice que “el arte es necesario porque es inútil (...) porque produce belleza con la misma naturalidad con que la sociedad industrial produce basura; que tal vez la belleza sea el único antídoto real contra la violencia”.



## Área de Teoría

Desde este punto de vista, desde la formación teórica en música, hay que entender que las instituciones en la actualidad se enfrentan a nuevos desafíos que suponen, entre otras cosas, la constante autoevaluación en el interior de las áreas relacionadas con su enseñanza. No son solo para revisar los contenidos propios de los espacios académicos o sus dispositivos pedagógicos. Por tal razón es de capital importancia estar en constante observación del contexto social, cultural, económico y musical del país, para así determinar las competencias que el entorno requiere del músico profesional

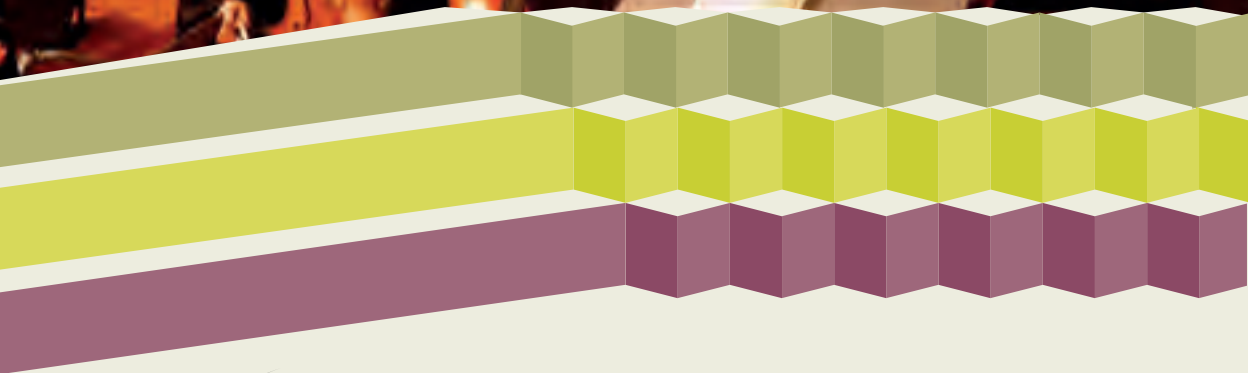
A la luz de las ventajas que ofrece una educación musical seria y documentada desde la primera infancia —en el mejor de los casos, cubierta a la totalidad de la población para posibilitar esa transformación social y cultural de la que se ha hablado—, no puede entonces entenderse el estudio teórico-musical profesional como el acto tradicionalmente pasivo de transmisión de conocimientos incuestionables con métodos inamovibles que evaden de la realidad al educando.

En el contexto del que se habla en este documento hay que propender, en principio, por la mirada autocrítica y constructiva del docente y de su ejercicio profesional. Es él quien debe ser un dinamizador tanto en la búsqueda de información como en la construcción colectiva de conocimiento. Debe ser un acompañante de procesos formativos. Así mismo, por su parte, el educando también debe asumir su rol como agente participativo, propositivo, crítico y con alto nivel de autorregulación. Sabato (2007) al respecto afirma que el ser humano aprende en la medida en que participa en el descubrimiento.

En concordancia con lo anterior, la formación teórico musical que se viene desarrollando en el interior del programa de Estudios Musicales, a través del conocimiento de las músicas que hacen parte del acervo cultural colombiano y latinoamericano, pretende que el estudiante adquiera las herramientas no solo musicales, sino sociales y culturales que caracterizan a estos complejos contextos, a fin de que adquiera así un discurso integral, que le permita ser un agente de cambio, creador y re-creador de cultura, tal como se concibe en la visión y misión del Departamento de Estudios Musicales y que a su vez se articula directamente con lo que la visión y misión institucional planteada para el presente y el futuro cercano.

Es de destacar la variedad de repertorio programado para este concierto, en donde simultáneamente se interpretarán obras de la literatura universal y música andina colombiana, así como obras inéditas creadas por los estudiantes. Esta es la prueba fehaciente de la consolidación del conocimiento holístico musical por el que se propende, especialmente desde el área teórica y sus diferentes espacios académicos. Es la materialización de la incansable búsqueda por hacer del estudiante centralista, un profesional competente y versátil, creativo y propositivo, el cual en su futuro artístico, pedagógico y musical, sin lugar a dudas, se destacará como un agente activo de transformación, aquella por la que el país trabaja intensamente.





20 años

Programa de  
Estudios  
Musicales

[www.ucentral.edu.co](http://www.ucentral.edu.co)

*Ago Publicidad*