

Sonora Capital

**Una propuesta para la difusión de la música andina colombiana en formato de
Orquesta de Cámara de cuerdas frotadas**

Paula González y Santiago Salazar

Maestría en Gestión y Producción Cultural y Audiovisual

Facultad de Ciencias Sociales

Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano

AGRADECIMIENTOS

TABLA DE CONTENIDO

Índice de Figuras	5
Índice De Tablas	5
Resumen	7
Abstract.....	7
Introducción.....	9
Marco Conceptual.....	12
Música Folklórica y Música Académica.....	12
Aproximación a la Fusión Musical.....	12
Conceptualización de la Música de Cámara	15
Sonoridad	17
Antecedentes.....	20
Contexto: Referentes Musicales para Sonora Capital	20
Referentes Musicales de Colombia	20
Referentes Musicales Fuera de Colombia	22
Análisis Del Entorno	24
Tradición Folklórica	24
La Música Andina Colombiana	26
La Fusión Entre Músicas Académicas y Folklóricas en Europa: Influencia en la Música a Nivel Internacional	28
El Nacionalismo Musical.....	29
Las Fusiones y el Panorama Actual de la Música	31
Marco Legal: Sonora Capital en el Contexto de las Políticas Culturales.....	33
Justificación.....	36
Objetivos.....	37
Objetivo General.....	37
Objetivos Específicos	37
Sonora Capital y la Interacción con Los Públicos: Mediación Cultural y Participación	38
Públicos y Prácticas Culturales Contemporáneas.....	38
Cultura, Consumo Cultural y Capital Cultural	39
Mediación Cultural y Participación de Los Públicos	39
Barreras de Acceso a las Prácticas Culturales.....	40
Sonora Capital y la Mediación Cultural.....	41
Difusión.....	42
Calidad Artística.....	42
Mediación Cultural	42
Participación Del Público.....	42

Comunidades Culturales	42
Sonora Capital y Sus Transcripciones	42
El Bambuco	43
Acompañamiento de la Guitarra	45
Acompañamiento Tiple	45
Planeación Estratégica.....	49
Misión.....	49
Visión.....	49
Principios.....	49
Componentes de Gestión	50
Creación.....	50
Interacción y Mediación con Los Públicos.....	50
Circulación	51
Emprendimiento (Componente Económico)	51
La Implementación de Sonora Capital	52
Modelo de Negocio.....	54
Mapa de Actores.....	54
Actividades Diferenciadoras	55
Recursos Clave	56
Estructura Contractual y Tipos de Contratos.....	58
Integración con Sostenibilidad.....	59
Indicadores de Sostenibilidad (Kpis)	60
Estrategia de Comunicación	64
El Logotipo de Sonora Capital	64
Elementos que Conforman la Imagen.....	65
Uso Del Color	66
Manejo de Los Planos.....	66
Los Medios de Difusión	66
Presupuesto y Planeación Financiera	67
Costos de Operación de Sonora Capital	67
Sostenibilidad.....	69
Patrocinio de Empresas Privadas	69
Generación de Recursos Propios.....	70
Conclusiones	73
Soportes de Implementación	75
Recopilación y Transcripción de Partituras.....	75
Transcripciones.....	75
A Mi Pueblito, de José Segundo Castellanos	76

“A Mi Colombia”, de Atalivar Castellanos	83
Propuesta de Espacio Permanente para Sonora Capital	88
Entrevistas.....	89
Resumen de la Entrevista.....	89
Bibliografía Consultada	93
Anexos.....	100

Índice de Figuras

Fig. 1. Escritura del bambuco para tiple	44
Fig. 2. Convenciones de escritura	44
Fig. 3. xxx.....	45
Fig. 4. xxxx.....	46
Fig. 5. Variaciones del Bambuco para partitura.....	46
Fig. 6. Convenciones para mostrar variaciones en partitura	47
Fig. 7. Componentes de Gestión de Sonora Capital	52
Fig. 8. Implementación cíclica de las fases de Sonora Capital.....	53
Fig. 9. Estudio del balance esperado en el concepto de diseño	64
Fig. 10. Logotipo de Sonora Capital	65

Índice De Tablas

Tabla 1. Principales géneros e instrumentos de la música andina colombiana	26
Tabla 2. Algunas figuras del nacionalismo musical	29
Tabla 3. Indicadores KPI propuestos para Sonora Capital	61
Tabla 4. xxxxxxxx	63
Tabla 5. Descripción de los costos por actividades en cada fase del proyecto (Fase de Preproducción).....	68
Tabla 6. Descripción de los costos por actividades en cada fase del proyecto (Fase de Producción)	68
Tabla 7. Descripción de los costos por actividades en cada fase del proyecto (Fase de Cierre) 69	69
Tabla 8. Costos de operación de Sonora Capital por fase.....	69

Tabla 9.	Resumen de ingresos proyectados para el funcionamiento de Sonora Capital por estrategia de sostenibilidad	71
Tabla 10.	Planeación financiera – Evento de lanzamiento	72
Tabla 11.	Obras Recopiladas	75

Resumen

La música andina posee una extraordinaria riqueza de ritmos, y forma parte del acervo cultural colombiano. En ella se materializa una larga evolución histórica, dentro de la cual se han incorporado paulatinamente nuevos instrumentos y nuevas formas de ejecución. En estas variedades compositivas e interpretativas se refleja la fusión musical. A partir de la definición de música académica y música folklórica, una aproximación a la concepción de fusión musical, la identificación de los principales elementos característicos de la música de cámara y algunos rasgos que contemplan la sonoridad, así como la contextualización de la música andina colombiana en la perspectiva actual; se plantea la conformación de una empresa cultural cuyo propósito es el impulso de la difusión de la música andina colombiana a través de la creación de una orquesta de cámara de cuerdas frotadas en cuyas ejecuciones se implemente la fusión entre lo académico y lo tradicional. El proyecto aspira a posicionarse como referente de espacio formativo y cultural para todo tipo de público orientado a la resignificación de la escucha, y convertirse en un medio para la proyección de nuevos compositores e intérpretes.

Palabras clave: música andina, fusión, sonoridades, resignificación, orquesta de cámara de cuerdas frotadas, formación, públicos.

Abstract

Andean music has an extraordinary wealth of rhythms, and is part of the Colombian cultural heritage. It materializes a long historical evolution, within which new instruments and new forms of performance have been gradually incorporated. Musical fusion is reflected in these compositional and interpretative varieties. From the definition of academic music and folk music, an approach to the conception of musical fusion, the identification of the main characteristic elements of chamber music and some features that contemplate the sonority, as well as the contextualization of Colombian Andean music. in the current perspective; The creation of a cultural company is proposed whose purpose is to promote the dissemination of Colombian Andean music through the creation of a bowed

string chamber orchestra in whose performances the fusion between the academic and the traditional is implemented. The project aspires to position itself as a benchmark for training and cultural space for all kinds of audiences oriented to the resignification of listening, and to become a means for the projection of new composers and performers.

Keywords: Andean music, fusion, sonorities, resignification, bowed string chamber orchestra, training, audiences.

Introducción

Sonora Capital es un proyecto de emprendimiento cultural conformado por instrumentistas de cuerdas, productores culturales, sociales y corporativos apasionados por el arte; cuyas acciones están dirigidas al rescate del patrimonio musical colombiano, con la intención de promover su difusión y preservación, y a brindar a oyentes y clientes novedosas experiencias culturales a través de la fusión entre el la música tradicional y la música académica.¹

En un contexto donde el consumo musical se orienta a estilos de la música comercial, muchos de los cuales son foráneos y donde ni el folklore ni la música académica se ubican en las preferencias del público la labor de Sonora Capital es en gran parte educativa. Labor importante y necesaria si se considera la vasta herencia musical con la que cuenta Colombia, y si se reconoce la relación entre la difusión de las tradiciones culturales de un país y su identidad, por cuanto el folklore y las tradiciones musicales forman parte de la memoria histórica de los pueblos.

La identidad está ligada a la historia y al patrimonio cultural. La identidad cultural no existe sin la memoria, sin la capacidad de reconocer el pasado, sin elementos simbólicos o referentes que le son propios y que ayudan a construir el futuro. (Molano, 2007).

La concepción de folklore proveniente de los vocablos (*folk* que significa gente o pueblo y *lore* que es ciencia o conocimiento), evolucionó en el tiempo junto al planteamiento de diversas posturas de teóricos académicos y entes activos del folklore, dando origen a distintas corrientes desde el siglo XIX. Es así como se construye para inicios del siglo XX una noción de folklore asociada a manifestaciones tradicionales alejadas de toda forma de racionalidad, practicadas comúnmente en

¹ Al establecer diferenciaciones entre la música académica y la música tradicional, entendida ésta como un género popular; uno de los principales aspectos a denotar es la tradición escrita de la primera y la tradición oral de la segunda. (Chacón y Martínez). Desde el punto de vista de la difusión en los medios de comunicación, (Posada) establece tres categorías básicas: música comercial, que es la que se produce con fines lucrativos; música clásica o académica, mucho más estructurada, que exige mayor nivel de comprensión, con menos difusión y menos audiencia; y la música folklórico – popular, dentro de la cual la folklórica como música tradicional de los pueblos es expresión de su cultura y se caracteriza por el anonimato y por su larga tradición oral. Así como la segunda categoría, la música folklórica o tradicional no recibe la misma difusión que la música comercial.

ámbitos rurales; en las cuales predomina la oralidad, el anonimato y la creación colectiva. En el marco de esta concepción se excluye toda expresión que no se ajuste a dichos rasgos. (Prat, 2006).

Tras el sesgo que supone limitar el término a la exclusividad de estas características, y la complejidad para la definición de algunos; se comienza a cuestionar el significado de folklore hasta entonces reconocido para dar paso a una visión más amplia que incluye nuevos atributos y que son determinantes en la evolución del concepto. Actualmente el folklor es entendido como un acto cultural comunicativo propio de entornos rurales y urbanos; que está presente en todas las clases sociales; e incluye nuevas expresiones señaladas como hechos culturales, materiales y experiencias. Todo hecho cultural o material cumple una función en una comunidad, sea cual sea su connotación espacial y es folklore en tanto sea así reconocido, conservado, transmitido y renovado por un grupo social o comunidad bajo sus normas. De lo cual deriva que el anonimato no determina si una expresión es folklore, pues predomina más como criterio su forma de producción y de trasmisión. De igual forma, la oralidad no representa una característica exclusiva del folklore, por cuanto existen manifestaciones artísticas no orales del acervo cultural de una comunidad o grupo social reconocidas como parte de su folklore.

Al analizar la connotación del folklore hoy en día, se aprecia su vínculo natural con el proyecto de Sonora Capital, ya que es expresión del sentir popular, dinámico en su capacidad de adaptarse a nuevas necesidades y constituye una expresión viva de la cultura que se recrea permanentemente en la medida que es producido. Se define folklore como:

El conjunto de elementos, actos y procesos culturales expresivos que se transmiten en variantes en los grupos humanos, según las reglas de creación, transformación y transmisión propias de la comunidad a la que pertenecen, y que forman parte de su identidad y patrimonio (Prat, 2006)

Sonora Capital orienta sus acciones al reconocimiento y difusión de la música andina tradicional como parte del patrimonio cultural colombiano, y constituye una propuesta innovadora en la que se fusiona lo tradicional y lo académico. A su vez, representa la posibilidad para que

compositores y arreglistas encuentren un espacio para la creación de obras musicales enmarcadas en el folklore nacional.

Para poner en marcha este emprendimiento se requiere la investigación permanente que contempla la música andina colombiana y la música académica; un proceso de producción musical; la estrategia comunicacional para promover y divulgar el proyecto; y un constante proceso de evaluación a fin de valorar el estado del logro de las metas propuestas. Todo a partir de fundamentos conceptuales y metodológicos claramente definidos; y con una planificación acertada de cada fase del proyecto.

Se toman referencias de prácticas orquestales a nivel internacional en las que exitosamente se han experimentado con fusiones de distintos géneros y conciertos en espacios abiertos accesibles a todo público. En el ámbito colombiano, se asume como referente las experiencias del Trío Nueva Colombia quienes emprendieron la renovación de la música andina colombiana a través de su interpretación con armonías del jazz y de la música académica; el Trío Instrumental Ancestro, con una propuesta musical en la que se plasma una nueva sonoridad a la música andina a través de la innovación tímbrica, melódica y armónica y los hermanos José Segundo Castellanos y Atalivar Castellanos, oriundos de la región de Puente Nacional Santander, a quienes se entrevistó con el fin de entender la música andina tradicional más a fondo. Para describir ampliamente la proyección y alcance de Sonora Capital, en una primera fase se construye un sustento teórico - conceptual para soportar el proyecto. En una segunda fase de planificación, se diseñan las estrategias operativas, normativas y comunicacionales que harán viable el proyecto para explicar en una tercera fase de implementación las bases financieras y etapas de su ejecución.

Marco Conceptual

Música Folklórica y Música Académica.

Posada (1993) define como música folklórica la *música tradicional de los pueblos y comunidades*. La música folklórica forma parte de la identidad y tradiciones de los pueblos, tiende a ser de largo recorrido y generalmente se transmite de generación en generación. En una clasificación de la música de acuerdo con su difusión en los medios de comunicación, el autor la ubica en una misma categoría de la música popular, aun cuando citando a Isabel Aretz define a ésta última como la música que se da en pueblos y ciudades *con raíces en la cultura del pueblo y con un definido sentimiento popular, no necesariamente folklórico*. Por su parte, Posada (op. cit) se refiere a la música académica como aquella de tradición escrita, cuya compleja elaboración exige formación, ya que su proceso de creación e interpretación requiere el manejo de avanzadas estructuras formales y teóricas. Desde el punto de vista de su difusión en los medios de comunicación, el autor señala que no es de interés de los medios, y que, si bien requiere mayor capacidad de comprensión de los oyentes, los medios al no proyectarla como otros estilos comerciales tampoco contribuyen a que ésta llegue a las masas, por ende, no es de interés popular.

Aun cuando suele denominársele clásica, algunos teóricos acentúan la diferenciación entre estos términos, por cuanto la música clásica es una denominación asociada a la música producida durante el clasicismo, es decir, en el período ubicado entre 1750 y 1820.

https://www.youtube.com/watch?v=phxn3xdSF3E&t=137s&ab_channel=CAPITAL21).

Aproximación a la Fusión Musical

Las fusiones musicales se producen cuando se mezclan géneros distintos. Es un proceso de creación en el que confluyen sonoridades que dan origen a una nueva estética. Más allá de los aspectos estructurales y formales de la música, desde el punto de vista cultural, las fusiones son complejos procesos contenidos de interacción, integración, interculturalidad e interdisciplinariedad. Se intentará plantear una aproximación a la definición de fusión musical en la que se consideren estas

dimensiones integralmente, pues convergen en la dinámica sociocultural que se genera en las fusiones.

Yumisaca (2019) resalta la interculturalidad presente en las fusiones y en su conceptualización cita a Guerrero (2002); quien las define como construcciones humanas resultantes de la acción social. Para caracterizarlas, el autor aborda tres aspectos presentes en los contactos culturales que se producen en las fusiones: la transculturación, la heterogeneidad y la hibridación.

La transculturación describe la interacción creativa entre culturas, su encuentro, intercambio y posible generación de una nueva expresión artística (Yumisaca, op. cit). Al respecto, cabe destacar que existen géneros y ritmos que sin ser de un país o región se interpretan en sus diferentes localidades con particularidades de cada contexto. Pese a la creación de estas experiencias desde la transculturación, hay otros aspectos a considerar a las que Yumisaca (op.cit) denomina bordes:

Si bien describen el encuentro, el intercambio y la transformación, no nos dice en qué condiciones se está desarrollando, pues la transculturación no implica negociación para generar un nuevo producto cultural. Tampoco dice cómo están las partes que se transculturán en el momento de su intercambio. y las relaciones asimétricas son evidentes al determinar qué cultura termina imponiéndose más o más rápidamente sobre otra.

Así mismo, en la transculturación se produce la transición de una cultura a otra, lo que lleva implícito otras connotaciones. En primer lugar, el inevitable desarraigo de la cultura precedente y a su vez, la creación de nuevos fenómenos culturales (Rama, citado en Yumisaca, 2019).

La heterogeneidad es otra arista en el análisis de las fusiones musicales, en la cual un productor cultural comprende y utiliza los signos de otra cultura que son distintas a la de su referente. Esta perspectiva de análisis fue desarrollada como el modelo de los discursos heterogéneos por Cornejo Polar aplicado en la crítica literaria latinoamericana. En el ámbito de la música y las fusiones musicales, Yumisaca (2019) plantea:

Son varios los grupos que han incorporado instrumentos, ritmos e idiomas de otro género musical para incorporarlos al que están produciendo, con lo que crean un nuevo producto musical. Pero dentro de esta incorporación también está la necesidad de la producción de un discurso que vaya a la par con los instrumentos, el ritmo y el lenguaje de los referentes culturales musicales.

Por su parte, el autor explica como hibridación en las fusiones musicales la forma en que en las nuevas producciones se mezclan varios géneros musicales distintos, en ocasiones locales y globales. De igual forma, las nuevas creaciones locales producto de la fusión en los que se produce una hibridación de géneros, se lanzan desde un ámbito de producción local al consumo del contexto global.

Estas nuevas producciones musicales contienen un lenguaje inédito alrededor del cual se crean nuevas identidades y nuevos ritmos, que son divulgados por influencia de las industrias culturales y la globalización.

La hibridación en estos productos de fusión musical se refiere al análisis de los referentes estéticos presentes en una composición musical que fusiona dos o más géneros. Es decir, el porqué y el cómo de su producción musical, en dónde lo hacen, para quién lo hacen, y cómo se relacionan con los medios que la difunden (op. cit).

No obstante, la hibridación que analiza el producto musical como tal, y sus componentes sociales; no observa las relaciones de poder que en ella se generan, ni el rol de sus actores sociales en sus nuevas identidades en lo local y global.

Por su parte, García Canclini se centra en la hibridación y destaca que el concepto tiene antecedentes históricos de larga data, pero ha tomado fuerza y se ha aplicado en el análisis de diversos procesos culturales, entre ellos el artístico desde finales del siglo XX (XX). Para el autor, en su variada aplicación el concepto de híbrido adquiere connotaciones que a veces son contradictorias y destaca el uso del término fusión en la música. Canclini define como hibridación: *los procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar*

nuevas estructuras, objetos y prácticas; en las cuales las estructuras discretas también son resultado de hibridaciones.

Tanto en las artes como en la vida cotidiana, la hibridación surge de la creatividad individual y colectiva; no obstante, puede producirse de forma no planificada a partir de interacciones sociales y económicas, como por ejemplo las migraciones y el turismo. Es así como el autor aborda el concepto y lo ubica en algunos elementos que conviene ser referidos, para tratar de contextualizar teóricamente las fusiones musicales: la identidad y globalización e industrialización.

Frente a la identidad, el reconocimiento de la hibridación evidencia lo inconveniente que puede resultar “absolutizar la identidad” ya que dicha postura niega la evolución y mezclas que han formado las culturas, de ahí que basado en Goldberg, plantea la necesidad de trascender la visión de identidad a la heterogeneidad y la hibridación cultural: *las identidades se reestructuran en medio de conjuntos interétnicos, transclasistas y transnacionales*.

Respecto a la globalización e industrialización, la hibridación es una vía para contrarrestar el dominio del capital financiero, que tiende a homogeneizar los procesos en base a su dinámica; lo que constituye una reivindicación a la heterogeneidad. No obstante, es importante considerar que la globalización propicia el mestizaje y la integración, así como las desigualdades, la segregación y la acentuación de las diferencias; lo cual tiene una gran expresión en la música; lo que conlleva necesariamente a la necesidad de reconocer lo que se gana y lo que se pierde en cada proceso de fusión.

Conceptualización de la Música de Cámara

La música de cámara es reconocida por ser creada para su interpretación por una agrupación de músicos de menos integrantes que los que conforman una orquesta. No obstante, existen diferentes apreciaciones sobre el concepto de música de cámara.

Para Izquierdo (2012) *la música de cámara es un género de la música académica, casi siempre dirigida a formatos de cuerdas frotadas, pero que se ha ido ampliando e implementando diversos formatos que comúnmente incluyen piano y algunos instrumentos de viento* (p. 22).

Salas (2005) *identifica entre los principales atributos de la música de cámara que es aquella música, sin contenido extramusical, concebido para un conjunto reducido, menos de nueve, en general de instrumentos, que posea un carácter intimista, un tejido contrapuntístico, un ejecutante por parte y un contraste entre los elementos* (p. 13). Entre sus características también destaca, que la música de cámara no es creada para espacios al aire libre; y que puede ser ejecutado en diferentes formas, como dúo, trío, cuarteto, quinteto, sexteto, septeto, octeto y noneto para cuerda; trío, cuarteto, quinteto, sexteto y septeto para piano (p. 13); así como la ejecución de tríos de variadas composiciones de elementos. Cabe destacar que bajo la conceptualización de Salas (op. Cit) se excluyen combinaciones de elementos homogéneos.

En otro análisis, Milones y Valles (2021) revisan el concepto tradicional de la música de cámara cuyas características destacan que generalmente los ensambles están formados entre dos y siete integrantes, sin estar exactamente definido el número superior de miembros en los ensambles; participación individual de cada instrumento, es decir, no se repiten instrumentos; comúnmente dirigido a un número de público reducido, en espacios cerrados; ambiente de intimidad o cercanía entre el público y los intérpretes; ausencia de un director; y la interpretación conjunta de los músicos de la partitura para consolidar el ensamble.

A partir de estas características tradicionales de la música de cámara y en base los cambios sociales y culturales, dentro de las cuales incide notablemente las nuevas formas de difusión y consumo musical como los medios digitales se estudian tres experiencias:

- La canción O Solitude de Purcell, interpretada por el dúo Birds on a Wire conformado por una cantante y una cellista (2017), que en su ejecución se alejó de la concepción tradicional de la música de cámara, en opinión de las autoras se percibe como “camarística” tanto por la selección del repertorio como por la puesta en escena.
- Otro caso considerado como un ejemplo en el que se amplía la concepción tradicional de la música de cámara es la Suite del Nordeste (2009), compuesta por el Chango

Spasiuk, con arreglos para cuarteto de cuerdas, violín, contrabajo, acordeón y percusión; en la que se combina el lenguaje de la música académica con el chamamé².

- La interpretación hecha por L'Arpeggiata de la zamba³ Alfonsina y el mar de Ariel Ramírez, en el concierto Los pájaros perdidos (2012). Este conjunto de música antigua interpretó una obra del folklore argentino, en la que se combinaron instrumentos propios de la música antigua y del folklor. Se considera por las autoras como una experiencia en la que la puesta en escena, el tipo de ensamble y la instrumentación tiene características de la música de cámara, pese a que el repertorio no se ajusta a su concepción original.

Los casos referidos anteriormente, en opinión de las autoras representan innovaciones en la música de cámara, por lo que plantean la necesidad de ampliar su concepción. En este sentido, citan la definición propuesta por la cátedra de Música de Cámara de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de la Plata:

En dicha asignatura, la música de cámara es considerada como *el estudio de la interpretación musical de obras de determinadas características y a las técnicas específicas de "puesta en escena" de esa interpretación*. En la concepción de la asignatura *se incluye a toda la música compuesta para formaciones en las cuales no se requiera más de un músico (cantante o instrumentista) por parte, de cualquier época, estilo o procedencia* incluyendo toda la música que tradicionalmente se piensa como *música de cámara* tanto como *el vasto, y a menudo poco explorado, repertorio de los Siglos XX y XXI, que puede incluir un tango o cualquier otra música de inspiración folclórica o popular* (Rodríguez y Ciancio, 2018, citado en Milomes y Valles, XX).

Sonoridad

² El chamamé es una expresión cultural ampliamente difundido en la Provincia de Corrientes, Argentina, compuesto por música y baile. Fue inscrito en la Lista Representativa del patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad en 2020. (<https://ich.unesco.org/es/RL/el-chamam-01600>).

³ Danza cantada popular del noroeste de la Argentina. (RAE).

En el contexto de la fusión entre la música folklórica y la música académica es importante revisar un aspecto musical relevante como lo es la Sonoridad, la cual en su concepción básica se entiende como la intensidad de un sonido, es decir el volumen. En otro sentido se conoce como la vibración de las cuerdas vocales, así como la emisión de ruidos y los silencios percibidos.

Mentzer (2018) en un estudio sobre la música popular comercial, explica la sonoridad en base a la aplicación de dos modelos teóricos. El primero plantea *que los fenómenos pueden ser comprendidos a través de redes de cocimiento, enfatizando el rol de lo colectivo y, estableciendo que todos los elementos de la red (denominados actantes) se encuentran interconectados entre sí.* En el segundo modelo se implementa una teoría de sistemas en procesos creativos *que parte del principio que la creatividad no es fruto del genio de un único individuo.*

En términos de la producción musical, la primera teoría demostró que la sonoridad es producto de la conjunción entre los diferentes elementos (*los paradigmas de producción musical, los avances tecnológicos e innovaciones de otra índole, el rol del productor musical, la industria discográfica, el género musical, entre otros*). Por su parte, la segunda teoría arrojó que la sonoridad va más allá de un resultado audible, sino que constituye un proceso de creación. (p. 132)

Asimismo, la autora plantea que el contexto histórico influenciará en la sonoridad a través del proceso de producción musical, ya que los paradigmas en este ámbito han cambiado debido a innovaciones de diferente índole, modificando no solo los procesos en sí sino también a la forma de entender el concepto de sonoridad. Si bien la referencia utilizada para la comprensión de la sonoridad se encuentra en el ámbito de la producción musical, sus conclusiones son extrapolables a la sonoridad creada por la fusión musical propuesta a través de la orquesta de cámara de cuerdas frotadas, ya que en ella existen elementos que se articulan para la generación de nuevas sonoridades, que van desde la propia composición hasta los instrumentos que la interpretan.

A lo largo de la historia la música ha sido un medio de expresión del ser humano, en cuyas manifestaciones se reflejan emociones y sentimientos. También, es una forma de comunicación y en muchas ocasiones funciona como elemento motivador.

Ahora bien, los cambios que se producen en las sociedades a raíz del transcurso del tiempo inciden en la música como expresión humana. Como parte de esos cambios, las nuevas tecnologías y la globalización han abierto posibilidades de creación, adaptadas a las nuevas formas de consumo musical. Es así como las fusiones musicales en su infinita posibilidad de composición e interpretación de nuevas sonoridades cobra vida; en especial, en aquellas donde surgen nuevos productos musicales a partir de la combinación entre lo académico y lo folklórico.

Antecedentes

Contexto: Referentes Musicales para Sonora Capital

Se asume como marco contextual al proyecto de Sonora Capital, algunas experiencias similares a nivel internacional y nacional; basados fundamentalmente en la generación de fusiones musicales entre distintos géneros y la apertura de sus espectáculos al público general mediante distintas estrategias de difusión y democratización de eventos culturales. Se hace énfasis en agrupaciones que tocan música folklórica en formato clásico.

Referentes Musicales de Colombia

Orquesta Sinfónica de Colombia

La Orquesta Sinfónica de Colombia operaba desde 1936 bajo el auspicio del Estado colombiano y fue liquidada. Su segunda orquesta nació en el 2002 hasta el momento.

La Orquesta Sinfónica Nacional de Colombia tiene la juventud en su espíritu y la solidez en su interpretación. Sin abandonar su origen clásico, se caracteriza por ser una orquesta contemporánea, arriesgada y flexible.

Constituye una referencia en cuanto a su calidad interpretativa, a su organización como agrupación y a la variedad de sus repertorios.

Adolfo Mejía

Adolfo Mejía (1905–1973) fue un compositor y director colombiano con una amplia trayectoria musical que le acreditó importantes reconocimientos como el título de Doctor Honoris causa en Humanidades de la Universidad de Cartagena. Estudió en la Escuela Normal Superior en Francia, dedicada a la preparación de pedagogos musicales, fue director de la Orquesta Los Calientes y también hizo parte de la Orquesta Sinfónica Nacional de Colombia

Adolfo Mejía combinó la música popular y académica, integrando ritmos tradicionales como el bambuco y la cumbia con influencias del jazz y el bolero. Se destacó con la canción Cartagena (1933) y la obra orquestal Pequeña Suite (1938), con la que ganó un premio nacional. Tras una estancia en

Nueva York y un viaje interrumpido a Europa por la Segunda Guerra Mundial, regresó a Cartagena, donde impulsó la vida musical y compuso obras de estilo nacionalista. En 1970 recibió el Premio Nacional de Música (<https://medellin.unal.edu.co/revista-extension-cultural/index.php/biografias/261-adolfo-mejia-navarro>).

Pedro Morales Pino

Fue un músico colombiano fundamental en la consolidación de la música andina. Formalizó ritmos como el bambuco al llevarlos al pentagrama, perfeccionó la bandola y fundó en 1897 la lira colombiana, con la que difundió la música nacional en Colombia y el exterior.

Compuso numerosas obras instrumentales y formó a importantes discípulos. Aunque murió en dificultades económicas, su legado fue decisivo para profesionalizar y proyectar la música colombiana.

Luis Antonio León

Luis Antonio León, conocido como “El Chino León”, fue un músico y director colombiano destacado en la música popular y tropical del siglo XX. Se hizo reconocido por su trabajo como director de orquesta y por su aporte a la difusión de ritmos caribeños y bailables en Colombia.

Con su estilo dinámico y arreglos modernos, ayudó a consolidar el formato de orquesta tropical en el país y participó en numerosas presentaciones y grabaciones que fortalecieron la proyección internacional de la música colombiana. Su legado está ligado al desarrollo y profesionalización de las agrupaciones de músicaailable en Colombia.

Cuarteto Q-Arte

Es un cuarteto de cuerdas colombiano fundado en 2010 que se ha consolidado como una de las agrupaciones más relevantes de música de cámara en Latinoamérica. Su enfoque artístico combina la música académica tradicional con la exploración de repertorios contemporáneos y latinoamericanos, interpretando más de un centenar de obras de compositores de la región y presentándolas en importantes salas y festivales en América y Europa.

Además de su actividad interpretativa, el cuarteto está comprometido con la educación musical y la difusión de nuevas composiciones a través de talleres, clases magistrales y proyectos como el FestiQ-Artetos, festival internacional de cuartetos de cuerda que también incluye un concurso de composición para fomentar la creatividad en este género.

Quinteto Giovanni Parra

Fue una agrupación musical colombiana formada en Bogotá en 2011, dedicada a interpretar una fusión creativa entre el tango argentino y la música andina colombiana usando instrumentos como bandoneón, piano, violín, guitarra y contrabajo.

El grupo, dirigido por el bandoneonista Giovanni Parra, se destacó por llevar ritmos tradicionales andinos (bambuco, pasillo, vals y danza) a repertorios y formatos de cámara inspirados en el tango, acercando estas sonoridades a públicos nacionales e internacionales.

Su trabajo discográfico ha sido reconocido con múltiples nominaciones al Latin Grammy, tanto en categorías de música folclórica como de tango, y han actuado en diversos festivales y salas de concierto en Colombia, Estados Unidos, México, España y Francia.

Referentes Musicales Fuera de Colombia

Orquesta Sin Fin: Argentina

- Director musical: Exequiel Mantega. (Buenos Aires, 1983) Compositor, pianista y productor argentino.

La Orquesta Sin Fin fue fundada en 2017 por la organización sin fines de lucro Tango Sin Fin con el propósito de difundir nuevas piezas de la música argentina en formato sinfónico. Está conformada por músicos académicos y populares, y en su conformación se pretende generar una estructura sólida, pero a su vez elástica y con márgenes para la improvisación dentro de los arreglos” (teatrocoliseo.org.ar).

Es una referencia para Sonora Capital por las fusiones que crean en sus interpretaciones en las que combinan lo clásico y lo popular. Desde el punto de vista educativo, es un ejemplo del interés

en reconocer y recrear las tradiciones musicales latinoamericanas en una nueva estética, así como visibilizar a nuevos compositores.

Vision String Quartet

- Jakob Encke, violín.
- Daniel Stoll, violín.
- Sander Stuart, viola.
- Leonard Diesselhorst, violonchelo.

Es un cuarteto de cuerdas fundado en Berlín en el año 2012. Es una agrupación que interpreta con mucha versatilidad composiciones propias que combinan lo clásico y variedad de géneros con la intención de *reorientar con integridad como la música clásica es presentada y percibida tanto por el público nuevo como por el tradicional* (muchimusic.com).

Experimentan con novedosos conciertos en los que tratan de crear un entorno íntimo y sensorial para los espectadores.

La exploración de una nueva estética musical del cuarteto mediante la interpretación de diversos géneros junto a lo clásico, pese a que no son precisamente folklóricos, sirve de referencia para Sonora Capital en la búsqueda de crear nuevas sonoridades y una nueva cultura de la escucha.

Ensamble 7/4

- Tarcisio Barreto, Gabriel Gutiérrez, José Arvelo y Carlos Bianculli en las trompetas.
- José Montes en el contrabajo
- Miguel Pagua en la percusión.
- Moisés Rojas en el cuatro.

Es una agrupación de cámara nacida en el seno del Sistema Nacional de Orquestas y Coros Juveniles e Infantiles de Venezuela con el objetivo de difundir la música venezolana en el mundo. Se distinguen por la combinación de sus instrumentos, así como la fusión de ritmos venezolanos con una diversidad de géneros de toda América.

Para Sonora Capital en una referencia por el interés en proyectar la música de su país, y por la experimentación de fusiones entre lo popular y lo clásico.

Cuarteto Cronos

Cronos es un cuarteto de cuerdas (violines y viola) formado en Chile dedicado a la interpretación de música de cámara. El grupo se ha destacado por acercar la música clásica a audiencias diversas presentando repertorios que incluyen desde piezas tradicionales hasta arreglos de música de películas, tango, rock y otros estilos adaptados para cuerdas. En 2021 realizaron una gira por varias comunas de la región de Atacama, mostrando su versatilidad y capacidad de conectar con el público fuera de los circuitos clásicos habituales.

Análisis Del Entorno

Tradición Folklórica

En cada región de Colombia existen diversos géneros musicales que se diferencian entre sí por sus ritmos, prosas, instrumentos en ejecución, temas y raíces, estructura armónica y melódica; y cuya extraordinaria variedad hace que incluso, en un mismo género y región, se produzcan formas particulares de interpretación.

Las músicas tradicionales en Colombia son tantas, tan variados sus ritmos, tan diferentes sus instrumentos, tan diversas las formas de interpretarlos y tan dispares las miradas de sus intérpretes, que es evidente la ausencia de reglas que puedan establecerse, o trazar líneas fijas que las definan histórica y territorialmente en sus componentes musicales más íntimos. (Ministerio de la Cultura. Al son de la tierra: músicas tradicionales de Colombia).

Sonora Capital se enfocará en la conservación y difusión de la música andina colombiana; caracterizada por la fusión de los cantos y ritmos indígenas con otras culturas como la europea, para crear expresiones musicales de riquísima variedad que se convirtieron en manifestación cultural del campesino de la región.

La extraordinaria variedad de géneros tradicionales colombianos y su riqueza rítmica dan cuenta de un legado musical que contiene la memoria histórica de cada región y que representan un componente fundamental en el acervo cultural del país. Su rescate, conservación y difusión son acciones claves para el desarrollo, en la perspectiva de lo local y de la sustentabilidad.

En el reconocimiento de la importancia de las tradiciones culturales del país, es fundamental hacer referencia al planteamiento de la UNESCO:

Cultura es el conjunto de rasgos distintivos, espirituales, materiales, intelectuales y emocionales que caracterizan a los grupos humanos y que comprende, más allá de las artes y las letras, modos de vida, derechos humanos, sistemas de valores, tradiciones y creencias.

Es así como la música tradicional colombiana, es expresión de las vivencias, de la cotidianidad y de la sabiduría de cada región, y forma parte del patrimonio cultural del país. En este sentido, la música andina reconocida como tradición y patrimonio cumple una función sociopolítica al servir de cohesión social y formar parte de una visión colectiva en el que se identifican y legitiman los valores culturales; una función económica como bien de consumo; y una función cognitiva por el conocimiento que en ella existe. Respecto a lo cognitivo, García (2008) para reafirmar la importancia de este aspecto afirma:

Cuando hablamos de Patrimonio, contemplamos un monumento o participamos en fiestas tradicionales, nuestro pensamiento no conecta inmediatamente ni con el Estado, ni con gastos e ingresos, sino más bien nos admiramos con la capacidad de expresión, o nos retrotraemos a otro tiempo, en un ejercicio de intento de comprensión del pensamiento de nuestros antepasados o los de otros. En un nivel mayor de abstracción a esto lo podríamos llamar “búsqueda de conocimiento”. Los profesionales del patrimonio defienden sobre todo este aspecto, aunque sean conscientes de la interacción y yuxtaposición de los diferentes intereses.

Es importante considerar que las realidades son cambiantes, lo que incide en la cultura y la percepción de las tradiciones musicales. En opinión de García (Op. Cit) ante esa dinámica de cambios, el conocimiento permite la conservación parcial de la cultura. En este sentido, Sonora Capital es una vía para la socialización del conocimiento sobre la música andina colombiana, que se redinamiza en la fusión como medio expresivo y busca encontrar nuevos caminos y nuevos oyentes para preservarse en el tiempo.

La Música Andina Colombiana

La música andina colombiana, originaria de los Departamentos de la Cordillera de los Andes: Nariño, Cauca, Valle del Cauca, Huila, Tolima, Cundinamarca, Boyacá, Santander, Norte de Santander, Antioquia, Caldas, Risaralda y Quindío; tiene una amplia variedad de géneros (bambuco, guabina, torbellino, sanjuanero, carranga, pasillo, rajaleña, bunde, entre otros) (Arbeláez, Alférez y Sossa. 2008).

La guabina, el torbellino y la carranga se acentúan en la región oriental, mientras que al occidente son más fuertes el pasillo y el bambuco. (Ministerio de la Cultura. Al son de la tierra: músicas tradicionales de Colombia)

Tabla 1. Principales géneros e instrumentos de la música andina colombiana

Región	Géneros	Instrumentos
Músicas andinas centro		Quiribillo
	Pasillo	Esterilla
	Torbellino	Chucho
	Bambuco	Tambora
	Guabina	Flautas de caña
	Rumba criolla	Riolina o dulzaina
	Sanjuanero	Guitarra
	Bambuco caucano	Triple
	Danza	Requinto
		Bandola andina
Músicas andinas sur	Ralajeña	Carraca
	Bambuco	Esterilla
	Bambuco fiestero	Quiribillo
	Caña	Marrana
	Guabina	Maracas
	Rumba criolla	Tambora
	Danza	Guache
	Bambuco viejo	Guitarra
	Sanjuanero	Bandola andina
	Son sureño	Requinto
	Pasillo	Carángano
Huayno	Chucho	

Región	Géneros	Instrumentos
		Redoblante Triángulo Bombo Mates Flauta traversa Zampoña Quena Tiple

Fuente: Los autores a partir de los datos aportados en texto *Al son de la tierra: músicas tradicionales de Colombia*, Ministerio de la Cultura.

Botello (s/f) ubica como antecedente de la música andina colombiana las melodías que los pueblos andinos prehispánicos hacían en sus jornadas de trabajo, actividades religiosas y bélicas. Señala que la música andina colombiana es una mezcla de la expresión indígena con la cultura negra y española, que en su evolución se posicionó en el imaginario colombiano como la música tradicional nacional.

En ese proceso de evolución, existen referencias de configuración de algunos géneros de la música andina en el S. XIX como la guabina, cuya cuna para algunos autores es Puente Nacional, en la provincia de Vélez; mientras que otra teoría la ubica en Antioquia, gracias a las “Memorias sobre el cultivo del maíz en Antioquia” escritas por el poeta Gregorio Gutiérrez González (1826 – 1872), en las que se hace referencia a este género. (Pinzón en Puente Nacional 2000, s/f). Por su parte, la mayoría de las referencias escritas sobre el bambuco son posteriores a 1840, época en la que empieza a ser construido el mito de la nacionalidad (Cruz, 2002. P 222).

La definición de una música nacional es interés común a mediados del S. XIX, con él surgen las primeras piezas en bambuco y pasillo con aires nacionales. El debate sobre la música nacional se intensifica a inicios del S. XX, detrás del cual se encuentra la confrontación entre la música académica y la música popular, ésta última con el patrocinio de la radiodifusión y la industria del entretenimiento colombiana. Cortés (2004), citado en Camargo, Prado, Aguíla y Roa (2017, p. 20).

La influencia de los ritmos foráneos en la música andina se incrementa a raíz de la ampliación en el conocimiento sobre la música europea durante la primera mitad del S XX, lo que permite que géneros como el pasillo instrumental y el bambuco cantado se fortalezcan. Así mismo, el crecimiento

de las ciudades y con ellas, los teatros y las salas de conciertos abre la posibilidad de nuevos escenarios de difusión para la música andina. Bermúdez (1999) citado en Camargo et al. (2017, p. 21).

Así mismo, al aumento de la difusión y la popularización de nuevos estilos musicales nacionales y extranjeros afectó la difusión de la música tradicional andina. En opinión de Camargo (et al., 2017, p. 32) la cumbia y el vallenato tras su llegada en los años 40 se convirtieron en las nuevas músicas nacionales. De igual forma, la balada y el rock durante los años 70 y 80; y la música tecno de inicios del S. XXI contribuyeron al desplazamiento de la música andina. En otro tipo de géneros, el autor afirma que la guabina y el pasillo como ritmos bailables perdieron fuerza frente a la música de la Costa Atlántica y caribeña.

Si bien los géneros musicales antes mencionados desplazaron en popularidad a la música andina tradicional, el conocimiento sobre ritmos foráneos posibilitó una nueva evolución a partir de las fusiones. En un análisis de los años 70 en Colombia como contexto de la música tradicional andina, Rengifo (2008) citado en Cobo (2010, p.11) hace referencia a dos factores determinantes: el conflicto armado y los procesos de industrialización y urbanización, los cuales incidieron en la incorporación de la lucha social y política como temas de la canción andina. Otro aspecto a destacar por el autor es la influencia que la música andina recibe de estilos foráneos como el jazz y el bossa nova, sin que éstos lleguen a transformarla por completo, es decir, sin perder su carácter de música andina tradicional.

Más adelante se revisará como esas posibilidades de hibridación evolucionaron en el tiempo y se han materializado a través de las fusiones que se pretenden explorar a través de Sonora Capital.

La Fusión Entre Músicas Académicas y Folklóricas en Europa: Influencia en la Música a Nivel Internacional

De acuerdo a Urrutia (1962) hay indicios de la presencia de la música folklórica a lo largo de la historia de la música, sin embargo; es en el romanticismo en que se expone de forma clara la fusión del folklore con la música académica, con sus primeras manifestaciones durante primera mitad del siglo XIX a través de la obra de figuras como Liszt y Chopin, y más adelante, durante la segunda mitad del siglo XIX, con el surgimiento del nacionalismo musical.

El Nacionalismo Musical.

El nacionalismo musical es un movimiento surgido a mitades del siglo XIX que tiene como objetivo consolidar los códigos y valores principales de cada nación a través de la música popular o de su folclore, intentando destacar la esencia de una región determinada. (Tejada, 2020). (p. 19).

Con su origen en las transformaciones del romanticismo, la música era un medio de expresión de la realidad, sentimiento y cultura del artista; cuya obra se orientaba a la búsqueda de su identidad expresada en la referencia al folclore de cada país, lo que generó una gran variedad de elementos rítmicos y melódicos.

En cuanto a la interpretación, se asume la voz como un instrumento natural, generalmente acompañado de instrumentos realizados con técnicas artesanales y sonidos del cuerpo.

La música instrumental adquirió gran importancia en las artes y en su interpretación se utilizaban instrumentos propios de la música culta en los que predominó el piano.

Entre los exponentes más conocidos de la composición musical del nacionalismo musical destacan:

Tabla 2. Algunas figuras del nacionalismo musical

Antecesores		
Frédéric Chopin	Polonia, 1810-1849	Polonesas y mazurkas
Franz Lisz	Hungría, 1811-1886	Rapsodias húngaras
Milij Balakirev	Rusia, 1837-1910	Poemas sinfónicos Tamara, Rusia y en Bohemia. Fantasía para piano Islamey.
Grupo de los cinco		
Cesar Cui	Rusia, 1835-1918	Operas El prisionero del Cáucaso, El hijo del Mandarín y Matteo Falconi.
Alexander Borodin	Rusia, 1833- 1887	Opera El príncipe Igor Las Danzas Polovtsianas. Poema sinfónico en las estepas de Asia Central.
Modest Mussorgsky	Rusia, 1839-1881	Óperas Borís Godunov Poema sinfónico Una noche en el Monte Pelado. Suite para piano Cuadros de una exposición.
Nicolái Rimsky-Korsakov	Rusia, 1844-1908	Ópera La novia del Zar. Ópera La noche de mayo. Suite Sinfónica Scherezade. Obra orquestal Capricho español.

Fuente: los autores en base a Tejada (2020)

El nacionalismo musical se hizo presente en toda Europa, con grandes exponentes en Checoslovaquia, Hungría, Noruega, Finlandia y España. A raíz de la influencia europea de las artes en el mundo, incursiona el movimiento musical nacionalista en Estados Unidos y América Latina a finales del siglo XIX e inicios del siglo XX.

En Estados Unidos, compositores como Georges Gershwin (1898-1937) y Aaron Copland (1900-1990) quienes en cuyas obras se ve reflejada la influencia del jazz; y Charles Ives (1874-1954) quien implementó innovaciones técnicas de gran importancia para la música.

En Latinoamérica Héitor Villa-Lobos (1887-1955) es considerado uno de sus máximos exponentes quien desarrollo en su composición el “sincretismo”, *una fusión de influencias nativas y externas*. (pág. 10) (<http://www.iesjuandopazo.es/Wph/wp-content/uploads/2017/03/TEMA-12-LA-M%C3%9ASICA-NACIONALISTA.pdf>)

Destacan también en Latinoamérica, el argentino Alberto Ginastera (1916-1983); los mexicanos Silvestre Revueltas (1899-1940) y Carlos Chávez (1899-1978), entre otros.

En Colombia no se dio esa fusión entre los elementos del folklore y la música académica hasta hace relativamente poco, por el contrario, existía una marcada diferenciación entre ambas. Esa división fue inquietud y motivación para el maestro Eduardo Carrizosa, quien realizó la primera obra musical electroacústica de Colombia en 1965 (Ensayo Electrónico) así como la experimentación de fusiones entre la música tradicional y la académica; convirtiéndose en precursor de una nueva visión en la composición musical colombiana.

Yo soy el veterano aquí, entonces mi experiencia comenzó en el año 59 del siglo pasado, yo estudiaba lunes, miércoles y viernes en el Conservatorio que todavía no estaba en ese momento integrado a la Universidad Nacional, solo había una parte que eran los estudios superiores, que quedaban en un sitio que se llamaba en esa época Gorgona y que hoy es la rectoría de la Universidad Nacional, los martes y los jueves,

estudiaba en una academia que queda en calle 59, entre carreras 13 y 14, se llamaba la Academia Luis A. Calvo, su director era Darío Garzón, de Garzón y Collazos.

Yo estudiaba los cinco días música y ensayo de conjuntos los sábados, mis maestros fueron Tomás Molano Rosas, el Pato Sánchez, los hermanos Rojas en la parte tradicional, Luis Carlos Espinosa, Luis María Díaz, Elsa Gutiérrez en la parte académica. Yo me preguntaba por qué tenía que estudiar en dos partes, si el “La” de Juan Sebastián Bach, es el mismo “La” de Pedro Morales Pino o de Pacho Galán o de cualquiera de los autores, la música sigue siendo la misma, sin embargo la reticencia del conservatorio frente a las músicas, que no eran del año sesenta, vienen desde hace mucho tiempo atrás, me llamaba mucho la atención, ¿por qué esa dicotomía?, después me enteré que básicamente hay un gran desconocimiento de las dos partes, de la música tradicional hacia la académica y de la académica a la tradicional. (Extracto de intervención en Visiones y educación de las músicas tradicionales colombianas. 9 de agosto de 2017) Revista digital A contratiempo | ISSN 2145-1958. <https://dialnet.unirioja.es/download/articulo/7609372.pdf>

Las Fusiones y el Panorama Actual de la Música

Las fusiones musicales son cada vez más atractivas al público, cuyo interés en estas creaciones impulsa la necesidad de abrir nuevas vías de exploración a estilos híbridos. Es común que las fusiones musicales se den a partir de géneros contrastantes entre sí, lo que décadas atrás no se visibilizaba.

Es evidente que la globalización cada vez más acentuada ha abierto la ventana al acercamiento o al menos al conocimiento de diferentes culturas, en una perspectiva que para algunos representa la homogeneización cultural y para otros la posibilidad de un rico intercambio. Si bien ambos escenarios son posibles, la realidad actual es que la globalización; el acceso a las redes de información y comunicación; así como la tecnología aplicada a la música son escenarios que facilitan las creaciones de fusiones musicales, entre las que se pueden mencionar a nivel internacional el Reggae Rock; Rap Rock; Jazz Fusion; Gypsy Punk; Gypsy Jazz; Folktrónica; Folk Metal; Folk Punk; Celtic Punk; Country

Rap, entre muchos otros. En Colombia, se han desarrollado experiencias como las de Ghetto Kumbé, quienes crean un novedoso estilo musical a partir de la mezcla de la cumbia, el son palenquero y el bullerengue con la música electrónica; o Frente Cumbiero, una agrupación cuya música se compone de la fusión de la cumbia y la guaracha con otros géneros. En cuanto a la música andina colombiana, el trío Nueva Colombia se considera como el punto de quiebre de este género popular y momento de partida de la creación de un nuevo lenguaje.

La música fusión es capaz de transgredir las barreras de los distintos estilos y géneros para crear composiciones innovadoras desde la mezcla entre lo moderno y lo clásico; lo popular con lo académico; músicas del mundo y músicas étnicas, e infinidad de posibilidades más en una expresión de intercambio cultural. En este sentido, la posibilidad de explorar fusiones musicales con la música andina constituye un proceso de recreación de la misma, que no es distante de su evolución, ya que la música andina se fue configurando a partir de la hibridación de ritmos y culturas. Significa también reconocer que la cultura y el patrimonio no son entes estáticos, por el contrario, son dinámicos y se van transformando con cada momento histórico y en cada contexto. En otras palabras:

Esto significa que la tradición no es una instancia inmóvil o estática, sino por el contrario, está sujeta a un constante proceso de cambio y readaptación, y adopta distintas dinámicas funcionales según las condiciones existentes. Es pertinente entender que lo tradicional y lo moderno no están confrontados o distantes, por el contrario, la música vive un constante proceso de cambio y readaptación cultural, a partir de las necesidades e intereses de cada momento. (Semillero de Investigación MusicArte, 2017).

Sonora Capital está proyectada en un formato de orquesta de cámara de cuerdas frotadas conformada por el quinteto tradicional: violín 1, violín 2, viola, chelo y contrabajo. Al ser una agrupación pequeña su conformación es más sencilla que una orquesta de mayor formato, además de ser flexible en la ejecución de diversos géneros musicales. Este formato suele implementarse sin director, lo que requiere la perfecta articulación de los instrumentistas, pero ofrece un montaje menos

formal que una orquesta sinfónica. Estas características son adecuadas para la experimentación de fusiones entre la música andina tradicional y la música académica.

Marco Legal: Sonora Capital en el Contexto de las Políticas Culturales.

Sonora Capital es un proyecto de emprendimiento cultural en el que músicos de orquesta, productores culturales, sociales y corporativos unen esfuerzos para difundir el patrimonio musical colombiano y ofrecer al público una experiencia cultural en la que se fusiona la música andina tradicional y la académica. En este sentido, el proyecto se sustenta en el siguiente marco legal.

La Constitución Política de 1991, donde se establecen los principios y fundamentos de la nación. Derecho a la cultura, reconocimiento de las tradiciones y su divulgación, acceso a las manifestaciones culturales.

Ley 1185 de 2008 que modifica la Ley 397 de 1997 General de Cultura, donde se reconocen los bienes inmateriales y representaciones tradicionales de la cultura como patrimonio cultural de la Nación.

La Ley de Espectáculo Público, Ley 1493 de 2011 en cuyo objetivo está la difusión y regularización de la industria del espectáculo público de las artes escénicas, así como la ampliación del acceso al público y la garantía de las manifestaciones artísticas. Esta, es la norma principal para la formalización de espectáculos públicos, entre ellos los conciertos, cuyos aspectos más relevantes son los siguientes:

- Democratización de la oferta cultural bajo los principios de respeto a la diversidad cultural, la no censura de las manifestaciones artísticas y proyectos culturales, la promoción del fortalecimiento de la infraestructura cultural y el estímulo a producción artística y cultural en ámbitos locales, regionales y nacionales.
- Deducción del impuesto sobre la renta de inversiones por infraestructura para espectáculos públicos, retención de impuestos sobre espectáculos presentados por extranjeros no residentes en Colombia y exclusión de IVA de ciertos espectáculos.

- Contribuciones parafiscales estimadas de la boletería en espectáculos públicos municipales y distritales.
- Normativas y protocolos de seguridad, contingencia, condiciones ambientales y sanitarias, auditivas y horarios para espectáculos públicos.

Adicionalmente, existen normas complementarias que regulan la presentación de espectáculos musicales y la venta de boletería. Estas son el Decreto 1258 de 2012, que reglamenta la Ley 1493 de 2011 y cuyo objeto es:

[...] establecer medidas de formalización de los espectáculos públicos de las artes escénicas, el cumplimiento del derecho de autor y las funciones de inspección, vigilancia y control de la Unidad Administrativa Especial -Dirección Nacional de Derecho de Autor sobre las sociedades de gestión colectiva de derecho de autor, derechos conexos y entidades recaudadoras (Art. 1).

Uno de los elementos relevantes que reglamenta el Decreto 1258 de 2012, es la contribución parafiscal en la preventa de boletería; los mecanismos y plazos de devoluciones en caso de no realizarse el espectáculo; la autorización por parte del Ministerio de Cultura de los operadores de venta de boletería en línea; así como su responsabilidad de administrar la base de datos de los productores.

Por su parte, en el Decreto 1074 de 2015, se establece el Estatuto del Consumidor, con el fin de regular la venta de boletería de distintos tipos de actividades y eventos, incluyendo los culturales, para proteger los derechos de los consumidores respecto a información clara sobre eventos, precios, condiciones de admisión y procedimientos para su devolución.

Finalmente, la Ley 1834 de 2017, denominada Ley Naranja, cuyo objeto es desarrollar, fomentar, incentivar y proteger las industrias creativas, también forma parte del marco normativo de Sonora Capital, que como emprendimiento cultural, se enmarca en la producción y circulación musical.

Así mismo, las actividades de Sonora Capital se insertarían dentro del Sistema Nacional de Cultura, y potencialmente se vincularía con el Plan Nacional de Música para la Convivencia, orientado a llevar la música y su riqueza expresiva a toda la población.

Justificación

Nuestra fascinación por la música y el respeto que sentimos por nuestro folklor, nos ha llevado a crear un proyecto cultural que contribuya a la conservación de una de las expresiones más genuinas de la tradición colombiana: la música andina. Creemos firmemente que el patrimonio musical es parte de nuestra herencia, que nos identifica como país y es una vía para el fortalecimiento del desarrollo cultural. Queremos hacer énfasis en el rescate de las obras y compositores andinos que pueden estar olvidados en el tiempo, y visibilizarlos mediante la fusión en una nueva sonoridad para las futuras generaciones.

Sonora Capital se origina de la unión de dos términos claves para el proyecto: **Sonora** que expresa las ondas sonoras que se convierten en música que es el centro de la creación artística del proyecto y **Capital** por la importancia de la música que representa su principal recurso. Está concebido como un emprendimiento cultural que brindará conciertos de obras de la música andina colombiana en espacios que reúnan los requerimientos para la ejecución musical de una orquesta de cámara, procurando criterios de accesibilidad física, en cuanto a ubicación, infraestructura adecuada a la sonoridad deseada y facilidades para la movilidad en torno a ellos.

A partir de lo antes descrito, se pretende crear una experiencia cultural que cumpla con las necesidades del público a través del rescate y difusión de la música tradicional, lo que conlleva un proceso de investigación sobre sus ritmos, prosas y acordes para fusionarla con otros géneros académicos y contemporáneos. Se promueve la interacción entre músicos tradicionales y orquestales a partir de la adaptación y arreglos del repertorio para orquesta de cámara de cuerdas frotadas.

Bogotá, cuna del proyecto, es una ciudad principalmente urbana, con una población que supera los 7 millones de habitantes, y con una sólida infraestructura física para el desarrollo de eventos, lo que constituye características potenciales para la puesta en escena de Sonora Capital, y su propósito de llegar a la mayor cantidad y diversidad de espectadores.

Objetivos

Objetivo General

Impulsar la difusión de la música andina colombiana y su reconocimiento como patrimonio cultural, mediante la fusión de las sonoridades tradicionales con una orquesta de cámara de cuerdas frotadas, mediante la retroalimentación de músicos tradicionales con músicos clásicos, para la creación de experiencias culturales dirigidas a todo tipo de público a nivel nacional.

Objetivos Específicos

1. Crear espacios de formación permanente en los que se presenten obras de la música andina tradicional.
2. Aportar a la resignificación de la cultura de la escucha a partir de la sonoridad entre los instrumentos tradicionales y de cuerdas frotadas.
3. Promover la interacción con los públicos, la mediación cultural y la participación.
4. Crear un espacio para la difusión de nuevos compositores.
5. Crear un banco digital de partituras de libre acceso con el fin de incentivar el desarrollo de prácticas orquestales enfocadas en la música tradicional colombiana.
6. Revisar las condiciones acústicas en los espacios de circulación de la orquesta.
7. Convocar músicos tradicionales y crear transcripciones y arreglos para música de Cámara

Sonora Capital y la Interacción con Los Públicos: Mediación Cultural y Participación

Públicos y Prácticas Culturales Contemporáneas

La relación entre las prácticas culturales y los públicos constituye uno de los ejes fundamentales de la gestión cultural contemporánea. Tradicionalmente, muchos proyectos artísticos han abordado esta relación desde el concepto de formación de públicos, entendido como un proceso orientado a ampliar la participación de las personas en determinadas manifestaciones culturales. Sin embargo, en los debates actuales de la gestión cultural y los estudios culturales, este concepto ha sido revisado críticamente, debido a que puede implicar una relación vertical entre los productores culturales y los públicos, en la que estos últimos son concebidos como receptores pasivos o carentes de conocimientos previos.

En respuesta a estas críticas, diversos enfoques contemporáneos proponen sustituir esta perspectiva por modelos basados en la mediación cultural, la interacción y la construcción de vínculos con los públicos, reconociendo que las personas que participan en las prácticas culturales poseen experiencias, saberes y formas de interpretación propias que influyen en la manera en que se relacionan con el hecho cultural.

Desde esta perspectiva, el concepto de público debe entenderse en plural. Vallicrosa (2014), citado en Villamizar, Serna, Buenaños y Hernández (s.f.), señala que hablar de públicos permite reconocer la diversidad de universos personales, gustos y beneficios buscados por quienes participan en una práctica cultural. Las personas interesadas se convierten en seguidores cuando desean participar en las propuestas culturales y mantenerse informadas sobre los proyectos, creadores e intérpretes que las desarrollan.

De acuerdo con Mantecón (2008), los públicos no surgen de manera espontánea, sino que se construyen y transforman continuamente a través de distintos agentes sociales, como la familia, la escuela, los medios de comunicación y las ofertas culturales comerciales y no comerciales. Estos agentes influyen en las formas en que las personas se acercan o se distancian de determinadas

experiencias culturales, ya que determinan su capital cultural, del cual depende su percepción e interpretación del hecho cultural.

Cultura, Consumo Cultural y Capital Cultural

Las formas en que los individuos participan en la cultura están profundamente vinculadas con las condiciones sociales, educativas y simbólicas que configuran sus trayectorias de vida. En este sentido, el concepto de capital cultural propuesto por Pierre Bourdieu resulta fundamental para comprender las desigualdades en el acceso y la apropiación de los bienes culturales.

Bourdieu (1987) plantea que el capital cultural puede manifestarse en tres formas: incorporado, objetivado e institucionalizado. Estas formas de capital influyen en la capacidad de los individuos para comprender, interpretar y valorar las manifestaciones culturales. En este sentido, la participación cultural no depende únicamente del interés individual, sino también de las condiciones sociales y educativas que facilitan o limitan el acceso a determinadas prácticas culturales.

A partir de esta perspectiva, el análisis del consumo cultural en América Latina ha sido ampliamente desarrollado por Néstor García Canclini, quien sostiene que los procesos de consumo cultural deben entenderse como espacios de construcción de significados e identidades sociales. Para este autor, el consumo cultural no se limita a la adquisición de bienes culturales, sino que constituye una práctica social a través de la cual los individuos negocian sentidos, pertenencias y formas de participación en la vida cultural (García Canclini, 1995).

En este contexto, la relación entre artistas, instituciones culturales y públicos debe concebirse como un proceso dinámico de interacción y negociación simbólica.

Cerrar y articular con el siguiente apartado

Mediación Cultural y Participación de Los Públicos

En el marco de estas transformaciones conceptuales, la mediación cultural ha adquirido un papel central en las prácticas culturales contemporáneas. Este concepto se refiere a los procesos

mediante los cuales se generan espacios de diálogo entre las obras, los creadores y los públicos, facilitando la interpretación, la apropiación y la participación en las experiencias culturales.

La mediación cultural busca reducir las barreras simbólicas, sociales y cognitivas que pueden dificultar el acceso a determinadas manifestaciones artísticas, sin asumir que los públicos carecen de conocimientos o sensibilidad estética. Por el contrario, reconoce la diversidad de interpretaciones y experiencias que las personas aportan al encuentro con la obra artística.

En este sentido, el público no es únicamente un receptor del hecho cultural, sino un actor que participa activamente en la construcción de significados y en la configuración de la experiencia cultural. Al respecto cabe destacar el enunciado de Mata (2001, p. 187. Citado en Mantecón, XX): *el rol de público no es una actividad, sino más bien un modo de existencia de los sujetos, que se entrecruza con otros modos de ser en sociedad*; lo cual conlleva a pensar en un rol asociado al ser, a la identidad, y al sentido de pertenencia con respecto a un momento y espacio determinado por una práctica cultural.

Warner (2008) plantea que los públicos se constituyen como colectivos que se organizan en torno a la circulación de discursos y prácticas culturales. Desde esta perspectiva, los públicos no son simplemente audiencias pasivas, sino comunidades interpretativas que se conforman alrededor de intereses compartidos. Otra premisa importante planteada por Warner es que un público sale de su base social conocida, por lo que es una relación entre desconocidos que se unen en la participación en torno a un discurso.

Las nociones teóricas presentadas respecto a los públicos y su importancia en la construcción de significados e identidades alrededor de un hecho cultural, deriva en la necesidad de pensar en las barreras que impiden el acercamiento de los públicos a las prácticas culturales, las cuales serán abordadas a continuación.

Barreras de Acceso a las Prácticas Culturales

A pesar de la diversidad de experiencias culturales existentes, el acceso a las prácticas culturales continúa estando condicionado por diversas barreras sociales, económicas y simbólicas.

Mantecón (2008) identifica varias barreras que inciden en la participación cultural, entre las que se encuentran:

- Barreras geográficas relacionadas con la concentración de la infraestructura cultural en los centros urbanos.
- Barreras económicas asociadas a los costos de transporte y de acceso a los eventos culturales.
- Barreras simbólicas vinculadas con la percepción de ciertos espacios culturales como inaccesibles o excluyentes.
- Barreras institucionales relacionadas con las condiciones de accesibilidad y comunicación de las instituciones culturales.

Asimismo, Jesús Martín-Barbero señala que las industrias culturales y los medios de comunicación han transformado profundamente los modos de circulación de la cultura, generando nuevas formas de consumo cultural mediadas por las tecnologías y los mercados globales.

Cerrar y articular con el siguiente apartado

Sonora Capital y la Mediación Cultural

A partir de estas reflexiones teóricas, el proyecto Sonora Capital propone una aproximación a los públicos basada en la interacción, la mediación cultural y la construcción de vínculos con la comunidad, en lugar de asumir una perspectiva orientada exclusivamente a la formación de públicos.

En este sentido, el proyecto reconoce que las personas que participan en las experiencias musicales poseen trayectorias culturales, sensibilidades y conocimientos diversos, por lo que la relación entre artistas y públicos se concibe como un proceso de diálogo y retroalimentación.

La propuesta artística de Sonora Capital busca generar experiencias musicales que permitan acercar la música andina tradicional a públicos contemporáneos mediante la interpretación en formato de orquesta de cámara de cuerdas frotadas, promoviendo nuevas formas de escucha y apreciación musical. En coherencia con este enfoque, el proyecto contempla diversas estrategias orientadas a fortalecer la interacción con los públicos:

Difusión

Uso de redes sociales y medios de comunicación locales para divulgar las presentaciones musicales y visibilizar el trabajo de los compositores e intérpretes.

Calidad Artística

Garantía de propuestas artísticas de alta calidad y de condiciones adecuadas para la experiencia cultural del público.

Mediación Cultural

Incorporación de elementos pedagógicos y contextuales en las presentaciones, como la explicación de las obras, la contextualización histórica y la presentación de los instrumentos.

Participación Del Público

Diseño de estrategias que fomenten la participación activa de los asistentes y su vinculación con el proyecto cultural.

Comunidades Culturales

Creación de redes de comunicación con el público mediante plataformas digitales que permitan mantener un diálogo permanente con las personas interesadas en las actividades del proyecto.

Cerrar y articular con el siguiente apartado

Sonora Capital y Sus Transcripciones

La música popular, como manifestación cultural de un pueblo o región, es parte del acervo cultural y de su patrimonio. La definición elaborada por la Conferencia Mundial de la UNESCO sobre el patrimonio cultural en México, 1982 señala que:

El patrimonio cultural de un pueblo comprende las obras de sus artistas, arquitectos, músicos, escritores y sabios, así como las creaciones anónimas, surgidas del alma popular, y el conjunto de valores que dan sentido a la vida, es decir, las obras materiales y no materiales que expresan la creatividad de ese pueblo; la lengua, los

ritos, las creencias, los lugares y monumentos históricos, la literatura, las obras de arte y los archivos y bibliotecas. (García, 2011. Pág. 13).

Así mismo, la UNESCO ubica como patrimonio cultural inmaterial las tradiciones que se transmiten de generaciones pasadas a sus descendientes. Destaca que su importancia radica en el conocimiento transmitido y en el intercambio cultural que en torno a ellas se genera, más que en la propia manifestación. En este sentido, la preservación y divulgación de la música andina, como expresión popular requieren los esfuerzos de la ciudadanía y de los entes de la región para fortalecer el acervo cultural.

Para lograr su objetivo, Sonora Capital debe profundizar el conocimiento sobre la música andina colombiana y sus formas de interpretación, por lo que se referirán sus expresiones populares más significativas y sus principales instrumentos.

El Bambuco

El bambuco se constituye como una expresión popular de los campesinos de la región andina colombiana, interpretado con instrumentos de cuerda fundamentalmente en acompañamiento de instrumentos de percusión. La guitarra lleva la métrica de tres cuartos; el tiple lleva la armonía; el requinto se encarga de los adornos melódicos mientras que la bandola se encarga de la melodía.

En la escritura, el bambuco se fundamenta en una armadura de 6/8.

Fig. 1. Escritura del bambuco para tiple

112. **BAMBUCO (estilo 1)**

Do Mayor | Dominante de Sol | Sol Mayor. | Dominante de Do

118. **BAMBUCO (estilo 2)**

Do menor. | Sol menor. | Dominante de Sol | Sol menor.

Figura 11. Escritura del bambuco (Pérez 1996, p.47)

RITMO

FOX

BAMBUCO

Fuente: Sierra 1989, p37

Fig. 2. Convenciones de escritura

CONVENCIONES PARA EL RASGUEO DEL TIPLE

1. Rasgueo hacia abajo:

2. Rasgueo hacia arriba:

Ligera variación en la melodía del compás 26 en la tercera estrofa:

Fuente: Transcripción Paula González

Previo a la forma actual de ejecución del bambuco, se escribía a compás de $\frac{3}{4}$ pero los músicos consideraron que no funcionaba bien porque se empezaban a correr los acentos del bambuco, por lo

que empezaron a escribir a $\frac{6}{8}$. Al percibir que se seguían corriendo los acentos, decidieron escribir con ambas métricas ($\frac{3}{4}$ y $\frac{6}{8}$), debido a que la guitarra toca los bajos en $\frac{3}{4}$ y el tiple hace los acentos en $\frac{6}{8}$, causando una *hemiola*.

Por otra parte, el acompañamiento de la guitarra siempre hace un mismo patrón rítmico, y el tiple por el contrario hace variaciones rítmicas que modifica el primer compás. Por lo que la exposición del compás es la primera parte que toca, sin embargo, sufre pequeñas variaciones, produciendo una síncopa que es cuando se corren los dos pulsos (el de la guitarra y el del tiple) a lo largo de la pieza musical.

Acompañamiento de la Guitarra

Para la práctica interpretativa escrita en un compás de 6/8 la guitarra marca el bajo con el pulgar en 3/4 dejando la primera negra en silencio. Ahora, si es escrita en un compás de 3/4, el silencio se deja en el segundo tiempo. Los dedos anular, medio e índice se utilizan para el complemento armónico del acompañamiento. Usualmente, el bajo apoya acentuaciones rítmicas o melódicas, haciendo la misma melodía en intervalos de octavas paralelas, o unas segundas voces en intervalos sobre todo de sextas o terceras. (Acevedo, 2016, p.19)

Fig. 3. xxx



Acompañamiento Tiple

En la actualidad, la forma más generalizada de escribir y ejecutar una base rítmica para el acompañamiento de bambuco sería: primer pulso, en la 1ra corchea se realiza un ataque descendente con el efecto de aplatillado, en la 2da corchea de realiza un ataque ascendente y en la 3ra corchea un ataque descendente. Para el segundo pulso, la 4ta corchea realiza un ataque ascendente con efecto

de aplatillado, la 5ta corchea un ataque descendente y finalmente en la 6ta corchea un ataque ascendente: (Acevedo, 2016, p. 21)

Fig. 4. xxxx



La base rítmica del bambuco parece generalizarse solo desde la métrica ya que los efectos tímbricos, las direccionalidades y por ende las convenciones utilizadas para la mano derecha varía dependiendo la forma como el músico intérprete el género y su ataque o golpe, por ejemplo, para el contacto de las uñas con todas las cuerdas simultáneamente. Acevedo (2016, p. 28) define los ataques de la siguiente forma:

- Ataque descendente: Se realiza con las uñas de los dedos anular, medio e índice simultáneamente.
- Ataque ascendente: Se realiza con la uña del dedo pulgar.
- Corchea rasgueada, serpentina o abanico para la ejecución y direccionalidad de dedos específicos generando figuras de fusas.
- Brisado: Deslizamiento de la palma de la mano, sobre los cuatro órdenes de forma ascendente.

Otros términos utilizados para la transcripción en partitura son:

- Plaqué: Flexión en uñas de las últimas falanges de los dedos pulgar, índice, medio y anular sobre los cuatro órdenes.
- Mute plaqué: Ubicación de las últimas falanges de los dedos pulgar, índice, medio y anular sobre los cuatro órdenes.
- Palm mute: Para la generación de un silencio con la palma abierta o cerrada, tanto en la armonía como en la parte percutida.

Fig. 5. Variaciones del Bambuco para partitura

Pulso Uno		Pulso Dos	
Corchea 1	Mute plaqué.	Corchea 4	Aplattillado ascendente en primer orden.
Corchea 2	Plaqué o ataque ascendente.	Corchea 5	Ataque descendente.
Corchea 3	Ataque descendente.	Corchea 6	Ataque ascendente en primer orden.

Fuente: [Acevedo \(2016, p. 36\)](#)

Es necesario acotar que los términos ascendente/descendente, se refieren a la dirección del movimiento desde el antebrazo hacia la muñeca, es decir: Ascendente hacia arriba y descendente hacia abajo.

Fig. 6. Convenciones para mostrar variaciones en partitura

Grafías para partitura y tablatura	
Convención	Uso
↑ ↓	Direccionalidad de la mano
a m i p	Especificación de dedos implícitos
X	Aplattillado en orden específico
—	Ligadura de pulsos
a m i p	Plaqué
M.P.	Mute plaqué
P.M.A.	Palm mute con mano abierta
P.M.	Palm mute con mano cerrada
Bris.	Brisado
>	Acento
C	Dedo meñique
^	Apagado
v	Ataque ascendente
∩	Ataque descendente
Bris.	Brisado
⋮	Corchea Rasgueada

Fuente: [Acevedo \(2016, p. 31\)](#)

Es importante acotar que las transcripciones no suelen ser exactas cuando son tomadas de videos, debido a que las variaciones de los tiplistas se realizan de manera espontánea, por lo que generalmente no son repetitivas. Para fines de clasificación se asumen por número las secuencias dentro de las descripciones y transcripciones.

Planeación Estratégica

La planeación estratégica es de suma importancia en la formulación de un proyecto de cualquier naturaleza, y tiene como propósito definir y clarificar sistemáticamente, los asuntos fundamentales de una nación, territorio o región, una institución, organización, en el nivel global y más general. (Russeau, 2017). A partir de los objetivos propuestos en Sonora Capital, su implementación responderá a un plan centrado en la resignificación de la escucha como su rasgo esencial, originario e inamovible, que constituye su ADN y del que surge su sello distintivo expresado en la formación de públicos en dos perspectivas: la sensibilización hacia la música andina colombiana y la asimilación de nuevas sonoridades.

Como base de la planeación estratégica se definen la misión, la visión, los principios y los componentes de gestión de Sonora Capital. Mientras que en la misión se sintetiza la razón de ser de Sonora Capital, la visión expresa lo que aspira ser a futuro y los principios enuncian las bases éticas en las que se sustenta. Por su parte, los componentes de gestión son las dimensiones que conforman el proyecto, que se articulan y se conectan entre sí, y en las cuales se insertan las actividades que le dan operatividad.

Misión

Contribuir a la difusión de la música andina colombiana a través de eventos dirigidos a todo público, constituidos como espacios formativos, recreativos y culturales; en el que prima el respeto por el patrimonio musical nacional.

Visión

Convertirnos en una referencia en la creación de experiencias culturales significativas que impacten positivamente en el público mediante la creación e interpretación de nuevas sonoridades que parten de la fusión musical.

Principios

- Respeto por el patrimonio musical nacional.
- Formación permanente sobre la música tradicional y sus posibilidades expresivas en nuevas sonoridades.
- Calidad en la realización de todos nuestros eventos.
- Inclusión a todo tipo de público.
- Responsabilidad con el ambiente.

Componentes de Gestión

Creación

La creación representa el elemento esencialmente artístico de Sonora Capital. Es el aspecto que concentra toda la creación musical y el principal ámbito de actuación de las personas que lo hacen posible como compositores, arreglistas e intérpretes. Es el espacio para la proyección de nuevos compositores y para la creación de nuevas sonoridades mediante las fusiones musicales. En este componente de gestión se ubican:

- Los compositores y arreglistas.
- Las obras musicales creadas con nuevas sonoridades.
- La orquesta de cuerdas frotadas como intérpretes de las obras y ejecutora de la fusión musical.

Interacción y Mediación con Los Públicos

Sonora Capital pretende ser una experiencia cultural que promueva la participación y la retroalimentación del público cuya temática es la música andina colombiana, orientada en dos sentidos:

- La sensibilización hacia la música andina colombiana y su reconocimiento como acervo cultural.
- La sensibilización hacia nuevas sonoridades a partir de la fusión entre lo folklórico y lo académico, como base de nuevas creaciones de la música andina colombiana interpretadas por una orquesta de cámara de cuerdas frotadas.

Circulación

En la circulación se concentran todas las acciones para la puesta en marcha del proyecto y su divulgación. Representa el elemento de soporte comunicacional de la creación y la formación, por lo que contribuye a la conexión con el público y a su formación. La circulación está conformada por los siguientes aspectos:

- La sede de Sonora Capital.
- Los conciertos.
- La promoción en medios de comunicación y redes sociales.
- La página web de Sonora Capital.

Emprendimiento (Componente Económico)

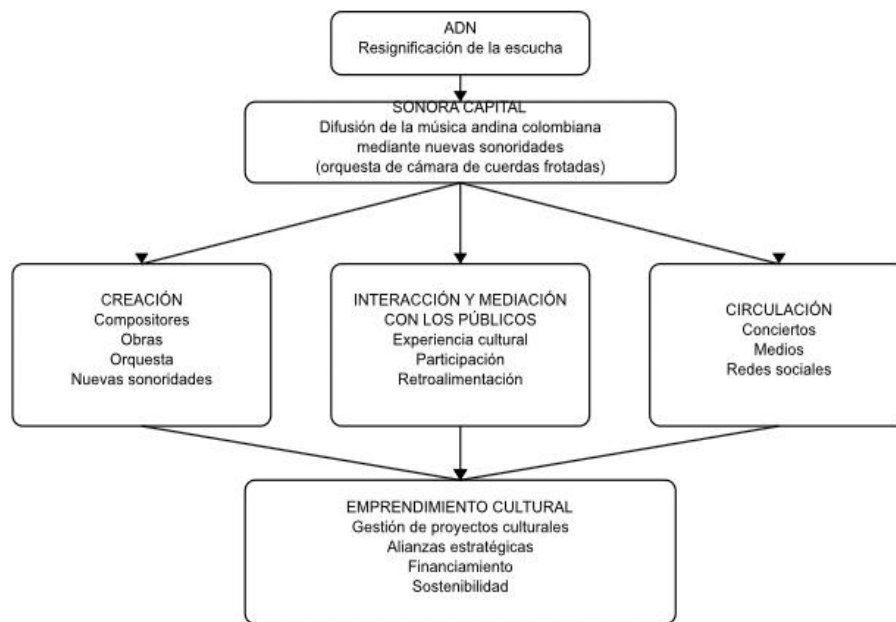
Para que Sonora Capital sea una realidad, debe plantearse su sostenibilidad económica, lo que implica definir qué tipo de organización es. En este orden de ideas, el proyecto se declara como un emprendimiento cultural, que, como señalan Timarán, et al. (2022), es una actividad económica fundamentada en la creación de servicios y productos que buscan preservar la identidad cultural en la medida que producen autoempleo, a través de la articulación entre la economía y la cultura.

El emprendimiento, constituye el componente económico de Sonora Capital, que brinda soporte y viabilidad a los otros componentes, y cuyos elementos se incorporan en un modelo de negocios, ampliamente desarrollado en el siguiente capítulo y contempla:

- La gestión de proyectos culturales.
- La creación de alianzas estratégicas.
- El financiamiento.
- La sostenibilidad.

La figura 7 muestra cómo a partir de la esencia de Sonora Capital, expresada en su ADN y su propósito, surgen la creación, la interacción y mediación con los públicos y la circulación, los cuales a su vez se sustentan del emprendimiento cultural.

Fig. 7. Componentes de Gestión de Sonora Capital



Fuente: los autores

La Implementación de Sonora Capital

La implementación de Sonora Capital se plantea en tres fases, preproducción, producción y cierre, planeadas para ejecutarse por cada evento. En ese orden de ideas, la preproducción, como etapa inicial de la creación musical, contempla la resolución de aspectos musicales, técnicos, administrativos y logísticos necesarios para la circulación. Aunque Martinelli (2015) como se citó en Torres (2021), se refiere a la preproducción en el marco de obras que serán grabadas, su reflexión es pertinente para resaltar la relevancia que tiene esta fase para la creación musical:

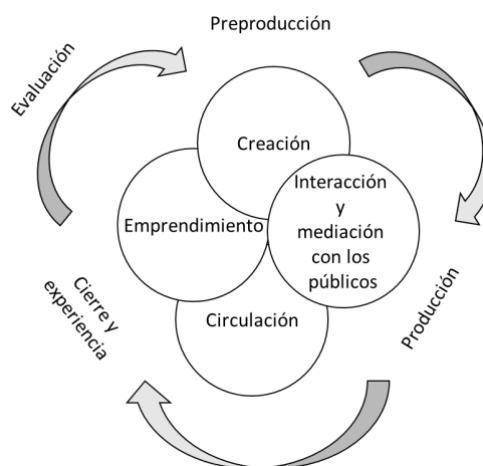
En esta etapa se discute qué tipo de sonido buscamos, qué estética deseamos desarrollar y qué decisiones artísticas asumiremos, en síntesis: qué queremos “contar” artísticamente [...] es fundamental comprender que todas las decisiones que adoptemos durante esta etapa serán relevantes en términos artísticos. Esta etapa nos brinda una oportunidad para experimentar con la forma estructural y sonora de las piezas a grabar y sus resultados tendrán un carácter definitorio en la obra. (p. 8)

En la implementación de Sonora Musical, la preproducción para Sonora Musical se centra en la coordinación integral del evento y las actividades relacionadas con la promoción, lo que incluye el reforzamiento de la imagen visual del proyecto.

Por su parte, la producción, que puede señalarse como la etapa crucial de la circulación, donde se pone en escena el proyecto y se lleva a cabo la presentación artística. De ahí que son esenciales las actividades que garanticen que músicos y director ejecuten las obras dispuestas para cada concierto, lo que incluye el espacio físico, aspectos logísticos y la cobertura del evento. La última fase establecida es el cierre y experiencia, en la cual se prevén las actividades esencialmente logísticas y administrativas, que se pone en marcha una vez finalizado cada evento.

Las fases de implementación de Sonora Capital se articulan de forma integrada con los componentes de gestión. Estos, a su vez, no avanzan de forma lineal, sino que sus actividades se complementan entre sí, lo que implica una ejecución cíclica. Así, al finalizar la tercera fase, se realiza una evaluación para ajustar y redimensionar las estrategias y actividades propuestas, dando paso a la primera fase en un nuevo evento. Este proceso se representa en la figura 8.

Fig. 8. Implementación cíclica de las fases de Sonora Capital



Fuente: elaboración propia

Modelo de Negocio

El presente capítulo desarrolla el modelo de negocio de Sonora Capital desde una perspectiva integral, articulando dimensiones económicas, sociales, culturales y operativas, a partir de la convergencia entre creación artística, investigación de repertorio y gestión cultural, con el fin de posicionar la música andina en contextos académicos, comunitarios y ante el público general. Este modelo, concebido como emprendimiento cultural, se sustenta en un enfoque híbrido que combina prácticas del sector cultural con estrategias del ámbito empresarial, lo que permite garantizar su sostenibilidad y escalabilidad en el tiempo. Asimismo, busca equilibrar ingresos propios, alianzas estratégicas y aportes institucionales para asegurar su continuidad.

Mapa de Actores

Sonora Capital se estructura como un articulador del ecosistema cultural, integrando actores del sector público, privado, académico y comunitario. Estos actores cumplen roles diferenciados en financiación, formación, circulación y sostenibilidad del proyecto, y abarca los siguientes entes y personas:

- En el sector público incluye las instituciones culturales, alcaldías, ministerios, proyectos de circulación y estímulos que financian conciertos y procesos formativos.
- En el sector privado se contemplan empresas que contratan conciertos, patrocinan o apoyan proyectos culturales, en el marco de su responsabilidad social empresarial. Igualmente, se consideran fundaciones de carácter privado que promuevan propuestas como Sonora Capital.
- En el sector académico están las universidades, conservatorios y colegios que demandan actividades pedagógicas, conciertos didácticos, así como proyectos de investigación y creación.
- En el contexto de comunidades específicas y el público general, las personas que asisten a los conciertos, seguidores en redes y participantes de actividades de

mediación, son actores importantes para la proyección y posicionamiento de Sonora Capital.

- Finalmente, el segmento de artistas incluye a músicos clásicos y tradicionales, directores invitados, arreglistas, productores de sonido y gestores culturales.

La identificación del mapa de actores es esencial para la sostenibilidad de Sonora Capital, ya que permite reconocer los sujetos individuales e institucionales que pueden intervenir en la financiación, formación, circulación y sostenibilidad del proyecto. Así, al delimitar los roles de los actores públicos, privados, académicos y comunitarios, se hace posible diseñar estrategias diferenciadas de articulación con ellos, que consoliden espacios de circulación estables. Adicionalmente, contribuye a diversificar las fuentes de ingreso y apoyos, lo que ofrece mayores posibilidades de sostenerse en el tiempo.

En conjunto, el mapa de actores cumple doble función. Por una parte, hace visible el ecosistema cultural en el que se inserta Sonora Capital, a la vez que aporta elementos para la toma de decisiones de gestión y negociación que inciden directamente en la viabilidad económica, social y cultural del proyecto a mediano y largo plazo.

Actividades Diferenciadoras

El proyecto se distingue por la fusión entre música andina y académica, la investigación de repertorio, la medición pedagógica en conciertos y la construcción de una comunidad digital. Estos elementos generan valor cultural y diferenciación en el mercado, dando origen a actividades significativas, que reafirman el ADN y propósito de Sonora Capital. En ese orden de ideas, se han identificado las siguientes actividades:

- Fusión de música andina colombiana con enfoques y técnicas de la música académica, generando nuevas propuestas sonoras.
- Investigación y curaduría de repertorio andino, incluyendo recuperación de obras poco difundidas en la actualidad y estrenos de arreglos originales.

- Mediación pedagógica en conciertos, lo que contempla comentarios, explicaciones de obras y diálogos con el público, con el fin de ampliar la comprensión y el disfrute de las piezas presentadas, en la medida que se aporta a la recuperación y difusión de la música andina.
- Construcción de una comunidad digital a través de redes sociales y de la creación de contenidos audiovisuales, para mantener el vínculo directo con los públicos.

Las actividades diferenciadoras de Sonora Capital constituyen el principal soporte de su sostenibilidad económica, ya que le permiten posicionarse en el mercado y recibir remuneración acorde con el valor que genera. La combinación entre fusión de música andina y académica, investigación de repertorio y mediación pedagógica conforman una oferta artística atractiva, que abre las posibilidades de acceder a convocatorias, contratos como proveedor cultural y generar espacios de negociación para garantizar condiciones económicas satisfactorias con instituciones públicas, privadas y académicas. De igual forma, la construcción de una comunidad digital contribuye a posicionar la orquesta en diversos escenarios.

En este orden de ideas, las actividades diferenciadoras no solo aportan valor simbólico y cultural, sino que se convierten en el núcleo estratégico que posibilita la generación constante de oportunidades de contratación, alianzas y proyectos, que son fundamentales para sostener económicamente el proyecto en el largo plazo.

Recursos Clave

El modelo requiere recursos humanos, intelectuales, físicos, digitales y financieros, cuya combinación asegura el desarrollo de procesos de creación, producción y circulación artística de manera sostenible. Los principales recursos que se han identificado se mencionan a continuación:

- En los recursos humanos se encuentran el director musical, músicos de cuerdas frotadas, interpretes tradicionales invitados, gestor cultural, productor técnico, responsable de comunicaciones y contenidos.

- Los recursos intelectuales están conformados por los arreglos y partituras creados dentro del proyecto, repertorios recuperados, las estrategias creadas para la mediación pedagógica y la marca de Sonora Capital. Es decir, son todos los elementos intangibles de la creación musical que se utilizan en la circulación.
- Los recursos físicos incluyen los instrumentos de cuerda y los tradicionales, equipos de sonido básicos, atriles, partituras impresas o dispositivos electrónicos para la reproducción de partituras y elementos de escenografía. Por lo tanto, se contemplan acá todos los elementos tangibles indispensables para llevar a cabo los conciertos.
- Los recursos digitales están dados por las redes sociales y la página web, la base de datos de contactos estratégicos y el banco digital de partituras.
- Los recursos financieros se constituyen por los ingresos producto de los conciertos, estímulos públicos, patrocinios privados y eventuales ventas de productos personalizados y de grabaciones.

Los recursos de Sonora Capital representan la base operativa y estratégica que hace posible su sostenibilidad en el tiempo, pues de ellos dependen tanto la calidad artística como la capacidad de gestión del proyecto. Así, la cohesión entre el talento humano especializado; el capital intelectual representado por los arreglos, repertorios y las estrategias de mediación; junto a la infraestructura física y digital disponible, determina si la experiencia ofrecida es o no de alta calidad, con repercusiones en la generación de ingresos y en las posibilidades reales de mantener la circulación.

En tal sentido, disponer recursos de forma organizada y especializada, facilita la capacidad de respuesta de Sonora Capital, frente a requerimientos de instituciones públicas, privadas y académicas, con impacto positivo en la reputación del proyecto. De ahí, el carácter estratégico de los recursos clave, superando su función netamente operativa, son mucho más que insumos para la ejecución de las actividades, son elementos que incrementan la capacidad de adaptación, innovación y evolución del proyecto en un ecosistema cultural caracterizado por su dinamismo.

Estructura Contractual y Tipos de Contratos

La formalización contractual incluye la definición de partes, objeto, alcance, valor económico, condiciones de pago, impuestos y cláusulas especiales. Esto garantiza transparencia y sostenibilidad financiera. Al respecto, el proyecto contempla contratos de prestación de servicios artísticos, contratos institucionales, contratos con músicos, convenios culturales y contratos de patrocinio empresarial, tal como se especifica a continuación.

- Contratos de prestación de servicios artísticos con entidades públicas y privadas para conciertos, temporadas, festivales y actividades académicas.
- Contratos y convenios instituciones con universidades, colegios y conversatorios para el desarrollo de actividades artísticos, talleres, clases magistrales y proyectos de investigación – creación.
- Contratos internos con músicos, a ejecutar mediante honorarios por proyecto, temporadas, ensayos, grabaciones, entre otros; con condiciones artísticas y económicas establecidas.
- Convenios con entes culturales públicos y privados, en el marco de programas y planes especiales.
- Contratos de patrocinio y colaboración con empresas interesadas en asociar su marca a la música andina y a proyectos culturales de alto impacto.

INCORPORAR EJEMPLOS DE CONTRATOS

Para Sonora capital es fundamental definir claramente la estructura contractual, ya que esto permite formalizar las relaciones con los distintos actores que participan e interactúan con el proyecto. A través de contratos de prestación de servicios artísticos, convenios institucionales, acuerdos con músicos, patrocinadores y aliados, se establecen los alcances de cada actividad, las condiciones de pago, las obligaciones recíprocas y las cláusulas de protección frente a imprevistos.

De esta forma, se reduce la informalidad en la relación con los actores, en la medida que se minimizan la incertidumbre en la gestión y los riesgos de incumplimiento. También permite una

proyección de ingresos más precisa. Adicionalmente, una estructura contractual coherente fortalece la imagen de profesionalismo del proyecto frente a entidades públicas y privadas, contribuye a incrementar la confianza, facilita la repetición de contrataciones y abre puertas a nuevos acuerdos, aportando a la consolidación económica en el mediano y largo plazo de Sonora Capital.

Integración con Sostenibilidad

El modelo de negocio se articula con la sostenibilidad económica, social, cultural y ambiental, fortaleciendo el impacto del proyecto y su permanencia en el tiempo. Estas, constituyen dimensiones esenciales que se expresan en los diferentes ámbitos y actividades de Sonora Capital, para lo cual se identifican estrategias específicas.

- La sostenibilidad económica se alcanza mediante la combinación de ingresos por conciertos y actividades pedagógicas – artísticas, recursos obtenidos en convocatorias públicas y patrocinios privados. En la medida que avanza el proyecto, se busca incrementar gradualmente la generación de ingresos propios, por ende, su autonomía financiera.
- La sostenibilidad social implica la generación de espacios de encuentro con distintos tipos de público y el acceso a programación de calidad, orientados a la valoración estética y la construcción de identidad; en el marco de la mediación social y cultural.
- La sostenibilidad cultural, estrechamente vinculada a la social, se orienta a la preservación, actualización y circulación de la música andina colombiana, lo que contribuye a fortalecer la memoria musical y el reconocimiento de artistas tradicionales, a la vez que se difunden nuevas experiencias sonoras.
- La sostenibilidad ambiental se incluye mediante la priorización de material digital en lugar de impreso y alianzas con entidades que implementen prácticas sostenibles.

La integración con sostenibilidad constituye un elemento integrador entre los diferentes componentes del modelo de negocios, mediante el cual Sonora Capital identifica y cohesiona la

manera cómo se sostiene económica, social, cultural y ambientalmente. Respecto a lo económico, ayuda a planear estrategias para aumentar los ingresos propios, diversificar las fuentes de financiamiento y reducir progresivamente la dependencia de patrocinios. En cuanto a lo social y cultural, visibiliza como la orquesta puede vincularse a comunidades, instituciones y públicos que reconozcan su valor, para así fortalecer redes de apoyo y consolidar su legitimidad, lo que favorece la continuidad de sus actividades.

Adicionalmente, la consideración de criterios ambientales y de gestión responsable, es un principio de actuación que orienta las decisiones operativas. De modo que, el proyecto incorpora un componente ético - ambiental que, a largo plazo, mejora su reputación e impacta positivamente en su viabilidad. Como señala Cuevas (2025), las prácticas sostenibles generan confianza y fortalecen la reputación de las organizaciones.

Indicadores de Sostenibilidad (Kpis)

Para asegurar que se cumplan los objetivos propuestos, se requiere una herramienta que permita evaluar los resultados de la implementación de Sonora Capital y determinar si las acciones emprendidas garantizan su sostenibilidad en el tiempo. Por ello, se propone el uso de *Key Performance Indicators* (KPIs), los cuales son definidos por Murillo, et al. (2024) de la siguiente forma:

Los Key Performance Indicators (KPIs) son métricas cuantitativas que las organizaciones utilizan para evaluar y monitorear el rendimiento de sus actividades en relación con sus objetivos estratégicos. Los KPIs pueden ser financieros, operativos, de satisfacción del cliente, de eficiencia interna, entre otros. Su principal función es proporcionar información clara y accionable que permita a los gestores tomar decisiones informadas para mejorar el desempeño organizacional. (p. 4320)

Akultura.org (2024) resalta la pertinencia de los indicadores KPI en proyectos culturales y recomienda, en su formulación, los siguientes aspectos:

- Establecer metas claras y realmente medibles.

- Corroborar la coherencia de los KPI con las metas establecidas.
- Asegurar que sean sencillos y fáciles de implementar.
- Definir la frecuencia de su revisión
- Garantizar que proporcionen información útil para la toma de decisiones.
- Definir metas claras y medibles

En ese orden de ideas, se proponen indicadores relacionados con la participación de públicos, la sostenibilidad económica y el impacto cultural y social del emprendimiento, como se observa en la tabla 3.

Tabla 3. Indicadores KPI propuestos para Sonora Capital

Ámbito	Indicadores KPI
Participación de públicos	Número de asistentes por concierto. Número de participantes en mediaciones.
Alcance digital	Vistas e interacciones en medios digitales. Número de seguidores y suscripciones. Cantidad de descargas de partituras al año.
Sostenibilidad económica	Monto de ingresos propios. Proporción de recursos por tipo de fuente. Número de contratos al año. Proporción anual por tipo de contrato.
Impacto cultural y social	Número de obras andinas investigadas (recuperadas, creadas o estrenadas) Número de obras andinas. Cantidad de conciertos al año. Cantidad de mediaciones al año. Número de alianzas estratégicas activas al año.

Fuente: elaboración propia

Los indicadores KPI son fundamentales para garantizar la sostenibilidad en el tiempo de Sonora Capital, porque permiten establecer una gestión basada en la evaluación periódica de resultados. Así, la orquesta puede conocer el impacto real de su programación artística y pedagógica, identificar qué actividades, públicos y canales generan mayor valor y ajustar su modelo de negocio basado en esa información.

Asimismo, los KPI facilitan la presentación de resultados claros y verificables a financiadores, aliados e instituciones, fortaleciendo la credibilidad del proyecto y aumentando las posibilidades de

renovar apoyos, obtener nuevos recursos y consolidar alianzas estratégicas. En este sentido, la medición constante del desempeño se convierte en una herramienta de planificación de la gestión hacia el crecimiento sostenible de Sonora Capital.

Proyección a 3 años

En un lapso de tres años, se proyecta un crecimiento progresivo en ingresos propios, reducción de dependencia de patrocinio y expansión del alcance del proyecto en nuevos escenarios culturales. Para ello, se estima:

- Aumentar progresivamente el número de temporadas estables en espacios culturales apropiados para la realización de conciertos.
- Incrementar el porcentaje de ingresos propios, reduciendo la dependencia de patrocinios y apoyos de entes públicos y privados.
- Consolidar alianza con al menos 3 instituciones académicas para el desarrollo de programas permanentes de mediación y formación.
- Realizar un portafolio de grabaciones que fortalezcan la visibilidad nacional e internacional.
- Ampliar la comunidad digital.

Esta proyección pretende, en un lapso de tres años, consolidar a Sonora Capital como un referente en iniciativas culturales que, teniendo un alto contenido simbólico, mantienen un enfoque en su sostenibilidad económica.

Tras desarrollar el modelo de negocio, se observa que esta, es una propuesta de emprendimiento cultural sostenible e innovadora, donde se articulan de manera coherente la creación artística con la gestión cultural y el uso de estrategias propias del ámbito empresarial. En síntesis, se integran la sensibilidad artística, la planificación y la evaluación para garantizar la circulación estable de la orquesta, mediante la consolidación de alianzas y fuentes de ingreso que respalden su permanencia en el tiempo.

Tabla 4. Esquema del modelo de negocio de Sonora Capital

Plan de negocios Sonora Capital

ADN: Resignificación de la escucha mediante la fusión entre música andina tradicional y música académica

Socios clave	Actividades clave	Propuesta de valor	
Entidades culturales públicas (alcaldías, IDARTES, etc.) Ministerio de Cultura y programas de música Universidades, conservatorios y escuelas de música Empresas (RSE) y fundaciones culturales Festivales, circuitos y medios culturales	Investigación de repertorio andino y contexto Arreglos/composición y montaje musical Producción de conciertos y logística Formación de públicos (didáctica en vivo) Comunicación digital y gestión de alianzas	<div style="background-color: #008000; color: white; padding: 5px; text-align: center; font-weight: bold;">ADN: resignificar la escucha</div> Resignificación de la escucha (ADN) Nuevas sonoridades + proyección de creadores Difusión/preservación de patrimonio musical	
Recursos clave	Relación con clientes	Canales	Segmentos de clientes
Orquesta de cámara (quinteto de cuerdas frotadas) Compositores/arreglistas + productores culturales Marca Sonora Capital + identidad visual Banco digital de partituras (acceso abierto) Web, redes y comunidad registrada	Conciertos didácticos y cercanía con el público Registro y comunidad (WhatsApp/Telegram) Incentivos por asistencia recurrente Contenido educativo post-evento Co-creación: historias, reseñas, encuestas	Conciertos (espacios abiertos y cerrados) Página web + Instagram/Facebook Medios locales y aliados culturales Festivales y circuitos culturales Instituciones educativas y comunitarias	Familias y público general (espacios abiertos) Jóvenes universitarios y nuevos públicos Amantes de patrimonio/música tradicional Instituciones educativas Entidades públicas y empresas contratantes
Estructura de costos		Fuentes de ingreso	
Honorarios músicos y producción Logística, transporte y técnica (sonido) Comunicación y marketing digital Arreglos, composición y derechos Web, registro y materiales didácticos		Boletería (según formato/aforo) Contratación institucional (público/privado) Patrocinios y donaciones Convocatorias y estímulos culturales Talleres/charlas + contenidos audiovisuales	

Sonora Capital — Canvas listo para presentación

Fuente: elaboración propia

Estrategia de Comunicación

La estrategia comunicacional de Sonora Capital se define en las acciones que permitirán captar la atención del público y posicionarse en él. Por tanto, hay dos líneas fundamentales que se abordan en el proyecto: el logotipo como elemento fundamental de la identidad visual y los medios de difusión.

El Logotipo de Sonora Capital

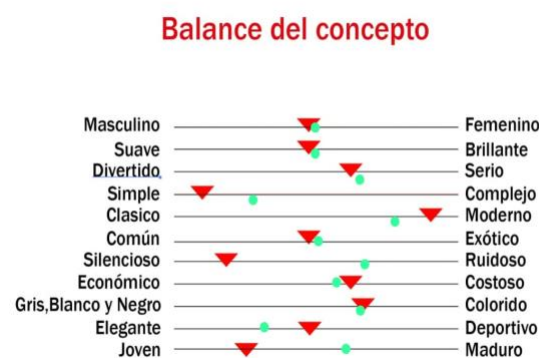
En el diseño del logo de Sonora Capital privó el criterio de flexibilidad, ya que se buscaba una imagen que funcionara tanto para jóvenes como para adultos. Dentro de su funcionabilidad es fundamental que genere un impacto visual positivo en el público y que ilustre el aspecto musical.

En cuanto a las características del concepto, se planteó:

- Que la imagen fuese equilibrada desde el punto de vista del género, es decir, que la percepción del diseño no se inclinara ni a lo femenino ni a lo masculino.
- Que el resultado del diseño sea un imagen sobria y elegante, pero simple; de fácil visualización e interpretación.
- El diseño debía ser perceptualmente moderno, sin crear recargas visuales.

A partir de estas características conceptuales, se planteó el estudio del balance esperado en las cualidades perceptuales del diseño.

Fig. 9. Estudio del balance esperado en el concepto de diseño



Fuente: Diseñador gráfico Néstor Palencia.

En la figura 9 se observa el estudio del balance realizado por el diseñador gráfico, en el cual los puntos verdes representan la necesidad expresada por el equipo de Sonora Capital y los triángulos rojos corresponden al requerimiento estándar para este tipo de diseños.

Fig. 10. Logotipo de Sonora Capital



Fuente: Diseñador Gráfico Néstor Palencia

Por su parte, las características visuales del logotipo, que responden al concepto planteado, se describen a través de los elementos que conforman la imagen, el uso del color y el manejo de los planos en el diseño.

Elementos que Conforman la Imagen.

La imagen del logo está conformada por tres elementos esenciales: la figura de un violín como símbolo de la orquesta de cuerdas frotadas; el texto que dice Sonora Capital en dos tipos de fuentes distintas; y el color dorado por su parte representa excelencia, elegancia, valor a lo cultural y patrimonio, en pocas palabras *la música como un tesoro cultural valioso que nace en la ciudad*. Se ubica un cuarto elemento complementario, que es una línea horizontal como borde inferior del texto a modo de marco.

Uso Del Color.

Se usó dorado para la figura del violín, lo que le aporta elegancia a la imagen. En el texto Sonora, se produce un juego en su combinación con la figura del violín, en el cual la primera letra (S) queda fusionada con el instrumento todo en negro. La misma intención se implementa con el texto Capital, quedando la primera letra (C) fusionada también en el instrumento, pero con una fuente de letra más sutil.

Manejo de Los Planos.

Los elementos del diseño se disponen en tres planos consecutivos. El plano más próximo al observador está compuesto por el texto; un plano intermedio que lo conforma el violín; y un tercer plano como fondo, conformado por los demás elementos. El manejo en el diseño del logo genera una sutil sensación de profundidad.

Los Medios de Difusión

Como medios de difusión de Sonora Capital, se entienden aquellos instrumentos creados para dar a conocer el proyecto, difundir sus actividades, contribuir a la captación de público; así como propiciar la interacción con los mismos y posicionarse ante la audiencia general como emprendimiento cultural. Con estos fines se plantea la apertura y manejo de sus redes sociales como principal medio de difusión, las cuales estarán articuladas a la página web.

Presupuesto y Planeación Financiera

Para que un proyecto sea viable es necesario planificar los aspectos económicos del mismo.

La planificación financiera desempeña un rol esencial en el crecimiento y en el desarrollo de una entidad no solo porque predice eventos y anticipa lo que se debe hacer en un futuro, sino que también permite implementar medidas o mecanismos en el momento adecuado para corregir errores de gestión y enmendar posibles desviaciones con el fin de cumplir a cabalidad las metas y objetivos propuestos al inicio de cada periodo. (Valle, 2020).

En este sentido, la planeación financiera de Sonora Capital contempla dos ámbitos: los costos de operación y la sostenibilidad de la empresa. La estimación de los costos de operación se fundamenta en la descripción detallada de cada una de las actividades de las tres fases de desarrollo del proyecto, y los gastos derivados de las mismas. Por su parte, la sostenibilidad refiere a las estrategias para el soporte económico de la empresa.

Costos de Operación de Sonora Capital

En la primera fase identificada como fase de creación, las actividades y sus gastos están relacionados con las metas propuestas: la conformación de la orquesta de cuerdas frotadas y la conformación operativa e imagen de Sonora Capital como empresa cultural.

En la segunda fase de Sonora Capital o de implementación, las metas se centran en la puesta en práctica de las actividades artísticas orientadas a la formación de públicos, lo que conlleva a una serie de gastos asociados a principalmente a los conciertos y la difusión del proyecto. Es así como se propone la realización de dos conciertos mensuales, la implementación de una estrategia formativa por concierto, la captación de al menos el 60% de la capacidad de la locación en cada presentación musical como público asistente y el funcionamiento operativo de Sonora Capital.

En la tercera fase o de impacto, las metas se dirigen a posicionar a Sonora Capital ante el público y ampliar su alcance en los mismos, por lo que se hace énfasis en el aspecto comunicacional.

En esta fase se proyectan como metas concretas: la revisión de resultados artísticos en la implementación de Sonora Capital; mantener el interés en las actividades de Sonora Capital de por lo menos el 50% del total del público asistente al ciclo de presentaciones musicales y la comunicación e información sobre Sonora Capital a un número de personas superior al total del público asistente al primer ciclo de presentaciones musicales.

En función de las metas propuestas en cada fase, se formularon las actividades de las que surgen los gastos operativos del proyecto.

Tabla 5. Descripción de los costos por actividades en cada fase del proyecto (Fase de Preproducción)

FASE	ACTIVIDAD	GASTO	DESCRIPCIÓN DEL GASTO
PREPRODUCCIÓN	Coordinación general	Honorarios	Coordinación integral del evento, cronograma, proveedores y cierre operativo.
	Identidad y piezas	Diseño gráfico	Diseño de invitación, artes para redes, pendón y piezas base del lanzamiento.
	Promoción digital	Difusión	Pauta en redes sociales y segmentación digital para convocatoria al evento.

Fuente: los autores

Tabla 6. Descripción de los costos por actividades en cada fase del proyecto (Fase de Producción)

FASE	ACTIVIDAD	GASTO	DESCRIPCIÓN DEL GASTO
PRODUCCIÓN	Presentación artística	Honorarios	Honorario del director o responsable artístico para el evento.
	Presentación artística	Honorarios	Honorarios de músicos o artistas invitados.
	Espacio	Alquiler	Alquiler de sala, teatro o espacio del lanzamiento.
	Transporte	Transporte	Transporte de equipos, mobiliario y apoyo logístico.
	Memoria del evento	Servicios	Cobertura de fotografía y video del lanzamiento.

Fuente: los autores

Tabla 7. Descripción de los costos por actividades en cada fase del proyecto (Fase de Cierre)

FASE	ACTIVIDAD	GASTO	DESCRIPCIÓN DEL GASTO
CIERRE y EXPERIENCIA	Personal de apoyo	Honorarios	Apoyo logístico, acomodación, backstage y atención al público.
	Reserva operativa	Contingencia	Reserva para imprevistos del evento (4% del subtotal operativo).

Fuente: los autores

Basado en el cálculo del costo de las actividades por fase, el funcionamiento de Sonora Capital arroja un monto total de \$16.016.000,00 por cada evento, como se detalla a continuación:

Tabla 8. Costos de operación de Sonora Capital por fase

Fase I: Preproducción	\$ 6.000.000,00
Fase II: Producción	\$ 9.300.000,00
Fase III: Cierre	\$ 716.000,00
Total general por evento	\$ 16.016.000,00

Fuente: los autores

Sostenibilidad

La sostenibilidad económica de Sonora Capital se fundamenta en el patrocinio de empresas privadas como estrategia principal y la generación de recursos propios como acción complementaria.

Patrocinio de Empresas Privadas

Con una meta de cobertura de 90% de los costos de operaciones de Sonora Capital, se propone como principal estrategia de sostenibilidad el patrocinio de empresas privadas, bajo la figura de donaciones como parte de su responsabilidad social y como una vía legal para la deducción de impuestos. En este sentido, se cuenta con dos potenciales patrocinadores del proyecto: la empresa Aerocambios SAS NIT 900.533.033-5, con dirección en Cl 14# 65-46, cuya actividad económica es la comercialización y venta de divisas; y la empresa Sanferra SAS NIT 800.167.161-7, ubicada en la Av Calle 26# 85D-55 oficina 212, con actividad económica de comercio al por menor en establecimientos no especializados con surtido compuesto principalmente por productos diferentes de alimentos (víveres en general) y bebidas. Ambas empresas pertenecen al Grupo Empresarial Salazar & Compañía

con operaciones en Bogotá, que ofrecen diversos servicios al cliente y que manejan un fondo económico destinado a actividades artísticas, deportivas y culturales.

Generación de Recursos Propios

La generación de recursos propios surge de varias acciones como la boletería de conciertos, la venta de material personalizado y contrataciones en eventos. Sin embargo, estos recursos representan una estrategia complementaria significativamente menor a los ingresos por patrocinio de empresas privadas.

Boletería de conciertos. Como se describió en la fase de implementación, se proyectan dos conciertos mensuales en una etapa de 4 meses, lo que representa 8 conciertos en total. Si bien el proyecto establece que las actividades de Sonora Capital se pueden realizar en distintos espacios, en los que prevalece la accesibilidad a la mayor cantidad de público posible; se prevé como locación principal el Teatro de la Fraternidad Rosa Cruz, con una capacidad de 80 personas.

En este contexto, basado en que los costos por entradas a los conciertos sean asequibles, se propone un costo de boletería de \$20.000,00 para el público general y \$15.000,00 para estudiantes. Es importante considerar que se ha establecido como meta la asistencia del 80% de la capacidad de las locaciones de cada concierto.

Se fija como meta de ingresos propios por venta de boletería a los conciertos un 3% del costo de operaciones de Sonora Capital.

Venta de material personalizado. Como actividad complementaria generadora de ingresos, y también como una forma de posicionar a Sonora Capital en el imaginario del público, se propone la venta de artículos utilitarios personalizados con el logo de Sonora Capital y con diseños alusivos a la música. Dentro de los artículos propuestos se encuentran: esferos, llaveros, mouse pad, tazas, entre otros.

Dada la gran variedad de posibles artículos para la venta y la complejidad que representa calcular los ingresos por este concepto, no se hará una proyección detallada para esta acción. No

obstante, se fija como meta que los ingresos por venta de material personalizado alcancen un 3% de los costos de operación de Sonora Capital.

Contrataciones en eventos. A partir de la difusión en los medios de comunicación en las redes sociales y en los conciertos, se plantea la disposición de la orquesta de cuerdas frotadas en su totalidad o en un formato de menos integrantes para ser contratados en eventos especiales, tanto de entes públicos como privados. La meta de ingresos por contrataciones es de 4% del costo de operaciones de Sonora Capital.

Tabla 9. Resumen de ingresos proyectados para el funcionamiento de Sonora Capital por estrategia de sostenibilidad

Estrategia	Acción	% del costo de operaciones	Monto
Patrocinio de empresas privadas	Donaciones.	90%	\$ 14.414.400,00
	Venta de boletería.	3%	\$ 480.480,00
Generación de recursos propios	Venta de artículos personalizados.	3%	\$ 480.480,00
	Contrataciones en eventos.	4%	\$ 640.640,00
		100%	\$ 16.016.000,00

Fuente: los autores

En una perspectiva a largo plazo en el funcionamiento de Sonora capital, se espera que, en cada ciclo de operaciones (implementación de primera, segunda y tercera fase) se incremente progresivamente la sustentabilidad económica por ingresos propios, en la medida que vaya disminuyendo la sustentabilidad por patrocinio de empresas privadas.

Tabla 10. Planeación financiera – Evento de lanzamiento

PLANEACIÓN FINANCIERA · EVENTO DE LANZAMIENTO																
Versión ajustada para un solo evento · editable · lista para cotizar																
Lanzamiento oficial / concierto de apertura			FECHA	29 de abril 2026	CIUDAD	Bogotá										
Fraternidad Rosacruz de Colombia			RESPONSABLE	Sonora Capital	AFORO ESTIMADO	120 personas										
	COMPONENTE	ACTIVIDAD	GASTO	DESCRIPCIÓN DEL GASTO	UNIDAD DE MEDIDA	CANTIDAD	VALOR UNITARIO	VALOR TOTAL	% COMPONENTE	OBSERVACIONES	PRIORIDAD	RETENCIÓN %	RETENCIÓN VALOR	IVA (19%)	TOTAL CON IVA	NETO A PAGAR
PRE	PREPRODUCCIÓN	Coordinación general	Honorarios	Coordinación integral del evento, cronograma, proveedores y cierre operativo	Servicio	1	\$ 5.000.000	\$ 5.000.000	83,3%	Editable	Alta	10,0%	\$ 500.000	\$ 950.000	\$ 5.950.000	\$ 5.450.000
		Identidad y piezas	Diseño gráfico	Diseño de invitación, artes para redes, pendón y piezas base del lanzamiento.	Servicio	1	\$ 600.000	\$ 600.000	10,0%	Editable	Media	4,0%	\$ 24.000	\$ 114.000	\$ 714.000	\$ 690.000
		Promoción digital	Difusión	Pauta en redes sociales y segmentación digital para convocatoria al evento.	Campaña	1	\$ 400.000	\$ 400.000	6,7%	Editable	Alta	4,0%	\$ 16.000	\$ 76.000	\$ 476.000	\$ 460.000
TOTAL PREPRODUCCIÓN								\$ 6.000.000	37,5%	Subtotal automático		\$ 540.000	\$ 1.140.000	\$ 7.140.000	\$ 6.600.000	
EJE	PRODUCCIÓN	Presentación artística	Honorarios	Honorario del director o responsable artístico para el evento.	Servicio	1	\$ 2.000.000	\$ 2.000.000	21,5%	Editable	Alta	10,0%	\$ 200.000	\$ 380.000	\$ 2.380.000	\$ 2.180.000
		Presentación artística	Honorarios	Honorarios de músicos o artistas invitados.	Persona	12	\$ 500.000	\$ 6.000.000	64,5%	Editable	Alta	10,0%	\$ 600.000	\$ 1.140.000	\$ 7.140.000	\$ 6.540.000
		Espacio	Alquiler	Alquiler de sala, teatro o espacio del lanzamiento.	Jornada	1	\$ 400.000	\$ 400.000	4,3%	Editable	Alta	3,5%	\$ 14.000	\$ 76.000	\$ 476.000	\$ 462.000
		Transporte	Transporte	Transporte de equipos, mobiliario y apoyo logístico.	Servicio	1	\$ 100.000	\$ 100.000	1,1%	Editable	Media	4,0%	\$ 4.000	\$ 19.000	\$ 119.000	\$ 115.000
		Memoria del evento	Servicios	Cobertura de fotografía y video del lanzamiento.	Servicio	1	\$ 800.000	\$ 800.000	8,6%	Editable	Media	4,0%	\$ 32.000	\$ 152.000	\$ 952.000	\$ 920.000
TOTAL PRODUCCIÓN								\$ 9.300.000	58,1%	Subtotal automático		\$ 850.000	\$ 1.767.000	\$ 11.067.000	\$ 10.217.000	
CIE	CIERRE Y EXPERIENCIA	Personal de apoyo	Honorarios	Apoyo logístico, acomodación, backstage y atención al público.	Persona	1	\$ 100.000	\$ 100.000	14,0%	Editable	Alta	10,0%	\$ 10.000	\$ 19.000	\$ 119.000	\$ 109.000
		Reserva operativa	Contingencia	Reserva para imprevistos del evento (4% del subtotal operativo).	Bolsa	1		\$ 616.000	86,0%	Automático	Alta	0,0%	-	\$ 117.040	\$ 733.040	\$ 733.040
TOTAL CIERRE Y EXPERIENCIA								\$ 716.000	4,5%	Subtotal automático		\$ 10.000	\$ 136.040	\$ 852.040	\$ 842.040	
TOTAL GENERAL DEL EVENTO								\$ 16.016.000				\$ 1.400.000	\$ 3.043.040	\$ 19.059.040	\$ 17.659.040	

Fuente: los autores

Conclusiones

El desarrollo del proyecto requirió un esfuerzo investigativo en la definición de sus bases conceptuales, referenciales y el análisis del contexto en el que se planteó la creación de Sonora Capital como empresa cultural dirigida a la difusión de la música andina colombiana en formato de orquesta de cámara de cuerdas frotadas. De igual forma, fue necesario proyectar la viabilidad de la empresa mediante la planificación estratégica que define su operatividad junto a la planeación financiera que la sustenta, así como el diseño de elementos que conforman la identidad e imagen que se pretende dar a conocer en Sonora Capital. Tras el desarrollo de los aspectos teóricos y prácticos del proyecto se llegó a una serie de conclusiones, que representan los rasgos distintivos de la propuesta:

1. La pertinencia del proyecto se define en su intención educativa sobre el impulso de la difusión de la música andina, lo que contribuye a la de identidad y la consolidación de los valores nacionales.
2. En cuanto a su impacto como propuesta cultural, está en el aporte a la resignificación de la escucha en su estrategia de formación de públicos hacia nuevas sonoridades de la música andina; lo que fortalece la pertinencia del proyecto.
3. En cuanto a la creación de nuevas sonoridades mediante la fusión entre lo tradicional y el formato de orquesta de cámara de cuerdas frotadas, Sonora Capital es un espacio para la renovación y evolución de la música andina; así como para el desarrollo artístico y técnico de compositores, arreglistas e intérpretes, y su proyección.
4. Sonora Capital es una propuesta de empresa cultural con posibilidades reales de ejecución cuya planificación operativa se diseñó por fases, con metas tangibles y adaptadas a la realidad local. Además, se cuenta con un equipo humano que hace posible la puesta en marcha del proyecto y un espacio físico disponible para su funcionamiento.
5. Finalmente, en su planeación cíclica, Sonora Capital abre la posibilidad de la evaluación de sus acciones y resultados, con lo cual da cabida a la creación de nuevas propuestas y

nuevos proyectos; en un proceso de permanente creación y planificación, y en la perspectiva de permanecer en el tiempo.

Soportes de Implementación

Los soportes de la implementación de Sonora Capital están conformados por los registros de las diferentes acciones llevadas a cabo en el proceso de elaboración del proyecto. En ese orden de ideas, se recopilaron y transcribieron partituras de obras emblemáticas de la música andina colombiana; se revisó el espacio físico planteado para el funcionamiento permanente de Sonora Capital, y se realizó una propuesta de remodelación y acondicionamiento del mismo; y se entrevistó a un reconocido artista tradicional para ampliar la perspectiva sobre la música andina y el significado de su fusión con una orquesta de cámara de cuerdas frotadas.

Recopilación y Transcripción de Partituras

Tabla 11. Obras Recopiladas

Obra	Autor	Género
Diabluras	Mauricio Lozano Riveros.	Pasillo Parrandero
El pescador	José Barros. Arreglos: Mauricio Lozano Riveros.	Cumbia
Entusiasmo	Luis A. Calvo. Arreglos: Mauricio Lozano Riveros.	Pasillo
La gata golosa	Fulgencio García Arreglos: Mauricio Lozano Riveros.	Pasillo
Suite de Danzas Andinas	Mauricio Lozano Riveros.	Danza
Guasap	Mauricio Lozano Riveros.	
Lunática	Mauricio Lozano Riveros.	Danza

Fuente: los autores

INSERTAR PARTITURAS

Transcripciones

Los hermanos José Segundo y Atalivar Castellanos son representantes emblemáticos de la música tradicional andina, con una extensa trayectoria dedicada a la creación y difusión de este género. Sin embargo, un análisis de su legado evidencia que faltan registros de parte de su legado musical. En un intento por aportar a su preservación y difusión, se propuso a los maestros la

transcripción de alguna de sus obras emblemáticas, seleccionadas por ellos mismos: “A Mi Pueblito” (José Segundo) y “A mi Colombia” (Atalivar), ambas en el género del bambuco.

Cabe resaltar que el estilo compositivo de ambos intérpretes tiene un sello personal, aunque ambas composiciones sean bambucos, cada uno le agrega su propio estilo. José Segundo Castellanos en la obra A mi Pueblito tiene una característica muy particular que es una introducción instrumental que dura más de 8 compases y aunque la letra musicalmente es similar, es aún más extensa y en forma de versos. Atalivar Castellanos en su obra A Mi Colombia, por el contrario, tiene un estilo mucho más armónico y más lleno, pero es más corta y su música más repetitiva debido a que no tiene variaciones.

A Mi Pueblito, de José Segundo Castellanos

A Mi Pueblito es la obra que el maestro José Segundo Castellanos eligió para que se hiciera la respectiva transcripción. El motivo por el que la escogió, según explica él, es por su contenido social y por su profundo sentimiento de nostalgia al ver como se pierde la cultura musical de su pueblo, aferrándose así a los recuerdos de su infancia.

La transcripción se realizó a partir de la grabación de un video, en octubre de 2018 donde el maestro interpretaba la obra, seguidamente, fue corregida y revisada a través de una producción fonográfica. (Ver transcripción en partitura).

Letra: A MI PUEBLITO

Intro

Estrofa 1:

*Florearon los arrayanes y también el cafetal,
Lo mismo que el guayabal junto a los pomarrosales,
Solamente no florece el ancestro de mi pueblo,
Que por guerra de ideales lentamente está muriendo,
En un vallecito hermoso, nació Puente Nacional,
Baña 'o del rio Suárez a quien yo quiero cantar,
Baña 'o del rio Suárez a quien yo quiero cantar,*

Intro**Estrofa 2:**

*Lo que a mí me está doliendo, no son quejas ni la farsa,
Que por doquiera se ve, que a mi pueblo siempre engañan,
Y es que mi pueblo ha perdido, lo que antes era su alma,
No se escuchan sus guabinas en la herencia de mi pueblo,
Ni se baila un torbellino, porque todo es extranjero,*

Coro

*Vivamos siempre lo nuestro, porque lo nuestro es primero,
Vivamos siempre lo nuestro, porque lo nuestro es primero,*

Intro**Estrofa 3:**

*Fortín de los comuneros, cuna de nuestra guabina,
Su raza noble y activa,
Puente cofre de recuerdos, no te dejo de querer,
Cuando de ti yo me alejo, ya estoy pensando en volver,
Puente cofre de recuerdos, no te dejo de querer,
Cuando de ti yo me alejo, ya estoy pensando en volver,*

“A mi Pueblito”, bambuco inspirado en la nostalgia del maestro José Segundo por Puente Nacional, destaca en su letra algunos de sus aspectos naturales, pero sobre todo relata la pérdida de la identidad y el dolor por el escenario de violencia. Es un lamento y una súplica a la preservación de lo propio; y una expresión de apego y amor del autor por su pueblo.

2 "A MI PUEBLITO"

23 Tnor. bal jun-toña los po-ma-rro-sa - les, só-la-men-te no flo - re-ce el an-

23 Tple.

28 Tnor. ces - tro de mi pue - blo, que por gue-rra defi - de - a - les, len - ta -

28 Tple.

32 Tnor. men - teles-tá mu-ri-en - do, en un va - lle-ci-toñer-mo - so, na-
rit *a tempo*

32 Tple.

37 Tnor. ció Puen-te Na - cio - nal, ba - ña 'o del Rí - o Suá - rez, a quien yo quie-ro can-

37 Tple. *simile*

"A MI PUEBLITO"

3

42

Tnor.  tar, ba - ña - 'o del Rí - o Suá - rez, a quien yo quie - ro can - tar.

Tple. 

47 ^{2.}

Tnor.  Lo queá mi meés tá do - lien - do, no son que - jas, ni la far - sa,

Tple. 

52

Tnor.  que por do - quie - ra se ve, queá mi pue - blo siem - pre en ga - ñan,

Tple. 

56

Tnor.  yies que mi pue - blo ha per - di - do, lo quean tes e - ra su al - ma,

Tple. 

4 "A MI PUEBLITO"

60

Tnor.

Tple.

64 *rit.* *a tempo*

Tnor.

Tple.

69

Tnor.

Tple.

73

Tnor.

Tple.

"A MI PUEBLITO"

5

78

Tnor. tin de los co-mu-ne - ros, — cu - na de nues-tra gua - bi-na,

Tple. *simile*

83

Tnor. su ra - za no - ble y al - ti - va, — Puen-te co - fre de re - cuer-dos, no te

Tple.

88

Tnor. de - jo de que - rer, cuan - do de ti yo meña - le - jo, ya es -

Tple.

92

Tnor. *rit.* *a tempo* toy pen-san-do en vol - ver, Puen-te co - fre de re - cuer - dos, — no

Tple.

The musical score is written for Tenor (Tnor.) and Tiple (Tple.) voices. It consists of four systems of music. Each system has a vocal line and a piano accompaniment line. The piano accompaniment is primarily composed of chords with a rhythmic pattern of eighth notes. The lyrics are in Spanish and describe a nostalgic scene of a small town. The score includes performance directions such as 'simile', 'rit.', and 'a tempo'. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 8/8.

"A MI PUEBLITO"

5

6

"A MI PUEBLITO"

97

Tnor. 

te de-jo de que-rer, cuan-do de ti yo meña-le - jo, yaes - toy pen-san-dolen vol-

Tple. 

102

Tnor. 

ver, cuan-do de ti yo meña-le - jo, yaes - toy pen-san-dolen vol - ver.

Tple. 

107

Tnor. 

Tple. 

“A Mi Colombia”, de Atalivar Castellanos

La transcripción de “A mi Colombia” se realizó a partir de la grabación de un CD. En esta obra, el maestro Atalivar expresa el amor y la identidad por la nación, a la vez que desataca sutilmente algunos de los rasgos culturales que lo caracterizan. (Ver transcripción en partitura).

Letra: A MI COLOMBIA

*Colombia tierra querida, tierra de mi corazón, allí donde está la virgen,
patrona de la nación. Donde el cielo azul retorna empinada cordillera,
luciendo su hermosa zona, cual fuera la primavera, luciendo su hermosa
zona, cual fuera la primavera.*

*Como embrujadora buena, mujer que hechiza su amor, del centro hasta
furatena, donde canto mi canción. En el centro de la patria, compositor Julio
Flores, Chiquinquirá Tierra santa, cuna es de mis amores. Chiquinquirá tierra
santa cuna es de mis amores.*

*Y hoy como embrujo santo, Colombia su tierra andina, de soñadores
encantos, de rocas esmeraldinas. Querido amigo que venga, llevará
recuerdos gratos, en tres a la catedral, donde encontrarás tu santo, en tres a
la catedral donde encontrarás tu santo.*

“A mi Colombia” destaca aspectos relacionados con las tradiciones, en los que se visualiza a Colombia como expresión viva de la cultura de los pueblos.

A Mi Pueblito y A Mi Colombia son expresiones de la música andina en el género del bambuco, dedicados a la tradición y el amor por la región y por el país. Se espera que las transcripciones contribuyan a la difusión y transmisión de estas obras emblemáticas del folclore santandereano a las nuevas generaciones musicales.

Score

"A mi Colombia"

Bambuco

Atalivar Castellanos

♩. = 85

Score for the first system, measures 1-4. The score includes parts for Voice, Tiple Requinto, Tiple, and Guitar. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 6/8. The tempo is marked as ♩. = 85. The Voice part is mostly silent. The Tiple Requinto part has a melodic line with some grace notes. The Tiple part has a rhythmic accompaniment with chords F7, Eb simile, and Bb. The Guitar part has a rhythmic accompaniment with chords F7, Eb simile, and Bb.

Score for the second system, measures 5-8. The score includes parts for Tiple Requinto, Tiple, and Guitar. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 6/8. The Tiple Requinto part has a melodic line with some grace notes. The Tiple part has a rhythmic accompaniment with chords F7 and Bb. The Guitar part has a rhythmic accompaniment with chords F7 and Bb.

"A mi Colombia"

3

21

rra de mi co ra zo ón, a lli don de, es tá la Vir gen, pa tro
jer que, he chi za su, a mo or, del cen tro, has ta Fu ra te na, don de
lom bia su tie rra, an di na, de so ña do res en can tos, de ro

Tple. Rqto.

Tple.

Gtr.

25

na de la na ción. Don de, el cie lo, a zul re tor na, em pi
can to mi can ción. En el cen tro de la Pa tria, com po
cas es me ral dinas. Que ri do, a mi go que ven ga, lle va

Tple. Rqto.

Tple.

Gtr.

4 "A mi Colombia"

29

na da cor di lle ra, lu cien do su, her mo sa za na, cual fue
si tor Ju lio Flo rez, Chi quin do qui ra Tie rra San ta, cu na
rá re cuer dos gra tos, en tres a la ca te dra al, don de, en

Tple. Rqto.

Tple.

Gtr.

33

ra la pri ma ve ra, lu cien do su, her mo sa zo na, cual fue
es de mis a mo res, Chi quin qui ra Tie rra San ta, cu na
con tra rás tu San to, en tres a la ca te dra al, don de, en

Tple. Rqto.

Tple.

Gtr.

"A mi Colombia"

5

The musical score is written in G minor (one flat) and 4/4 time. It consists of two systems of staves. The first system (measures 37-41) includes a vocal line with two endings, a Tuba (Tple. Rqto.) line, a Trombone (Tple.) line with chords F7 and Bb, and a Guitar (Gtr.) line. The second system (measures 42-44) includes a vocal line with a third ending, a Tuba (Tple. Rqto.) line, a Trombone (Tple.) line with chords Bb and F7, and a Guitar (Gtr.) line. The score concludes with a double bar line and repeat signs.

37 1. 2.

ra la pri ma ve ra. res. —
es de mis a mo
con tra rás tu san

Tple. Rqto.

Tple. F7 Bb

Gtr.

42 3.

to. —

Tple. Bb F7

Gtr.

Insertar, una vez que se haga la revisión del espacio y se elabore la propuesta de remodelación.

Entrevistas

En la construcción del proyecto era fundamental recibir aportes de un experto en la música andina colombiana, con el fin de aclarar y orientar algunos aspectos en la implementación de Sonora Capital. Es así como se contactó al maestro Chino León, quien concedió una entrevista vía Zoom el 18 de octubre de 2022.

Fue de gran importancia recibir aportes de un maestro con una amplia trayectoria artística e invaluable conocimiento sobre la música andina con respecto a la pertinencia de Sonora Capital y su posición sobre las fusiones musicales a partir de la música clásica y tradicional.

Se redactaron una serie de preguntas de respuestas abiertas, las cuales se efectuarían al maestro Chino León, que podrían modificarse de acuerdo al desarrollo de la entrevista. Dichas preguntas fueron las siguientes:

1. ¿Podría decirnos quien es y de dónde viene?
2. ¿Qué géneros ha compuesto y ha interpretado? ¿Nos puede hablar sobre las diferencias de esos géneros?
3. ¿Qué intérpretes y compositores son referencia en la música andina tradicional?
4. ¿Qué opina sobre la fusión de la música andina tradicional con otros géneros? En su opinión, ¿hay alguna experiencia que deba ser estudiada como referente?
5. En cuanto a la música andina como legado cultural, ¿cree usted que está en riesgo de perderse en el tiempo? ¿Qué desafíos hay hoy en día para su conservación y difusión?
6. ¿Qué sonoridades nuevas usted cree que están surgiendo de la música tradicional colombiana?

Resumen de la Entrevista

1. ¿Quién es el Chino León?

Nació en Bogotá en 1952, con una familia de músicos y descendencia caucana y valle caucana, comenzó desde niño en la música en su casa. Relata que toda la familia Rengifo (materna) ha estado profesionalmente cerca de la música colombiana, mientras que en su familia paterna la vinculación con la música es más empírica.

Su actividad musical se da enfocado en la música de la zona andina colombiana, iniciando con el aprendizaje del tiple, la bandola y la guitarra en su hogar para posteriormente ingresar en el Conservatorio Nacional de Música, en el que seleccionad como instrumento el violonchelo. Integró la orquesta del Conservatorio y de la Orquesta Filarmónica de Bogotá (aproximadamente del 1978 y 1982). En su formación orquestal tuvo como maestros a Alex Tovar, XXX y Jesús Pinzón Urrea.

2. ¿Cuáles son los referentes de la música andina colombiana?

Hace referencia a la influencia en los compositores de los géneros que estaban de moda a finales del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX, la música de salón con los valeses, gavotas, danzas, entre otros, quienes además compusieron bambucos; por lo que afirma que existe una gran riqueza musical: *Podemos hablar de dos siglos y algo más de desarrollo de la música en Colombia y en especial de la música en la zona andina.*

3. ¿Qué opina sobre la fusión de la música tradicional colombiana con la música académica?

La música colombiana de la zona andina ha sido tomada en cuenta por compositores como Morales Pino quien compuso una fantasía, que ha sido muy tocada por las orquestas sinfónicas del país y del exterior, que es sobre dos aires colombianos: Fantasía sobre aires nacionales. Compositores como Emilio Murillo que con base a géneros colombianos compuso tres fantasías para bandas de vientos y dos para orquestas sinfónicas. Un famoso compositor, Calvo, tiene una fantasía sinfónica llamada Escenas pintorescas de Colombia con la que se ganó un premio en 1941. y compositores como Andrés Martínez Montoya, que tiene una obra muy interesante, la Rapsodia colombiana.

Refiere a compositores de mediados de siglo XX que han creado obras basadas en géneros andinos pensadas en interpretaciones a nivel camerístico a nivel de orquestas de cuerdas, bandas de vientos y a nivel sinfónico.

En su opinión, estas creaciones constituyen las bases sonoras de la zona andina, pensadas en su proyección internacional con una estrategia acertada considerando la dificultad de ubicar instrumentos tradicionales de la música andina colombiana en otros países, y que estas músicas debían ser tocadas en el exterior con la organología de las agrupaciones sinfónicas y de cámaras.

La música andina tiene una riqueza melódica y un potencial sonoro y rítmica que capta y cautiva la atención del extranjero; ya ha trascendido las fronteras nacionales: ya esta música ha caminado, ha caminado con los pianos, con las sinfónicas y las bandas, y con los grupos de cámara con sus cuartetos, con las orquestas de cuerdas y eso es interesante. Yo pienso que eso ha sido uno de los aportes del siglo XX y sobre todo de la segunda mitad con las escuelas, porque y la música hoy no tiene eso que se llamaba la prohibición de tocar un bambuco en el conservatorio de hace cien años que se decía que no era bien visto.

Hoy al contrario, todos los departamentos de música de las universidades en Colombia tienen conjuntos ensambles, compositores y el desarrollo de esta música.

Destaca que la música andina colombiana y sus instrumentos forman parte de los pensum de estudios de las escuelas de música de las universidades. Considera que la guitarra como instrumento universal le abrió el espacio a la música andina en las universidades. El Conservatorio de Música abre el estudio de la guitarra clásica hacia finales de la década de los 70, recibiendo una cantidad importante de estudiantes. Fue determinante la intervención de Gentil Montaña, pionero de la composición y la guitarra, que incluye todos los géneros que tuvieron que ser estudiados, experiencia que fue replicada en las universidades.

4. O sea que el maestro no cree que la música andina como legado cultural esté en riesgo, o sea, que constantemente va creciendo y evolucionando.

Le satisface ver como constantemente aparecen jóvenes tocado lo nuestro, sobre todo la música andina. Así como nuevos compositores con propuestas innovadoras sin distorsionar lo tradicional. Considera que la música se retroalimenta en el mundo, y en nuestro caso por ejemplo,

explica que hemos tomado elementos de la bossa nova del Brasil; del jazz estadounidense; de Argentina; de Venezuela con quien se comparte el llano y el joropo como expresión musical. Esos intercambios han enriquecido la música andina y los músicos jóvenes lo han asumido dentro de sus estudios.

El maestro opina que la música andina no está en riesgo, por el contrario que ese surgimiento de nuevas agrupaciones y compositores, sumado a los Festivales de la música andina que nacieron en la segunda mitad del siglo XX, como el Festival Mono Núñez; han sido la plataforma de lanzamiento de las nuevas propuestas que permiten enriquecer la organología de la música andina y mantenerla viva.

5. ¿Qué nuevas sonoridades están surgiendo de la música tradicional colombiana?

Cree que hay una exploración con la incorporación de otros instrumentos a los formatos tradicionales. Por ejemplo el piano, que era parte de la música de salón y de compositores como Manuel María Párraga de la primera parte del siglo XIX; la incorporación también de los instrumentos electrónicos o electrificados, como la guitarra eléctrica o el bajo eléctrico; y ensayos con la manipulación del sonido mediante instrumentos no acústicos como sintetizadores y emuladores, que contribuyen a la creación de un nuevo lenguaje: *“un lenguaje actualizado en el sonido, no a la forma compositiva, sino a cómo expresamos un bambuco o un pasillo con un sintetizador*. Hace referencia a la incursión de otros instrumentos con los que se ha experimentado en la música de la zona andina como el piano o el órgano eléctrico y el acordeón.

Estas nuevas sonoridades, estas incursiones y estas inquietudes de compositores jóvenes y de intérpretes jóvenes... le han hecho un buen ejercicio a la música de la zona andina, y la ha mantenido en actividad. O sea, la música no se ha apagado... como una llama olímpica, una mecha que está allí encendida.

Bibliografía Consultada

Molano, Olga Lucía. Identidad cultural, un concepto que evoluciona. Revista Opera, ISSN-e 1657-8651, N.º. 7, 2007, págs. 69-84. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4020258>

[Danzas y ritmos de las regiones naturales en Colombia.](https://www.youtube.com/watch?v=JW7scc8y8zM&ab_channel=SantiagoHernandez) Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=JW7scc8y8zM&ab_channel=SantiagoHernandez

Manuel Sevilla. [Una guía para acercarse a la diversidad musical del Pacífico.](https://www.semana.com/periodismo-cultural---revista-arcadia/articulo/la-musica-del-pacifico-aproximacion-al-pacifico-industria-musical/70076/) Semana. 24 de julio de 2018. Disponible en: <https://www.semana.com/periodismo-cultural---revista-arcadia/articulo/la-musica-del-pacifico-aproximacion-al-pacifico-industria-musical/70076/>

Riveros - Rojas Anny. Obstáculos y fortalezas del régimen legal que protege los bienes de interés cultural del ámbito nacional. Iusta, núm. 50, pp. 143-174, 2019. Disponible en: <https://doi.org/10.15332/1900-0448.2019.0050.06>

<https://www.lifeder.com/musicaregion-andina/>

<http://delacreatividadylamusica.blogspot.com/2019/06/que-es-la-musica-fusion.html>

https://www.youtube.com/watch?v=xgkZeBHU69w&ab_channel=CGTNenEspa%C3%B1ol

Nuevas referencias: fusión en Colombia.

<https://germandarioperez.com/resena/>

https://bruselas.consulado.gov.co/sites/default/files/news/attachments/resena_trio_nueva_colombia.pdf

<https://repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/11715/BarretoGarciaKarenStephany2013.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6205194> (Música para tríos de cuerdas colombianas)

<http://www.musigrafia.org/acontratiempo/?ediciones/revista-23/seccion-c#:~:text=CARLOS%20GONZALO%20GUZMAN%2DMU%C3%91OZ,con%20el%20Maestro%20Gentil%20Monta%C3%B1a>. Corta biografía de Carlos Guzmán

<https://conciertocolombiano.com/2018/03/11/trio-ancestro/> Trío Ancestro

<https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll30/id/1619/>

Características musicales del Trío Ancestro

<https://www.museonacional.gov.co/Lists/Eventos%20Museo/DetalleEvento.aspx?ID=736> Reseña del Trío instrumental Ancestro

<https://repositorio.unbosque.edu.co/bitstream/handle/20.500.12495/3174/Fisc%C3%B3 Barrer Edgar Andr%C3%A9s 2018 Descripci%C3%B3n%20del%20proyecto.pdf?sequence=2&isAllowed=y> Referencia a inflexión en la música andina tradicional y surgimiento de nuevos grupos. (Tríos...)

http://www.oppidum.es/oppidum-02-pdf/op02.10_prat.pdf Prat, 2006. Sobre el concepto de folklore

<https://d1wgtxts1xzle7.cloudfront.net/36478075/Folklore. Madrid. 2013. Enviado publicar-with-cover-page->

<v2.pdf?Expires=1652201136&Signature=eHDmsuTyWwC5pvy2J7VWuFJoxp0H6ruKikqCJZvP>

<Pvs-wT00h7nJvWY2Vv9tDVqj6RoECgsQOFJY8uTxUvLKNSjj5iO0t3vMfqnUgIPXmBpkHCGsQIEBpQ>

<UdDR4tMssmDKWRlk52Y2d-i-qjRZOL4oNgtaE6dSndAdR9JXTgFirk71e2->

<nxxiFlug~L9FrRV9YL16b2~SLx~CqyPn1mPAggiofFAv1ZUxwEvbBWLtQ1zY18CeRg4-BOqZ->

<yz3csmy7WKPq7ly7Vgx7NOI7sq5crT0nZmAUjjTbiLxBotkoMj1HiQpwXd4Tatj->

yhFDYNDciDSTPUdoobQBAZPRBpsg_&Key-Pair-Id=APKAJLOHF5GGSLRBV4ZA

Rodríguez – Becerra. REFLEXIONES SOBRE LA EVOLUCIÓN DEL CONCEPTO DE FOLKLORE

Derechos culturales en la Constitución de 1991 y sus desarrollos jurisprudenciales. Walter Pérez Niño. https://revistas.unilibre.edu.co/index.php/nueva_epoca/article/view/7629/6698

Pierre Bourdieu (1987). Los tres estados del capital cultural. Revista Sociológica, Año 2, Número 5.

<https://www.uv.mx/mie/files/2012/10/lostreestadodelcc.pdf>

Villamizar, D., Serna, F., Buenaños, M., & Hernández, S. (2022). La Formación de Públicos: El Camino Para el Desarrollo del Arte Emergente en Colombia. *Revista KAMINU*, 2(3), 9-15.

<https://revistas.usergioarboleda.edu.co/index.php/kaminu/article/view/2352>

MANTECÓN, ANA ROSAS

Mercados, políticas y públicos: la reorganización de las ofertas y los consumos culturales

Alteridades, vol. 18, núm. 36, julio-diciembre, 2008, pp. 23-31

Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa

Distrito Federal, México

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=74716004003>

Enlaces compartidos: activando conversaciones sobre públicos, audiencias y comunidades culturales / Juan Urraco... [et al.]; coordinación general de Juan Urraco; Bruno Maccari; dirigido por Juan Urraco; Bruno Maccari; editor literario Aniela Ventura.- 1a ed.- Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación, 2019. 193 p. ; 24 x 17 cm.

<http://faunadg.com.ar/wp-content/uploads/2020/03/Enlaces->

[Compartidos.pdf?fbclid=IwAR0QV7G51tOUKh646SukTnrTrvhxaApAVneU9Qq7idqUkuCle_slUb08wsl](http://faunadg.com.ar/wp-content/uploads/2020/03/Enlaces-Compartidos.pdf?fbclid=IwAR0QV7G51tOUKh646SukTnrTrvhxaApAVneU9Qq7idqUkuCle_slUb08wsl)

Vídeo: Bourdieu; Capital Cultural

https://www.youtube.com/watch?v=PWee-LMjvfo&ab_channel=ResumenesEntelekia

Warner, Michael. (2008) Públicos y Contrapúblicos.

https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=ggYBt_dyoT0C&oi=fnd&pg=PA9&dq=%C2%BF

[Qui%C3%A9nes+son+los+p%C3%ABlicos%3F+Michael+Warner&ots=z913jW7l1y&sig=H8cLLkVochQ](https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=ggYBt_dyoT0C&oi=fnd&pg=PA9&dq=%C2%BFQui%C3%A9nes+son+los+p%C3%ABlicos%3F+Michael+Warner&ots=z913jW7l1y&sig=H8cLLkVochQ)

[G1_PnH8FC0bBJEkQ#v=onepage&q=%C2%BFQui%C3%A9nes%20son%20los%20p%C3%BAblicos%3F%20Michael%20Warner&f=false](https://www.youtube.com/watch?v=onepage&q=%C2%BFQui%C3%A9nes%20son%20los%20p%C3%BAblicos%3F%20Michael%20Warner&f=false)

Andrés Chacón y Jorge Martínez. La Música popular y Música académica: dos miradas del arte sonoro. [https://d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net/54922990/La_Musica_popular_y_academica-with-cover-page-v2.pdf?Expires=1662849443&Signature=ensr1hgVooX21zNFgYI-ETiEhvWIsE6jIvwSfH4NY299ZpeYVBPCs0hJim~ljak49tH83gBPIsomXa1Xqx7MQnrmaGRwAZsqzS6KshL-LS4OTqbgghLUCBvf~0thPMcM7mirgK-Cq9jMkHFrIwSEUqExhAZwvXG5j3ZpICi~qliWtprvpywFAytEVUIrFlwRal~ytZh8CDryuDBfl2IMfUJ~Ttp7zb-yfQOgaSYv36MfahdBmvY2mGgZ8C4wlExfxSseqmSe~FPBwSONRcRFJ8ywHnxJyosj0DdnSIB5IDCe7rB9b-GXn-Tj7l6zyUEerJmKCdatbTutaVRE80Gzgow &Key-Pair-Id=APKAJLOHF5GGSLRBV4ZA](https://d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net/54922990/La_Musica_popular_y_academica-with-cover-page-v2.pdf?Expires=1662849443&Signature=ensr1hgVooX21zNFgYI-ETiEhvWIsE6jIvwSfH4NY299ZpeYVBPCs0hJim~ljak49tH83gBPIsomXa1Xqx7MQnrmaGRwAZsqzS6KshL-LS4OTqbgghLUCBvf~0thPMcM7mirgK-Cq9jMkHFrIwSEUqExhAZwvXG5j3ZpICi~qliWtprvpywFAytEVUIrFlwRal~ytZh8CDryuDBfl2IMfUJ~Ttp7zb-yfQOgaSYv36MfahdBmvY2mGgZ8C4wlExfxSseqmSe~FPBwSONRcRFJ8ywHnxJyosj0DdnSIB5IDCe7rB9b-GXn-Tj7l6zyUEerJmKCdatbTutaVRE80Gzgow&Key-Pair-Id=APKAJLOHF5GGSLRBV4ZA)

Posada, A. (1993). La influencia de la Música folklórico-popular En música " clásica" o académica. *Universitas Humanística*, 38(38).

Orquesta Sin Fin.

Tangosinfin.org.ar

teatrocoliseo.org.ar

muchimusic.com. Vision String Quartet.

Ensamble 7/4, una fusión de lo popular y lo académico en la música de cámara. Publicado por Prensa FundaMusical Bolívar. Disponible en: <https://ensamble74.com/ensamble-74-una-fusion-de-lo-popular-y-lo-academico-en-la-musica-de-camara/>

Rousseau Pupo, Buenaventura La gestión cultural: laboratorio social para el desarrollo del Caribe / Buenaventura Rousseau Pupo -- Barranquilla : Ediciones Universidad Simón Bolívar, 2017. Disponible en: <https://bonga.unisimon.edu.co/bitstream/handle/20.500.12442/2624/Gesti%C3%B3n%20Cultural.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Valle Núñez, Angie Pamela. (2020). La planificación financiera una herramienta clave para el logro de los objetivos empresariales. *Revista Universidad y Sociedad*, 12(3), 160-166. Epub 02 de junio de 2020. Recuperado en 23 de noviembre de 2022, de http://scielo.sld.cu/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2218-36202020000300160&lng=es&tlng=es

Merino, V. S. (2005). *La historia de la música de cámara y sus combinaciones*. Vision Libros. Disponible en: <https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=MnJeT4Dm1PcC&oi=fnd&pg=PA13&dq=qu%C3%A9+es+la+m%C3%BA+de+c%C3%A1mara&ots=DDRZpof7MJ&sig=9971t0oEuhZs6MMqTbWBOmqatBo#v=onepage&q=qu%C3%A9%20es%20la%20m%C3%BA+de%20c%C3%A1mara&f=false>

Milomes, L., & Valles, M. (2021). Reconsiderando el concepto de Música de cámara. In *Congreso Argentino de Musicología 2020/21 (Modalidad virtual, 9 al 13 de agosto de 2021)*. Disponible en: https://www.researchgate.net/profile/Monica-Valles/publication/359090413_Reconsiderando_el_concepto_de_Musica_de_camara/links/62275fdb97401151d206f852/Reconsiderando-el-concepto-de-Musica-de-camara.pdf

El chamamé. UNESCO Patrimonio Cultural Inmaterial. Disponible en: <https://ich.unesco.org/es/RL/el-chamam-01600>

Diccionario de la Real Academia Española. Zamba. Disponible en: <https://dle.rae.es/zamba>

“LA MÚSICA DE CÁMARA COMO ESPACIO DE FORMACIÓN EN INSTRUMENTISTAS DE CUERDA FROTADA” SARA ALEXANDRA IZQUIERDO RODRÍGUEZ (Trabajo de grado) UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL. Bogotá 2012. Disponible en: <http://repository.pedagogica.edu.co/bitstream/handle/20.500.12209/1512/TE-11072.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Urrutia Blondel, J. (1962). Algunas proyecciones del folklore y etnología musicales de Chile. *Revista Musical Chilena*, 16(79), p. 95–107. Recuperado a partir de <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/13117>

Tejada Tabar, Manuel Antonio (2020). El nacionalismo sinfónico dominicano. UNIVERSIDAD NACIONAL PEDRO HENRIQUEZ UREÑA. Disponible en: <https://repositorio.unphu.edu.do/handle/123456789/4176>

El grupo de los cinco. Historia d la Sinfonía.

<https://www.historiadelasinfonia.es/naciones/la-sinfonia-en-rusia/la-sinfonia-en-el-siglo-xix/el-grupo-de-los-cinco/>

El grupo de los cinco. Por música en México, octubre de 2017. Disponible en:

<https://musicaenmexico.com.mx/grupo-los-cinco/#:~:text=de%20los%20Cinco-C%3A9sar%20Cui%2C%20Milij%20Balakirev%2C%20Modest%20Mussorgsky%2C%20Nikolai%20Rimsky%2D,promotores%20del%20nacionalismo%20musical%20ruso>

La sonoridad de la música popular comercial como producto de la red multidisciplinaria de la producción musical.

account_box Mentzer Chalhub, Aline Ivonne date_range 2018link <https://repositorio.uc.cl/handle/11534/22498>

Constitución Política de 1991.

Ley 1185 de 2008 (que modifica la Ley 397 de 1997 General de Cultura).

Ley de Espectáculo Público, Ley 1493 de 2011.

Decreto 1258 de 2012.

Decreto 1074 de 2015 (Estatuto del Consumidor)

Ley 1834 de 2017 (Ley Naranja)

Timarán Rivera, Ana Patricia, Ortega Enríquez, Ramón, & Ascuntar Rivera, María Cristina. (2022). El emprendimiento cultural y su relación con los nuevos escenarios

económicos y sociales. *Tendencias*, 23(2), 220-245. Epub August 01, 2022. <https://doi.org/10.22267/rtend.222302.207>

Torres Osuna, Cristian Daniel La producción musical como proceso sociocultural y económico de los rockeros independientes mexicanos Estudios sobre las Culturas Contemporáneas, vol. XXVI, núm. Esp.6, 2020 Universidad de Colima, México Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=31662390012>

Cuevas Castro, C. A. (2025). La responsabilidad ambiental de las empresas. *Magister Iuris. Revista Digital De La Facultad De Derecho*, (26), 72–105. Recuperado a partir de <https://www.revistas.unam.mx/index.php/magisteriuris/article/view/93184>

Murillo Valverde, R. I., Taiz Iturralde, E., Cruz Fajardo, L. G., Navia Cevallos, W. A., & Coronel Díaz, M. N. (2024). Los Key Performance Indicators (KPI) y su Importancia en las Microempresas de Guayaquil. *Ciencia Latina Revista Científica Multidisciplinar*, 8(4), 4316-4332. https://doi.org/10.37811/cl_rcm.v8i4.12657

Akultura (9 de octubre de 2024). Indicadores KPI para proyectos culturales. [video de YouTube]. <https://www.youtube.com/watch?v=7P1wDc8zkTU&t=592s>

Anexos

Anexo I. Diabluras. Mauricio Lozano Riveros.

Anexo II. El pescador. José Barros. Arreglos: Mauricio Lozano Riveros.

Anexo III. Entusiasmo. Luis A. Calvo. Arreglos: Mauricio Lozano Riveros.

Anexo IV. La gata golosa. Fulgencio García. Arreglos: Mauricio Lozano Riveros.

Anexo V. Suite de Danzas Andinas. Mauricio Lozano Riveros.

Anexo VI. Guasap. Mauricio Lozano Riveros.

Anexo VII. Lunática. Mauricio Lozano Riveros.

Anexo VIII. Presupuesto