Cuando el alma encuentra el ritmo. Performance y producción escénica de un concierto para piano

Autor:

Orangel de Jesus Trujillo Muñoz

Trabajo de grado presentado como prerrequisito para optar el título de Maestro en Música

Directora:

Mg. Andrea Trujillo Sarmiento

Facultad de Ciencias Sociales, Artes y Humanidades

Programa de Música

Barranquilla

2026

Cuando el alma encuentra el ritmo. Performance y producción escénica de un concierto para piano

Autor:

Orangel de Jesus Trujillo Muñoz

Trabajo de grado presentado como prerrequisito para optar el título de Maestro en Música

Directora:

Mg. Andrea Trujillo Sarmiento

Facultad de Ciencias Sociales, Artes y Humanidades

Programa de Música

Barranquilla

2026

Nota de aceptación

Presidente del jurado

Jurado

Jurado

Barranquilla, _____ 2026

Agradecimientos

En esta oportunidad quiero dar gracias a Dios, primeramente, a mi familia, en especial mis padres quienes estuvieron presentes y me apoyaron en todo momento; a mi tutora Andrea Trujillo, el maestro Rodolfo Argudín, docentes como Camila Argudín, Ricardo Arciniegas, compañeros como Isabella, José y demás colaboradores y participantes de este proyecto.

Resumen

Esta monografía tiene como objetivo proporcionar un mecanismo para identificar y analizar el diseño conceptual y escénico del recital de piano de Orangel Trujillo, combinando diferentes estilos musicales como el clásico, jazz y popular, utilizando un enfoque cualitativo soportado por la investigación artística, aplicando la autoetnografía como metodología principal. En este documento se muestra el camino del intérprete desde el aprendizaje técnico riguroso hasta el desarrollo de la identidad performativa. Para analizar las características técnicas y emocionales de la propuesta, se emplearon herramientas como el autoinventario y la cronología sentando las bases para la producción escénica basada en la manipulación deliberada del espacio, la narración, la iluminación y la interacción, transformando el concierto tradicional en un laboratorio creativo y una experiencia sensorial que conecta al artista con el público.

Palabras clave: Piano, Performance, Autoetnografía

Abstract

This monograph aims to provide a mechanism for identifying and analyzing the conceptual and stage design of Orangel Trujillo's piano recital, which combines different musical styles such as classical, jazz, and popular music. It employs a qualitative approach supported by artistic research, using autoethnography as its primary methodology. This document traces the performer's journey from rigorous technical training to the development of a performative identity. To analyze the technical and emotional characteristics of the performance, tools such as self-inventory and chronology were used, laying the groundwork for a stage production based on the deliberate manipulation of space, narrative, lighting, and audience interaction. This transforms

the traditional concert into a creative laboratory and a sensory experience that connects the artist with the public.

Keywords: *Piano, Performance, Autoethnography*

Tabla de contenido

INTRODUCCIÓN **9**

MARCO TEÓRICO **11**

El piano en la música académica occidental 11

El piano en el Jazz 13

El piano en la música popular 15

Performance 16

Producción escénica 18

Antecedentes 19

METODOLOGÍA **21**

Tipo y Diseño de Investigación 21

Técnicas de Investigación 22

Procedimiento 23

DISCUSIÓN **24**

Autoetnografía 24

Autoinventario *25*

Cronología *27*

Diseño y producción del performance y producción escénica 30

Primer Acto (Clásico) *30*

Segundo Acto (Jazz) *32*

Tercer Acto (Popular) *34*

REFLEXIONES FINALES **36**

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS **39**

ANEXOS **42**

Anexo 1. Libreto *42*

Anexo 2: Rider *44*

Anexo 3: Juicio de experto *49*

Índice de ilustraciones y figuras

Figura 1 Stage Plot Clásico 32

Figura 2 Stage Plot Jazz 34

Figura 3 Stage Plot Música popular 35

Figura 4 Stage Plot Clásico (Anexos) 47

Figura 5 Stage Jazz (Anexos) 47

Figura 6 Stage Plot Música Popular (Anexos) 47

El presente documento monográfico se realiza como un medio para registrar, fundamentar y analizar el proceso de preparación para el recital de graduación de este autor, un proyecto que representa la culminación de un ciclo formativo y académico y la historia de producción que atraviesa universos sonoros fundamentales, como el rigor técnico de la música occidental, la libertad del jazz y la expresividad de la música popular.

La investigación se sitúa en el paradigma cualitativo de la investigación artística en música, adoptando la autoetnografía como marco metodológico principal para examinar introspectivamente las dimensiones técnicas, conceptuales y emocionales que intervinieron en la concepción y montaje del concierto. A partir de esta orientación, el trabajo se estructura en torno a la siguiente pregunta de investigación: ¿De qué manera el enfoque autoetnográfico y la producción escénica permiten estructurar, fundamentar y desarrollar el performance de un recital de grado para piano que articule la música académica, el jazz y la música popular, junto con la historia de vida del intérprete?

Para responder esta pregunta, se establece como objetivo general: Diseñar la producción escénica y el performance del recital de grado para piano que articule la música académica, el jazz y la música popular, junto con la historia de vida del intérprete. En concordancia con este propósito, se plantean los siguientes objetivos específicos. En primer lugar, reconstruir la trayectoria artística del intérprete identificando los hitos, mentores y patrones que sustentan la consolidación de su identidad performativa. En segundo lugar, identificar los requerimientos técnicos, estilísticos y expresivos del repertorio seleccionado en los tres bloques genéricos (académico, jazz y popular), determinando los retos interpretativos y conceptuales propios de cada

lenguaje musical. En tercer lugar, se propone estructurar la propuesta de producción escénica y performativa de un concierto para piano en el que se refleje la identidad artística del intérprete.

A lo largo del documento, el desarrollo del recital se concibe a modo de un viaje reflexivo donde la mediación docente, el estudio con disciplina y la exploración estética se unen en la construcción del performance. En este espacio, el piano pasa de ser un instrumento acústico a un vehículo de transmisión expresiva y pedagógica, en el cual la disposición escénica, el uso de la palabra y el diseño espacial adquieren tanto peso discursivo como las notas interpretadas.

Marco teórico

El piano en la música académica occidental

La evolución del piano en la música académica occidental no se trata solo de un cambio de ingeniería en la fabricación del piano, sino más bien de un cambio estético y expresivo que los compositores han experimentado a lo largo de los siglos. Desde una pieza en teclados utilizados en la era barroca hasta la tecnología del piano actual, que es más ampliamente reconocida por ser bastante tradicional en la escritura musical y la interpretación, desde el período en que se utilizó el teclado en 1751 hasta la etapa actual, hay tres etapas en el desarrollo del piano.

A medida que se viaja de ida y vuelta en el tiempo, se observa esta transición desde la precisión contrapuntística hasta el lirismo inherente del Romanticismo. También se ve esto en el repertorio para este recital, que incluye obras de diversos períodos del desarrollo del teclado.

La obra de Johann Sebastian Bach estaba en el corazón del Barroco. Al interpretar proyectos como la Invención o el Preludio en Do Mayor, se enfrenta a la música de teclado de J. S. Bach, la cual se basa en una relación estructural entre lo que es audible y lo que permanece inaudible.

En este sentido, algunos autores sugieren comprender la naturaleza del sonido en la época de Bach antes de trasladarla al piano moderno. Charles Rosen explica que:

La música de Bach es casi impermeable a todas las diversas realizaciones en sonido a las que ha sido sujeta, desde las transcripciones de Mozart y Liszt hasta las de Busoni, Webern y el sintetizador Moog. La música está solo parcialmente concebida en términos de lo que se puede escuchar: se resiste a una completa traducción en lo audible. (1995, p. 7)

Pasando ahora al Clasicismo, llega el nacimiento del estilo pianístico destacándose Muzio Clementi como uno de los compositores más prominentes en el desarrollo de la técnica. La Sonatina No. 1 de Clementi muestra el ideal clásico en su estructura y su forma, siendo también una representación formal de la estética del periodo. La relevancia de su figura radica en que su obra marca la separación definitiva entre la ejecución del clavecín y la del nuevo instrumento; al respecto, Chiantore (2001) afirma:

Con Clementi, el piano deja de ser un clavecín que puede hacer gradaciones de intensidad para convertirse en un instrumento con una entidad propia, basada en una resistencia física y una potencia sonora desconocidas hasta entonces, que obligaron a una completa reestructuración de la técnica de los dedos. (2001, p. 104).

A continuación, la era Romántica, cuando nació un movimiento que intentaba ser el más personal, así como el más artístico. El piano encarnaba un tipo de lenguaje emocional que se basaba en el lirismo.

Entre los compositores más atrevidos para explorar tales posibilidades estaba Frédéric Chopin. El Nocturno Op. 9 No. 2 en este concierto demuestra ese tipo de técnica. En la escritura de la generación romántica una sonoridad completamente pedaleada se convirtió en la norma y el piano comenzó a vibrar de forma constante. El uso del pedal no es un mero adorno, sino un pilar de la concepción musical de la época:

El primer beat de este Nocturno es instructivo: por medio de tanto el pedal como del espaciado del acorde, explota, como pocas obras lo habían hecho antes, los sobretonos simpáticos del piano. El Sol en la mano derecha canta porque el Mi bemol cuatro octavas más

abajo, y las dos corcheas que siguen al Mi bemol bajo, continúan reforzando las vibraciones tanto del Mi bemol como del Sol, bajo y melodía. (Rosen, 1995, p. 22)

El piano en el Jazz

A diferencia de la tradición académica, el piano en el jazz ha evolucionado como un instrumento rítmico, armónico y melódico en donde la improvisación y la rearmonización son los pilares en esa transición. El piano en el jazz moderno heredó la función de orquestar canciones populares o standards. En una balada como "My Funny Valentine" (Richard Rodgers), el pianista no solo interpreta una melodía, sino que utiliza el *voicing* (disposición de las notas del acorde) para crear texturas emocionales. En este estilo, el piano funciona como un narrador que utiliza el espacio y el silencio.

Para lograr esta narrativa, el pensamiento del pianista se desplaza de la concepción vertical del teclado hacia una visión lineal. Como explica Levine (2003) "los músicos del jazz piensan en términos de escalas o en modos cuando improvisan, por ser más fácil que pensar en acordes" (p. 59). De este modo, el lenguaje de las escalas deja de ser un patrón mecánico y se transforma para el intérprete en un "surtido de notas disponibles en cualquier momento" (p. 60).

Esta libertad melódica se complementa perfectamente con la evolución del acompañamiento y la rearmonización rítmica. Al liberar al piano de la obligación de marcar estrictamente la tónica de la canción, se alcanzan nuevas dimensiones acústicas; de hecho, "la mano izquierda proporciona una base sobre la cual la mano derecha queda libre para tocar alguna línea" (Levine, 2003, p. 41). Esta independencia técnica y auditiva es lo que permite que el piano de jazz moderno sea un vehículo de constante espontaneidad y diálogo musical.

Aunque el jazz nació en 4/4, la adaptación del vals (3/4) permitió una nueva fluidez rítmica. Bill Evans fue uno de los pioneros en elevar este estilo al piano. Al tocar "Someday My Prince Will Come", el piano debe equilibrar la elegancia del vals con el swing, utilizando armonías que a menudo se inspiran en el impresionismo francés (Debussy y Ravel). En palabras de Gioia (2002), la incorporación de Evans al grupo de Miles Davis aportó un fuego tranquilo.

Durante la era del bebop en los años cuarenta, pianistas como Bud Powell liberaron la mano izquierda de las estructuras rígidas del stride, utilizándose para lanzar "puntuaciones" o "acentos" armónicos (comping) que dialogaban dinámicamente con los solistas. Sin embargo, hacia finales de los años cincuenta, la complejidad de las progresiones de acordes rápidos del bebop comenzó a generar saturación entre los músicos. Fue en este punto de inflexión donde nació el jazz modal. En lugar de cambiar de acorde cada uno o dos compases siguiendo el círculo de quintas, los compositores comenzaron a ralentizar el ritmo armónico, utilizando un solo modo o escala durante ocho, dieciséis o más compases. Esto otorgó una libertad melódica sin precedentes.

Sobre esta transición hacia la libertad melódica, el jazz modal permitió a los músicos desvincularse de las progresiones armónicas de ritmo rápido, ofreciendo en su lugar estructuras basadas en escalas o modos. Este fenómeno de renovación fue parte de la constante capacidad del género para reinventarse la cual se manifiesta desde los orígenes del género cuando “las migraciones y conquistas históricas entrelazaron culturas, notablemente durante las invasiones moriscas, estableciendo las bases para futuras interacciones musicales” (Gioia, 2002, p. 9).

Con la llegada de la década de 1960, el piano no solo asumió la libertad del modalismo, sino que se convirtió en el laboratorio para explorar nuevas texturas. En este escenario, pianistas como Herbie Hancock entendieron que el teclado requería un enfoque innovador. En obras de este

periodo como la célebre Cantaloupe Island (1964), se introdujeron elementos que más tarde darían paso a la fusión, demostrando que el jazz es un género “evolucionando a través de la adopción de nuevas técnicas, armonías, ritmos y melodías” (Gioia, 2002, p. 33). Al igual que ocurrió con los vientos, el piano buscó una expresividad única donde los oyentes percibían que los intérpretes “tienen un conjunto de sonidos completamente nuevos” (Gioia, 2002, p. 52). De este modo, la obra de Hancock descansa sobre patrones que permiten a la improvisación fluir, reflejando la “mutabilidad inherente al jazz” (Gioia, 2002, p. 34) que caracteriza su historia.

El piano en la música popular

El piano actúa como un puente entre la disciplina de la tradición académica y la adaptabilidad de la armonía contemporánea. En este contexto, el instrumento no solo cumple un papel melódico, sino que establece la base estructural sobre la cual descansan el bolero, la balada y el rock latino. Como bien señala Piston (1941/1998), la conexión con el pasado es innegable, pues "incluso la música popular del siglo XX, con su enorme y ampliamente extendido atractivo, debe más a la música culta occidental que a cualquier otra" (p. 7).

El piano permite que se experimente el "gran pentagrama", definido como la "unión de dos pentagramas, el superior en clave de Sol y en clave de Fa, el inferior" (Herrera, 1987, p. 11), se experimenta visualmente. Esto permite que la representación de los sonidos, que define tanto el "concepto horizontal, es decir su duración" como el "concepto vertical, su altura" (Herrera, 1987, p. 13), se ejecute simultáneamente.

En cuanto a la estructura armónica, el piano es el modelo ideal para la construcción de acordes, fundamentales en la armonía moderna para proporcionar texturas ricas a las progresiones populares. En su función rítmico-armónica, el piano funciona como una herramienta que clarifica

conceptos teóricos, pues la música es, en esencia, el "arte de ordenar los sonidos con el fin de crear una determinada emoción en el oyente" (Herrera, 1987, p. 12).

El examen de las obras seleccionadas muestra esta integración teórica: en el bolero y la balada moderna (Si nos dejan, Por el resto de mi vida, Tu nombre en un bolero), el piano utiliza el intercambio modal y las dominantes secundarias. El uso de estas herramientas se justifica en que la armonía moderna busca "organizar metódicamente aquellos conceptos que, sobre armonía y arreglos, son básicos dentro de la música 'no clásica'" (Herrera, 1987, p. 11), permitiendo articular sentimientos de nostalgia y romance.

Por otro lado, en piezas como “Oye como va” el piano asume un papel rítmico percusivo. Aquí se aparta de la visión de que "incluso la música popular del siglo XX, con su enorme y ampliamente extendido atractivo, debe más a la música culta occidental que a cualquier otra" (Piston, 1941/1998, p. 7) basada en la conducción de voces del siglo XVIII, para enfocarse en patrones de acordes y un ritmo armónico que define el centro tonal a través de ciclos recurrentes, característicos del jazz latino y el rock.

Performance

El performance en la música se define como la interpretación del artista (en el momento de la actuación). No se trata solo de tocar una pieza, sino también de un conjunto de gestos, roles corporales y elecciones expresivas que forman parte de cómo la experiencia es una actuación en vivo. En otras palabras:

> Los estudios de la performance utilizan un método de 'amplio espectro.' El objeto de esta disciplina incluye los géneros estéticos del teatro, la danza y la música, pero no se limita a ellos; comprende también ritos ceremoniales humanos y animales, seculares y sagrados; representación y juegos; performances de la vida cotidiana; papeles de la vida familiar, social y profesional; acción política, demostraciones, campañas electorales y modos de gobierno; deportes y otros entretenimientos populares; psicoterapias dialógicas y orientadas hacia el cuerpo, junto con otras formas de curación (como el shamanismo); los medios de comunicación. El campo no tiene límites fijos (Schechner, 2000, p. 13).

Como dice Richard Schechner, se podría decir que el performance es un estado mental en el que el comportamiento en acción se repite, se reimagina y se reconfigura constantemente.

El performance también se considera una actividad de reflexión artística que puede facilitar nuevas posibilidades en la expresión musical. Desde esta perspectiva, actuar no es una ejecución técnica de una pieza, es de hecho un punto de experimentación donde se pone en juego el cuerpo, el espacio, el gesto y se hace tangible un significado y la experiencia de la actuación. Como Diana Taylor explica en su obra, el performance es a la vez una práctica y una epistemología que ofrece una manera de generar y transmitir conocimiento a través del cuerpo, de la acción y del comportamiento social. (Taylor, 2012, p. 13).

El hacer es fundamental para los seres humanos, quienes asimilan comportamientos al ensayarlos y actuarlos, pues las actuaciones operan como "actos vitales de transferencia, transmitiendo el saber social, la memoria y el sentido de identidad a partir de acciones reiteradas" (Taylor, 2012, p. 27). También se pueden utilizar diversos medios o lenguajes artísticos para el performance, por ejemplo, proyecciones visuales de fotos, narrativa escénica o trabajo multimedia

en concierto para hacerlo más expresivo. Estas propuestas no solo se refieren a la música, sino a hacer un camino propio hacia una experiencia artística, integrando sonido e imagen y acción escénica en la música. Desde este punto de vista, el performance se consolida como un término de gran valor explicativo, "como término que connota simultáneamente un proceso, una práctica, una episteme, un modo de transmisión, una realización y un medio de intervenir en el mundo, excede ampliamente las posibilidades de las otras palabras que se ofrecen en su lugar" (Taylor, 2012, p. 27).

Producción escénica

Se refiere al conjunto de decisiones técnicas, organizativas y artísticas que permiten materializar un espectáculo en vivo; esto incluye elementos como el diseño de la iluminación, la disposición espacial de los intérpretes, los recursos audiovisuales, el movimiento y la relación que se tiene con el público. Tiene como finalidad construir una experiencia estética integral en donde la música no solo se escucha, sino que también se percibe de manera visual y espacial.

En otras palabras, la producción escénica permite ampliar la experiencia de un concierto a nivel artístico al integrar distintas dimensiones sensoriales y espaciales (Fischer-Lichte, 2011, p. 155). En el contexto de la investigación artística, la producción escénica adquiere una dimensión experimental, ya que permite explorar nuevas formas de presentación en cuanto a un concierto tradicional. Según López-Cano y San Cristóbal Opazo (2014), muchos proyectos contemporáneos buscan la transformación del formato del concierto, incluyendo nuevas estrategias escénicas que amplían la experiencia del público y generan nuevas formas de interacción (p. 231).

Desde una perspectiva teórica más amplia, Erika Fischer-Lichte plantea que el performance genera una experiencia particular en la que se difuminan las fronteras entre el artista y el público,

transformando la percepción del evento; la autora afirma que el performance provoca un tipo de transformación que diluye las fronteras y dicotomías tradicionales entre los sujetos y los objetos (Fischer-Lichte, 2011, pp. 35-37).

De acuerdo con López-Cano y San Cristóbal Opazo (2014), los nuevos modelos de concierto dentro de la investigación artística buscan la reconfiguración del ritual tradicional de la sala de conciertos, creando así experiencias donde el movimiento, el espacio y la interacción

> con el público hacen parte de la obra artística (p. 208).

Antecedentes

En las últimas décadas, muchos modelos de conciertos han sido introducidos por investigadores y artistas que no se ajustan a la estructura de una sala de conciertos y, como están lejos de una sala de conciertos donde el escenario entre el intérprete y el público es estrecho. Como tal, estas propuestas buscan ofrecer una experiencia musical más cercana y multisensorial.

En este sentido, el proyecto "Open Artist & Dear Audience" (Vehviläinen, s.f.), desarrollado por la pianista finlandesa Anu Vehviläinen, es notable. Va más allá del prototipo de concierto e incluye estrategias con iluminación, escucha directa al público y discusión abierta. En este caso, una conversación e interactividad a través de la actuación entre los intérpretes y el público también emergen en nuestra perspectiva como parte de la conversación para hacer la experiencia del recital más profunda y participativa.

Por otro lado, las propuestas modernas apoyan la intersección de diferentes artes en la gestión de conciertos. Una de estas propuestas es el Solochelobach, articulado por el violonchelista Marcal Ayats en su obra (Ayats, 2015), que reúne el repertorio barroco con la danza

contemporánea y trata sobre la integración de la música, así como del bailarín. Estas y otras colaboraciones demuestran cómo un arreglo de diferentes artistas podría transformarse en un concierto de muchos tipos de creatividad en el mismo estilo de escenario.

La interpretación por investigación musical es, por lo tanto, más que un acto interpretativo, es una forma de involucrarse con el campo del estudio artístico. Con esto en mente, el concierto va más allá de ser un lugar de ejecución musical, existe como un laboratorio creativo en el que se exploran varios tipos de percepción, interacción y construcción escénica.

En este sentido, el presente trabajo entiende la interpretación como una especie de experiencia experimental en la que el músico está presente y participa no solo en la música sino también en la arquitectura de la experiencia del público de la actuación. Es decir, prestando atención al montaje para la actuación y la conexión que el público tendrá con el artista.

Esta visión refleja lo que López-Cano y San Cristóbal sugieren como la construcción de nuevos modelos de conciertos de investigación artística que están motivados por una búsqueda para reorganizar el ritual de la sala de conciertos y la integración del movimiento, el espacio y la interacción con el público (López-Cano & San Cristóbal Opazo, 2014, p. 23). Y de esta manera, el músico es capaz de mirar una nueva experiencia musical y proponer un nuevo modelo musical para su trabajo.

La producción escénica es crítica en el establecimiento de nuevas experiencias musicales, ya sea a través de la iluminación, la disposición del espacio y la atmósfera escénica, la forma de la presentación del concierto que lo que el público experimenta (como la disposición del espacio y la forma del escenario) que puede extenderse. La música al mismo tiempo se convierte en mucho más que un sonido y puede ser vista visual y espacialmente.

Metodología

Tipo y Diseño de Investigación

Este estudio fue desarrollado bajo las normas de una investigación con enfoque cualitativo. Se adoptó más específicamente el modelo de investigación artística en música, el cual se define como el proceso mediante el cual la práctica musical no es solo el objeto, sino el vehículo principal para la producción del conocimiento. Al respecto, López-Cano y San Cristóbal Opazo definen este paradigma señalando que la investigación artística consiste en "Indagaciones sobre problemas que atañen a la creación artística, que preocupan a la comunidad de creadores y que requieren de su particular experiencia y conocimiento para ser planteados y resueltos" (2014, p. 41).

Teniendo en cuenta que el performance y la producción escénica es una forma de involucrarse de manera activa con el campo del estudio artístico, se implementó la autoetnografía como herramienta de recolección de datos. Esta técnica permite al investigador utilizar su propia experiencia personal para comprender el fenómeno cultural y artístico que habita. Como indican López-Cano y San Cristóbal Opazo, la autoetnografía "Es un estudio de la introspección individual en primera persona, que pretende arrojar luz sobre la cultura a la que pertenece el sujeto por medio de “descripciones culturales mediadas a través del lenguaje, la historia y la explicación etnográfica" (2014, p. 139).

Técnicas de Investigación

Para la presente investigación se emplearon técnicas que permitieron documentar la experiencia desde el punto de vista del autoetnográfico y artístico.

1. Se aplicó el autoinventario mediante la selección y categorización de los mentores, proverbios, rituales y artefactos. Esta herramienta permitió organizar el conocimiento previo y las motivaciones que sustentan la propuesta. Como señalan López-Cano y San Cristóbal Opazo (2014, p. 148), el autoinventario es una “rememoración de hechos, hábitos, acciones, personas, objetos, relaciones o interacciones relevantes, cuyo objetivo es recuperar los aspectos cognitivos, sociales, afectivos y materiales más importantes para el tipo de indagación que estamos realizando.”
2. Se aplicó la cronología identificando los principales hitos y epifanías de la vida artística del autor. Se utilizó esta técnica para identificar los momentos críticos en la trayectoria del autor que definieron su identidad musical. Este ejercicio no se limitó a un listado de fechas, sino que buscó localizar las "epifanías" o momentos de revelación donde el músico transformó su comprensión del instrumento. De acuerdo con López-Cano y San Cristóbal Opazo (2014, p. 147), la reconstrucción cronológica en la investigación artística permite “anotar los acontecimientos más importantes de su vida creativa que sean relevantes para el trabajo que tiene entre manos.”.
3. Se realizó la consulta bibliográfica y triangulación de la información, consultando textos técnicos y estéticos de autores como Rosen, Chiantore y

Gioia. La triangulación permitió contrastar la teoría histórica con los hallazgos obtenidos durante la práctica interpretativa y el diario de campo.

4. Se aplicó el juicio de experto para la validación de la selección y el montaje del repertorio. A través de la asesoría de docentes especialistas, se evaluó la pertinencia técnica y la coherencia estilística de las obras elegidas, garantizando el rigor académico del recital de grado.

Procedimiento

El desarrollo del estudio se ejecutó siguiendo 3 fases fundamentales:

1. Análisis de los datos obtenidos en el proceso autoetnográfico para identificar las líneas conceptuales para el diseño del recital de grado propuesto.
2. Se realizó la selección del repertorio representativo del autor, utilizando canciones que marcaron su recorrido durante su proceso de aprendizaje en el piano. Desde el barroco hasta la música popular, teniendo en cuenta también la realización exitosa de un concierto que fuera más allá de la idea de los conciertos tradicionales.
3. Se pasó por una fase de diseño de producción escénica, en donde se planificaron decisiones técnicas y artísticas para construir toda una experiencia estética integral, buscando que el performance generara una transformación que fuera más allá de lo tradicional entre el artista y el público.

Discusión

En este apartado, se presenta un análisis crítico y reflexivo que hace un contraste en la fundamentación teórica e histórica de la evolución pianística con las vivencias y hallazgos prácticos recopilados a lo largo de este proceso. En esta sección se evalúan los resultados del proceso de formación e interpretación del autor, junto con una problematización en el impacto del diseño conceptual y escénico propuesto para el recital de grado, analizando cómo las herramientas metodológicas y de producción permitieron validar la consolidación de una identidad artística capaz de reconfigurar el formato de concierto tradicional para conectar de manera significativa con el público actual.

Autoetnografía

A continuación, se expone el desarrollo y los resultados del proceso autoetnográfico realizado por el autor, implementando como la herramienta principal la autorreflexión en primera persona para documentar y comprender este viaje musical y pedagógico. En este apartado se detallan, en primer lugar, los hallazgos del autoinventario, organizados a través de categorías que agrupan los proverbios de disciplina, la influencia de mentores clave y las herramientas materiales y rutinas de práctica que estructuran el estudio personal del instrumento.

Seguidamente, se presenta la reconstrucción cronológica de los hitos y epifanías artísticas del intérprete desde el año 2010 hasta el 2026, lo cual permite identificar patrones de aprendizaje, emocionales y estilísticos que explican la transición desde el tecnicismo clásico hacia las músicas populares, así como la consolidación de una identidad profesional que entrelaza la interpretación del piano con la labor docente.

Para finalizar se presenta el análisis de los datos recopilados por medio de estas dos técnicas autoetnográficas, mostrando los hallazgos del propio autor como artista-investigador.

Autoinventario

1. Listado de proverbios, mentores, rituales y artefactos

Proverbios

- "Prioriza el estudio antes que el junte con amigos."
- "Sigue estudiando para seguir mejorando."
- "Eres de los mejores que hay en la cátedra de piano."

Mentores

- Camila Argudín
- Rodolfo Argudín
- Ricardo Arciniegas

Rituales

- Comprar mecatos antes de una sesión de estudio
- Iniciar la práctica con escalas
- Terminar la sesión de estudio con una obra o fragmento musical

Artefactos

- Un espacio adecuado para estudiar
- El instrumento
- Las partituras

2. Categorías creadas

Disciplina y motivación musical: Aquí entran los proverbios, estas frases reflejan valores como la constancia, la disciplina y la confianza en el propio proceso musical.

Aprendizaje guiado y referentes musicales: Aquí van mis mentores y personas que marcaron todo mi proceso, los mentores representan figuras clave en mi desarrollo musical, ya que han orientado mi proceso de aprendizaje y han influido en la forma en que comprendo la práctica musical.

Rutinas y herramientas de práctica: Todos los artefactos y herramientas que me ayudan a estudiar de manera más efectiva, esta categoría reúne los elementos que hacen posible el proceso práctico de estudio, tanto desde las rutinas personales como desde los recursos materiales que acompañan la práctica musical.

3. Reflexión final

El análisis de estos elementos revela que mi manera de practicar y aprender música está profundamente influenciada por la disciplina, la orientación de mentores y la construcción de rutinas de estudio. Los proverbios identificados muestran la importancia que ha tenido la constancia en mi proceso de formación musical, mientras que los mentores representan figuras que han contribuido significativamente a mi desarrollo como pianista.

Asimismo, los rituales y artefactos evidencian que la práctica musical no se limita únicamente al acto de tocar el instrumento, sino que también implica la creación de un entorno adecuado y la construcción de hábitos que favorecen el aprendizaje. Elementos aparentemente

simples, como iniciar con escalas o contar con un espacio apropiado para estudiar, contribuyen a organizar la práctica y a fortalecer el proceso técnico e interpretativo.

Cronología

2010: Primer acercamiento significativo a la música

Durante mi infancia tuve interés en cuanto a la música a través de la escucha de diferentes canciones y actividades musicales en el entorno religioso. En ese momento comencé a desarrollar curiosidad por los instrumentos y por la forma en que la música se construye.

2014: Descubrimiento del piano

Durante la adolescencia tuve un encuentro más cercano con el piano, instrumento que rápidamente llamó mi atención por sus posibilidades armónicas y melódicas. Empecé a explorar acordes, melodías y acompañamientos de forma intuitiva, este momento fue importante porque marcó el inicio de una relación más profunda con la práctica instrumental.

2020: Decisión de estudiar música profesionalmente

Al terminar bachillerato tomé la decisión de ingresar a la universidad para estudiar música. Esta decisión representó un cambio importante en mi vida ya que la música dejó de ser únicamente un pasatiempo para convertirse en un proyecto profesional. Escuchaba salsa y música pop, baladas y boleros con artistas como Alain Pérez y Andrés Cepeda.

2021: Primeras experiencias en ensambles musicales

Durante los primeros semestres universitarios participé en diferentes ensambles y agrupaciones musicales. Estas experiencias me permitieron comprender mejor el papel del piano dentro de un grupo y desarrollar habilidades de escucha, coordinación y comunicación musical.

Recuerdo el trabajo con el profesor Basilio Márquez con un arreglo del Minueto de Bach y Piel canela.

2023: Dificultades y replanteamiento de la práctica musical

En cierto momento del proceso académico experimenté dificultades relacionadas con la disciplina de estudio y la presión del entorno universitario; esto representó un momento de cuestionamiento sobre mis métodos de práctica y organización del tiempo. A partir de esta experiencia empecé a replantear mi forma de estudiar y a buscar estrategias más eficientes para mejorar mi desarrollo musical. Tuve un cambio de enfoque de lo clásico a las músicas del Caribe y popular, en este momento estaba tocando el Nocturno de Chopin.

2025: Inicio de la enseñanza musical

Con el avance de mi formación comencé a desempeñarme como docente de música, impartiendo clases a estudiantes que se iniciaban en el aprendizaje musical. Esta experiencia ha sido significativa porque me ha permitido comprender la música desde una perspectiva pedagógica. Comencé a dar un par de monitorías a varias estudiantes, algunas de mis estudiantes tocaban temas como “Flor pálida” y temas de la cantante Maia.

2026: Consolidación de la práctica musical y docente

En esta etapa mi actividad musical empieza a combinarse con la enseñanza. He continuado desarrollando mis habilidades como pianista mientras fortalezco mi experiencia como docente de música. Esta combinación entre interpretación y pedagogía comienza a definir con mayor claridad mi identidad artística y profesional.

Identificación de patrones

Patrones de aprendizaje

Un patrón importante es la presencia de momentos de avance seguidos por etapas de reflexión o replanteamiento, estas fases me han permitido ajustar mis métodos de estudio y fortalecer mi proceso de aprendizaje musical.

Patrones emocionales

En las primeras etapas predominaba la curiosidad y el entusiasmo por descubrir la música, con el tiempo aparecieron momentos de duda o presión académica, pero estos también contribuyeron al desarrollo de una mayor disciplina y compromiso con la práctica musical.

Patrones estilísticos

El piano ha sido el eje central de mi identidad musical. A lo largo de los años este instrumento se ha mantenido como el medio principal a través del cual exploro y desarrollo mi expresión artística.

Patrones de identidad profesional

Otro patrón importante es la transición de una práctica centrada únicamente en la interpretación hacia una identidad que integra interpretación y enseñanza musical. La experiencia docente ha influido significativamente en mi manera de comprender y transmitir el conocimiento musical.

Conclusiones autoetnográficas

Uno de los aspectos más significativos es comprender que el desarrollo musical no depende únicamente del talento o de la técnica, sino también de procesos de reflexión, adaptación y

aprendizaje constante. Las dificultades y los momentos de duda han sido parte fundamental de mi crecimiento artístico.

También, la experiencia como docente de música ha ampliado mi comprensión del fenómeno musical, permitiéndome ver la música no solo como una práctica interpretativa, sino también como un proceso de formación y transmisión de conocimiento.

Por último, reconocer mi memoria personal musical me ayudó a comprender mejor mi identidad artística actual y a proyectar mi desarrollo profesional como pianista y educador musical.

Diseño y producción del performance y producción escénica

Este concierto tuvo una duración aproximada de 45 minutos, contó con 3 etapas por género musical, empezando con el clásico, pasando por el jazz y finalizando con la música popular; esto se realizó con la intención de retratar el camino musical del intérprete a través del trabajo autoetnográfico realizado.

Primer Acto (Clásico)

Para este acto, el piano se colocó en el centro del escenario, se utilizaron luces del tipo reflector que emitieron una luz cálida o blanca evitando reflejar sombras y un micrófono inalámbrico para dar unas palabras, se habló sobre los temas a presentar y se dio una breve introducción a lo que fue el concierto. Entre obras no hubo frases, saludos, ni pausas significativas. El intérprete fue vestido de traje tipo esmoquin.

Interpretación. A continuación, se comparten los objetivos técnicos y expresivos que se buscaron cumplir para cada una de las obras a interpretar.

- Minuet D mayor: Dominar esa expresividad al tocar, donde se apreciará la sensibilidad y la elegancia de apenas y tocar las notas, como si bailaran
- Sonatina N1 Clementi: Dar un poco más de soltura a la mano izquierda para acompañar, utilizando los movimientos del bajo propuestos en la obra
- Invention N13 Bach: Mantener el control rítmico, las dinámicas y los staccatos que exige la obra para su correcta interpretación
- Preludio in C mayor Bach: Dominar el uso del pedal con tal precisión que las armonías no quedaran en el aire, pero que tampoco se mezclaran entre sí
- Nocturno Op 9 Chopin: Lograr la ligereza al tocar con la mano izquierda, dominar los saltos de intervalos que hace, controlar el pedal para lograr orquestar el tema, lograr precisar los ornamentos con el tiempo, la fuerza y la proyección

Producción. Desde la producción del concierto se compartió el diseño escénico y logístico para poder cumplir los objetivos de interpretación propuestos, para este acto se utilizó un piano de cola, una silla de piano, un micrófono con paral para el piano, luces y video beam.

Figura 1

Stage Plot Clásico

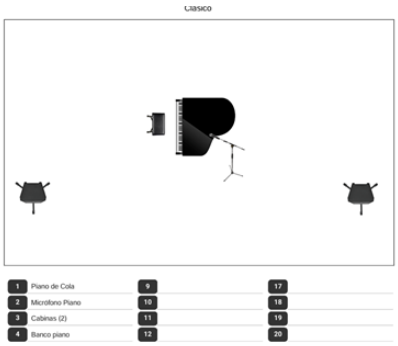


Figura 1 Stage Plot Clásico

Nota: creación propia

Narración. Desde la narración o presentación se guió al público por medio de un texto que combinó los resultados del proceso de análisis autoetnográfico en conjugación con el repertorio seleccionado:

Este viaje inició desde la precisión del barroco, pasando por la elegancia del clasicismo, la expresividad romántica, la libertad del jazz y la cercanía de la música popular. El día de hoy los invito a escuchar cómo un mismo instrumento puede contar historias completamente distintas, exponer diferentes sentimientos y hacer sentir muchísimas emociones. Este recorrido musical inició con las primeras obras aprendidas por el intérprete, iniciando con el Minuet en D mayor de Mozart, la sonatina No. 1 de Clementi, la invención No. 13 de Bach, el preludio en C mayor de Bach, cerrando con el Nocturno Op. 9 de Chopin.

Segundo Acto (Jazz)

En este segundo acto ya el formato cambió, aparecieron los músicos acompañantes que, junto con el intérprete, mostraron los temas de jazz e improvisaron para notarse la libertad que permite el jazz desde la improvisación a diferencia de lo clásico, hubo luces de colores que

imitaban la emoción que transmitió cada obra, el piano estuvo más al costado, dando también protagonismo a los demás músicos, las obras a interpretar fueron My Funny Valentine, Someday My Prince Will Come y Cantaloupe Island, el intérprete estuvo de gala tipo de traje pero esta vez sin el saco característico del esmoquin.

Interpretación. A continuación, se comparten los objetivos técnicos y expresivos que se buscaron cumplir para cada una de las obras a interpretar.

My funny Valentine: Transmitir la melancolía que expresa este tema con su arreglo armónico, mostrando el jazz más suave, más balada, más romántico.

Someday my prince will come: No sonar tan Disney y darle el carácter jazzistico.

Cantaloupe Island: Mantener el *groove* musical, no perder la forma y darle ese color modal que lo caracteriza.

Producción. Desde la producción del concierto se ejecutó el diseño escénico y logístico para poder cumplir los objetivos de interpretación propuestos, para este acto se utilizará un piano de cola, silla de piano, planta de bajo, batería (Bombo, redoblante, tones, platillos), silla de batería, alfombra para batería, 2 micrófonos para amplificar la batería, micrófono con paral para saxofón, micrófono con paral para piano, dos atriles.

Figura 2

Stage Plot Jazz

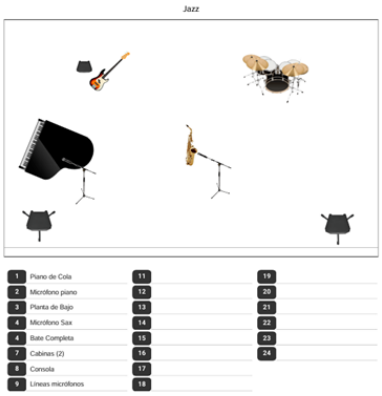


Figura 2 Stage Plot Jazz

Nota: Creación Propia

Narración. Desde la narración o presentación se guió al público por medio de un texto que combina los resultados del proceso de análisis autoetnográfico en conjugación con el repertorio seleccionado:

Para esta etapa se seleccionaron obras como Cantaloupe Island, introduciendo el lenguaje del jazz modal, con una estructura melódica sencilla pero abierta que permite experimentar con patrones rítmicos. Siguiendo con My Funny Valentine, una faceta mucho más lírica y expresiva del jazz que exige sensibilidad interpretativa, acercando al intérprete a una dimensión más emocional, pero desde una perspectiva distinta a la clásica. Por último, Someday My Prince Will Come permite explorar sonoridades más suaves, su compás y atmósfera romántica abren las puertas a un espacio perfecto para trabajar la interacción entre la melodía y la armonía.

Tercer Acto (Popular)

Este acto fue el cierre del evento, en este espacio se dio un poco más de libertad.

Las luces fueron variando, dependiendo del tema que se presentó, el intérprete tuvo un micrófono para poder cantar y tocar el piano, para finalizar, en el último tema se dio espacio para

que los compañeros y maestros que se quisieran animar a tocar tuvieran total libertad de subir al escenario.

Interpretación. A continuación, se comparten los objetivos técnicos y expresivos que se quisieron cumplir para cada una de las obras a interpretar

Si nos dejan: Acompañar el tema utilizando *voicings* que no requieran de marcar con la mano izquierda el bajo

Por el resto de mi vida: Lograr interpretar de manera asertiva el tema.

Tu nombre en un bolero: Mostrar y dar a conocer a un artista multifacético musicalmente.

Mulata rumbera: Homenajear a mi maestro y mentor y gozar con los compañeros

Producción. Para este acto se utilizaron un piano de cola, micrófono con paral para piano, planta de bajo, planta de guitarra, micrófono con paral para cantar, banco para cantar, batería (Bombo, redoblante, tones, platillos), 2 micrófonos para amplificar batería, un micrófono para amplificar la conga, congas y dos atriles.

Figura 3

Stage Plot Musica Popular

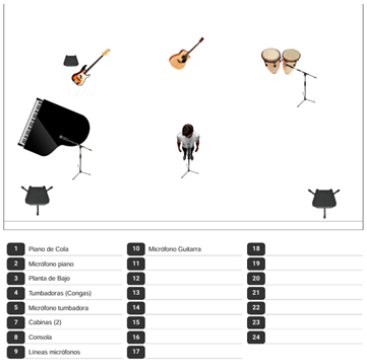


Figura 3 Stage Plot Música popular

Nota: Creación propia

Narración. Desde la narración o presentación se guió al público por medio de un texto que combina los resultados del proceso de análisis autoetnográfico en conjugación con el repertorio seleccionado:

En este punto fue donde dio a exponer toda esa pasión por la música y su gusto por los diferentes estilos musicales, entre todos esos, el tema "Si nos dejan" de Luis Miguel, pasando luego por un tema muy apreciado para el por lo que representa y por el artista que lo interpreta, el tema se llama "Por el resto de mi vida" de Andrés Cepeda el cual desde muy pequeño siempre fue un referente musical para él, luego de eso y dejando correr la música en aleatorio, conoció a quien, sin saberlo, se convertiría en su nuevo ícono musical, el tema que dio paso a este suceso fue "Tu nombre en un bolero" de Alain Pérez, y por último y en honor a su maestro Rodolfo Argudín Peruchin el cual marcó un antes y un después en su proceso musical, presentará el tema llamado "Mulata rumbera", con el cual a modo de descarga, abre el espacio para que quien se anime y quiera subirse a tocar, pueda hacerlo

Reflexiones finales

El planteamiento de este trabajo, en conjunto con el montaje de mi recital de grado, significó un arduo trabajo de análisis e introspección que sobrepasó la mera ejecución instrumental. A través de este ejercicio, pude evidenciar y evaluar mis descubrimientos artísticos, musicales, técnicos y metodológicos para afianzar el impacto de la propuesta escénica, haciendo ver mi crecimiento a lo largo de mi estancia en el programa de música.

En este camino enfrenté retos significativos, como la transición técnica y conceptual desde el perfeccionismo de la música clásica hacia la libertad armónica del jazz y la música popular. Asimismo, superé las presiones académicas y las restricciones que impuso la virtualidad, lo cual

me llevó a asumir un rol integral que abarcó desde la dirección escénica y el diseño de *stage plots* hasta la narrativa general del concierto.

Al profundizar en este trabajo monográfico, comprendí que mi identidad y capacidad artística no depende únicamente de la destreza instrumental, sino también del diálogo pedagógico y de la puesta en escena, elementos con los que transformé el recital tradicional en una experiencia estética compartida. Herramientas como el autoinventario y la reconstrucción cronológica me hicieron ver cómo mis métodos de estudio, la guía de mis mentores y las crisis formativas crearon un punto de inflexión decisivo en mi crecimiento musical. Los resultados escénicos y musicales alcanzados en los tres actos propuestos (clásico, jazz y popular) demostraron que, para mí, el piano es un canal para transmitir emociones, anhelos y conseguir logros.

Optar por un enfoque cualitativo sustentado en la investigación artística y la autoetnografía me llevó a realizar un ejercicio de introspección. Durante mi estancia por la universidad, la decisión que tomé en 2023 de replantear mis métodos de estudio ante las presiones del entorno determinó la estructura misma de mi propuesta.

Este proyecto conecta de forma directa con mi propia transición técnica y musical: desde la precisión y exigencia de Bach y Clementi, pasando por el lirismo de Chopin, hasta la exploración modal de Levine y la soltura de Hancock. Asimismo, mi práctica escénica mediante el diseño de herramientas de producción como el *stage plot* y el *rider* técnico, articulando una propuesta que responde a un contexto donde mi práctica interpretativa se entrelaza de manera orgánica con mi labor docente y mis referentes musicales, como Alain Pérez y Andrés Cepeda.

A partir de mi experiencia, sugiero a futuros músicos e investigadores planificar los requerimientos técnicos y espaciales desde las fases iniciales del montaje, abrir el repertorio hacia lenguajes locales y llevar un registro riguroso de las etapas de bloqueo y superación técnica.

Mi mayor lección fue entender que el desarrollo artístico no radica únicamente en el talento o la destreza, sino en la capacidad de reflexionar sobre la propia práctica musical. Es precisamente en los momentos de transición, duda, en el diálogo con los mentores y en las dificultades del estudio cotidiano donde he apoyado mi crecimiento personal y profesional. De igual forma, confirmé la necesidad de integrar recursos de producción escénica como: iluminación, tarima, equipamiento, narrativa y apoyos audiovisuales, para consolidar una propuesta performativa como una experiencia estética e integral compartida con el público.

Para finalizar, reconozco tanto los alcances como los límites de la autoetnografía en la investigación artística. Este enfoque me permitió ver mi propia vivencia como músico, demostrando que lo que siento, pienso y experimento en el acto creativo constituye un conocimiento válido. No obstante, comprendo también su límite: exige un diálogo constante con la teoría y con otros puntos de vista para no caer en el egocentrismo, ni pretender generalizar una trayectoria que responde a un proceso íntimo y particular.

Referencias bibliográficas

Alain Pérez. (2021, 14 de febrero). *Alain Pérez - Tu Nombre en un Bolero (Video Oficial)* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=DnpFRdY9eQM

AndresCepedaVEVO. (2016, 25 de noviembre). *Andrés Cepeda - Por El Resto De Mi Vida (Video Oficial)* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=NoWqnjmh8KU

Artistic Research in Music/ Investigación Artística en Música. (2014, 6 de diciembre). *Marçal Ayats. Dansant les suites de Bach (ESMuC 2008)* [Video]. YouTube. http://www.youtube.com/watch?v=wRrzz-8mg_k

Bach Piano Scores. (2017, 16 de julio). *Bach: Invention 13 in A Minor, BWV 784 (Urtext Edition)* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=yUojj0YIN14

Chiantore, L. (2001). Historia de la técnica pianística: Un estudio sobre los grandes compositores y su relación con el instrumento. Alianza Editorial. Chiantore - Historia De La Técnica Pianística - Rajmáninof Y Scriabin.pdf [eljqozpk3541]

Daniel Jaramillo. (2011, 27 de octubre). *Si Nos Dejan - Luis Miguel* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=V_RkPtvI7WY

Fischer-Lichte, E. (2011). Estética de lo performativo (D. González Martín & D. Martínez Perucha, Trads.). Abada Editores.

FUNDACION ARTISTICA PERUCHIN. (2017, 17 de septiembre). *Mulata Rumbera* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=i0WDWA2t3Qs

Gioia, T. (2002). Historia del jazz (P. Esquivel, Trad.). Turner Noema. Historia del Jazz

Herrera, E. (1987). *Teoría musical y armonía moderna* (Vol. 1). Antoni Bosch, editor. Enric Herrera - Teoria Musical y Armonía Moderna Vol 1.pdf

jazzhole13. (2009, 7 de diciembre). *Herbie Hancock - Cantaloupe Island* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=8B1oIXGX0Io

Levine, M. (2003). *El libro del jazz piano* (J. Berlowitz, Trad.; E. Roque, Ed.). Sher Music Co. Mark_Levine_El_Libro_del_Jazz_Piano.pdf

López-Cano, R., & San Cristóbal Opazo, Ú. (2014). Investigación artística en música: Problemas, métodos, experiencias y modelos. Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA).

Piano Mario. (2022, 17 de julio). *My Funny Valentine | Jazz Piano Cover + Sheet Music* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=5QFAjAFv-CI

PianoVision. (2021, 22 de abril). *Someday My Prince Will Come - a beautiful solo piano arrangement by KNO Piano (with lyrics)* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=-ZrpxNzONMc

Piston, W. (1998). *Armonía* (M. DeVoto, rev. y amp.; 5.ª ed.). SpanPress Universitaria. (Obra original publicada en 1941). Armonía Piston W.

Rosen, C. (1995). The Romantic Generation. Harvard University Press. Charles Rosen: The Romantic Generation [PDF|TXT]

Rousseau. (2018, 16 de abril). *Chopin - Nocturne in E Flat Major (Op. 9 No. 2)* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=p29JUpsOSTE

Schechner, R. (2000). Performance: Teoría y prácticas interculturales (M. A. Diz, Trad.). Libros del Rojas; Universidad de Buenos Aires. Schechner, Performance_teoria Y Prácticas Interculturales.pdf [34wmor5k0ml7]

Sheetmusic2print. (2013, 14 de marzo). *Mozart: Menuet in D Major, K 7* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=425bePgH1bU

The Great Repertoire. (2018, 8 de enero). *Clementi, Sonatina in C major, Op. 36, No. 1, Allegro* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=Ryq0nX1_Jds

Taylor, D. (2012). *Performance*. Asunto Impreso Ediciones. PERFORMANCE DIANA TAYLOR.pdf

The Great Repertoire. (2018, 24 de enero). *Bach, Prelude in C major, BWV 846* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=ToWj_4xvVZA

Vehviläinen, A. (Lampela, A.) (s.f.). Research and activity. Anu Lampela. https://www.anulampela.fi/research-and-activity

Anexos

Anexo 1. Libreto

Introducción

Presentador: Buenas tardes, este concierto es un recorrido por obras que nos harán vivir un viaje por distintas formas de entender el piano, se pondrá en evidencia lo que fue el proceso desde la propia experiencia del intérprete, conociendo así su recorrido por esta universidad, dejando ver no solo crecimiento técnico e interpretativo, sino también una evolución creativa y humana construida en base a años de disciplina, aprendizaje constante y exploración artística. Este proceso se desarrolló durante desafíos como la pandemia y la virtualidad, etapas que cambiaron la manera de vivir y aprender la música, no obstante, a pesar de la distancia, el aislamiento y las propias limitaciones previas, se convirtieron en una oportunidad para fortalecer la autonomía, la resiliencia y la capacidad de adaptación del intérprete, haciendo que redescubra la música como un espacio de refugio, expresión y transformación personal.

Este viaje iniciará desde la precisión del barroco, pasando por la elegancia del clasicismo, la expresividad romántica, la libertad del jazz y la cercanía de la música popular.

El día de hoy los invito a escuchar cómo un mismo instrumento puede contar historias completamente distintas, exponer diferentes sentimientos y hacer sentir muchísimas emociones.

Este recorrido musical inicia con las primeras obras aprendidas por el intérprete, iniciando con el Minuet en D mayor de Mozart, la sonatina No. 1 de Clementi, la invención No. 13 de Bach, el preludio en C mayor de Bach, cerrando con el Nocturno Op. 9 de Chopin.

Paso del clásico al jazz

Presentador: Durante mucho tiempo, la música estuvo escrita toda a detalle, pero con el pasar de los tiempos, los músicos empezaron a decir ¿qué pasa si dejamos espacio para la libertad? ¿Salir de la rigidez y soltarnos un poco más? Y así nace el jazz, un lenguaje donde interpretar también es crear, aquí se expone un paso importante en lo que fue la trayectoria del intérprete, puesto que fue un salto gigantesco, cambiando total y completamente de enfoque, enfrentándose a lo desconocido y descubriendo nuevas maneras de expresarse con el piano, este acercamiento a un género tan distinto representó un momento decisivo en la trayectoria del intérprete, puesto que implicó dejar atrás de manera parcial la seguridad que daba la partitura escrita para enfrentarse a algo desconocido, donde la intuición, la escucha y la creatividad ocupan un papel principal. Para esta etapa se seleccionaron obras como "Cantaloupe Island" introduciendo el lenguaje del jazz modal, con una estructura melódica sencilla pero abierta que permite experimentar con patrones rítmicos. Siguiendo con My Funny Valentine, una faceta mucho más lírica y expresiva del jazz que exige sensibilidad interpretativa, acercando al intérprete a una dimensión más emocional, pero desde una perspectiva distinta a la clásica. Por último, Someday My Prince Will Come permite explorar sonoridades más suaves, su compás y atmósfera romántica abren las puertas a un espacio perfecto para trabajar la interacción entre la melodía y la armonía.

Paso del jazz a lo popular

Presentador: Y si el jazz nos dio libertad, la música popular nos dio identidad. Estas son canciones que no solo se escuchan, sino que se viven, se recuerdan y se sienten. Aquí el piano deja de ser solo un instrumento solista y se convierte en un acompañante de historias, momentos y recuerdos. En este punto fue donde dio a exponer toda esa pasión por la música y su gusto por los diferentes estilos musicales, entre todos esos, el tema "Si nos dejan" de Luis Miguel, pasando luego por un tema muy apreciado para el por lo que representa y por el artista que lo interpreta, el

tema se llama “Por el resto de mi vida” de Andrés Cepeda el cual desde muy pequeño siempre fue un referente musical para él, luego de eso y dejando correr la música en aleatorio, conoció a quien, sin saberlo, se convertiría en su nuevo ícono musical, el tema que dio paso a este suceso fue “Tu nombre en un bolero” de Alain Pérez, y por último y en honor a su maestro el cual marcó un antes y un después en su proceso musical, presentará el tema llamado “Mulata rumbera” con el cual a modo de descarga, abre el espacio para que quien se anime y quiera subirse a tocar, pueda hacerlo.

Cierre

Intérprete: Gracias por acompañarme en este viaje. Que más que estilos diferentes, fue un viaje entre distintas formas de decir algo a través del piano, porque más allá de la técnica o el género, la música siempre busca conectar.

Anexo 2: Rider

Formato Crew list

***Nota*:** Este formato se diligenciará para el ingreso del equipo a la institución

Nombres y apellidos	Rol en la agrupación	Firma

Formato de Back Line

Listado de equipos para el evento	Confirmado
Piano de cola	
Silla de piano	
Cabinas de sonido	
Consola	
Bombo (batería)	
Redoblante (batería)	
Platillos (batería)	
Alfombra batería	
Congas	
Planta de bajo (nueva)	

Planta guitarra	
Luces tipo reflectores	
3 atriles	
6 micrófonos con su línea	
Parales para micrófonos	
videobeam	

Clásico: Piano de cola, silla de piano, micrófono con paral para el piano

Jazz: Piano de cola, silla de piano, planta de bajo, batería (Bombo, congas, tones, platillos), silla de batería, alfombra para batería, 2 micrófonos para amplificar la batería, micrófono con paral para saxofón, micrófono con paral para piano, dos atriles.

Popular: Piano de cola, micrófono con paral para piano, planta de bajo, planta de guitarra, micrófono con paral para cantar, banco para cantar, batería, congas, dos atriles.

Stage Plot

Clásico

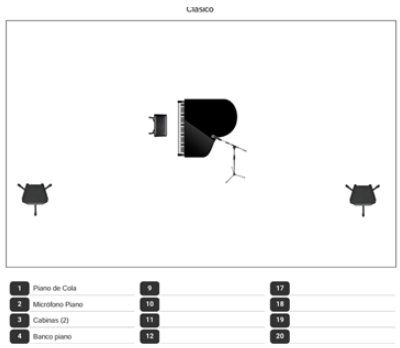


Figura 4 Stage Plot Clásico (Anexos)

Jazz

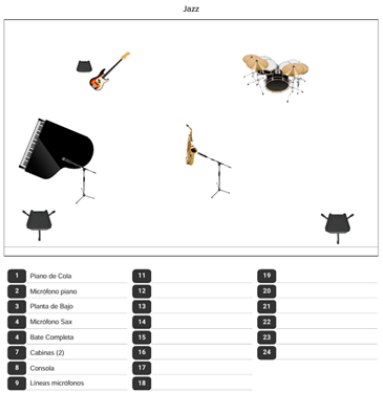


Figura 5 Stage Jazz (Anexos)

Popular

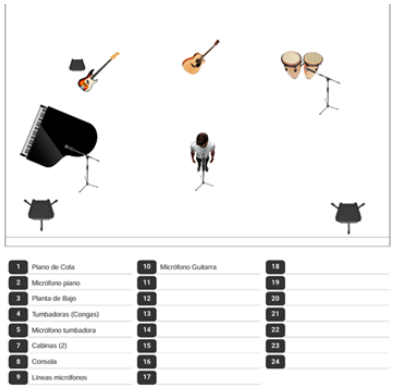


Figura 6 Stage Plot Música Popular (Anexos)

Input List

Canal 1 – Piano

Canal 2 – Canto

Canal 3 – Saxofón

Canal 4 – Guitarra

Canal 5 – Congas

Canal 6 y 7 – Batería

Canal 8 – Bajo

Anexo 3: Juicio de experto

FORMATO DE JUICIO DE EXPERTO

Nombre del experto: Fabio Duarte Mass

Experiencia profesional: Docente Universitario

Consentimiento.

Consiento participar en el estudio "Cuando el alma encuentra el ritmo. Performance y producción escénica de un concierto para piano" avalado por el Programa de Música de la Corporación Universitaria Reformada. Reconozco que este proyecto es realizado por el señor Orangel de Jesús Trujillo Muñoz, estudiante de X Semestre del Programa de Música, y además es dirigido a nivel científico y metodológico por el profesor Andrea Trujillo Sarmiento, quien supervisa el proyecto a nivel estructural, funcional, metodológico y ético.

Autorizo al señor Fabio Duarte Mass, para que incluyan la información que en calidad de experto ha emitido sobre el trabajo. Entiendo que si en algún momento tengo preguntas sobre algún procedimiento de este proyecto puedo comunicarme con el profesor Andrea Trujillo al número telefónico: 3332532948 o solicitar la información pertinente acerca del desarrollo de este estudio en el comité de investigaciones del Programa de Música de la Corporación Universitaria Reformada.

Nombre: Fabio Duarte Mass

Puede señalar más de una respuesta

1- ¿Cuál es su especialidad?

a. Docente (X)

b. Instrumentista (X)

c. Compositor

d. Productor musical

2-¿Qué instrumento(s) ejecuta?

R/ Bajo Eléctrico

3- ¿Conoce usted trabajos con esta temática?

Si X No _____

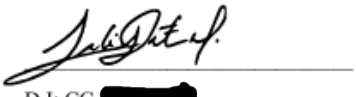
CRITERIO DE EXPERTO

Elementos musicales utilizados	Frecuencia de aciertos			
	Nunca (0 puntos)	Casi nunca (2 puntos)	Casi siempre (4 puntos)	Siempre (5 puntos)
Selección de los géneros u estilos				X
Selección de las obras				X
Formato instrumental				X
Propuesta escénica				X
Considera que hay una relación de la propuesta del concierto con la experiencia autoetnográfica del autor				X
Total				25

Observaciones o recomendaciones:

Me parece pertinente interpretar obras del repertorio colombiano, obras de piano solista (pasillos, bambucos u obras del caribe colombiano).

Firma



D.I: CC [redacted]

Fecha: 26 de mayo 2026