

**Ecós globales: suite para estudiantina colombiana basada en elementos
estructurales de música de estética nórdica compuesta por Wardruna y Dean**

Valentine

Jonny Alexander Grisales Roldan

Asesor

Rubén Darío Lopez Ospina

Proyecto de Grado – Investigación-Creación

Presentado para la obtención del título de Maestro en Música

Universidad Nacional Abierta y a Distancia - UNAD

Escuela de Ciencias Sociales Artes y Humanidades - ECSAH

Programa de Música

2025

Agradecimientos

En primer lugar, agradezco a Dios, fuente de toda gracia y sabiduría. Él sostuvo mi ánimo cuando las fuerzas menguaban y ordenó cada paso de este proyecto conforme a su voluntad. Por permitirme llegar hasta aquí, a Él sea la gloria.

A mis padres y a mi hermana, cuyo amor constante y apoyo inquebrantable me acompañaron siempre, incluso en los momentos en que pensé desistir. Su paciencia, consejo y ánimo fueron un refugio y un impulso que jamás olvidaré.

A mis dos amigos más cercanos, Andrés y Paula, que siempre tuvieron una palabra para levantarme, animarme y recordarme que el esfuerzo vale la pena. Gracias por estar ahí sin titubear, incluso cuando yo sí lo hacía.

Extiendo también mi gratitud a mi asesor Ruben Lopez, mi traductora Steph, mi gran amigo y hermano en Cristo, Luis Avila y familia, mis hermanos de la Iglesia Bíblica Palabra de Vida, demás amigos y a cada persona que aportó su grano de arena para que este proyecto no se quedara a mitad de camino. Cada palabra, idea y muestra de afecto sumaron más de lo que imaginan.

Resumen

Este proyecto aborda una obra compuesta con base en elementos estructurales de obras con estética vikinga: “Völuspá” y “Helvegen” de Wardruna, y “Vladimir’s Theme” de Dean Valentine. El objetivo general se enfoca en consolidar una propuesta tímbrica mediante la composición de una suite de tres movimientos que exploran la adaptabilidad de las texturas orquestales de los referentes al formato de estudiantina tradicional andino-colombiana. El proyecto incluye análisis de elementos estructurales, formales, interpretativos y instrumentales de los referentes seleccionados y la obra compuesta en cuestión, desde la perspectiva de la identificación de elementos útiles para el proceso creativo y su aplicación en la obra obtenida como producto de este. El proyecto, además, busca resaltar la versatilidad del formato de Estudiantina Colombiana para integrar expresiones musicales distantes, reafirmando su potencial expresivo y la vigencia que mantiene como formato contemporáneo. A nivel disciplinar, este trabajo busca promover la creación de obra de manera metodológica a partir de la investigación-creación, ampliando el repertorio de dicho formato desde una perspectiva tímbrica, como proceso investigativo que contribuye a la creación de nuevo conocimiento estético y pedagógico.

Palabras clave: Timbre, Estudiantina Colombiana, composición musical, fusión musical, creación de obra.

Abstract

This project addresses a work composed on the basis of structural elements drawn from pieces with a Viking-inspired aesthetic: *Völuspá* and *Helvegen* by Wardruna, and *Vladimir's Theme* by Dean Valentine. The general objective focuses on consolidating a timbral proposal through the composition of a three-movement suite that explores the adaptability of the orchestral textures found in these references to the traditional Andean-Colombian *estudiantina* format. The project includes analyses of the structural, formal, interpretative, and instrumental elements of the selected references and of the composed work itself, from the perspective of identifying elements useful for the creative process and their application in the resulting piece. Additionally, the project seeks to highlight the versatility of the Colombian *estudiantina* format in integrating distant musical expressions, reaffirming its expressive potential and ongoing relevance as a contemporary medium. At the disciplinary level, this work aims to promote the methodological creation of musical works through research-creation, expanding the repertoire of this format from a timbral perspective as an investigative process that contributes to the generation of new aesthetic and pedagogical knowledge.

Keywords: Timbre, Colombian *estudiantina*, musical composition, musical fusion, creation of musical works.

Tabla de Contenido

Agradecimientos	2
Resumen.....	3
Abstract	4
Tabla de Contenido	5
Lista de Figuras	7
Lista de Tablas	9
Introducción	10
Planteamiento Temático.....	11
Justificación	14
Objetivos	16
Objetivo General.....	16
Objetivos Específicos	16
Marco Teórico.....	17
Sobre la Estudiantina Colombiana	17
Implicación para el proyecto	19
Sobre la forma “Suite”.....	20
Sobre el timbre y la textura.....	21
Música nórdica vikinga: arqueomusicología y paisaje sonoro reconstruido.	22
Implicación para el proyecto	22
Sobre el Pagan Folk y su relación con la música tradicional vikinga	23
Proceso de Creación de Obra	24
Análisis de Referentes	24

Wardruna	24
Völuspá	24
Helvegen	28
Dean Valentine	30
Vladimir's Theme	30
Proceso Creativo.....	35
Etapa de exploración sonora.....	36
Movimiento 1: Heimskring endr (Ecos Globales).....	38
Estructura Formal	38
Recursos referentes usados	40
Recursos compositivos personales	43
Movimiento 2: Stríð hangir yfir oss (La guerra se cierne sobre nosotros)	46
Estructura Formal	46
Recursos referentes usados	48
Recursos compositivos personales	50
Movimiento 3: Eptir hrafna (Después de los cuervos)	53
Estructura Formal	53
Recursos referentes usados	55
Recursos compositivos personales	57
Conclusiones	60
Referencias Bibliográficas	62
Anexos	66

Lista de Figuras

Figura 1 <i>Lira Colombiana formato 1912</i>	17
Figura 2 <i>Partita (suite) in E minor, FbWV 607</i>	20
Figura 3 <i>Transcripción voz y lira vikinga (Völuspá – Wardruna, compases 1-18)</i>	26
Figura 4 <i>Transcripción de un fragmento de la obra Helvegen - Wardruna</i>	28
Figura 5 <i>Transcripción de un fragmento de la obra Helvegen - Wardruna</i>	29
Figura 6 <i>Transcripción de un fragmento de la obra Helvegen - Wardruna</i>	29
Figura 7 <i>Transcripción Vladimir's Theme – Dean Valentine, compases 1-4</i>	31
Figura 8 <i>Transcripción Vladimir's Theme – Dean Valentine, compases 5-14</i>	31
Figura 9 <i>Transcripción Vladimir's Theme – Dean Valentine, compases 16-17 y 20-21</i>	32
Figura 10 <i>Transcripción Vladimir's Theme – Dean Valentine, compases 24-31</i>	33
Figura 11 <i>Transcripción Vladimir's Theme – Dean Valentine, compases 24-31</i>	34
Figura 12 <i>Técnica de golpeado en las cuerdas de la guitarra</i>	37
Figura 13 <i>Nota pedal guitarra, tiple y bandolas 2</i>	41
Figura 14 <i>Nota pedal en guitarra, tiple y bandolas 2</i>	42
Figura 15 <i>Recurso canon para toda la instrumentación de cuerdas y al final con el bombo legüero</i>	43
Figura 16 <i>Rasgueo percutivo de cuerdas, guitarra compases 1-6</i>	44
Figura 17 <i>Pulgar en bandola 1 y tiple, tincado en la guitarra, compases 7-12</i>	44
Figura 18 <i>Solo para bombo legüero compases 54-62</i>	45
Figura 19 <i>Ostinato en bandolas 2 y tiples mientras la guitarra mantiene la nota pedal</i>	49
Figura 20 <i>Superposición de motivos en bandolas 2, tiples y guitarras</i>	50
Figura 21 <i>Entrega de motivos entre las bandolas 2 y tiples</i>	51

Figura 22 <i>Figuración rítmica con desplazamiento ocasional.</i>	51
Figura 23 <i>Nota pedal en bandolas 1 y 2.</i>	56
Figura 24 <i>Armonía repetitiva en guitarra e indicación intencional de interpretación.</i>	57
Figura 25 <i>Indicación interpretativa “Brisa” en tiples.</i>	58
Figura 26 <i>Final con motivo armónico inconcluso.</i>	59

Lista de Tablas

Tabla 1 <i>Comparativa formato instrumental.</i>	18
Tabla 2 <i>Plantilla instrumental.</i>	36
Tabla 3 <i>Estructura Movimiento 1.</i>	38
Tabla 4 <i>Estructura Movimiento 2.</i>	46
Tabla 5 <i>Estructura Movimiento 3.</i>	53

Introducción

La propuesta Ecos Globales surge de la inquietud por explorar el tratamiento tímbrico como eje creativo para establecer un diálogo sonoro entre dos estilos musicales cultural y geográficamente distantes: el de temática vikinga de raíz ritual y el andino-colombiano de herencia popular.

Desde esa premisa, el proyecto busca responder cómo se pueden adaptar las texturas orquestales de la música de aires vikingos a los instrumentos de la estudiantina, generando un nuevo espacio estético.

El documento se estructura en varios capítulos. En primer lugar, se contextualiza el formato de la Estudiantina Colombiana, su evolución y plasticidad organológica. Luego, se abordan los referentes estilísticos y arqueomusicológicos de la música escandinava, junto con las aproximaciones contemporáneas del pagan folk y sus implicaciones sonoras. En el marco teórico se definen los conceptos de timbre y textura como fundamentos del proceso compositivo y también se desarrolla el análisis de las obras *Völuspá* y *Helvegen* de Wardruna, y *Vladimir's Theme* de Dean Valentine, los cuales sirvieron como referentes para la construcción de la suite. Por último, se describe el proceso de creación de los tres movimientos destacando las estrategias de adaptación tímbrica y los recursos empleados.

La obra resultante articula un proceso de investigación y creación que integra el análisis, la composición y la experimentación sonora, reforzando el hecho de que la estudiantina puede ser un laboratorio de resignificación musical que genera conocimiento artístico y disciplinar.

Planteamiento Temático

Este proyecto se enmarca en el eje temático del “tratamiento tímbrico”, según el documento *Instrucciones para la redacción y elaboración del documento Proceso de Creación de Obra, para la obtención del título Maestro en Música* (Universidad Nacional Abierta y a Distancia - UNAD, 2024), que reza:

d. Tratamiento tímbrico: Está relacionada con las posibilidades acústicas y de intensidad de los instrumentos musicales, objetos sonoros y la voz. Se encuentra dentro de sus campos de investigación los efectos sonoros, las técnicas de orquestación, formatos instrumentales, entre otros. (p. 9)

Según Vélez (2021), el timbre no debe considerarse solo como un parámetro secundario de la música, sino como una categoría central de la escucha, una que depende de la percepción corporizada. Es decir, se reconoce como una categoría crítica y musicológica.

Por lo tanto, el enfoque principal se centra en la exploración de las texturas orquestales y tímbricas instrumentales a partir de las indicaciones técnicas y expresivas en la plantilla y grupos de instrumentos donde son necesarias; con base en elementos de la música analizada como fuente para el proceso creativo, adaptados y reinterpretados en el formato de la estudiantina tradicional andino-colombiana. Esta busca establecer un enlace creativo desde dos tradiciones musicales muy distantes para la creación de una suite de tres movimientos con las características ya mencionadas.

El formato de estudiantina cumple un rol formativo y cultural fundamental. Sin embargo, su repertorio original solía estar centrado en obras tradicionales andinas, como pasillos, bambucos o adaptaciones populares, esta propuesta pretende ampliar los horizontes interpretativos tradicionales, mediante una nueva paleta tímbrica basada en el estudio de las

texturas orquestales propias de la música tradicional nórdica de aires vikingos, adaptadas a la bandola, tiple, guitarra y percusión tradicional.

En las últimas décadas, se han podido observar iniciativas que buscan tender puentes entre músicas de diferentes paisajes culturales, sobre todo, desde enfoques contemporáneos que buscan el cruce de sonoridades como una forma de creación artística. Proyectos como los llevados a cabo por Wardruna, que recrean atmósferas rituales nórdicas con instrumentos cercanamente históricos y recursos electrónicos, o el caso de Afro Celt Sound System que adapta música celta irlandesa con ritmos y percusiones de África Occidental, lo que destaca la importancia del tratamiento tímbrico en la construcción de estas mixturas internacionales.

En el contexto nacional, existen exploraciones tímbricas importantes en torno a músicas tradicionales colombianas con paisajes musicales provenientes de otras culturas, un ejemplo claro es el grupo colombiano Los Rolling Ruanas, quienes en un formato tradicional carranguero han adaptado estilos musicales provenientes del metal alternativo como lo son los temas musicales de System of a Down, y la incursión en estas texturas musicales en temas propios. Este grupo musical ha traído música internacional al entorno nacional, pero el caso contrario es el Quinteto Leopoldo Federico, que ha adaptado música y sonoridad tradicional colombiana a panoramas externos como el tango. Estos antecedentes hacen que la presente propuesta adquiera un carácter innovador al introducir un enfoque estético distinto al formato tradicional.

El tratamiento de las texturas será el punto de enlace de las dos tradiciones, la nórdica y la colombiana. Se estudiarán patrones como la nota pedal, la homofonía, los planos sonoros contrastantes, entre otras, buscando cómo estas se pueden recrear y transformar por medio de la instrumentación andina. Así este proyecto, no solo propone una reexposición de la tradición

nórdica, sino también, la reafirmación del potencial expresivo de la estudiantina como formato abierto al mundo.

Teniendo en cuenta todo lo anterior, surge la incógnita principal: ¿Cómo pueden adaptarse las texturas orquestales características de la música de estética vikinga a los instrumentos de la estudiantina andino-colombiana para crear una suite original desde el tratamiento tímbrico?

Justificación

La composición de estas obras tiene una importancia trascendental en varios campos a los que aporta, entre ellos: El campo musical, el campo de las artes en general, el contexto sociocultural y la contribución a la institución.

En primer lugar, desde el punto de vista sociocultural, la combinación de instrumentos andino-colombianos con los modelos estilísticos tradicionales nórdicos fomenta el entendimiento entre dos culturas distintas. Además, aporta a la valorización del formato de ensamble de Estudiantina tradicional andino-colombiana, demostrando su capacidad de innovación, evolución y adaptación. Del mismo modo, se pueden explorar nuevas identidades musicales sin perder la esencia tradicional promoviendo la diversidad cultural.

En el campo de la música, este proyecto expande el repertorio para la estudiantina, pues este ensamble normalmente se ve limitado a la tradición sin mucha experimentación, aunque desde hace algunos años esto ha venido cambiando debido al interés por la innovación que tienen los músicos, también, impulsa la exploración tímbrica y rítmica al combinar los instrumentos andino-colombianos con influencias nórdicas en busca de colores que logren una sonoridad épica en la obra.

En el campo de las artes, una suite de tres temas épicos introduce una narrativa musical que busca conectar con audiencias diversas buscando nuevas formas de expresión, tocando también la puerta a la interacción con otras disciplinas, como literatura, danza, teatro, entre otras, ampliando el alcance en el espectro artístico. Aparte, su difusión puede motivar a otros compositores a experimentar con fusiones similares.

En el contexto del aporte a la institución (UNAD), este contribuye al fortalecimiento del programa de Música y la profundización en Composición y Arreglos, convirtiéndolo en un

referente para la integración de la investigación académica y la creación artística al proponer la composición de obras que fusionan tradiciones musicales externas con la riqueza sonora de los instrumentos andino-colombianos. Así que, el proyecto no solo diversifica y enriquece la oferta formativa, sino que también impulsa la generación de conocimiento interdisciplinar.

Este tipo de proyectos enriquece el acervo musical y fortalecen la conexión entre culturas expandiendo las posibilidades creativas dentro de la música y las artes.

Objetivos

Objetivo General

Componer una suite de tres movimientos para formato de Estudiantina Colombiana con base en elementos musicales estructurales, formales, instrumentales, y estilísticos de dos obras de Wardruna y una de Dean Valentine.

Objetivos Específicos

Analizar elementos estructurales, formales, instrumentales, y estilísticos empleados en las obras *Völuspá* y *Helvegen*, compuestas por Wardruna, y *Vladimir's Theme*, compuesta por Dean Valentine.

Determinar qué elementos de los analizados serían útiles para el proceso de creación de obra de este proyecto, adaptables al formato de estudiantina tradicional colombiana.

Realizar un proceso creativo a partir de los elementos analizados determinados para el formato previsto, procurando la experimentación tímbrica, de acuerdo con el eje temático en que se centra este proyecto.

Revisar editorialmente la escritura musical de la suite propuesta con sus respectivas indicaciones técnicas e interpretativas en score y partituras.

Marco Teórico

Sobre la Estudiantina Colombiana

La Estudiantina Colombiana es un formato instrumental bastante conocido dentro del folclore colombiano. El término "estudiantina" se ha utilizado para referirse a agrupaciones musicales influenciadas por las "Tunas" o "Rondallas" españolas desde mediados del siglo XIX (Vargas Muñoz, 2021). La estudiantina nació como un ensamble que consolidó el trío bandola-tiple-guitarra como núcleo organológico flexible. Su desarrollo combinó prácticas de salón, proyectos identitarios y profesionalización durante los siglos XIX y XX. La estabilización del trío instrumental no impidió expansiones instrumentales con violonchelo, contrabajo y percusión menor, orientadas a ampliar la paleta tímbrica del formato (Rendón, 2009; Vargas Muñoz, 2021).

Figura 1

Lira Colombiana formato 1912



Nota. “De pie (de izquierda a derecha): José María Forero, Carlos Escamilla, "El Ciego", Andrés Avelino Montañés, Jorge Añez y Manuel Salazar. Sentados (de izquierda a derecha): Luis A. Calvo, Ignacio Afanador, Pedro Morales Pino (capitán), Blas Forero, José María Pinto y Cerbeleón Romero.”
Martín Sárraga, F. (2014). *Lira Colombiana, formato 1912* [Fotografía]. Tunaemundi.

https://tunaemundi.com/index.php/component/content/article/7-tunaemundi-cat/373-estudiantinas-colombianas-anteriores-a-las-tunas-universitarias?utm_source=chatgpt.com

En el plano organológico y de práctica interpretativa, la literatura documenta cambios en la afinación y configuración de la bandola, así como su función melódica principal en el trío, con consecuencias directas sobre mezcla, proyección y ataque del conjunto (Balcázar, 2017, 2018). Estos hallazgos justifican estrategias de redistribución tímbrica entre bandola, tiple y guitarra, incluyendo la alternancia melódica, contracantos y sostén espectral con técnicas de apagado y armónicos.

Los arreglos y adaptaciones realizados para estudiantina evidencian un tránsito desde la escritura funcional hacia enfoques de cámara con mayor atención al color, la heterofonía controlada y a la micro-articulación. Esta trayectoria legitima un uso deliberado de técnicas extendidas como medios primarios de diseño tímbrico (Giraldo Tamayo, 2015).

Tabla 1

Comparativa formato instrumental.

Ensamble	Núcleo instrumental	Fuente trazable
Lira Colombiana (finales XIX–inicios XX; variantes)	Bandolas, tiples, guitarras, violonchelo	Rendón (2009); Vargas Muñoz (2021)
Trío típico andino	Bandola, tiple, guitarra	Balcázar (2017)
Estudiantinas modernas ampliadas	+ Contrabajo, percusión, teclados puntuales	Giraldo Tamayo (2015); fuentes discográficas/programas

Nota. Tabla comparativa entre el formato instrumental de estudiantinas de diferentes épocas.

Fuente: Propia (a partir de información tomada de Rendón, 2009; Vargas Muñoz, 2021; Balcázar, 2017; Giraldo Tamayo, 2015; fuentes discográficas/programas).

Implicación para el proyecto El formato de estudiantina posee plasticidad suficiente para recibir trasplantes tímbricos de otras tradiciones. La combinación de taxonomías de dificultad, innovaciones organológicas y escritura camerística favorece una ingeniería de timbres situada y verificable en ensayo y performance.

A la luz de los planteamientos desarrollados por Rendón Marín y colaboradores (2016), la consulta de los antecedentes históricos, organológicos, y estéticos de la Estudiantina Colombiana, se constituye en un eje relevante del proyecto, pues permite comprender este formato como una práctica musical históricamente mutable y no como una configuración instrumental fija. El reconocer las transformaciones en afinaciones, conformaciones instrumentales, roles tímbricos y enfoques interpretativos, asociadas a escuelas regionales como a relevos generacionales, proporcionan criterios a tener en cuenta para las decisiones de arreglo, redistribución de funciones y diseño del color sonoro. Por lo tanto, tener en cuenta estos antecedentes no solo fortalece la coherencia del proyecto, sino que legitima la intervención creativa como un ejercicio situado, consciente entre la tradición y el cambio.

Sobre la forma “Suite”

La suite barroca se definió como una sucesión de danzas estilizadas de orden flexible y permeabilidad intercultural. La consolidación franco-germana del género y su posterior circulación en Inglaterra, aportaron un modelo modular apto para agrupar movimientos autónomos con continuidad retórica (Armstrong, 2011; Schulenberg, 2016).

Figura 2

Partita (suite) in E minor, FbWV 607

Suite VII in E minor
(first suite from second book of music edited in 1656)

JOHANN JAKOB FROBERGER (1616 – 1667)

ALLEMANDE

Nota. Fragmento de la primera página de la *Partita en mi menor, FbWV 607* de Johann Jakob Froberger. Tomado de Froberger (2007), *Partita in E minor, FbWV 607 [Partitura editada]*, Mutopia Project / IMSLP ([https://imslp.org/wiki/Partita_in_E_minor,_FbWV_607_\(Froberger,_Johann_Jacob\)](https://imslp.org/wiki/Partita_in_E_minor,_FbWV_607_(Froberger,_Johann_Jacob))).

Durante los siglos XIX y XX, el concepto se abrió a curadurías de materiales heterogéneos, incluyendo música escénica y organizadores extra-danzarios. En el repertorio moderno, la suite funciona como marco para experimentos tímbricos, desde programaciones de color instrumental hasta dramaturgias espectrales y texturales. Youn reseña suites del siglo XX-XXI donde la timbralidad pesa como principio organizador (Youn, 2022).

Sobre el timbre y la textura.

En la música contemporánea, la textura y el timbre han dejado de considerarse parámetros completamente secundarios para terminar entendiéndose como componentes estructurales del discurso musical. El timbre se puede definir como un fenómeno multidimensional que surge de la interacción entre características espectrales, temporales y perceptivas del sonido, que dependen del contexto estilístico y cultural en el que se inscribe (Lavengood, 2017). Desde esta perspectiva, el timbre no se limita a diferenciar fuentes sonoras sino a participar activamente en el sentido de la obra musical.

Lavengood (2017) propone un enfoque analítico que integra descriptores acústicos con categorías interpretativas, señalando que el timbre adquiere mayor relevancia estructural cuando se relaciona con normas y expectativas propias de un repertorio específico. Así se permite abordar el timbre como un parámetro organizador del material musical.

Por su parte, Kashyrtsev (2021) concibe el timbre y la textura como dimensiones interdependientes, cuyo vínculo conforma un complejo tímbrico-textural con alto potencial expresivo e interpretativo. La textura no puede entenderse únicamente como una disposición de voces, sino como un espacio sonoro cuya profundidad, densidad y relieve se relacionan entre sí por las cualidades tímbricas de los materiales musicales.

Desde este enfoque, el timbre no actúa como un elemento ornamental, sino como un factor constitutivo de su percepción y función musical.

Con base a lo ya mencionado se enfatiza la relevancia del eje temático como hilo conductor al momento del análisis musical y desarrollo del proyecto de grado.

Música nórdica vikinga: arqueomusicología y paisaje sonoro reconstruido.

La ausencia de notación musical en el periodo vikingo (siglos VIII-XI) obliga a que el estudio de esta se base en evidencia arqueológica y analogías teóricas. Lund (2010) distingue entre datos verificables y reconstrucciones especulativas, estableciendo un marco crítico para comprender las prácticas sonoras.

El European Music Archaeology Project (EMAP) desarrolla reconstrucciones de instrumentos como liras, flautas de hueso y trompas, explorando cualidades tímbricas en registros Ice and Longboats, donde se resalta el carácter hipotético-informado de dichas sonoridades (Till et al., 2016; Delphian Records, 2016).

Los hallazgos de cordófonos con bordón, resonancia simpática, incluida una posible nyckelharpa en Sigtuna, evidencian continuidades organológicas relevantes para la exploración tímbrica (Söderberg, 2016).

Las descripciones de Ibn Faḍlān, revisadas críticamente por Montgomery (2000), amplían la comprensión del entorno acústico escandinavo sin incurrir en esencialismos.

Implicación para el proyecto El paisaje sonoro escandinavo de referencia debe tratarse como horizonte de cualidades (rugosidad, aereación, bordones, metálicos leves) más que como repertorio fijo. El traslado metodológico será tímbrico-funcional y no repertorial.

Sobre el Pagan Folk y su relación con la música tradicional vikinga

Los géneros musicales contemporáneos que evocan a la Escandinavia precristianismo lo hacen principalmente desde la recreación simbólica y la reconstrucción especulativa. El Pagan Folk es uno de los más representativos: Un estilo que mezcla elementos ritualísticos y ancestrales con una intención evocadora. Popularizado por grupos como Faun y Omnia a comienzos de los años 2000, este género busca reconstruir un pasado sonoro pagano imaginariamente sin reivindicar autenticidad documental (Rate Your Music, s. f.).

Manea (2021) plantea que el pagan folk funciona más como un concepto artístico que como una categoría musical propiamente dicha, ya que su instrumentación varía priorizando la atmósfera mística y la sensación de lo ritual. Otros artistas como la banda Týr, reinterpretan materiales tradicionales y los integran en rock y el metal, generando un resultado híbrido que combina herencia popular y la estética épica (Heesch, 2022). De igual modo, subgéneros como el Viking metal o el black metal recurren a la mitología, el paisaje nórdico y la simbología guerrera como marcas de autenticidad y pertenencia (Sellheim, 2016).

En consecuencia, el pagan folk y los géneros afines, no deben entenderse como descendientes directos de un repertorio vikingo inexistente, sino como prácticas creativas que elaboran una evocación sonora de lo pagano y lo nórdico. se adopta únicamente como modelo estético de atmósferas y configuraciones tímbricas; la justificación teórica permanecerá anclada en arqueo-musicología y teoría del timbre.

Proceso de Creación de Obra

Análisis de Referentes

Este apartado se relaciona con los objetivos 1 y 2:

Analizar elementos estructurales, formales, instrumentales, y estilísticos empleados en las obras *Völuspá* y *Helvegen*, compuestas por Wardruna, y *Vladimir's Theme*, compuesta por Dean Valentine.

Determinar qué elementos de los analizados serían útiles para el proceso de creación de obra de este proyecto, adaptables al formato de estudiantina tradicional colombiana.

Wardruna

Wardruna es un grupo musical noruego creado en 2003 por el artista Einar Selvik, su género es el Folk o Dark Folk, como Muiños García (2021) menciona, es un proyecto que nace de la pasión por recuperar la autenticidad de la música de la era vikinga, sus letras están mayoritariamente en nórdico antiguo, y hay algunas en noruego; sin embargo, su tono no deja dudas al cantar a los antepasados, ciclos vitales, contacto humanidad-naturaleza, entre otras cosas. Es una de las bandas que hoy en día representa de manera acertada lo que se cree era la tradición musical de la tradición escandinava.

Völuspá

Con base en el video “Völuspá” (Wardruna, 2016) se determina que esta canción es un tema musicalmente “sencillo”, pues orquestalmente solo se compone de la voz principal y el acompañamiento armónico dado por el bajo. Hago esta observación basada en un poema no cuenta con la típica forma de canción “Estrofa – Estribillo” sino que se articula en secciones. La obra básicamente se compone del esquema:

Esto se repite dos veces, hasta que en la tercera repetición se agrega un *Verso* más a la dinámica antes del interludio para el final.

La armonía de la obra no es demasiado compleja, el lirista arpeggia los acordes de *C* y *Dm*. Durante el verso las frases melódicas están compuestas por dos (2) compases en *Dm*, uno (1) en *C* y otros cuatro (4) en *Dm*, por lo tanto y teniendo en cuenta el movimiento de la melodía y sus reposos se podría interpretar que la obra se mueve sobre la tonalidad de *Dm* y su progresión es *Im – bVII – Im*.

El patrón rítmico es el mismo durante toda la obra, un arpegio repetitivo sobre los dos acordes de la obra, la figuración melódica es básicamente la misma frase con leves variaciones, sobre todo, al final de cada verso, esto puede deberse a que la obra en si misma es un poema, por lo tanto, se canta con una entonación similar, pues en este caso es la música quien acompaña a la voz. En la siguiente imagen se puede apreciar el comportamiento de las dos primeras frases del verso donde la voz entra luego de cuatro compases donde la lira presenta la dinámica que llevará la obra durante los casi siete minutos que tiene por duración.

Figura 3

Transcripción voz y lira vikinga (Völuspá – Wardruna, compases 1-18).

Nota. En la imagen se observa la transcripción de la obra mencionada a dos pentagramas para sus únicos dos instrumentos. Fuente: Propia.

Desde el punto de vista sonoro, es una obra que recuerda mucho a estética vikinga, la cual intenta representar, el timbre instrumental de la lira vikinga, instrumento el cual según Tsukamoto (2017) se refiere, aunque la forma original del instrumento no haya sobrevivido pues no se ha encontrado información sobre esta, y teniendo en cuenta que la lira más antigua encontrada data de los años 1600, se cree que esta es una representación fiel de las que pudieron ser usadas en esa época.

Desde el punto de vista melódico-armónico, denota una monotonía pues es parte de la música de estas tradiciones solía ser sobre todo interpretadas para batallas y ceremonias religiosas, donde el canto era monótono y el ritmo consistente.

Tsukamoto (2017) también menciona:

“...that chanting for battles or for frenzied religious ceremonies must have involved producing different pitches in order to stimulate adrenaline; the

monotonous, consistent rhythmic chanting in the manner of Tibetan Buddhism”

“...que los cantos para las batallas o para ceremonias religiosas frenéticas debieron haber implicado la producción de diferentes alturas (tonos) con el fin de estimular la adrenalina...”

Lo que evidencia una coherencia con la armonía y la melodía monótonas que se representan en la interpretación de Wardruna.

Luego de analizar a profundidad la obra, no se destaca más un instrumento que el otro, pues al solo estar presente lira y voz, aunque el plano principal, por obvias razones, lo ocupe la voz, dentro de su campo cada uno de estos cumple con su denominada tarea, por un lado, la lira establece un patrón armónico “sencillo”, aunque sencillo no necesariamente traduce irrelevante, cabe señalar que siendo un acompañamiento cuadrículado aporta todo el movimiento a la obra, pues marca la intención de la obra.

Por otro lado, la voz también tiene líneas melódicas muy similares, esta destaca por el uso de sus notas largas y ligadas, el uso de melismas como “conexión” entre notas consecutivas, esto se ve claramente en la mayoría de los cambios desde C5 a D5.

El color de esta obra se podría clasificar en lo solemne, pues al estar basada en una Edda poética se le infunde un toque más “religioso”, sus notas largas y patrón cuadrículado, como se mencionaba antes, pueden sugerir que se usaba en ceremonias religiosas o culturales.

Si se fuese a adaptar esta obra en particular a la estudiantina tradicional colombiana, lo más acertado sería mantener el patrón rítmico en el tiple, la guitarra y la tambora, los primeros dos tocando exactamente el mismo arpegio en diferentes octavas y la tambora simplemente acompañando la figura rítmica. Con respecto a la voz, lo ideal sería entregar la línea entera a las bandolas, quienes la interpretarían al unísono para así mantener la predominancia de la línea vocal y aportarle aún más cuerpo gracias al volumen instrumental.

Helvegen

Con base en el Video de una de las puestas en escena de Helvegen (Wardruna, 2013) se puede destacar como un tema “sombrio” pues toda la atmósfera, tanto visual como musical se basa en notas largas, una tonalidad menor que aporta mucho a este ambiente, registros bajos y texturas que evocan ese “aura” ritualista propuesta por el género al que pertenece.

La obra la entona el cantante principal junto a un coro de dos voces femeninas y una voz masculina que entonan al unísono la melodía con este.

Figura 4

Transcripción de un fragmento de la obra Helvegen - Wardruna.

The image shows a musical score for a vocal ensemble. It consists of four staves, each representing a different voice part. The top staff is labeled 'Voz Principal' and begins with a forte (f) dynamic. The second staff is 'Corista 1' with mezzo-forte (mf) dynamics. The third staff is 'Corista 2' with piano (p) dynamics. The bottom staff is 'Corista bajo'. The music is in 4/4 time and D minor. The melody is characterized by long, sustained notes and triplet markings. The overall texture is somber and ritualistic, consistent with the description of the work.

Nota. En la imagen se observa el coro de voces que es protagonista durante toda la obra siendo uno de los elementos que más aporta a toda esta sonoridad mística. Fuente: Propia.

Dentro de la instrumentación se incorpora un arpa de llaves, que tiene por función principal el sostener notas pedal que actúan como base armónica. Este recurso aparte de reforzar el entramado armónico también enriquece la textura sonora, contribuyendo significativamente a la construcción del ambiente expresivo de la obra.

Figura 5

Transcripción de un fragmento de la obra Helvegen - Wardruna.



Nota. En la imagen se observa las notas pedal entonadas por el arpa de llaves, que, para efectos prácticos, se transcribió en un pentagrama para contrabajo. Fuente: Propia.

En el campo rítmico lo principal es un tambor de piel, similar al bombo legüero, instrumento percusivo seleccionado para la composición de la suite. Este tambor de piel es quien marca el andar de la obra, variando entre células rítmicas que mantienen ese ambiente marchante de la obra.

Figura 6

Transcripción de un fragmento de la obra Helvegen - Wardruna.



Nota. En la imagen se observa la célula rítmica interpretada por un tambor de piel. Fuente: Propia.

Dean Valentine

Dean es un compositor irlandés, ha compuesto la música de diferentes productos audiovisuales para clientes como Warner Bros, Disney y demás. La página oficial de Dean Valentine (s. f.) menciona también que su música ha acumulado más de quinientos millones de reproducciones en el mundo, él ha trabajado en la serie Viking dirigida por Andréi Kravchuk donde se retrata la vida del príncipe Vladimir el Grande, esta película está inspirada en relatos históricos como la Crónica Primaria y las sagas de los reyes islandeses. En el sitio Soundtrack Corner (s. f.) se señala: “La poderosa música orquestal subraya una historia ambientada en un período tumultuoso del siglo X” enalteciendo su trabajo sonoro al realizar una conexión con la imagen ambientada en este periodo medieval.

Vladimir's Theme

Este tema, compuesto por Dean Valentine para la banda sonora de la película *Vikingo*, está lleno de cuerdas estridentes, bronce rugientes y una percusión atronadora, como menciona el mismo compositor (Soundtrack Corner, s. f.). En las escenas de acción es donde más destaca la agresividad de la composición de Valentine; en particular, “Vladimir’s Theme” (Dean Valentine, 2021) muestra una evolución progresiva en su intensidad expresiva. En los tres primeros compases se escucha únicamente al corno francés, este introduce una frase melódica antecedente. A partir del compás cuatro, se incorpora la sección de cuerda, esta aporta un soporte armónico sobre el cual se desarrolla la melodía durante esta introducción.

Figura 7

Transcripción Vladimir's Theme – Dean Valentine, compases 1-4.

The image shows a musical score for two staves. The top staff is labeled 'Horn in F' and the bottom staff is labeled 'Strings'. Both are in 4/4 time. The Horn part begins in measure 1 with a melodic line starting on G4, moving to A4, Bb4, and C5, with a red slur under the first three notes. The dynamics are marked 'mf'. The Strings part has rests in measures 1 and 2, then enters in measure 3 with a harmonic accompaniment of chords (Dm, Bb, C) marked 'pp'.

Nota. En la imagen se observa la entrada moderada del corno francés y la posterior aparición de la base armónica en las cuerdas, esta última transcrita de manera general. Fuente: Propia.

La obra tiene un círculo armónico fundamental conformado por los acordes Dm, Bb, C, Am, con la inclusión de algunos acordes de paso en algunos como, C, Gm. La introducción de la obra continúa en el compás 5 con la entrada de la viola d'amore, instrumento que cumple la función del Violín Hardanger, debido a su similitud tímbrica según el mismo Dean Valentine (Soundtrack Corner, s. f.).

Figura 8

Transcripción Vladimir's Theme – Dean Valentine, compases 5-14.

The image shows a musical score for two staves. The top staff is labeled 'Viola d'Amore' and the bottom staff is labeled 'Strings'. Both are in 4/4 time. The Viola d'Amore part begins in measure 5 with a melodic line starting on G4, moving to A4, Bb4, and C5, with a red slur under the first three notes. The dynamics are marked 'f'. The Strings part continues with a harmonic accompaniment of chords (Dm, Bb, C) in the bottom staff.

Nota. En la imagen se observa a la viola d'amore siguiendo la misma figura melódica que presenta el corno. Fuente: Propia.

Es en este punto donde se presenta el instrumento solista, consolidando la introducción mediante un motivo melódico recurrente, cosa que presenta un poco la dinámica del tema. La

textura se mantiene gracias al acompañamiento armónico continuo del resto del ensamble de cuerdas.

Luego de terminada la introducción esta obra se desarrolla como una especie de canon donde cada línea instrumental se incorpora de manera progresiva añadiendo capas sonoras. Primero la viola d'amore presenta su motivo, que se repetirá de manera constante hasta casi el final de la pieza. La percusión se introduce de manera discreta en los compases del 16 al 19; más adelante, desde el compás 20, esta se intensifica con una célula rítmica más energética que se mantiene hasta la conclusión. Durante este fragmento, hasta el compás 23, el soporte armónico continúa vigente

Figura 9

Transcripción Vladimir's Theme – Dean Valentine, compases 16-17 y 20-21.

The image displays two systems of musical notation. The first system covers measures 16, 17, and 1. The second system covers measures 20, 21, and 2. Each system has three staves: Viola damore (Vla. dam.), Strings (Str.), and Bass Drum (B. Dr.). In the first system, the Viola damore plays a melodic line, the Strings provide harmonic support with sustained notes, and the Bass Drum has a sparse pattern. In the second system, the Bass Drum pattern becomes more rhythmic and energetic, while the Viola damore continues its melodic line and the Strings maintain their harmonic support.

Nota. En la imagen se observa la melodía de la viola y las dos figuras percutivas, siendo la segunda, presentada desde el compás 20, la que se mantiene hasta el final. Fuente: Propia.

Una vez establecida la línea melódica de la viola, el acompañamiento armónico se transforma con la aparición de los cuernos y demás instrumentos de bronce en un juego armónico que consta de dos frases de cuatro compases. En la primera frase (compases 24-27) son las cuerdas frotadas quienes muestran un fraseo que apoya más de manera armónica y en la segunda frase (compases 28-31) los metales se unen a las cuerdas en esta frase, pero con una ligera variación melódica, expandiendo el carácter de la sección.

En este punto se percibe claramente la intensidad que ha ido adquiriendo la obra, tanto en los matices como en la densidad instrumental. La figuración e intencionalidad también se transforma, las notas largas iniciales dan paso a valores más breves, con mayor acentuación y movimiento melódico, lo cual guía la sensación de dramatismo y tensión hacia el clímax de la pieza.

Figura 10

Transcripción Vladimir's Theme – Dean Valentine, compases 24-31.

The image displays a musical score for 'Vladimir's Theme' by Dean Valentine, covering measures 24 through 31. The score is presented in two systems. The first system (measures 24-27) includes parts for Viola da Gamba (Vla. dam.), Strings (Str.), and Bass Drum (B. Dr.). The Viola da Gamba part features a repetitive eighth-note pattern. The Strings part consists of sustained notes, and the Bass Drum part has a rhythmic pattern. The second system (measures 28-31) adds a Horn (Hn.) and Brass section, both playing sustained notes. The Viola da Gamba continues its pattern, and the Bass Drum maintains its rhythm. Dynamics include 'f' (forte) and 'mf' (mezzo-forte).

Nota. En la imagen de arriba se observa la melodía de la viola aun en repetición y la variación de las cuerdas en el fondo armónico, luego, en la imagen de abajo se aprecia como se integran los metales para complementar ese fondo. Fuente: Propia.

A partir de ese punto se agregan unas voces corales que proporcionan un aire agresivo a la obra por los fonemas que entonan, su movimiento melódico es similar a la presentada por el acompañamiento armónico.

En los últimos seis compases de la obra, los instrumentos que persisten son los tambores, los cuales cambian levemente su figuración y acentuación para que no se sienta un cambio tan abrupto entre la agresividad del tutti inmediatamente anterior, la viola continúa su motivo melódico y aparece un shaker que suena en el segundo tiempo compás de por medio hasta que termina la obra.

Figura 11

Transcripción Vladimir's Theme – Dean Valentine, compases 24-31.

The image displays a musical score for two percussion instruments: Bass Drum (B. Dr.) and Shaker (Sh.). The score is divided into four measures, labeled 32, 33, 34, and 35. The B. Dr. staff features a rhythmic pattern of eighth notes with accents, while the Sh. staff shows a pattern of eighth notes with accents, indicating the introduction of the shaker in the second measure of each measure.

Nota. En la imagen se observa el nuevo patrón rítmico de la percusión y la aparición del shaker en la obra. Fuente: Propia.

Proceso Creativo

Este punto se relaciona con el objetivo 3:

Realizar un proceso creativo a partir de los elementos analizados determinados para el formato previsto, procurando la experimentación tímbrica, de acuerdo con el eje temático en que se centra este proyecto.

El timbre fue un elemento esencial en la creación de la obra, ya que permitió diferenciar y combinar distintas fuentes sonoras para generar contrastes y matices expresivos. Su estudio y aplicación se basaron en la comprensión de los armónicos, la forma de onda y la envolvente sonora, lo que posibilitó manipular el color del sonido de acuerdo con las necesidades estéticas de la composición. Además, la consideración de la resonancia y los materiales de los instrumentos influyó en la selección tímbrica, aportando profundidad y coherencia al discurso musical de la obra.

El proceso ha implicado construir puentes conceptuales entre referentes estilísticos foráneos y el marco sonoro de la tradición andina. El proceso compositivo inició con la apropiación de los ambientes sonoros de los referentes. El objetivo no era una imitación, sino la identificación de elementos tímbricos, texturales y emocionales que dan el tono a dichas atmósferas. Teniendo en cuenta esto, se planteó la plantilla instrumental y la función que cada instrumento de la estudiantina debía cumplir para recrear panoramas sonoros similares, esto guió las primeras decisiones de escritura y permitió esbozar un marco creativo que orientó la composición.

Tabla 2*Plantilla instrumental.*

Línea Instrumental	Cantidad Instrumentistas
Bandola 1	5
Bandola 2	4
Tiple	4
Guitarra	4
Bombo Legüero	1
Percusión menor (Pandero – Plato suspendido)	1

Nota. Tabla con la plantilla instrumental elegida para la Suite. Fuente: Propia.

Etapas de exploración sonora

El primer paso consistió en identificar rasgos tímbricos característicos de los referentes seleccionados, incluso, de otros referentes que, aunque no se tomaron tan en cuenta ayudaron a formar la idea de composición. Entre estos se destaca el uso de homofonías, motivos melódicos repetitivos, presencia de notas pedal, contrastes entre secciones minimalistas y expansivas, y la predominancia de timbres graves en la armonía que contrastan con la melodía en timbres altos, entre otros detalles.

Figura 12

Técnica de golpeado en las cuerdas de la guitarra.



Nota. En la imagen se observa la indicación de interpretación para los guitarristas y la propagación de la técnica por los siguientes compases. Fuente: Propia.

Estos elementos sirvieron como guía para pensar equivalentes en la estudiantina: Bordones en las cuerdas al aire, incluyendo afinación en drop D, que permitió extender el registro grave de la guitarra y obtener el timbre más oscuro y resonante adecuado para la evocación de sonoridades rituales; densidades corales llevadas por las bandolas junto al tiple, técnicas de pregunta y respuesta con una armonía que conserva motivos armónicos repetitivos e insistentes, y percusiones cuadriculadas por parte del bombo legüero, incluso los instrumentos de cuerda en algún momento son utilizados de manera percutiva. También se incorporan recursos tímbricos propios de la tradición camerística como el sul ponticello y sul tasto, cuyo contraste entre aspereza y suavidad contribuye a expandir el espectro expresivo del ensamble; el pizzicato en los pasajes que se presenta refuerza también la dimensión rítmica y el carácter minimalista de ciertos fragmentos; e indicaciones de intencionalidad interpretativa que buscan orientar el color y la energía necesarios para consolidar la atmósfera buscada. Así se definió un criterio metodológico claro: Trasladar atmósferas y texturas mediante la reinterpretación creativa en lugar de la imitación literal.

Movimiento 1: Heimskring endr (Ecos Globales)

Estructura Formal

Este primer movimiento tiene una duración aproximada de 3 minutos y 17 segundos, con una indicación "Lento y Contemplativo" para un tempo de 80 bpm, compuesto sobre la escala pentatónica mayor de A. Su carácter general es sereno y expectante, se busca evocar una atmósfera de calma previa a un evento mayor, actualmente desconocido.

El movimiento presenta una estructura libre articulada en seis fragmentos principales (A - F) que se desarrollan progresivamente a partir de un motivo melódico compartido entre bandolas y tiples. Las variaciones de textura, densidad y ritmo determinan las transiciones entre secciones.

Tabla 3

Estructura Movimiento 1.

Fragmento	Compases	Descripción estructural y textural
Introducción	1-8	Fragmento inicial con participación de percusión, guitarras y bandolas 2. Se establece un ambiente tímbrico grave y un ritmo de carácter procesional que prepara la entrada de la textura completa.
A	8-16	Aparición de la plantilla completa. Presentación del motivo principal en bandolas 1 y tiples, con base rítmica firme. De carácter reposado.
B	17-36	Predominan las notas pedal (blancas sostenidas) y los unísonos entre las voces graves, evocando el tratamiento empleado en Völuspá de Wardruna. La

		guitarra mantiene un patrón rítmico constante, creando sensación de suspensión.
C	37-45	La bandola 1 asume la melodía principal mientras las demás voces sostienen trémolos sobre notas pedal. Desde el compás 40, la guitarra duplica la melodía, aportando densidad al registro medio.
D	46-54	Las bandolas y guitarras sostienen notas pedal en tresillos, mientras los tiples enuncian acompañamientos en corcheas. La percusión principal se marca en negras regulares, reforzando la métrica ternaria interna.
E	55-61	Solo de bombo legüero, escrito sobre una figura rítmica base, pero concebido como sección de libre improvisación. Este episodio aporta contraste dinámico y refuerza la idea de expansión del espacio sonoro.
F	62-76	Sección conclusiva con mucho rallentando. La bandola 1 retoma un motivo melódico derivado del fragmento B, mientras la guitarra mantiene un trino armónico sostenido. Desde el compás 68 ingresan bandola 2 y tiples, repitiendo el motivo principal hasta confluir en un unísono final (compases 75–76)

marcado con calderón, acompañado por el bombo legüero.

Nota. Tabla sobre la estructura que sigue el primer movimiento. Fuente: Propia.

En conjunto, el movimiento construye su identidad a través del uso recurrente de notas pedal, texturas homofónicas y variaciones tímbricas graduales, todo esto genera un flujo sonoro continuo entre tensión y reposo. Las secciones alternan figuras cortas y marcadas con pasajes de notas más extensas y trinos largos, busca evocar imágenes naturales como el mar calmo o la brisa inquietante antes de un cambio inminente.

Recursos referentes usados

Los elementos estructurales y expresivos se articulan principalmente a través del uso de notas pedal y de motivos repetitivos en canon, los cuales funcionan como bases sonoras para sostener la atmósfera contemplativa que define el carácter de la obra.

El recurso de la nota pedal aparece de manera recurrente a lo largo del movimiento, especialmente entre los compases 17 y 53, donde las voces graves, guitarras y bandolas 2 son las líneas que principalmente hacen uso de este recurso, sin embargo, la línea de bandolas 1 y los triples, lo usan cuando es otro de los instrumentos quien presenta los motivos melódicos para "airear" la obra.

Figura 13

Nota pedal guitarra, tiple y bandolas 2.

The musical score for Figure 13 is divided into four staves: Bnd. 1, Bnd. 2, Tip., and Gtr. A box labeled 'B' is positioned above the first measure. The Gtr. staff features a continuous pedal point of a dotted half note, marked with *mf* at the beginning and end, and *pp* in the middle. The Tip. staff consists of a series of dotted half notes, each marked with a *v* (vibrato). Bnd. 1 and Bnd. 2 play melodic lines, with Bnd. 1 ending in a *f* dynamic and Bnd. 2 ending in a *mf* dynamic.

Nota. Se observa la utilización del recurso de la nota pedal, sobretodo en tiple y guitarra. Fuente: Propia.

Este sonido prolongado cumple una doble función: Primeramente, actúa como fundamento tímbrico, sobre el que se desarrollan las líneas melódicas de las bandolas 1 y los tiples; por otro lado, aporta estabilidad a la estructura, permitiendo que las transiciones entre secciones sucedan de forma fluida y sin rupturas perceptibles.

En este punto, el tratamiento del pedal encuentra afinidad con el recurso extraído de la obra Helvegen de Wardruna, donde la persistencia de un tono grave crea la sensación de un tiempo suspendido y una expansión "espiritual" del sonido (Ver Figuras 4 y 5).

Figura 14

Nota pedal en guitarra, tiple y bandolas 2.

The image shows a musical score for four instruments: Bandola 1, Bandola 2, Tiple, and Guitar. The score is in 4/4 time and features a common key signature. Bandola 1 plays a melodic line starting with a forte (f) dynamic. Bandola 2, Tiple, and Guitar play sustained chords, with Bandola 2 and Tiple marked mezzo-forte (mf) and Guitar marked mezzo-forte (mf) and forte (f). The score includes a rehearsal mark 'C' at the beginning and a first ending bracket at the end.

Nota. Se observa la utilización del recurso de la nota pedal, sobretodo en tiple y bandolas 2.

Fuente: Propia.

Por su parte, el uso del estilo canon se presenta de manera más explícita entre los compases 64 y 76, cuando toda la plantilla instrumental entra progresivamente con el mismo motivo ritmo-melódico. Cada instrumento retoma fragmentos del motivo principal con un leve desfase temporal, generando un efecto de acumulación textural.

Este proceso se inspira en el tratamiento expansivo del motivo en Vladimir's Theme de Dean Valentine, donde la adición de cada instrumento con su motivo produce un crescendo emocional sostenido. En este primer movimiento, este principio se traduce al lenguaje de la estudiantina, empleándolas diferencias tímbricas entre los instrumentos para construir una textura densa pero transparente.

Figura 15

Recurso canon para toda la instrumentación de cuerdas y al final con el bombo legüero.

The musical score for Figure 15 is a canon for string instruments and a light drum. It features six staves: Bandola 1, Bandola 2, Tiple, Guitar, Tambora, and Plato Suspendido/Pandero. The music is marked 'molto rall.' with a tempo of quarter note = 60. Dynamics range from piano (p) to fortissimo (ff). The score shows a canon for all string instruments, and at the end, the light drum (bombo legüero) is included.

Nota. Se observa la utilización del recurso de la nota pedal, y el canon entre la plantilla instrumental. Fuente: Propia.

En conjunto, ambos recursos actúan como mecanismos de prolongación del tiempo musical. Más que buscar desarrollo temático, el movimiento se orienta a la transformación del color instrumental y la creación de un espacio sonoro ritual, donde la estabilidad modal y la superposición tímbrica generan un clima de introspección colectiva.

Recursos compositivos personales

En este movimiento se incorporan varios recursos interpretativos y de escritura de carácter personal, cuyo propósito es reforzar la atmósfera general de calma expectante que lo define. Desde los primeros compases (1-12), las guitarras ejecutan un acorde grave tincando las cuerdas, técnica que consiste en golpear el encordado con el dedo medio impulsado por el pulgar.

Figura 16

Rasgueo percusivo de cuerdas, guitarra compases 1-6.

The image shows a musical score for guitar in 3/4 time, measures 1 through 6. The score is written on a single staff in treble clef. Above the staff, the text reads "Rasgueo descendente Percusivo" and "C IV". The music consists of a series of chords, each marked with a downward-pointing 'v' symbol indicating a percussive strum. The first measure includes a 'p' (piano) dynamic marking and a '3' indicating a triplet. The chords are primarily triads and dyads, with some four-note chords.

Nota. Se observa la utilización del recurso mencionado, y la acentuación que destaca la intención con la que debe ser ejecutado. Fuente: Propia.

Este gesto produce un timbre más áspero y percusivo que aporta un matiz agresivo dentro de este registro. Paralelamente, las bandolas 1 y los tiples interpretan sus motivos con la yema del pulgar (compases 9-12), generando un sonido redondo y opaco, contraste con el carácter del acompañamiento.

Figura 17

Pulgar en bandola 1 y tiple, tincado en la guitarra, compases 7-12.

The image shows a musical score for guitar, bandolas 1 and 2, and tiple, measures 7 through 12. The score is written on four staves. The top staff is for Bandola 1 (Bnd. 1), the second for Bandola 2 (Bnd. 2), the third for Tiple (Tip.), and the bottom for Guitar (Gtr.). Above the Bnd. 1 staff, there is a bracketed 'A' and the word 'Pulgar'. Above the Tip. staff, there is also the word 'Pulgar'. The Bnd. 1 staff has a 'f' (forte) dynamic marking and a '3' indicating a triplet. The Bnd. 2 staff has a 'pp' (pianissimo) dynamic marking. The Gtr. staff has 'v' symbols indicating percussive strumming. The music consists of a series of chords and melodic lines, with the Bnd. 1 and Tip. parts showing a distinct percussive character.

Nota. Se mantiene el uso del recurso anterior en la guitarra, las bandolas 1 y tiples tocan con el pulgar y las bandolas 2 mantienen la interpretación con púa. Fuente: Propia.

A lo largo del movimiento, las variaciones tímbricas y los cambios de textura funcionan como el principal recurso expresivo. Las intensidades fluctúan creando una sensación de vaivén que sugiere la respiración natural de un paisaje sonoro en movimiento. En contraste, la percusión mantiene ritmos cuadrículados y constantes, alternando entre patrones más calmos (en negras) y otros de carácter más impetuoso. Sobre el final, se introduce un solo libre de bombo legüero (compases 54-62), que intensifica la tensión acumulada y marca la transición hacia el cierre del movimiento.

Figura 18

Solo para bombo legüero compases 54-62.

The image shows a musical score for a solo on the light drum (bombo legüero) for measures 54-62. The score is in 3/4 time and consists of two systems. The first system (measures 54-58) features a steady eighth-note pattern with triplets and a dynamic marking of 'f'. The second system (measures 59-62) shows a more varied rhythmic pattern with triplets and a dynamic marking of 'f'. Above the first system, the instruction 'Tocar lo escrito o libertad a impro.' is written.

Nota. En la imagen hay una guía percutiva para el solo, pero se mantiene indicación de libertad a improvisación. Fuente: Propia.

Analizando desde una perspectiva más programática, esta sección busca evocar la imagen de una aldea en calma, donde las variaciones de textura y dinámica representan el flujo cotidiano de la vida. En el fragmento D, la aparición de figuras más cortas y acentuadas introduce un matiz de inquietud, anticipando el conflicto inminente. El solo del bombo legüero simboliza el llamado a la guerra, mientras que el canon final (compases 64-76) sugiere la reagrupación de los guerreros, cada voz uniéndose progresivamente como metáfora de cohesión y preparación.

Movimiento 2: Stríð hangir yfir oss (La guerra se cierne sobre nosotros)

Estructura Formal

Este es un movimiento de carácter marcial y llamativo que funciona como un núcleo dramático dentro del ciclo. Intenta representar la organización y la tensión de un campo de batalla. El movimiento se articula en una breve introducción y seis fragmentos (A-F) contruidos sobre la persistencia tímbrica del ostinato arpegiado y la nota pedal, recursos que sostienen el discurso y también permiten la explotación de contrastes de color instrumental.

Tabla 4

Estructura Movimiento 2.

Fragmento	Compases	Descripción estructural y textural
Introducción	1-2	Bandolas 1, 2 y tiples golpean rítmicamente la tapa del instrumento; la percusión establece el motivo rítmico principal que acompañará gran parte del movimiento. Establece carácter marcial y percutivo.
A	3-8	Presentación del centro tonal en A dórico. Armonía cuadriculada; arpegio sencillo y repetitivo (predominio de corcheas) que actúa como ostinato. Nota pedal sostenida en el bajo (guitarras en sexta afinada en D) como apoyo estructural.
B	9-20	Emergencia de disonancias de paso que anticipan la modulación a D frigio. Melodía expuesta por tiples, luego repetida a unísono con bandola 1; líneas

		melódicas largas (negras, blancas, ligaduras). Contraste entre melodía legato y armonía arpegiada.
C	21-33	Modulación efectiva a D frigio (apariciones de Eb y Bb). Bandolas 2 exponen nuevo motivo melódico, respondido por tiples; bandolas 1 y guitarra desempeñan fondo armónico con el mismo arpeggio-marcha constante. Patrón rítmico ligeramente desplazado (busca la sensación de “cojear”).
D	34-51	Cambio armónico persistente entre Dm y EbMaj7; figura rítmica de carácter irregular (parece moverse como 3/4 dentro de 4/4). Diálogo de pregunta-respuesta entre bandolas 1/tiples y bandola 2. Efecto de cortina al final: transferencia sucesiva de la melodía entre las voces.
E	52-73	Marco armónico sostenido sobre Dsus2. Redistribución de roles: guitarra, tiple y bandolas 2 crean la base; bandola 1 expone motivo principal; intercambios de motivos entre bandolas y tiples; percusión mantiene carácter marchante. Esta sección consolida la unidad temática y prepara el cierre.
F	74-81	Convergencia final: bandolas y tiples sostienen marco armónico; guitarras inicialmente en silencio, luego se incorporan; culminación en los dos últimos

compases con las líneas cordales reproduciendo el arpeggio en distintos registros y dinámicas en crescendo desde *p* a *ff*, mientras el bombo mantiene blancas dobles por compás.

Nota. Tabla sobre la estructura que sigue el segundo movimiento. Fuente: Propia.

A lo largo del movimiento la estrategia formal prioriza la constancia tímbrica (ostinato/nota pedal) y se destaca la variación de color mediante redistribución de roles instrumentales y contraste entre texturas marchantes y pasajes melódicos sostenidos.

Recursos referentes usados

Los recursos analizados que se aplican sobre este movimiento son, sobre todo: nota pedal, arpegios ostinato, todos empleados para generar una sensación de disciplina marcial y tensión. Del mismo modo en que lo logran los tres referentes ya mencionados sobre lo siguiente:

La nota pedal y el ostinato arpegiado fijan el centro modal (A dórico y luego D frigio). La nota pedal es un elemento que se manifiesta en la cuerda grave de las guitarras y los bordones reiterativos que sostienen la atmósfera armónica, un recurso utilizado en Helvegen donde los bajos dan esta nota pedal de manera sostenida (Ver Figura 5).

El ostinato arpegiado se mantiene durante un gran fragmento de la obra con tres células rítmicas, pues, aunque cambia su figuración la técnica se mantiene. Este estilo de ostinato se aprecia en la canción Völuspá, donde toda la obra se mantiene sobre un arpeggio de dos acordes, el cual solo varía en dos partes puntuales de la obra (Ver Figura 3).

Figura 19

Ostinato en bandolas 2 y tiples mientras la guitarra mantiene la nota pedal.

The image shows a musical score for three instruments: Bnd. 2, Tip., and Gtr. The Bnd. 2 part features a continuous eighth-note arpeggio. The Tip. part has a melodic line with eighth notes and rests. The Gtr. part consists of sustained chords, with a 'p' (piano) dynamic marking under the second measure.

Nota. En la imagen se observa la utilización de las técnicas ostinato y nota pedal para asentar el marco armónico. Fuente: Propia.

La oposición entre el arpeggio insistente y las líneas melódicas larga crean una dialéctica tímbrica, pues, la textura de fondo busca mantener brillo y consonancia, mientras las voces superiores generan movimiento y cambios de matiz. Esto permite que la obra sostenga interés tímbrico sin recurrir a grandes cambios en la armonía.

Por otro lado, Vladimir's Theme aporta la idea de motivos ritmo-melódicos en canon y superposición, procedimiento que en esta obra se transfiere a un diálogo activo entre las diferentes familias instrumentales. Como en el referente cinematográfico, los motivos se desplazan entre las voces sin perder claridad tímbrica, construyendo un entramado textural que se percibe como una masa sonora orgánica.

Este intercambio constante de motivos refuerza la idea programática de batalla colectiva, pues los instrumentos se apoyan, responden y sobreponen sin disonancias agresivas.

Figura 20

Superposición de motivos en bandolas 2, tiples y guitarras.

The image shows a musical score for four instruments: Bnd. 1, Bnd. 2, Tip., and Gtr. The score is written in treble clef and begins at measure 76. Bnd. 1 plays a steady arpeggiated pattern. Bnd. 2, Tip., and Gtr. play more melodic lines that overlap with each other and the arpeggio. Dynamics range from *mf* to *p*.

Nota. En la imagen se observa la superposición del motivo principal, secundario, y un tercer motivo mixto mientras el arpeggio ostinato se mantiene en la bandola 1. Fuente: Propia.

En este movimiento los referentes se integran en un lenguaje propio que adapta su función a la estética de la estudiantina andina.

Recursos compositivos personales

En este movimiento hay intervenciones de autor que no derivan directamente de los referentes se conciben como decisiones tímbricas programáticas destinada a reforzar la escena bélica y la cohesión sonora.

Cada línea instrumental desempeña un papel dentro de la estructura colectiva entre las que los motivos se entrelazan, se entregan motivos unas a otras o se superponen buscando mantener la unidad del conjunto. Así la textura se percibe densa y activa, genera una sensación de tensión continua propia de una confrontación bélica.

Figura 21

Entrega de motivos entre las bandolas 2 y tiples.

The image shows a musical score for two instruments: Bandola 2 (Bnd. 2) and Triplet (Tip.). The Bandola 2 part is written in a treble clef and begins with a forte (f) dynamic. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes. In the second measure, the dynamic changes to mezzo-forte (mf). The Triplet part is also in a treble clef and consists of a series of triplet eighth notes, marked with mf. The two parts are aligned vertically, showing the transfer of a melodic motif from the Bandola 2 to the Triplet.

Nota. En la imagen se observa transferencia entre las bandolas 2 al entregar el motivo secundario a los tiples. Fuente: Propia.

El carácter general del movimiento es marcial, apoyado en una rítmica marchante sostenida por el bombo legüero y el pandero. El pulso constante crea este ambiente de avance y resistencia, mientras que los desplazamientos rítmicos ocasionales aportan variedad y una sensación de movimiento irregular, como si combatientes avanzaran con dificultad sobre el terreno.

Figura 22

Figuración rítmica con desplazamiento ocasional.

The image displays rhythmic notation for two percussion instruments: Tamboril (Tamb.) and Plato/Pandero (Plato Pand.). Both parts are marked with a '42' time signature. The Tamboril part consists of a steady eighth-note pattern with occasional accents. The Plato/Pandero part shows a similar pattern with occasional rests, indicating a 3/4 time signature. The notation is presented in a staff format with vertical bar lines.

Nota. Se nota en la imagen el movimiento de las figuras en los tiempos del compás dando una sensación de que la célula pertenece a un compás de 3/4. Fuente: Propia.

Las transiciones modales refuerzan el carácter modal y ancestral de la pieza, evoca un tono arcaico y solemne. Estas modulaciones funcionan como pequeños giros expresivos para introducir cambios de color y dirección sin romper la continuidad de la obra.

Los matices tímbricos se utilizan como recursos expresivos que acompañan el desarrollo del conflicto sonoro. Esta obra alterna entre momentos densos y otros más contenidos, donde estos timbres se distribuyen de forma que los instrumentos asumen un rol dentro de la "batalla": a veces de apoyo, a veces de ataque. Esta dinámica entre la textura, ritmo y color tímbrico permite que el movimiento evoque no solo el sonido de la guerra sino también la tensión emocional.

Movimiento 3: Eptir hrafna (Después de los cuervos)

Estructura Formal

El tercer y último movimiento, está escrito en el modo frigio de A, con un tempo Adagio = 56 bpm. Su carácter es grave y evoca la desolación posterior a la guerra. La textura y el tratamiento motivico siguen el modelo del referente "Vladimir's Theme" de Dean Valentine, donde cada instrumento desarrolla su motivo propio y se incorporan uno a uno en forma de canon libre que busca crear un tejido sonoro acumulativo.

El movimiento posee una estructura simple en cuatro fragmentos, articulados por la superposición de motivos repetitivos y por cambios graduales en la densidad y el color instrumental.

Tabla 5

Estructura Movimiento 3.

Fragmento	Compases	Descripción estructural y textural
A	1-12	Inicia con anacrusa de negra. Intervienen el solista de las bandolas 1 y la guitarra solista, estableciendo un ambiente íntimo. La guitarra sostiene un acompañamiento armónico sobre el acorde de Am, incorporando ocasionalmente la nota Bb, que refuerza la modalidad frigia. El motivo de la bandola 1 configura la base melódica de todo el movimiento.
B	13-24	Aquí se incorporan todas las bandolas y todas las guitarras con lo que vienen interpretando los solistas,

se adiciona el bombo legüero que introduce una célula rítmica característica, mientras el pandero interviene de forma alternada en los tiempos uno y cuatro, el plato suspendido aporta adornos. El tiple se incorpora con su motivo. La textura crece gradualmente, pero sin perder el carácter.

C	25-37	Bandolas 1 y guitarras continúan con sus motivos iniciales, mientras el tiple ahora duplica la línea de la guitarra en una octava superior. El motivo anterior del tiple pasa a las bandolas 2, que lo reinterpretan con algunas modificaciones para mantener consonancias suaves. La percusión modifica su patrón al dividir su segunda negra por dos corcheas para generar una sensación de movimiento. El fragmento culmina con un corte donde las bandolas y tiples caen en redonda y la guitarra hace una pequeña floritura para ir a la transición al desenlace.
---	-------	--

D	38-47	Sección conclusiva que conduce al final. Las bandolas 1 y 2 sostienen un tremolo en la nota A desde el compás 38 hasta el 45, funcionando como nota pedal, un elemento estructural recurrente en la suite. Los tiples ejecutan los acordes Am y BbMaj7 mediante la técnica "Brisa", que consiste en rozar las
---	-------	---

cuerdas con la parte interna de los dedos extendidos, produciendo sonoridad opaca y menos metálica. La guitarra acompaña con la misma armonía siguiendo figuras largas que conjugan con la indicación interpretativa de "Con dolore". Este motivo armónico comienza su repetición hasta que lo interrumpe generando una sensación de suspensión e inconclusión. En los últimos dos compases las bandolas se detienen, el tiple toca tres negras y la percusión acompaña a la guitarra en el cierre que se desvanece.

Nota. Tabla sobre la estructura que sigue el tercer movimiento. Fuente: Propia.

El movimiento se construye desde la repetición persistente de motivos y la superposición de capas tímbricas, evoca la imagen de sobrevivientes que regresan tras la batalla. El uso de la modalidad frigia, las dinámicas predominantemente suaves y la textura en expansión contribuyen a una atmósfera de melancolía, fatiga, y desolación.

Recursos referentes usados

Este movimiento integra diversos recursos compositivos derivados de los referentes estilísticos previamente estudiados, estos reinterpretados dentro del lenguaje propio de la estudiantina.

En el ámbito tímbrico y textural, el uso de notas pedal constituye un elemento unificador a lo largo de la suite. Al igual que en Helvegen de Wardruna, la nota pedal (en este caso, el A) se mantiene durante extensos pasajes creando una sensación de inmovilidad y resonancia ritual,

sobre la cual se desarrollan los motivos instrumentales. Este recurso permite que el discurso avance no por modulaciones o contrastes temáticos, sino por transformación tímbrica, como la densificación de la textura, introducción de nuevos instrumentos y variaciones en las técnicas de ataque.

Figura 23

Nota pedal en bandolas 1 y 2.

The image shows a musical score for two bandolas, labeled 'Bnd. 1' and 'Bnd. 2'. The score is written in treble clef with a key signature of one flat. A box labeled 'D' is positioned above the first measure. The first measure is marked with a piano dynamic (*p*) and the second measure is marked with a forte dynamic (*f*). The notes are sustained across measures, with a tremolo effect indicated by wavy lines under the notes.

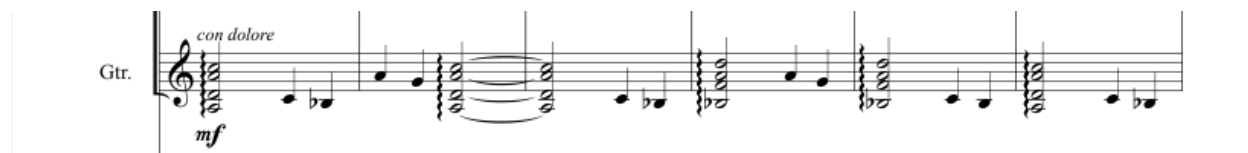
Nota. Nota pedal sobre la nota A en un tremolo que se mantiene durante casi todo el último fragmento. Fuente: Propia.

La aplicación de la técnica "Brisa" en los tiples, y los trémolos sostenidos de las bandolas, amplían este espectro de resonancia que contribuye a la atmósfera del final.

Con respecto al tratamiento armónico y rítmico, el movimiento se apoya en el enfoque minimalista, como el observado en *Völuspá*. La base armónica se limita a la alternancia entre Am y BbMaj7, la que acentúa la cualidad modal frigia y evita una dirección tonal definida. La repetición constante de estas estructuras genera un efecto meditativo. Rítmicamente, la percusión adopta patrones de repetición cíclica, con células que apenas sufren leves desplazamientos reforzando la idea de continuidad ritual.

Figura 24

Armonía repetitiva en guitarra e indicación intencional de interpretación.



Nota. Se aprecia el motivo armónico repetitivo dentro de los grados I y IIbMaj7 reforzando la modalidad frigia. Fuente: Propia.

En el aspecto estructural y melódico, la referencia directa a Vladimir's Theme de Dean Valentine se materializa en el uso del canon como principio constructivo. Cada instrumento introduce su respectivo motivo de manera escalonada, manteniendo su identidad y repitiéndolo a lo largo del movimiento. Esta superposición no busca el contrapunto imitativo tradicional sino, una acumulación textural así cada voz conserva su independencia, pero converge en un mismo pulso emocional.

El conjunto de estos procedimientos, la nota pedal como eje estático, la armonía modal y repetitiva, y la estructura canónica configuran un espacio sonoro de quietud tensa y melancólica donde el discurso no progresa hacia una resolución, sino que se disuelve lentamente en la resonancia final.

Recursos compositivos personales

El movimiento consolida el eje tímbrico que atraviesa toda la suite, llevando la atención hacia la textura, la resonancia, y el color instrumental como generadores de significado. La construcción sonora se apoya en la adición progresiva de timbres como estrategia de expansión del espectro tímbrico, en la que cada instrumento aporta densidad, profundidad y una nueva dimensión al color global del conjunto.

Desde un punto programático, el uso de timbres diferenciados responde a la idea del reencuentro tras la devastación: Cada instrumento entra como una voz aislada que, al sumarse a las demás, reconstruye lentamente la unidad. Esta superposición se inspira en el canon de Vladimir's Theme, transforma el timbre en metáfora del renacer colectivo. Los contrastes dinámicos, generalmente en dirección al piano, y la indicación con dolore (ver Figura 23), refuerzan el carácter expresivo y el peso emocional del color sonoro, generan una textura que se percibe más como un lamento coral que como un contrapunto individualizado.

En cuanto a los elementos no programáticos, el movimiento introduce recursos de estructura que nacen de la exploración personal del timbre dentro de la estudiantina. La técnica "Brisa" aplicada al tiple constituye un gesto compositivo que suaviza el timbre y le otorga un matiz más suave en contraste con la naturaleza brillante del instrumento. Asimismo, los trémolos sostenidos en las bandolas se conciben como una atmósfera envolvente que sirve más de fondo emocional que de elemento melódico.

Figura 25

Indicación interpretativa "Brisa" en tiples.



Nota. Figuración armónica con la indicación de técnica interpretativa para los tiples. Fuente: Propia.

El final inconcluso, que detiene la música antes de completar el motivo armónico, se plantea también como una decisión tímbrica: El silencio final actúa como extensión del sonido más allá de la notación. De este modo, el timbre no solo articula la forma, sino que también

asume una función narrativa, es el hilo que une el gesto expresivo, la escritura instrumental y la evocación programática dentro del mismo plano estético.

Figura 26

Final con motivo armónico inconcluso.

The musical score for Figure 26 consists of six staves, each representing a different instrument or percussion part. The score is divided into four measures, with a double bar line at the end of the fourth measure. The first measure is marked with a '44' above the staff. The second measure is marked with a 'p' (piano) dynamic. The third measure is marked with a '44' above the staff. The fourth measure is marked with a '44' above the staff. The staves are labeled as follows: Bnd. 1, Bnd. 2, Tip., Gtr., Tamb., and Plato Pand. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Nota. En la imagen el final del movimiento con el motivo armónico inconcluso. Fuente: Propia.

Conclusiones

El desarrollo del proyecto permitió demostrar que el tratamiento tímbrico puede operar como un eje articulador entre tradiciones musicales distantes. La exploración de los elementos en la estructura y en la expresión de la música con estética vikinga y su posterior adaptación a la estudiantina tradicional andino colombiana. La obra consolidó un proceso de creación que trasciende la mera imitación sonora para construir una reinterpretación que une lo ancestral y lo moderno, lo local y lo foráneo.

Desde el punto de vista disciplinar, la suite reafirmó la pertinencia del formato de estudiantina como espacio de experimentación musical contemporánea. Las estrategias compositivas basadas en las notas pedal, los ostinatos, los contrastes texturales, los cánones libres y la redistribución de roles instrumentales, muestran las posibilidades expresivas del conjunto. Además, la incorporación de técnicas extendidas de interpretación, como el tincado de cuerdas o la brisa del tiple, aportó recursos que enriquecieron la práctica interpretativa y fortalecen la relación entre composición y ejecución. Esto valida la idea de que el conocimiento artístico puede generarse mediante procesos de experimentación sonora que parten del análisis formal y desembocan en la creación musical.

En el plano, estético la suite plantea un recorrido simbólico que se construye a través de tres momentos que contrastan entre sí, la calma del primer movimiento, la tensión marcial del segundo y la desolación introspectiva del tercero. Cada uno de ellos utiliza el timbre como herramienta narrativa, logrando que la transformación del color sonoro actúe como un equivalente musical de los estados emocionales y de los paisajes imaginados. De este modo, la suite no solo cumple función artística sino también reflexiva, pues también propone un discurso sonoro que evoca la conexión entre el ser humano y la memoria cultural.

En resumidas cuentas, el proyecto aporta al campo de la investigación-creación al analizar obras externas, extraer principios estructurales y recontextualizarlos dentro de un marco instrumental tradicional. Esta dinámica muestra que la creación musical funciona también como medio legítimo de generación de conocimiento. Finalmente, también se fortalece el repertorio contemporáneo para estudiantina, reafirma la capacidad de este formato para dialogar con estéticas globales sin perder su identidad sonora.

Referencias Bibliográficas

- Armstrong, R. E. (2011). An historical survey of the development of the Baroque solo keyboard suite in France, England, and Germany (Tesis doctoral, West Virginia University). WVU Research Repository. <https://researchrepository.wvu.edu/etd/3023>
- Balcázar, C. E. (2017). La bandola en el trío de cuerdas andino colombiano (Tesis de maestría, UNLP). Sedici.
- Balcázar, C. E. (2018). Innovaciones en la bandola. Sedici.
- Dean Valentine. (s. f.). About. Dean Valentine. <https://www.deanvalentine.com/about>
- Dean Valentine. (2021, 30 marzo). Vladimir's theme [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=fkeO8shNkf0>
- Delphian Records. (2016, 10 junio). Ancient music of Scandinavia – EMAP Vol. 2 [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=n5ZXn08DyqI>
- Froberger, J. J. (2007). Partita in E minor, FbWV 607 [Partitura editada]. Mutopia Project / IMSLP. [https://imslp.org/wiki/Partita_in_E_minor,_FbWV_607_\(Froberger,_Johann_Jacob\)](https://imslp.org/wiki/Partita_in_E_minor,_FbWV_607_(Froberger,_Johann_Jacob))
- Giraldo Tamayo, O. A. (2015). Arreglos y adaptaciones musicales para la estudiantina. Repositorio UTP.
- Heesch, F. (2022). Fusions of folk, rock and metal: Týr's “modern versions” of Faroese ballads. Open Access Journal of Archaeology and Anthropology, 4(5), 472–481.
- Kashyrtsev, R. G. (2021). *Interpretative potential of timbre and texture in orchestral works of composers of the first half of the twentieth century* (Doctoral dissertation). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts.

- Lavengood, M. L. (2017). *A New Approach to the Analysis of Timbre* (Doctoral dissertation). City University of New York, Graduate Center.
https://academicworks.cuny.edu/gc_etds/2188
- Lund, C. S. (2010). People and their soundscape in Viking-Age Scandinavia. *Studien zur Musikarchäologie*, 7(25), 235–241.
- Manea, I.-M. (2021). Aesthetic heathenism: Pagan revival in extreme metal music. *[Inter]sections*, 9, 59–76. <https://doi.org/10.31178/INTER.9.23.4>
- Martín Sárraga, F. (2014, 18 de febrero). *Estudiantinas colombianas anteriores a las Tunas Universitarias*. Tunaemundi.
<https://tunaemundi.com/index.php/component/content/article/7-tunaemundi-cat/373-estudiantinas-colombianas-antiores-a-las-tunas-universitarias>
- Montgomery, J. (2000). Ibn Fadlān and the Rūsiyyah. *Journal of Arabic and Islamic Studies*, 3, 1–25. <https://doi.org/10.5617/jais.4553>
- Muiños García, D. (2021, 22 enero). *Wardruna: la esencia del Norte antiguo*. Cintilatio.
<https://cintilatio.com/wardruna-la-esencia-del-norte-antiguo/>
- Rate Your Music. (s. f.). Neo-Pagan Folk. <https://rateyourmusic.com/genre/neo-pagan-folk>
- Rendón Marín, H. (2009). *De liras a cuerdas. Una historia social de la música a través de las estudiantinas. Medellín, 1940-1980* [Tesis de maestría, UNAL].
<https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/2937>
- Rendón Marín, H. V., López Gil, G. A., & Mora Ángel, F. (2016). *¿Qué les queda a los jóvenes? Una mirada desde el Concierto Encuentro al rol de las nuevas generaciones en las cuerdas tradicionales andinas colombianas en Antioquia*. Cuadernos de Música, Artes

Visuales y Artes Escénicas, 11(1), 73–103.

<https://revistas.udistrital.edu.co/ojs/index.php/c14/article/view/10873>

Schulenberg, D. (2016). Between Frescobaldi and Froberger: From Virtuosity to Expression.

<http://sscm-jscm.org/v13/no1/schulenberg.html>

Sellheim, N. (2016). Black and Viking metal: how two extreme music genres depict, construct and transfigure the (sub-)Arctic. *Polar Record*, 52(5), 509–517.

<https://doi.org/10.1017/S0032247416000280>

Soundtrack Corner. (s. f.). Viking (Original Motion Picture Soundtrack by Dean Valentine).

<https://www.soundtrackcorner.de/viking-p7941.htm>

Söderberg, A. (2016). Medieval string instrument finds from Sigtuna... Fornvännen, 111, 129–132.

Till, R., Lund, C., Egevad, Å., Egevad, J., & Ensemble Mare Balticum. (2016). Ice and Longboats: Ancient Music of Scandinavia. Delphian Records.

<http://delphianrecords.co.uk/product-group/ice-and-longboats-ancient-music-of-scandinavia-emap-vol-2/>

Tsukamoto, C. (2017, 1 enero). What did they sound like?

<https://skemman.is/handle/1946/26544>

Universidad Nacional Abierta y a Distancia. (2024). *Instrucciones para la redacción y elaboración del documento Proceso de Creación de Obra, para la obtención del título Maestro en Música*. UNAD.

Vargas Muñoz, A. (2021). Estudiantinas, conjuntos y orquestas de cuerdas pulsadas en la música colombiana 1960–2000. Universidad Nacional de Colombia.

Vélez, D. (2021). *The matter of timbre: Listening, genealogy, sound*. En K. Agawu & K. Dood (Eds.), *The Oxford Handbook of Timbre*. Oxford University Press.

Wardruna. (2013, 9 octubre). Helvegen [Video]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=n90SVmnomdM>

Wardruna. (2016, 21 octubre). Völuspá (official video) [Video]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=8UPUPDo20nM>

Youn, S. (2022). Piano Suites from 1900 to the Present (DMA, University of Maryland).

Anexos

Enlace a Score:

[Ecos Globales - Score.pdf](#)

Enlace a Partes Instrumentales:

[Ecos Globales - Partes](#)

Enlace a Audios por Movimiento:

[Ecos Globales - Audios](#)