

TRABAJO DE GRADO

CUESTIONES DE IDENTIDAD

Rodolfo Badel

Tutora: Carolina Noguera Palau

Pontificia Universidad Javeriana

Facultad de Artes

Maestría en música con énfasis en Composición

2022

TABLA DE CONTENIDO

1. INTRODUCCIÓN	5
2. CUESTIONES DE IDENTIDAD: PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN CREACIÓN.	7
3. ESTADO DEL ARTE.....	9
3.1. El nacionalismo musical.....	9
3.2. Transición del nacionalismo a nuevas formas de componer.....	11
3.3. La textura y el timbre como parámetros de interés y fuentes de nuevas exploraciones.	14
4. METODOLOGÍA	17
5. ANÁLISIS DE LAS OBRAS	22
5.1. Fogoniao'	23
5.2. Cantos cruzados.....	38
5.3. Solipá.....	50
5.4. Aporreao'	57
5.5. Ondeada y Revuelta y Ondeada	62
5.5.1. Ondeada y Revuelta.....	65
5.5.2. Ondeada.	70
6. CONCLUSIONES	72
7. BIBLIOGRAFÍA	74
8. DOCUMENTO ANEXO	77
8.1. Fogoniao'	77
8.2. Cantos Cruzados.....	77
8.3. Solipá.....	77
8.4. Aporreao'	77
8.5. Ondeada y Revuelta	77
8.6. Ondeada.....	77

CUESTIONES DE IDENTIDAD

QUESTIONS OF IDENTITY

Rodolfo Badel

RESUMEN

El presente trabajo de investigación creación tiene como objetivo la aproximación a la composición musical a partir de las posibilidades creativas que surgen de la problematización del reconocimiento de la identidad musical personal.

Propongo ahondar en esta problemática, generada a partir de la dicotomía entre la libertad creativa en la que se desarrollan algunos géneros de las músicas tradicionales colombianas, en medio de las cuales he crecido, y la racionalidad académica en la que me he formado. Esta cuestión identitaria pretendo abordarla más allá de una perspectiva psicológica o de una exploración puramente personal. No obstante, esto último se constituye en medio para el propósito final de racionalización de la experiencia vivida al servicio de mi música y, con ello, la capitalización de la potencia creativa que esta problemática me ofrece.

Desde el punto de vista metodológico, planteo abordar esta dicotomía a través de una nueva aproximación al concepto de paisaje sonoro y de una propuesta de apreciación y análisis de las músicas tradicionales que facilite la interacción y el flujo bidireccional de elementos musicales entre estas y la música académica de concierto.

El resultado de este proyecto de investigación creación son seis obras para diferentes ensambles instrumentales de cámara y electrónica, estas son: *Fogoniao'*, para flauta, viola y arpa; *Cantos Cruzados*, para cuarteto de cuerdas; *Solipá*, para soprano y electrónica; *Aporreao'*, para corno francés y electrónica; *Ondeada y Revuelta*, para cuarteto de guitarras; y *Ondeada*, para solo electrónica.

La propuesta de desarrollo compositivo de estas obras se da bajo la metodología señalada, la cual, por una parte, apuesta por la capitalización de las posibilidades creativas que se desarrollan en ambas músicas -las tradicionales de los litorales pacífico y atlántico, y la académica de concierto- y por otra parte, la revelación de la manera como ambos universos musicales, al configurarse dentro de un todo musical discursivo, determinan un tipo de técnica compositiva que pueda servir de referencia para futuras exploraciones artística.

ABSTRACT

This research-creation work aims at approaching musical composition based on the creative possibilities that arise from the problematization of the recognition of personal musical identity.

I propose delving into this problem generated from the dichotomy between the creative freedom in which some traditional Colombian music genres develop, amid which I have grown up, and the academic rationality in which I have been trained. I intend to tackle this identity question beyond a psychological perspective or a purely personal exploration. However, the latter constitutes a medium for the final purpose of rationalizing the experience lived at the service of my music and, with it, the capitalization of the creative power that this problem offers me.

From a methodological point of view, I suggest addressing this dichotomy through a new approach to the concept of soundscape and a proposal for the appreciation and analysis of traditional music genres that facilitates the interaction and the two-way flow of musical elements between these and the academic music.

The result of this research-creation project are six compositions for different chamber and electronic instrumental ensembles, these are: *Fogoniao'*, for flute, viola and harp; *Cantos Cruzados*, for string quartet; *Solipá*, for soprano and electronics; *Aporreao'*, for French horn and electronics; *Ondeada y Revuelta*, for guitar quartet; and *Ondeada*, for electronics only.

The proposal of compositional development of these pieces is given under the aforementioned methodology, which, on the one hand, is committed to capitalizing on the creative possibilities that are developed in both types of music - the traditional ones of the Pacific and Atlantic coasts, and the academic one- and on the other hand, the revelation of the way in which both musical universes, when configured within a discursive musical whole, determine a type of compositional technique that can serve as a reference for future artistic explorations.

1. INTRODUCCIÓN

Cuando nos referimos a la historia de la música latinoamericana es necesario hacerlo desde el encuentro de tres culturas: las nativas americanas, las africanas y las europeas, especialmente de la Península Ibérica, la cual había ya sido, a su vez, cuna de una variada mezcla de culturas. Estas tres culturas convivieron e intercambiaron tradiciones durante los procesos de descubrimiento, conquista y colonización de los territorios americanos resultando en un rico mestizaje de voces pluriculturales del que emergieron voces musicales que se fueron consolidando en variados ritmos y géneros. Al mismo tiempo, cada una de estas culturas trató de preservar sus tradiciones y costumbres, salvaguardando así la información acerca de sus orígenes, fácilmente identificables en la actualidad y que, a pesar de ser de difusión limitada, forman parte esencial de la vida comunitaria, de los rituales, de la interacción con la naturaleza y con los diferentes agentes del entorno.

Estos fenómenos nos llevan directamente a preguntarnos cuál es realmente nuestra identidad musical; es por ello que en el ámbito académico-artístico hay una tendencia general que busca comprender la esencia de ciertas músicas tradicionales nuestras y la lógica que existe en la fabricación y ejecución de los instrumentos que utilizan. Esencia y lógica que a menudo no coinciden, ni tienen obligación de hacerlo, con los conceptos que hemos heredado de la música europea.

Desde un punto de vista personal, este problema de la identidad es generado por la diversidad de manifestaciones musicales que han estado coexistiendo en los diferentes espacios y entornos en los que me he desenvuelto y que han constituido, desde mi infancia, un lugar muy especial en mi familia y en la cultura de mi tierra, la costa atlántica.

Si hiciera el ejercicio de enumerar estas experiencias musicales no podría hacerlo sin otorgar un lugar privilegiado a mi padre. Licenciado en literatura y músico por pasión, a pesar de contar con una formación puramente empírica se ha desempeñado y evolucionado como intérprete, compositor, arreglista y director coral dentro de la música popular, cultivando de

manera paralela y con asiduidad la admiración y la apreciación de diferentes aspectos y corrientes de la música clásica.

Esto ha significado para mí crecer en medio de los extensos ensayos y montajes que mi padre llevaba a cabo con ensambles de música popular tradicional, su estudio constante del acordeón y del piano, montajes corales y la escucha diaria de música de todas partes del mundo que él solía alternar con obras de compositores que abarcan desde el barroco hasta Béla Bartók, Igor Stravinsky, y algunas incursiones en obras de compositores del siglo XX y XXI, como Arnold Schönberg, Anton Webern y Alban Berg, así como la escucha de algunas obras de Francisco Zumaqué para ensambles de cámara de sus épocas de estudiante, en las cuales hay mezclas de músicas tradicionales y académicas.

El primer acercamiento a la formación musical, ya no como oyente, sino también como intérprete de diferentes instrumentos, es posible con la llegada de la fundación Batuta a Sincelejo (Sucre). Esta experiencia me permitió conocer y explorar, de primera mano, el funcionamiento, posibilidades y limitaciones de los mismos. Esta etapa constituyó también mi primer contacto con la composición como profesión, siendo José Miguel Vargas, director del programa en ese entonces, mi primer referente de compositor formado académicamente.

Una vez culminado este proceso y etapa formativos, la decisión de estudiar música con énfasis en composición se presentó como el paso natural a seguir en esta progresión. La consolidación y dominio de los fundamentos técnicos a lo largo de mi carrera a través de las diferentes experiencias compositivas me han permitido ir adquiriendo los elementos y la experiencia necesarios para poder, hoy, en este trabajo de investigación creación, llevar a cabo un análisis comparativo fundamentado y abordar con éxito las diferentes posibilidades de traducción entre ambas vertientes musicales llevándome, al mismo tiempo, a un cuestionamiento sobre la voz personal o la construcción de una identidad musical que dé cuenta de todo mi proceso en la música. Esta dualidad ha representado, desde entonces, una problemática que, a día de hoy, sigue siendo tema de exploración y fuente de inspiración.

2. CUESTIONES DE IDENTIDAD: PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN CREACIÓN.

La necesidad de trazar puentes que conecten las posibilidades expresivas y la naturaleza de la música tradicional popular de mi niñez y la música académica en la que me he formado, pone de presente el deseo de conciliación de una identidad musical fragmentada, dividida. Al respecto el musicólogo Kobena Mercer ha señalado: "La identidad solo llega a ser un asunto importante cuando está en crisis, cuando algo que se ha asumido como fijo, coherente y estable es desplazado por la experiencia de la duda y la incertidumbre." (1990, 43).

Desde otra perspectiva, el sociólogo Stuart Hall, en una comprensión de la cuestión de la identidad desde el psicoanálisis ha destacado: "La identidad se forma en realidad a lo largo del tiempo por medio de procesos inconscientes, en lugar de ser algo innato en la consciencia en el momento del nacimiento. Siempre hay algo de 'imaginario' o fantaseado acerca de su unidad. Siempre sigue siendo incompleta, siempre está en proceso, siempre está en formación." (1996, 376)

Esta problemática es justamente la que constituye el motor central de la exploración estética y de lenguaje de mi música, así como de esta investigación, la cual me ha llevado a cuestionamientos que permiten conectar o consolidar ambas músicas. Preguntas del tipo:

- ¿Cómo aprovechar lo espontáneo, lo silvestre, la libertad de las músicas tradicionales en Colombia, al igual que la riqueza técnica y analítica de la música académica en pro de la consolidación de un lenguaje más auténtico?
- ¿De qué manera encontrar formas de notación en la escritura que respondan a la naturaleza de ambas músicas y que aprovechen las capacidades creativas de los intérpretes, acercándolos y motivándolos a potenciar de una manera más natural el resultado estético esperado?

Bajo una mirada desde la práctica instrumental y sus modelos de enseñanza, el pedagogo e investigador Andrés Samper Arbeláez plantea la importancia de “generar algunas fisuras, por donde pueda circular libremente el aire silvestre de aquellos aspectos de la música que escapan a la cuadrícula académica; haciendo referencia a asuntos como el desarrollo del sabor, la relación emocional con los sonidos y las búsquedas artísticas personales” (2020, 1).

Este tipo de cuestionamientos, sumado a mis intereses personales en relación con la composición musical, han resultado en la necesidad de encontrar sistemas de escritura compositiva que den cuenta de mi naturaleza mestiza y exploraciones personales que me lleven a desarrollos estéticos más auténticos.

Dicha naturaleza mestiza, referida al disfrute en condición de igualdad tanto de las músicas tradicionales como de las académicas de concierto, con el mismo interés y afecto por unas y otras, despertó la disposición a una escucha global que escapa a cualquier intención de jerarquizar dichas músicas y todo lo que ocurre alrededor de ellas, lo cual a su turno me llevó a explorar en este trabajo de investigación creación, las posibilidades que se desprenden del concepto de paisaje sonoro definido y teorizado por Murray Schafer.

3. ESTADO DEL ARTE

A lo largo de la historia de la música, es posible encontrar ya desde el Renacimiento europeo, muestras de interés por la inclusión e importación de elementos de las músicas populares en la composición de música académica de concierto.

Más tarde, durante el romanticismo, este interés por los elementos tradicionales se tradujo en el denominado “exotismo” consistente en evocar lugares, personas o medios sociales, bien sea reales o imaginados pero asumidos como reales, significativamente contrastantes con las actitudes y las situaciones habituales. (Locke, 2009).

3.1. El nacionalismo musical

A finales del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX, va a tener lugar el movimiento denominado nacionalismo musical, en un intento por reivindicar, rescatar y preservar las tradiciones y las culturas locales como reacción al dominio de la música romántica alemana. Aunque inicia en Europa, teniendo como representantes a compositores prolíficos como Béla Bartók, Zoltan Kodaly, Antonin Dvorak, Frédéric Chopin, Bedrich Smetana, Jean Sibelius, Isaac Albéniz y Manuel de Falla, por citar algunos, esta reivindicación de lo propio y lo local/regional en la música va a tener eco, como se muestra más adelante a nivel global.

La contribución de Bartók, tanto compositor como etnomusicólogo, es particularmente relevante, por su acercamiento a las músicas tradicionales desde una óptica científica elaborada que se ve inevitablemente reflejada en su lenguaje musical. Esta aproximación le permitió catalogar y clasificar las expresiones musicales objeto de su análisis, haciendo, por ejemplo, la distinción entre música popularesca, refiriéndose a las melodías de estructura más bien simple, compuestas por compositores en su mayoría aficionados y miembros de la clase burguesa en la que este tipo de música es difundida y las denominadas músicas campesinas *sensu lato*, que agrupan todas aquellas melodías que son o que han sido difundidas en la clase campesina de un país y que constituyen expresiones instintivas de la sensibilidad musical de

los campesinos. Este último grupo va a resultar de particular interés para Bartók por la heterogeneidad de las músicas populares de ciertos territorios, por un lado, y las diferentes interpretaciones de un mismo material sonoro, propiciadas por la transmisión oral de la música entre diferentes regiones geográficas, por el otro lado (Bartók, 1931, 66-67).

El nacionalismo musical va a hacer presencia en Latinoamérica en la primera mitad del siglo XX, y tuvo gran auge en países como México, con representantes como Manuel M. Ponce, Carlos Chávez, José Pablo Moncayo y Silvestre Revueltas; Argentina, con Alberto Ginastera; y Brasil, con Heitor Villa-Lobos, quienes además de su inconmensurable trabajo como compositores, se van a constituir en formadores e inspiradores de las nuevas generaciones de compositores.

En Colombia, el nacionalismo musical tuvo dos grandes exponentes:

El primero, Guillermo Uribe Holguín (1880–1971) estuvo fuertemente influenciado por el expresionismo francés, desdeñando el uso de melodías y ritmos populares. Sin embargo, a partir de su segunda sinfonía, *Del terruño* (1924), los elementos provenientes de melodías y ritmos populares, al uso de los cuales fue inicialmente renuente, van a incrementar gradual y significativamente en su obra, la cual a partir de ese momento es calificada como nacionalista ([Uribe Holguín, Guillermo \(1880-1971\)](#)).

Luego, es de vital importancia la obra de Fabio González Zuleta (1920-2011), quien reflejó la tendencia nacionalista, por ejemplo en la Suite orquestal *Amazonia* (1944) y la *Suite Andina* (1945) (Banco de la República, Biblioteca Luis Angel Arango, 1998). Sin embargo, no por eso va a dejar de explorar otras musicalidades y es notable por ser el primer músico colombiano en componer música electrónica y por sus incursiones en el serialismo. Interesado igualmente en la etnomusicología, efectuó importantes recopilaciones durante sus expediciones a la Costa Pacífica, por encargo del Instituto Colombiano de Antropología y la Radiotelevisora Nacional.

Otro exponente importante fue Jesús Urrea Pinzón (Bucaramanga, 1928-2016), quien empezó a desarrollar un lenguaje que él mismo llamó “pluralista”, en el sentido de que nunca se adscribió a una escuela creativa, a pesar de que compuso piezas en clave indigenista, andina, nacionalista y electrónica, de la mano de Fabio González Zuleta, su maestro en esa tendencia. Fue así mismo uno de los primeros compositores colombianos interesados en la etnomusicología y en la búsqueda de las músicas tradicionales en campo durante su participación del Centro de estudios folclóricos y musicales de la Universidad Nacional entre 1967 y 1970 ([Jesús Urrea Pinzón](#)).

3.2. Transición del nacionalismo a nuevas formas de componer.

La referencia a la “transición” que pretendo abordar a continuación, corresponde a una ruta personal, que estoy tratando desde mi perspectiva sobre las corrientes que han sido referentes importantes en mi propuesta estética.

Bajo esta perspectiva abordo la segunda corriente, que está representada por el compositor norteamericano Charles Ives (1874-1954) quien, alejándose del nacionalismo en boga en Europa, empieza a experimentar y crear un nuevo estilo musical mediante el uso de recursos como la atonalidad, citas, superposiciones, collages, compases simultáneos enfrentados, cuartos de tono, o el uso de grupos de instrumentos separados espacialmente.

En otras composiciones, como en su obra orquestal *Three Places in New England* (c. 1912-1917), Ives recurre a la evocación de los paisajes y episodios de la historia de su región de origen, mientras que en otras incluye y representa musicalmente acontecimientos llenos de elementos sonoros, no necesariamente musicales. Ejemplo de esto último es la incorporación y representación del bullicio propio de la celebración del 4 de julio (“Fourth of July”) en su obra *Holidays*, particularmente rica en citas de este tipo, y las cuales terminan creando collages de una densidad inaccesible (Música en México, 2017).

Esta inclusión y representación de elementos del entorno como componentes de la música, fueron retomadas y teorizadas por Raymond Murray Schafer (1933-2021) bajo el concepto

de paisaje sonoro, el cual define como un ecosistema integrado por todos los acontecimientos acústicos del mundo, el catálogo completo de ruidos y sonidos que son característicos de un lugar, propios de un momento o de una determinada actividad (2013). Para Schafer se vuelve necesaria una escucha atenta del entorno para tratar de entenderlo, saber qué sonidos queremos preservar, fomentar o evitar. De esta manera nos invita a que nuestra participación no sea solamente pasiva, como oyentes, sino también como compositores e intérpretes del entorno (Schafer, 2013). En este sentido, la invitación es más bien a un tipo de actitud, o a una disposición a encontrar sentido o materiales sonoros en todas las experiencias y a actuar como diseñadores acústicos.

Esta misma aproximación es también manifiesta en los compositores espectralistas franceses Tristan Murail y Gérard Grisey. El primero plantea al respecto que la imposición de las reglas de composición debe hacerse desde una mirada global que permita la comprensión de toda la complejidad del sonido y que para hacerlo las reglas deben estar alineadas con la naturaleza del mismo. Esto incluye aceptar diferencias, jerarquías y anomalías, lo cual requiere un esfuerzo adicional con el fin de evitar las reducciones y las simplificaciones (Murail, 1989). La práctica composicional resultante podría así derivar en un método que sirva de guía interpretativa de las múltiples posibilidades que ofrece un mundo sonoro prácticamente ilimitado.

A pesar de la considerable ampliación del espectro sonoro a ser considerado, la definición propuesta por Schafer deja sin embargo de lado las posibilidades creativas que surgen de la integración o diálogo entre aquellos paisajes sonoros en los que intervenimos directamente y los paisajes sonoros internos, imaginados o elaborados a partir de recuerdos de experiencias sonoras pasadas. Así mismo, precluye la posibilidad de integración de paisajes sonoros disímiles o propios de contextos culturales distantes entre sí, que podrían sin embargo llegar a coexistir en una misma composición haciendo uso de elementos comunes identificados gracias a un proceso asimilable a una traducción entre dos textos redactados en distintas lenguas.

Esta analogía permite evocar el concepto de intertextualidad, utilizado en filología y literatura para designar el proceso de intercambio transversal y comparación de elementos entre dos o más textos mediante el uso de diferentes recursos retóricos y sintácticos, como se muestra en el siguiente cuadro “Recursos de la intertextualidad aplicables en la composición”. De la misma manera, la denominada “comparación interartística” ha demostrado la existencia de analogías formales que permiten la identificación de homologías estructurales entre texto e imágenes, trazando así comparaciones específicas entre las artes visuales y verbales mediante la poética y la retórica (Mitchell, 2009, 80). La extensión de estas comparaciones y recursos transversales al campo de la música resulta en una oportunidad de integración y ampliación de la manera de aproximarse e interpretar el paisaje sonoro.

Recursos de la intertextualidad aplicables en composición	
a. Traducción	Consistente en transferir materiales de un medio sonoro a otro, fue ampliamente analizada por el compositor italiano Luciano Berio en su obra <i>Remembering de future</i> (2006), quien allí no solo plantea la traducción de textos musicales como un factor transversal a toda la historia del arte sonoro sino que resalta que esta es siempre multidireccional, debido a que al cambiar el “lenguaje” de un mensaje específico, el significado tiene que adaptarse a las posibilidades que plantea el lenguaje de destino. Un ejemplo claro de las posibilidades de la traducción es la composición lingüística, en la cual se valora el texto como fuente tímbrica a través de la sonoridad de sus palabras, más que como fuente semántica.
b. Superposición o collage	Este recurso puede ser abordado desde dos perspectivas. La primera en el uso simultáneo de distintos recursos. La segunda en la mezcla o combinación de elementos provenientes de diferentes paisajes sonoros a través de elementos en común.
c. Citas	De manera similar al trabajo con textos escritos, consiste en reproducir materiales de una o más obras, en la nueva composición.
d. Reelaboración (desarrollo de la cita)	La reelaboración podría entenderse como el proceso compositivo que se basa en unos materiales previos más o menos definidos que bajo la manipulación del autor se convierten en algo nuevo.
e. Palimpsesto (diálogos entre materiales ajenos y propios)	Musicalmente se puede entender como la escritura sobre unos materiales previos, de tal forma que un porcentaje (normalmente pequeño) de la obra primigenia estará presente aún en la nueva composición, la cual se configura en un diálogo entre dos textos musicales: el pasado o previo y el actual. Dentro de las obras que de una forma más o menos estricta atienden al concepto de palimpsesto, podemos citar, también de Berio, su obra <i>Naturale</i> (1986) sobre música siciliana.

Uno de los primeros representantes dentro de esta intertextualidad compositiva basada en la interrelación de materiales y medios pertenecientes o no al mundo musical es el compositor italiano Luciano Berio (1925-2003). Respecto a este intercambio de ideas y materiales, afirma que “un texto es siempre una pluralidad de textos. Grandes obras acumulan una incalculable cantidad de otros textos, no siempre identificables en la superficie. Una multitud de recursos, citas y más o menos elementos precursores que no siempre han sido asimilados de forma consciente por el autor mismo.” (2006,126).

Esta manera de abordar la música es comprensible si se tiene en cuenta el carácter emocional con el que describe su conexión con la música folclórica: "Cuando trabajo con esa música siempre estoy atrapado por la emoción del descubrimiento.... Vuelvo una y otra vez a la música folclórica porque trato de establecer contacto entre eso y mis propias ideas sobre la música. Tengo un sueño utópico, aunque sé que no se puede realizar: Me gustaría crear una unidad entre la música folclórica y nuestra música - un conducto real, perceptible y comprensible entre la música antigua y popular que está tan cerca del trabajo diario y de la música" ([Canciones populares](#)). Esta preocupación se refleja tempranamente en su catálogo. Ya en sus primeras obras de los años 40 recurre ya a la música popular, aunque aún lejos de lo que con el tiempo asumiría de su admiración por Bartók, es decir, la forma de mimetizarse con el pueblo hasta el punto de que ya no sea necesario citar ni transcribir las melodías tradicionales, sino que estas puedan surgir de la propia invención.

3.3. La textura y el timbre como parámetros de interés y fuentes de nuevas exploraciones.

De manera reciente, las dos corrientes antes descritas han confluído en un movimiento, dentro del que se enmarca esta tesis, en el que los compositores, además de abordar las músicas tradicionales a la Bartók, han empezado a incorporarlas, manipularlas, renovarlas y crear con ellas. Para esto, han acudido y desarrollado múltiples recursos a partir de la música académica y de las innovaciones tecnológicas de las últimas décadas, tanto desde el punto de vista instrumental, como en la producción y edición del sonido. Como

resultado, las obras resultantes se separan del uso convencional de los parámetros de melodía ritmo y armonía para conferir especial importancia a los aspectos tímbricos y texturales.

Entre los exponentes de esta tendencia en Latinoamérica es necesario mencionar al mexicano Mario Lavista Camacho (1943-2021), alumno de Carlos Chávez, cuyo trabajo se desarrolló en constante intercambio con otras artes plásticas desde el teatro hasta la plástica contemporánea, pasando por la literatura. Lavista ingresa al mundo de la composición en los años sesenta, momento en el que el movimiento nacionalista de la primera mitad del siglo XX está ya desgastado, aunque la música, a diferencia de otras artes que ya lo han dado por superado, sigue aún bajo su influencia. Bajo este ambiente de renovación de la composición, buscando romper y liberarse de la influencia nacionalista, empezó desde muy temprano a experimentar con la atonalidad, influenciado por Schoenberg, Berg y Webern. Posteriormente, durante una estancia en Europa, se interesa por la música concreta, lo cual resulta en varias obras de experimentación con sonidos no convencionales y el uso de parámetros de indeterminación, dejando frecuentemente a juicio de los intérpretes el orden de ejecución de los materiales (Vilar Payá y Alonso Minutti, 2012).

Destacado lugar ocupan los también mexicanos Gabriela Ortiz Torres (1964-), quien encontró un camino personal en su música en la que se juntan la tradición europea, los recursos nuevos propios de la música contemporánea con elementos folclóricos y de rituales mexicanos ([Confabulario](#)). Y Javier Álvarez Fuentes (1956-) cuyas obras se caracterizan por la combinación de diversos estilos y tradiciones y la utilización tanto de instrumentos inusuales como de nuevas tecnologías musicales (Uribe Jiménez, 2014).

En Colombia, ocupa un lugar destacado Blas Emilio Atehortúa (1943-2020), quien como alumno de Fabio González-Zuleta y Alberto Ginastera, y con fuerte influencia de Bartók, conjuga en sus composiciones la tradición musical europea con su visión personal de lo latinoamericano y lo colombiano. Su música va sin embargo más allá del concepto de música colombiana, pues en ella se reúnen elementos de la música contemporánea como el dodecafonismo, el serialismo o el expresionismo a los que Atehortúa imprime su formación,

su inspiración post-romántica y, en el momento adecuado, el tinte nacionalista. ([Blas Emilio Atehortúa Amaya](#)).

En la actualidad, dos compositores colombianos han sido referentes directos para el presente trabajo, por cuanto he tenido la oportunidad de analizar sus trabajos e intercambiar ideas con ellos:

Por un lado, el compositor barranquillero Guillermo Carbó Ronderos (1963-) cuya obra incluye exploraciones de los aspectos texturales, tímbricos y rítmicos, así como el uso de elementos de músicas tradicionales, que evocan los métodos utilizados por compositores tan diversos como Stravinsky, Bártók y Ligeti, a los que él mismo identifica como referentes. Ha efectuado también valiosos trabajos de análisis y recopilación del ritmo y la música de tambora en la Costa Atlántica colombiana, así como de las distintas expresiones musicales asociadas (Barriga Monroy, 2005).

La segunda es la compositora caleña Carolina Noguera Palau (1978-), en cuya música es evidente la búsqueda de una estética propia en la que confluye la multiculturalidad de su país y de su experiencia. Así, su música se tiñe de sonidos ancestrales, procesos de composición actuales y del uso de instrumentos afines a la tradición de la música de cámara occidental, produciendo obras contundentes de marcada identidad propia y en los que destaca el trabajo de los aspectos de textura y timbre. Evoca también el recuerdo y el olvido como potencias creadoras debido a la distorsión y la subjetividad inherentes al proceso de transcripción de materiales provenientes de otras tradiciones o que fueron percibidos en el pasado. Estas distorsiones pueden generar nuevos materiales potencialmente útiles para la creación artística, en general, y la composición musical, en particular. (Noguera Palau, 2017).

4. METODOLOGÍA

Las obras que presento a continuación como resultado de este proyecto de investigación-creación fueron construidas y desarrolladas sobre la ampliación del concepto de paisaje sonoro como herramienta para abordar la escucha y la escritura al momento de desglosar e interpretar las músicas tradicionales. La siguiente tabla muestra los elementos conceptuales, recursos y herramientas utilizados como base metodológica en el proceso compositivo.

Conceptos	Recursos y Herramientas
1. Paisaje sonoro	Ampliación del concepto propuesto por Murray Schafer.
2. Intertextualidad	a. Traducción.
	b. Superposición o collage.
	c. Citas.
	d. Reelaboración (desarrollo de la cita).
	e. Palimpsesto (diálogos entre materiales ajenos y propios).
3. Aspectos sonoros de las músicas tradicionales abordados a través de alteraciones en el gradiente nitidez/opacidad.	Tratamiento del gesto en relación con la distancia física (ej. efecto Doppler, delay) o distancia temporal a través de:
	a. Timbre.
	b. Afinación microtonal.
	c. Ritmo fluctuante y percepción de la temporalidad.
	d. Textura: homofonía, heterofonía y contrapunto.
	e. Características de la interpretación.
f. Repetición variada.	

Para acometer este diálogo, hago uso de los diferentes recursos comparativos de la intertextualidad detallados en el capítulo precedente, esto es, a través de traducciones, superposiciones, citas, reelaboraciones y palimpsestos de las experiencias acústicas propias del contexto en el que se desarrollan las músicas tradicionales, específicamente las colombianas de las costas Atlántica y Pacífica.

Al utilizar estos recursos a lo largo del proceso compositivo, confiero especial importancia a los aspectos tímbricos y texturales desarrollados bajo los principios de nitidez y opacidad como reflejo de la distancia a la fuente de la manifestación sonora. Esta distancia puede ser

física, ocasionando, por un lado, el aumento o disminución de la frecuencia de la onda sonora (Efecto Doppler) y, por otro lado, cambios en el tiempo transcurrido entre la emisión del sonido y su percepción (*delay*) dependiendo de si la fuente y el receptor se acercan o se alejan. Por otra parte, la distancia también puede ser temporal, si se trata de experiencias sonoras vivenciadas en un momento anterior al presente.

La variación en el gradiente nitidez/opacidad como resultado de la distancia está inevitablemente asociada al concepto de gesto musical, que es por naturaleza complejo, pero que para el propósito de esta investigación puede ser abordado desde la estrecha relación entre los gestos musicales y el afecto humano y su comunicación, tal como lo sugiere Hatten, para quien los gestos, más que las simples acciones físicas involucradas en la producción de uno o más sonidos a partir de una partitura, son la forma característica que da a dichos sonidos una connotación de expresividad (2004, 93-96).

Los gestos pueden estar compuestos por cualquiera de los elementos de la música y sintetizar timbres específicos, articulaciones, dinámicas, tempo, ritmo y su coordinación con varios niveles sintácticos (por ejemplo, dirección de voz, ubicación métrica, estructura de frase) (Hatten, 2004, 94). Al contener elementos tan diversos, el gesto se constituye en un poderoso agente generador de textura, pues su modificación implica modificar también dichos elementos.

Al interrumpir o desviar el discurso musical en curso por medio de cambios repentinos, colapsos, interrupciones o, incluso, una negación de implicación, los gestos musicales contribuyen a la generación de trayectorias dramáticas contrastantes, creando la oportunidad, por ejemplo, de cambiar el foco entre el discurso y un material particular del mismo, cuya nitidez u opacidad respectiva van a depender del punto del gradiente en el cual se concentra la atención.

Al tener en cuenta la acción del gesto sobre las características tímbricas y texturales propios a las diferentes expresiones musicales tradicionales, se minimiza la alteración de sus elementos constitutivos para hacerlos entrar en el formato y los cánones académicos

occidentales, aspecto recurrente en algunas corrientes neoclásicas que, por ejemplo, tratan de adaptar dichas músicas al formato sinfónico.

En mi trabajo, por el contrario, busqué explorar y potenciar, desde una postura analítica, las posibilidades creativas generadas a partir de experiencias acústicas y sensitivas generadas por características musicales e instrumentales de las músicas tradicionales, que se alejan de algunos de los estándares musicales de Occidente. El concepto ampliado de paisaje sonoro juega aquí un papel fundamental en la ampliación de dichas características de las músicas tradicionales gracias al prerrequisito de desnaturalización de la escucha, imprescindible para acceder a las nuevas posibilidades que ofrece.

Estas características incluyen, con respecto a la parte melódica y armónica, una aproximación diferente a la afinación, siendo más frecuente encontrar afinaciones no temperadas resultantes del desarrollo técnico empírico y la construcción artesanal, el clima y la manipulación, así como mantenimiento de los instrumentos.

Luego, con el fin de explorar las posibilidades de los elementos tímbricos, acudí al recurso de traducción de instrumentos tradicionales y sus características de ejecución. En este ejercicio de traducción intenté, en la medida de lo posible, alejar a los instrumentos sinfónicos de su uso convencional, rompiendo así la asociación de los nuevos timbres obtenidos con los timbres habituales del instrumento que los genera y dificultando en ocasiones la identificación auditiva del mismo. Ejemplo claro de esto último es la capitalización de los sonidos involuntarios, producto de la dificultad de ejecución, como parte de la exploración del lenguaje. Esto conlleva, entonces, la incorporación del error humano como parte de la estética.

Así mismo, aplicando el concepto ampliado de paisaje sonoro, abordé la mimesis y la composición lingüística por medio de la reproducción y traducción de distintos elementos sonoros como sonidos de animales, las voces humanas y sus diferentes formas de expresión. Todos estos elementos, sin ser necesariamente musicales, son propios al entorno musical desde el cual se traduce y parte importante de su identidad al ser comparado con otros. Al

mismo tiempo, el proceso de generación de estos sonidos, permitió recrear y jugar con los diferentes matices de nitidez-opacidad resultantes de cambios en la distancia física o temporal a la fuente de los mismos.

Desde el punto de vista rítmico, son características las fluctuaciones de tempo, que se traducen en la pérdida de sensación del pulso, desfases métricos y ausencia de sincronizaciones en la verticalidad de las líneas. Estas características rítmicas se transfieren al plano textural al generar texturas heterofónicas, definidas en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* como la interpretación simultánea de varias voces que siguen una misma línea melódica con ligeras variaciones.

En el ámbito textural, al abandonar la escucha focalizada y orientada a ciertas características de la música, para notar que esta se desarrolla en medio de otros componentes sonoros, se abre la puerta al cambio desde la homofonía propia de las músicas tradicionales a texturas heterofónicas y contrapuntísticas. Manipulando la heterofonía, mediante la ampliación de los desfases que la generan, y la incorporación de elementos del paisaje sonoro con los que comparte diferentes propiedades, logré crear relaciones contrapuntísticas de otra manera ausentes en la mayoría de expresiones musicales tradicionales. Adicionalmente, tanto heterofonías como contrapuntos fueron igualmente construidos mediante la exploración de las texturas generadas a través de variaciones aleatorias de diferente magnitud e independientes entre los diferentes instrumentos. Esta aleatoriedad se logró en la notación, a través de módulos que cambian libremente, polimetrías, *tempi* distintos y libertades como *rubati*, *ritardandi* y *accelerandi* independientes, pero que son funcionales en el ensamble a partir de la definición de puntos de encuentro (señales).

En lo que a interpretación respecta, las características de la música tradicional subyacen en la definición de patrones de comportamiento de cada uno de los elementos que componen la música y en la manera de reaccionar a dichos patrones, lo que lleva a la necesidad de establecer puntos de encuentro o de llegada en el desarrollo de la pieza. En una escucha detallada, las ejecuciones que no están supeditadas a las relaciones verticales, uno a

uno, revelan diferentes grados de indeterminismo dentro de un discurso general, el cual ha sido de gran relevancia en el desarrollo de la exploración abordada.

En efecto, en oposición a la música académica, en la que los intérpretes son asignados con funciones que se mantienen a lo largo de la pieza según lo escrito en la correspondiente obra, en la música tradicional los intérpretes gozan de una mayor libertad de improvisación en la interpretación. Esta libertad les permite, por ejemplo, realizar cambios expresivos abruptos acordes a la sinergia del momento, ya sea entre los mismos intérpretes o en la interacción con los bailarines y el público, dependiendo también del ambiente en el que se desarrolle.

En el desarrollo del discurso musical y formal de la música tradicional, es frecuente el uso de la repetición y los procesos de transformación a través de la misma. La repetición incesante u *ostinato* – generadora de procesos de transformación –, ha estado ligada a gran parte de la música de la tradición oral. Es la esencia de los cantos responsoriales, las danzas, ceremonias y rituales que conectan con la tierra y sus comportamientos cíclicos naturales y al mismo tiempo con lo místico, estableciendo así, tal como lo destaca el musicólogo Egberto Bermúdez, una conexión entre dos mundos o niveles de realidad (1985,7).

Como extensión del recurso de repetición, el uso de materiales recurrentes modificados, no necesariamente consecutivos, plantea adicionalmente una problemática de la percepción, influenciado por el pensamiento espectralista, reflejado en la idea de la repetición de los materiales en diferentes marcos de tiempo. Este concepto es examinado por Grisey en su obra *Vortex Temporum* en la que “(...)intentó neutralizar el material, lo que le permitiría jugar con la memoria y la percepción de la audiencia. El material neutralizado es muy eficiente en términos de proceso.” (Wang, 2012,94).

5. ANÁLISIS DE LAS OBRAS

La tabla presenta a manera de síntesis los recursos de la intertextualidad y los elementos con ellos tratados en cada una de las obras.

	<i>Fogoniao'</i>	<i>Cantos Cruzados</i>	<i>Solipá</i>	<i>Aporreao'</i>	<i>Ondeada y revuelta</i>	<i>Ondeada</i>
Traducción	* Redoblante a la Viola. * Gaita a la Flauta. * Tambor Alegre al Arpa.	A cuarteto de cuerdas: Instrumentos de percusión tradicionales, voces, sentimientos.	Mimesis de animales propios del entorno en el que se desarrollan los Gritos de Monte o Cantos Zafra a voz y samples electrónicos.	Bombardino al Como francés.	Marimba de chonta y características de sus funciones en el Currulao.	
					Recursos técnicos de la electrónica usados en <i>Ondeada</i> a cuarteto de guitarras.	Características técnicas y timbricas de la guitarra exploradas en <i>Ondeada y revuelta</i> a electrónica.
Superposición	Porro-Cumbia de Gaita y Fandango.	Cantos fúnebres del Pacífico sur y San Basilio de Palenque y sus respectivos entornos sonoros.	Gritos de Monte (superponen a su vez Melodías de María de los Santos Solipá, Santana Pérez y Juan Chuchita), cantos zafra y tambores de agua.			
Citas		Canto de lumbalú del documental "Lumbalú, canto de muerto" en cantos 1 y 5.			* La revuelta es una cita del cuarteto para cuerdas	
Reelaboración	Fandango viejo y Tres clarinetes y propias.	* Alabao de Elena Hinestroza Vente.	Melodías de María de los Santos Solipá, Santana Pérez, Juan Chuchita, melodías de tambores de agua de Venezuela y África y propias.	Las melodías de porro desarrolladas en <i>Aporreao'</i> no corresponden a una cita textual en particular, pero son reelaboraciones de melodías que están guardadas en la memoria y que he escrito sobre la sensación de que las conozco y estuve relacionado con ellas en mi infancia. Estas se desarrollan sobre un diálogo permanente con desarrollos técnicos compositivos del yo actual.	The Four Quarters - II Morning Dew - compases 98 a 113, del compositor inglés Thomas Adès.	
Palimpsesto		* Melodía de la Danza 2 de la obra Trashumancia (Rodolfo Badel, 2019).			* <i>Ondeada</i> para electrónica.	<i>Ondeada y Revuelta</i> para cuarteto de guitarras.

5.1. *Fogoniao*'

La obra *Fogoniao*' se inspira en el contexto en el que se desarrolla el tipo de fandango del mismo nombre - *fogoniao*' o de fogón, propio de El Carito, corregimiento del municipio de Loricá ubicado en el Bajo Sinú del departamento de Córdoba. Consiste en representar los tres bindes¹ de un fogón, ubicando tres bandas pelayeras² en tres sitios diferentes de la plaza³, para que el pueblo en grandes ruedas de fandango⁴ baile alrededor de las tres bandas con velas encendidas.

El propósito de la obra ha consistido en adentrarme en esta experiencia musical y festiva a través del recuerdo y sensaciones desde la niñez, donde la música de bandas pelayeras, gaitas, pito atravesao⁵ y acordeón suenan de forma simultánea y se superponen entre ellas en un mismo espacio, constituyendo una nueva realidad sonora con propiedades y elementos que no están presentes en ninguna de las expresiones musicales que la conforman, y que es justamente, la que busco expresar y representar.

En *Fogoniao*', escrito en un solo movimiento, se recurre a esta idea de representación de los tres bindes del fogón, sustituyendo los tres conjuntos musicales con un trío compuesto de flauta, viola y arpa.

De esta manera, en un ejercicio de traducción de un medio instrumental a otro, se asocian,

¹ Binds. Cada una de las tres piedras del fogón en los hogares campesinos de la costa Atlántica colombiana, donde se cocinan los alimentos.

² Bandas pelayeras. Son agrupaciones conformadas por músicos que tocan instrumentos de viento y percusión y que tienen como epicentro el territorio conformado por los departamentos de Córdoba y Sucre, aunque también alcanza una parte del sur de Bolívar y el norte de Antioquia; en la costa Caribe colombiana.

³ Plaza. Espacio urbano público amplio o pequeño y descubierto, en el que se suelen realizar gran variedad de actividades.

⁴ Ruedas de Fandango. Evento en el cual las parejas bailan sueltas alrededor de la banda de vientos formando círculos inmensos, en dirección opuesta a las manecillas del reloj; se alumbran con paquetes de velas que las mujeres llevan en la mano derecha y en alto como en la cumbia.

⁵ Pito atravesao' o flauta de millo. Instrumento musical de viento de origen indígena, utilizado en la cumbia en la costa caribe colombiana. Es fabricado con caña de corozo, millo, maíz, sorgo formando un tubo abierto en los extremos, con una lengüeta vibrante cortada del mismo tubo.

por un lado, a la viola, por sus posibilidades técnicas y tímbricas a través del arco, características del fandango como la fuerza melódica y el dinamismo rítmico de la percusión; por otro lado, se asignan a la flauta la cadenciosidad de las melodías de los géneros de cumbia y porro en la música de gaitas y bandas. La funcionalidad del arpa representa en este caso la importancia del tercer binde del fogón, necesario para sostener en equilibrio la olla. Así, el arpa asume un rol de bifuncional entre el fandango de la viola y la cumbia - porro de la flauta, brindando un soporte rítmico y armónico que acompaña ambos discursos que operan en simultáneo.

Esta simultaneidad es posible gracias a la cercanía entre el fandango y la cumbia - porro de gaita y banda, que va desde la coincidencia del ambiente en el que se desarrollan, hasta características musicales similares en parámetros como la armonía y el ritmo, que son explicados en el desarrollo del análisis.

La idea de abordar las diversas posibilidades de percepción en la escucha de dos o más discursos que se desarrollan en simultáneo, según la posición relativa del oyente, y la dicotomía entre los recuerdos fragmentados y las experiencias cercanas (concepto ampliado de paisaje sonoro), se materializa en la escritura de una idea musical básica o principal, que consiste en la exposición del tema del fandango por parte de la viola en un proceso consistente de dos partes (**gráfica 1**): el primero, hace el recorrido entre máxima nitidez y la máxima opacidad; el segundo, se desarrolla en un proceso inverso de retorno a la nitidez para, al final, difuminarse.

A este tema de fandango se superpone el tema de cumbia-porro de gaita, representado por la flauta, el cual se desarrolla en sentido inverso, esto es, en un recorrido desde la opacidad hasta la nitidez, vuelta a la opacidad y difuminación, conciliando así, en la simultaneidad, ambos discursos.

Fandango en Gm

PARTE A

PARTE B

Nitidez → Opacidad

Opacidad → Nitidez

Nitidez → Opacidad

Opacidad → Nitidez

Viola

Flauta

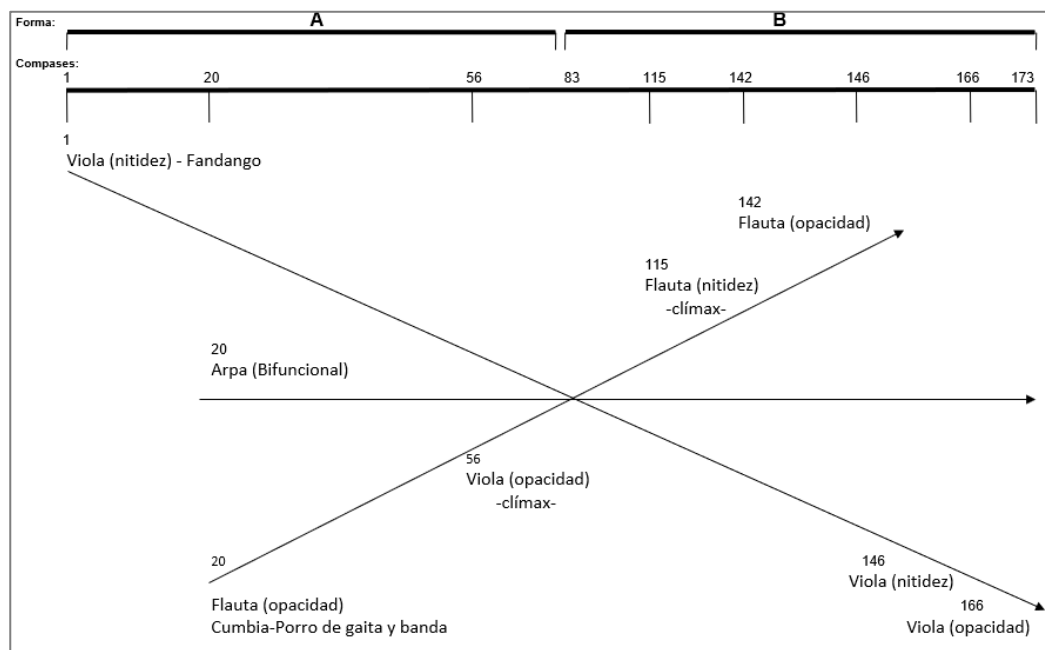
Cumbia – Porro de Gaita en D dórico

The image shows a musical score for Viola and Flauta. The Viola part is in G minor (Gm) and 3/4 time, with a tempo of quarter note = 40. It is divided into two parts: PARTE A and PARTE B. The Flauta part is in D Dórico mode and 3/4 time. The score includes various dynamic markings (mf, f, ff, p subito, p) and articulation markings (acc., gliss., ord., scrach, overpressed sound, rit., a tempo, accel., sul pont., poco sul pont.). There are also performance instructions like 'diminuendo...' and 'key + pizz.'. The score is annotated with arrows and boxes indicating transitions between 'Nitidez' (clarity) and 'Opacidad' (opacity) for both instruments. In the Viola part, the first section (PARTE A) starts with 'Nitidez' and ends with 'Opacidad'. The second section (PARTE B) starts with 'Nitidez' and ends with 'Opacidad'. In the Flauta part, the first section (PARTE A) starts with 'Opacidad' and ends with 'Nitidez'. The second section (PARTE B) starts with 'Nitidez' and ends with 'Opacidad'. The annotations are as follows:

- Viola Part:**
 - Section 1 (PARTE A): Starts with 'Nitidez' (boxed) and ends with 'Opacidad' (boxed). Includes markings: *mf*, *acc.*, *gliss.*, *f*, *ff*, *p subito*.
 - Section 2 (PARTE B): Starts with 'Nitidez' (boxed) and ends with 'Opacidad' (boxed). Includes markings: *ord.*, *scrach*, *overpressed sound*, *rit.*, *a tempo*, *accel.*, *sul pont.*, *poco sul pont.*, *a tempo*.
- Flauta Part:**
 - Section 1 (PARTE A): Starts with 'Opacidad' (boxed) and ends with 'Nitidez' (boxed). Includes markings: *f*, *diminuendo...*, *overpressed sound*, *ord.*, *key + pizz.*, *p*.
 - Section 2 (PARTE B): Starts with 'Nitidez' (boxed) and ends with 'Opacidad' (boxed). Includes markings: *f*, *diminuendo...*, *ord.*, *overpressed sound*, *ord.*, *key + pizz.*, *p*.

Gráfica 1

La estructura formal de la obra está conformada por dos partes A y B que constituyen ampliaciones de la idea básica con interacciones entre los tres instrumentos (**gráfica 2**):



Gráfica 2

La parte A - Compases (1-82), consiste en la exposición del tema de fandango que se va desarrollando en diálogo con la exploración gestual de patrones característicos del género en un proceso de desarrollo gradual desde su diatonicismo tradicional hacia una cromatización. Lo anterior, en un intento de traducir las características tímbricas y rítmicas del redoblante en el fandango; este proceso es análogo a “redoblantizar la viola”, apoyado por el ritmo, colores y golpes de arco. De forma simultánea, la flauta desarrolla la cumbia-porro en un proceso inverso al del fandango, que va desde sonidos airosos que hacen alusión a la maraca, hasta su consolidación.

La parte B – Compases (83-175), en un proceso inverso al de la parte A, consiste en el desarrollo de los materiales de la cumbia y porro de gaita en un proceso hacia el porro de banda, momento en el cual nace progresivamente y superpuesto el fandango cromatizado que culmina en la reexposición del tema original del fandango, el cual posteriormente se difumina

evocando gestos melódicos de los reconocidos fandangos “Fandango Viejo” y “ Tres Clarinetes” a través de citas, reelaboraciones y palimpsestos.

En cuanto al desarrollo armónico y melódico, este se da a través de la combinación de tres aspectos fundamentales dentro de la obra, estas son:

- Las características armónicas y melódicas tanto del fandango como de la cumbia-porro.
- Las relaciones armónicas que se dan a través de la superposición y simultaneidad de ambos discursos musicales.
- La representación desde una perspectiva personal, de la experiencia acústica de acercarse, adentrarse y alejarse de la fuente sonora en términos de nitidez y opacidad.

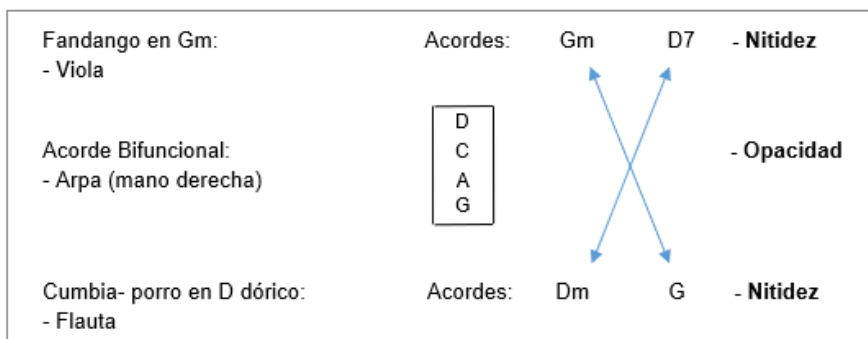
Ver cuadro anexo con el desarrollo armónico de la obra a través de la simultaneidad, las superposiciones y puntos de encuentro entre el fandango y la cumbia-porro de gaita y los distintos niveles de nitidez y opacidad (**gráfica 3**).

Parte A (1-82)					
Compases	1-19	20-55		56-82	
Viola	Fandango Gm. (nítido)	Fandango Gm y desarrollo gestual hacia la cromatización. (transición de nítido a opaco)		Fandango cromatizado. (opaco)	
Arpa		Bifuncional		Bifuncional	
Flauta		Desarrollo gestual cromático sobre gestos de la viola (fandango) y aparición progresiva de gestos de cumbia-porro de gaita cromáticos hacia D dórico (opaco).		Cumbia-porro de gaita - D dórico (alteración con cuartos de tono - transición de opaco a nítido).	

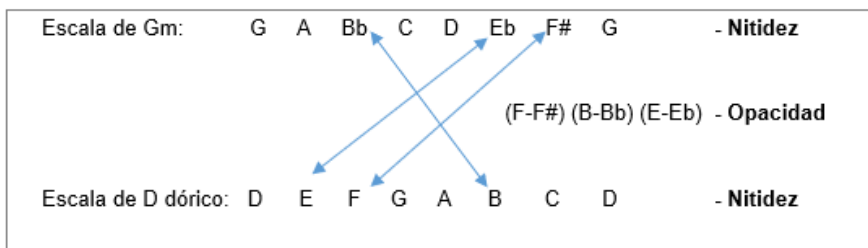
Parte B (83-173)					
Compases	83-114	115-118	119-145	146-165	166-173
Viola	Cumbia-porro de gaita D dórico. (nítido, en función de la cumbia porro)	Porro de banda G dórico. (nítido, en función de la cumbia porro)	Porro de banda C dórico (119-128) Aparición gestual progresiva del fandango cromatizado hacia Gm (128-145). (transición de opaco a nítido) Bifuncional	Fandango Gm. (nítido)	Fandango F#m y difuminación. (transición de nítido a opaco, en función del fandango)
Arpa	Cumbia-porro de gaita D dórico. (nítido, en función de la cumbia porro)	Porro de banda G dórico. (nítido, en función de la cumbia porro)	Porro de banda C dórico (119-140) y Fandango cromatizado hacia Gm (141-145). (transición de opaco a nítido) Bifuncional	Fandango Gm. (nítido, en función del fandango)	Fandango F#m y difuminación. (transición de nítido a opaco, en función del fandango)
Flauta	Cumbia-porro de gaita D dórico. Alteración con cuartos de tono y relaciones de segundas con el arpa. (nítido)	Porro de banda G dórico. (nítido)	Porro de banda C dórico (119 -142) orquestación de los gestos del fandango (128-137) y se difumina la cumbia y porro de gaita (142-145) (transición de nítido a opaco)	Fandango Gm. (nítido, en función del fandango)	Fandango F#m y difuminación. (transición de nítido a opaco, en función del fandango)

Gráfica 3

El fandango, escrito tradicionalmente en modo menor, se caracteriza por la progresión de 8 compases sobre los acordes de tónica y dominante. La cumbia y porro de gaita, con la sonoridad modal en dórico que los caracteriza, producto de la escala dórica que sale naturalmente en la gaita, se desarrolla en esta pieza sobre los acordes de primero (menor) y cuarto (mayor). La simultaneidad de ambos géneros y ambas progresiones genera relaciones de segundas menores que son trabajadas estructuralmente dentro de la obra (**gráfica 4 y 5**).

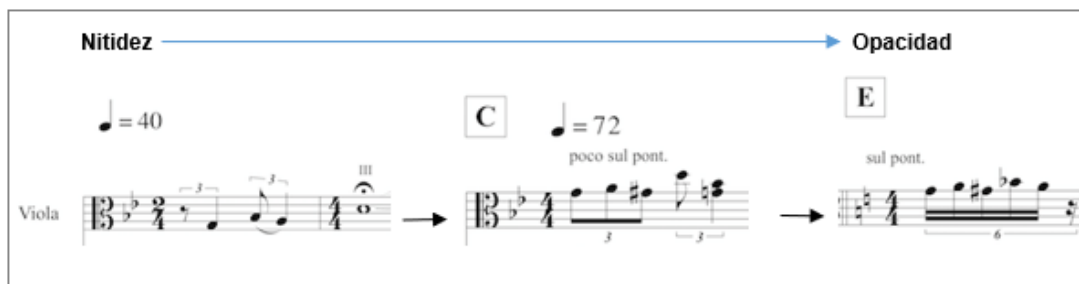


Gráfica 4



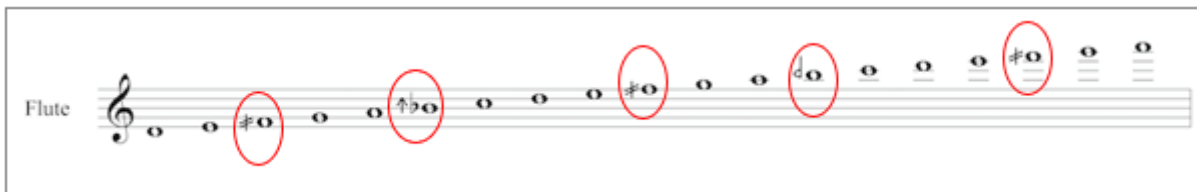
Gráfica 5

Un ejemplo de desarrollo de estas relaciones cromáticas es la idea de transformación progresiva del tema de fandango desde su diatonicismo tradicional hacia una cromatización (**gráfica 6**).



Gráfica 6

La flauta por su parte concilia estas diferencias de alturas a través de la transformación de la escala de D dórico con cuartos de tono, asemejando las características naturales de la afinación de la gaita (**gráfica 7**).



Gráfica 7

Estas relaciones cromáticas también se desarrollan y estructuran melódica y armónicamente a lo largo de la obra (**gráficas 8 y 9**).

A complex musical score for Flute in 3/4 time, marked *mf* *diminuendo a p*. The score consists of several systems. The first system includes a *sul pont.* instruction and a *gliss.* marking. The second system features a tempo marking of $\text{♩} = 72$ and a *rit. (only for left hand)* instruction. The third system includes a *gliss.* marking and a *gliss.* marking over a long note. The score is annotated with various performance instructions and dynamic markings.

Gráfica 8

A musical score consisting of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The middle staff is in alto clef with a 3/4 time signature. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. Blue arrows point from notes in the top staff to notes in the bottom staff, indicating a melodic relationship. The score includes dynamic markings such as *p* and *mf*, and features triplets and glissandos.

Gráfica 9

El interés por recrear este efecto, relacionado con la experiencia que se vive en el fandango fognioa' a través de la rotación de una banda pelayera a otra, se aborda a partir del desarrollo de gestos melódicos característicos del fandango que se desvanecen a lo largo de un *glissando* descendente (**gráficas 10, 11, 12**)

Alejarse:

A musical score for three instruments: Violin (Vln.), Harp (Hp.), and Flute (Fl.). The score is in 3/4 time with a key signature of one flat. It includes dynamic markings such as *mf*, *diminuendo a p*, and *rit. (only for left hand)*. The score features glissandos and a section marked *sul pont.* (sul ponticello). A blue arrow points from the left side of the score to the right side, indicating a transition or relationship between the two parts.

Gráfica 10

Nitidez —————> Opacidad

Nitidez —————> Opacidad

Nitidez —————> Opacidad

sul pont. *mf* *diminuendo a p* *gliss.*

sul pont. *mf* *diminuendo a p* *gliss.*

mf *diminuendo a p* *gliss.*

mf *diminuendo a p* *gliss.*

Gráfica 11

Nitidez —————> Opacidad

ord. *f* *mf* *gliss.* sul pont.

ord. *f* *gliss.* sul pont.

Gráfica 12

Adentrarse en el gesto: Diferencias de velocidades del gesto y cambios de tempo de las líneas en la simultaneidad (**gráfica 13**) Desfases del gesto, velocidades diferentes, cambios tímbricos y de dinámica. (**gráfica 14**) Los desarrollos gestuales descritos tienen un impacto en la textura.

Opacidad

F
 Vla.
 Hp.
 Fl.
 rit. (only for left hand)
 mf
 a tempo
 rit. (only for left ha)
 mf
 * Play at libitum the three options
 wait for Hp. cue
 ff
 ff
 p - ff

Gráfica 13

Opacidad

78
 Vla.
 Hp.
 Fl.
 p subito poco a poco cresc...
 poco a poco bisbigliando
 poco a poco cresc...
 poco a poco frullato
 pp poco a poco cresc...
 and.

Gráfica 14

El desarrollo armónico en macro de este efecto se da al final de la obra, en el proceso de difuminación del fandango nítido, a través de la modulación descendente por medio tonos (gráfica 15).

Nitidez → Opacidad

K **L** **M**

mf *pp* *p* *ppp*

mf *mp* *mf* *pp*

mf *p* *mf* *mf* *ppp*

Gm: F#m: Fm:

Gráfica 15

Otros de los recursos utilizados para generar la percepción de acercamiento y distanciamiento en macro, son el de superposición como por ejemplo, la aparición progresiva del fandango desde el compás 128 en la letra I, hasta su consolidación en la letra K, mientras el porro-cumbia se difumina (ver score, páginas 16 a 18). Y el de adición gradual de los elementos de la cumbia-porro en la letra H (ver score, página 11).

El ritmo por su parte encuentra su desarrollo a partir del ejercicio de traducción de los patrones rítmicos de los instrumentos de percusión, la desincronización en la simultaneidad y la repetición variada.

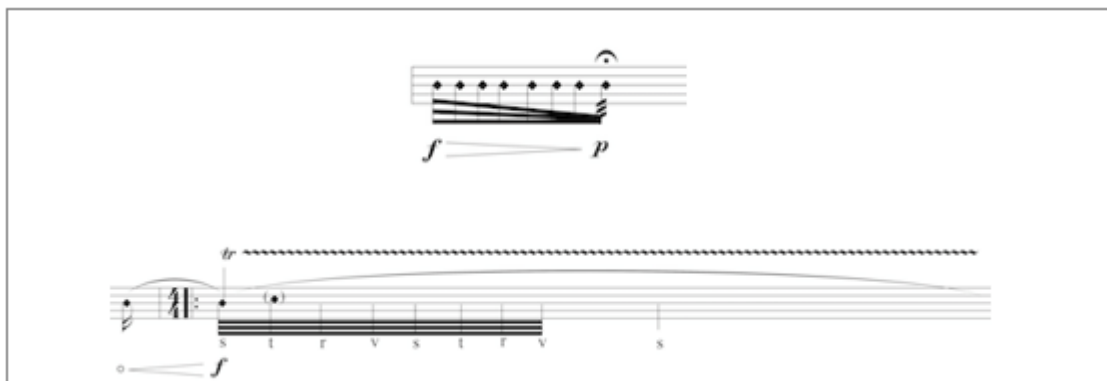
Como ejemplo de traducción encontramos el proceso de transformación del tema del fandango de la viola hacia el patrón rítmico del redoblante del fandango, así como el desarrollo gestual sobre los redobles prolongados, cortes y repiques del redoblante, tanto del fandango como del porro (**gráfica 16**).

Musical score for Viola and Redoblante. The score includes the following elements:

- Top Staff (Viola):** Tempo marking $\text{♩} = 72$. Dynamics range from *f* to *mf* and *p*. Annotations include "sal. pont.", "horizontal bowing", and "gliss.". A blue arrow points from this staff to the Redoblante staff below.
- Redoblante Staff 1:** Features a rhythmic pattern of eighth notes with dynamic markings *f* and *mf*. Fingerings are indicated as D I D, D D I, D D I, D D I, D D I. A blue arrow points from this staff to the Redoblante staff below.
- Redoblante Staff 2:** Features a melodic line with dynamic markings *mf* and *cresc.*. An annotation "sal. pont." is present. A blue arrow points from this staff to the Viola staff below.
- Redoblante Staff 3:** Labeled "Corte:", it shows a rhythmic pattern of eighth notes. A blue arrow points from this staff to the Viola staff below.
- Viola Staff 2 (Measures 57-66):** Features a complex melodic line with dynamic marking *f*. Annotations include "ord." and "gliss.". A blue arrow points from the Redoblante Staff 3 to this staff.
- Viola Staff 3 (Measures 130-139):** Features a rhythmic pattern of eighth notes with dynamic marking *p*. Annotations include "Ricochet - like a mare drum", "Repique en Porro", and "Repique en Fandango". Blue arrows point from the text "Repique en Porro" and "Repique en Fandango" to the corresponding rhythmic patterns.

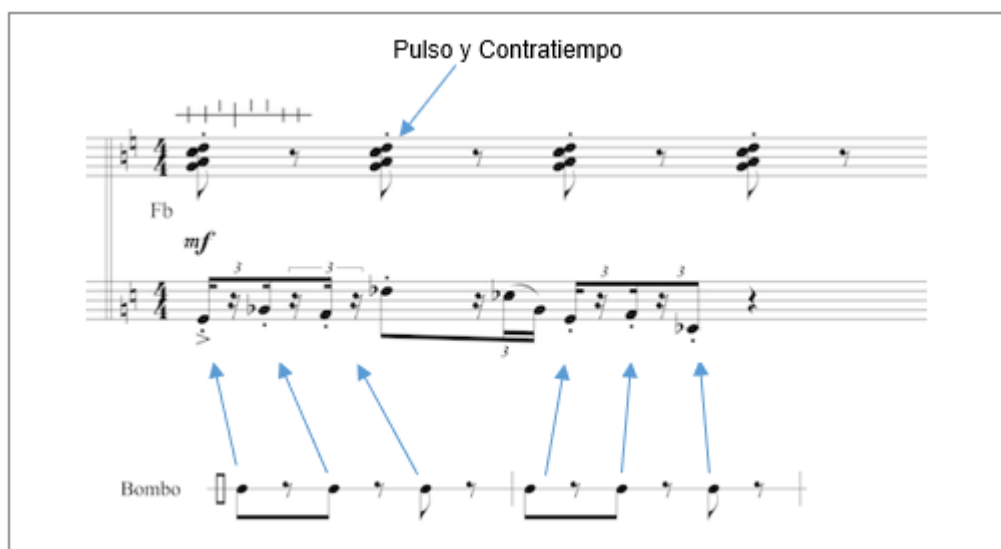
Gráfica 16

Otro ejemplo de traducción lo encontramos en la idea de evocar los golpes de maracas en la música de gaitas con la flauta, recurriendo a efectos como sonidos de aire, sonidos de llaves, *frullato* y pronunciación de consonantes sobre sonido de aire (**gráfica 17**)



Gráfica 17

En el caso del arpa, el motorritmo de la mano izquierda hace referencia a uno de los cortes comunes del bombo en el Fandango. La mano derecha en simultáneo, con sonoridad de tambor como resultado de insertar un pedazo de papel entre las cuerdas, posee una doble funcionalidad, la marcación de un ritmo constante que corresponde con el pulso del fandango enfatizado por el redoblante y a su vez corresponde al contratiempo de la cumbia–porro enfatizado por el tambor llamador (**gráfica 18**).



Gráfica 18

En la letra de ensayo H, podemos ver la traducción de elementos rítmicos de la cumbia y porro como el patrón del tambor alegre de la cumbia en la mano derecha del arpa, que si bien se caracteriza por un patrón de corcheas en compás partido, permite sentir por momentos una sensación atresillada con la acentuación característica cada cuatro corcheas. Y en la mano izquierda del arpa, una combinación entre el contratiempo del llamador de la cumbia o porro de gaita y el *glissando* sobre el parche del porro de gaita en el alegre (**gráfica 19**).

Gráfica 19 es un diagrama musical que ilustra la traducción de elementos rítmicos de la cumbia y porro a la música de arpa. El diagrama está dividido en varias secciones:

- Cumbia:** Muestra un patrón de corcheas en compás partido, con acentuaciones marcadas por triángulos.
- T. Alegre:** Indica el tempo de la pieza.
- Hp. (Arpa):** Muestra la notación para la arpa, con un patrón de corcheas en la mano derecha y un patrón de corcheas en la mano izquierda. Se ven acentuaciones marcadas por triángulos y un *glissando* sobre el parche del porro de gaita.
- T. Llamador:** Muestra un patrón de corcheas en compás partido, con acentuaciones marcadas por triángulos.
- Cumbia o Porro de Gaita:** Indica el tempo de la pieza.
- Tambor Alegre:** Muestra un patrón de corcheas en compás partido, con acentuaciones marcadas por triángulos.
- Porro de Gaita:** Muestra un patrón de corcheas en compás partido, con acentuaciones marcadas por triángulos.

Gráfica 19

Según se señaló al comienzo del presente análisis, el desarrollo rítmico se da a partir de la estructuración de las características propias de las músicas tradicionales, como las fluctuaciones de tempo, que se traducen en la pérdida de sensación del pulso, desfases métricos, ausencia de sincronizaciones en la verticalidad de las líneas y por último, la repetición y los procesos de transformación a través de la repetición como características importantes en el desarrollo del discurso musical y como elementos estructuradores del diseño formal de la obra (**gráficas 20, 21, 22**).

Desfase métrico

Gráfica 20

Desincronización rítmica

Gráfica 21

Repetición variada

Gráfica 22

Es importante resaltar que estas fluctuaciones de tempo, desarrolladas a partir de las características mencionadas, determinaron parte del desarrollo estructural de la obra, diferentes grados de aleatoriedad controlada que buscan expresar características de las músicas tradicionales tales como la improvisación y los cambios expresivos abruptos que se dan por la sinergia del momento.

Por otra parte, el desarrollo textural se da como resultado de la superposición de dos discursos musicales como lo son el fandango y la cumbia-porro de gaita, lo que se traduce en una textura contrapuntística que encontramos a lo largo de toda la obra tanto en las relaciones entre ambos discursos como en los desarrollos de los materiales de cada discurso de manera independiente, y a través de la melodía acompañada o textura homofónica propia de nuestras músicas tradicionales. Adicionalmente, como consecuencia de la asincronía de las líneas, producto de la imprecisión al tocar en conjunto, encontramos la textura heterofónica.

Finalmente, el timbre encuentra el potencial de su desarrollo, por un lado, a través de la traducción de diferentes medios instrumentales a otro, y por otro, a través del desarrollo de los conceptos de nitidez y opacidad sustentados en el intento de reflejar las experiencias acústicas y sensitivas de las experiencias de la niñez y la dicotomía que busca conciliar las posibilidades musicales expresivas de nuestras músicas tradicionales y la música académica contemporánea. Como resultado, el ejercicio de exploración de las posibilidades tímbricas y técnicas se traduce en un variado glosario técnico para cada instrumento del formato.

5.2. Cantos cruzados

En *Cantos cruzados*, para cuarteto de cuerdas, además de explorar las características de base de las músicas tradicionales, y aplicando mi propuesta de paisaje sonoro extendido, me intereso por capturar distintos elementos, no necesariamente musicales, del entorno sonoro que se genera alrededor de ciertas manifestaciones musicales populares. De esta manera, los ejercicios de traducción al formato de cuarteto de cuerdas se desarrollan sobre la consciencia de la riqueza existente en los sonidos, incluyendo voces, que sin ser parte, *sensu stricto*, del

discurso musical de los cantos fúnebres, son parte fundamental del entorno en el que estos transcurren. Por este motivo, el recurso de composición lingüística cobra especial relevancia para el proceso de traducción sobre el que se construye la obra.

Cantos cruzados es un homenaje a los rituales de muerte de las comunidades de ascendencia africana de San Basilio de Palenque y de la parte sur de la costa Pacífica colombiana. En estas comunidades se mezclan ritos mortuorios y de duelo de orígenes africano y católico, en una asincronía perfecta de oraciones, bailes y cantos, al son de tambores, lamentos y llanto, donde se celebra lo cíclico de la vida y la muerte como única verdad de vida.

A partir de esta idea general, encargué a la poeta colombiana Martha Liliana Polanía la escritura de poemas que recrearan la obra, con el fin de proporcionar a intérpretes y oyentes los elementos de contexto recopilados a lo largo de la investigación subyacente.

La obra está estructurada en 6 movimientos, 5 de ellos denominados Cantos, que están, a su vez, precedidos por poemas. El Canto 1 - Lumbalú⁶, busca reflejar el estado natural de la comunidad, con música alegre y de festejo ; el Canto 2 – Memento mori⁷, representa el presentimiento de la muerte; el Canto 3 – Luango⁸, es la agonía y la muerte, que culmina con los llantos desconsolados de los allegados ; el cuarto movimiento - Sin canto, es un minuto de silencio en homenaje al difunto; el Canto 4 – Alabao⁹, es un lamento que cierra con el llanto propio del reconocimiento de la ausencia; para concluir con el Canto 5 – Reparación, que representa el resurgir del estado natural de la comunidad ya fortalecido, representado nuevamente por el ritmo de lumbalú.

⁶ El lumbalú es un ritual funerario de la cultura palenquera en Colombia en la que intervienen danzas, cantos, música y actuaciones. Al parecer su origen se remonta a una tradición africana, principalmente de Angola, que fue llevada a Colombia por los esclavos. Se ejecuta en comunidad durante las nueve noches siguientes a un fallecimiento para honrar el alma del difunto. Según la tradición palenquera, después de morir el fallecido regresa dos veces al día a su casa durante los nueve días siguientes al fallecimiento: a las 6:00 a.m. y a las 5:30 p.m.; en esos momentos, en los que se reúne la comunidad en la casa del fallecido para ofrecer el lumbalú.

⁷ *Memento mori* es una frase proveniente del latín que significa “recuerda que morirás”, en el sentido que debes recordar tu mortalidad como ser humano.

⁸ Catalina Luango, diosa de las aguas, dentro de la mitología de San Basilio de Palenque, aparece cuando alguien va a morir.

⁹ Los Alabaos son cantos funerarios del pacífico colombiano, pertenecen al ritual fúnebre. Su canto es triste, suele ser a capela y busca ayudar a asegurar el paso del difunto a la eternidad. Son cantos a varias voces que se realizan durante el velorio y el novenario, hacen alusión a los santos y en ellos también se habla sobre las características del difunto.

CANTO 1.

Canta la noche.
pies descalzos
danzan
cosquillea la tierra libre
bajo sus plantas.

Cristales de luz
brillan en las verdes aguas de la
ciénaga,
negra piel desnuda y húmeda,
desborda la vida
soberana,
plena.

Canta la noche.

Rebeldes voces
conquistan fronteras
al eco de los sueños.

CANTO 2.

Siento su aliento
en mi cuello,
murmura mi nombre
conoce la hora,
el minuto exacto
de mi partida.

Evitarla,
de necios es.

Puede llegar vestida de anciana
cansada y calma,
como huracán que arrasa y
destruye,
o como ave de rapiña,
precisa,
violenta.

Advierto el llanto
del corazón roto,
lágrimas se sumergen en la piel,
la imagen vaga en la memoria,
y la voz que se pierde en el tiempo.

Hasta que me vuelva tierra
las raíces devoren mis huesos
y la lluvia caiga fuerte
suave...
sobre mi cuerpo, convertido en
cenizas.

CANTO 3.

*Catalina Luango, diosa de las
aguas,
dentro de la mitología de San
Basilio de Palenque,
aparece cuando alguien va a
morir.*

Dame tiempo Luango,
toma un descanso en el camino,
que los minutos se extiendan
largos
como largos son tus cabellos,

dame tiempo Catalina
despedirme de mis hijos
deslizar las yemas de mis dedos
por sus mejillas
secar sus lágrimas,

al borde de la vida
huelo el aroma de las alegrías.

Dame tiempo Luango
mírate una vez más en las aguas
de la ciénaga.

escucho el palmoreo en los
tambores
al son del bullerengue,
el último baile.

Dame tiempo Catalina.

largo es el camino,
corto en su trayecto final,
toma mi mano,
llévame al viaje interminable.

Silencia tu lumbaŷú.

SIN CANTO.

(Minuto de silencio)

CANTO 4.

Te convertiste en piedra de río,
las aguas te rodean
a tu lado pasan,
como la vida.

Salpican tu memoria.

Desde mi orilla
mi grito,
mi llanto,
se mezclan con la tierra de
lágrimas húmeda
barro y dolor.

Te llevo dentro
como tu ausencia
como el vacío de tus manos
entre las mías, como el último beso
como el eco de la palabra
en tu voz.

Desde mi orilla
veo tu imagen desvanecerse,

se desgarran mi alma
al latir del corazón,
en la garganta
atorada está la vida.

Ahora, eres pasado
el peso de los recuerdos
me hunde en esta orilla
a la que no deseo volver.

CANTO 5.

Sobre el cristal de la ventana
reposan mis pensamientos
las horas,
carga sobre vacíos días.

Guardan mis brazos
la memoria de tu cuerpo
susurras palabras conocidas.

Calla la voz,
calla el dolor.
Y la herida, calla.

Como espuma de mar
se oculta tu ausencia
en el ocaso.

Cantos nuevos
llenan el tiempo
palpita la música. Llana.

Ebrios de ritmo
reclaman los pies la savia viva

Muere la muerte.

El arroyo de la vida
crece a torrentes.

A lo largo de la obra, tanto música como poesía hacen un recorrido por el ciclo de la vida, desde la conciencia de vivir, pasando por la certeza de que se ha de morir un día, la realidad de la muerte y el duelo de los vivos para, finalmente, llegar nuevamente a la reparación del dolor y al comienzo de un nuevo ciclo de vida, muerte y renacimiento.

El término “cruzados”, en el nombre de la obra, busca sintetizar en ideas los gestos o características de los materiales sonoros que hacen parte de la identidad de los cantos fúnebres, tanto de San Basilio de Palenque, de la Costa Atlántica, como de la Costa Pacífica, los cuales, a su vez, se superponen o se insertan a lo largo de cada uno de los distintos movimientos, como parte esencial de la coherencia del discurso de la obra, reflejando así mismo la naturaleza cíclica de la vida.

Uno de los retos durante la concepción de la obra fue, buscando autenticidad en la escritura, el de generar ideas ajenas a los usos técnicos recurrentes del formato y alejarme de cualquier tipo de referencia en la primera etapa de estructuración de la obra, sin perder de vista la importancia histórica del formato instrumental de cuarteto de cuerdas adentrándome así, en una exploración atrevida de los instrumentos con el fin de evocar las voces habladas, las percusiones, la marimba y la marímbula¹⁰ de San Basilio del Palenque, los gritos, los llantos de los cantos fúnebres y los rezos.

A continuación, se separa el análisis en tres secciones correspondientes a:

- Traducción
- Desarrollos texturales
- Repetición variada y materiales recurrentes

El recurso de traducción es fundamental en el proceso creativo de la obra, en la que características vocales de los cantos fúnebres de ambas costas son traducidas al cuarteto de cuerdas.

¹⁰ El marimbol, marímbula o marimba es un instrumento musical idiófono. Consiste en una serie de placas de metal adheridas a una caja de resonancia que al tocarlas producen sonido.

Los cantos 1, 2, 3 y 5 usan como fuente el documental titulado *Lumbalú, canto de muerto* <https://www.youtube.com/watch?v=0PSvBL-zAJM>, realizado en el año 1992 en la población de San Basilio de Palenque, en el departamento de Bolívar, al norte de Colombia, a cargo del director y productor Erwin Goggel, mientras que el canto 4 utiliza como referencia un Alabao de Elena Hinestroza Vente <https://www.youtube.com/watch?v=dL2XH4GWgyI> que se mezcla a su vez con características melódicas similares propias de la Costa Atlántica, tomando como referencia el llamado a la Danza 2 de la obra *Trashumancia*, de mi autoría (Badel, 2019).

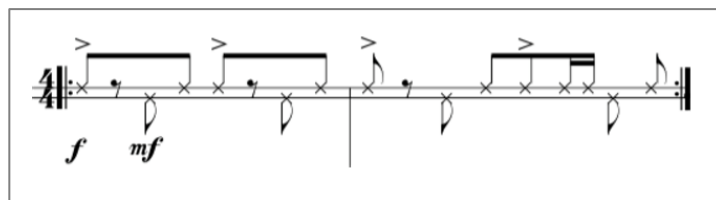
A lo largo de toda la obra, son objeto de traducción características tímbricas de los tambores de ambas costas como golpes sobre madera, *glisandi* y resonancias de alturas de las membranas a través de *col legno batuto*, *pizzicati* ordinarios, *pizzicati con glisandi* y detrás del puente (**gráfica 23**), latigazos con la parte interior del dedo índice (**gráfica 24**), así como golpes y redobles de dedos de ambas manos en diferentes partes del cuerpo del instrumento (**gráfica 25**)



Gráfica 23



Gráfica 24



Gráfica 25

En los movimientos 1 y 5 se cita y se traducen las voces y marimba de un canto de lumbalú (7:35-8:51). Las diferencias tímbricas, de altura y de ritmo de las distintas voces son emuladas a través de diferentes golpes de arco (*col legno tratto* y cambios entre *sul ponticello* y ordinario) para cada instrumento del cuarteto, la alternancia entre armónicos y ordinario, variaciones en las alturas entre instrumentos a través de cuartos y medios tonos y variaciones rítmicas entre las líneas.

La marímbula, de origen africano, se caracteriza por un ataque corto de la lámina de metal y la resonancia de la vibración de la lámina en la caja de resonancia. Se utiliza especialmente en músicas festivas y de celebración, similares a las evocadas en el canto 5, lo cual me motivó a incluir en el mismo una traducción de este instrumento. Por la similitud en el tamaño de la caja de resonancia, llevé a cabo la exploración en el chelo y emulé estas características atacando en simultáneo la cuerda en *pizzicato*, en ordinario y detrás del puente con la mano derecha, mientras se acompaña con percusión sobre madera en la mano izquierda (**gráfica 26**).



Gráfica 26

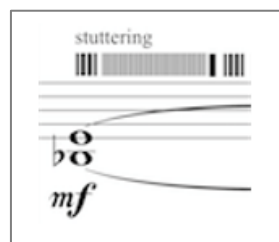
En el ejercicio de traducción enfrenté también el reto de traducir también lo intangible, como lo es representar con sonido la angustia o presentimiento de la muerte, entendiéndolo como

un sonido trabado, que no fluye, un intento fallido de expresar con palabras el sentimiento de sufrimiento. Esto es representado en los cantos 2 y 3 utilizando dos técnicas empleadas por el compositor americano Andrew Norman en su trío para cuerdas *The Companion Guide to Rome*.

La primera, llamada *shake* (sacudir) (**gráfica 27**), consiste en agitar el arco con movimientos pequeños y rápidos hacia arriba y hacia abajo mientras se mantiene el mismo punto de contacto con las cuerdas, sin dejar que algún sonido ordinario escape del instrumento. La segunda se conoce como *stutter* (tartamudear) (**gráfica 28**) y consiste en mover el arco muy lentamente, con suficiente presión para que el sonido se rompa en pequeños arranques y paradas irregulares. Con la cantidad adecuada de presión continua, estos pequeños sonidos no necesitan impulsos separados del brazo. Más bien, emergerán naturalmente de la "pegajosidad" del arco en la cuerda. La velocidad del tartamudeo no tiene por qué ser, ni debe ser, totalmente constante.

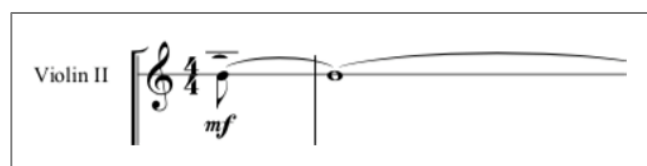


Gráfica 27



Gráfica 28

Con esta misma finalidad, utilizo, además, la técnica conocida coloquialmente como *pop corn* (palomitas de maíz), haciendo sobrepresión irregular con las cerdas del arco sobre la madera al respaldo del violín o sobre la madera debajo de las cuerdas entre el puente y el diapasón en el chelo (**gráfica 29**).



Gráfica 29

El canto 3, se desarrolla sobre la traducción de voces habladas, quejidos de la agonía de la muerte, el latido del corazón punzante de la persona que agoniza y llantos y gritos desconsolados. La primera parte (compases 1 a 43), expone la manera como vive la comunidad el fallecimiento, y traduce la voz de una mujer contando a la comunidad que una mujer murió y convoca a cantarle lumbalús (minutos 2:05'' - 2:42 del documental).

La segunda parte (compases 44 a 62), representa la vivencia de la moribunda, y traduce la voz de la mujer que se queja, agoniza y manifiesta que no quiere morir – “No! No! Catalina Luango, todavía no!” (1:06''- 2:04'' del documental), mientras escuchamos con golpes sobre madera en el chelo, los latidos del corazón hasta su último latido. Finaliza con la traducción de llantos y gritos desconsolados por la muerte de la mujer que muere (letra de ensayo D)

En el canto 4, se traducen características vocales de Helena Hinestroza y Luz Alicia Arrechea Alegría, como la voz rasgada, nasalizada y *glisandi*. acudiendo a técnicas de arco como *scratch*, *sul ponticello*, *glisandi* y ornamentos, así como el uso de cuartos de tono.

En cuanto a los desarrollos texturales, estos se sustentan, por un lado, en texturas propias de las músicas tradicionales tales como la melodía acompañada, de naturaleza homofónica, la textura heterofónica propia de los cantos responsoriales de ambas costas y la generación de texturas contrapuntísticas a través de la manipulación de esta última.

En el primer movimiento, busco evitar la sincronía entre distintos patrones de acompañamiento que van entrando progresivamente y empiezan a operar en simultáneo. Así, por ejemplo, el patrón del compás 6 en la viola, inicia 25 a 30 segundos después de la entrada del chelo (**gráfica 30**). A esto se añaden las variaciones de tempo planteadas por el chelo al interior de los módulos y en la viola, las cuales generan desfases inevitables en el transcurso del discurso. Como se mencionó antes, esta asincronía tiene un fuerte impacto en el desarrollo textural debido a la generación de texturas heterofónicas y contrapuntísticas por lo que, para asegurar la funcionalidad, se determina como punto de encuentro o de llegada, el aviso por parte de la viola en el compás 33. Posteriormente, en la letra B, el chelo retoma los módulos, y se separa nuevamente de la estructura métrica del ensamble (**gráfica 31**).

CANTO 1
(Lumbali)
♩ = 80

Rodolfo Badel

wait for vla. cue.

Module 1 Module 2 Module 3 Module 4 Module 5

Cello

Viola

Vc.

* First time in order, module 1 to 5. After that, change order freely.

Gráfica 30

33

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Module 1 Module 2 Module 3

Gráfica 31

Este tipo de procesos aleatorios se desarrollan a lo largo del movimiento y van generando cambios en la percepción a través de variaciones en los acoplamientos de los patrones de cada instrumento hasta llegar al punto máximo de desarrollo hacia el final del movimiento (gráfica 32).

Gráfica 32

Como se ha concebido en el desarrollo estructural, este movimiento se re-expone al final de la obra, representando la reparación y regreso al estado natural de la comunidad, resaltando el carácter dancístico, el sentido métrico unificado y marcado.

El segundo y tercer movimiento guardan estrecha relación entre sí. El Canto 2, a manera de coral, se plantea como un presentimiento de la muerte y una anticipación, en tiempo contraído, de los materiales armónicos y motivicos desarrollados en el Canto 3 (gráfica 33), que representa, a su vez, el aviso de la muerte y la agonía.

Gráfica 33

En el tercer movimiento – *Canto 3*, la manipulación del componente heterofónico, jugando con la idea de percepción de la asincronía mediante la exageración del desfase, desemboca regularmente en una textura polifónica, como desarrollo compositivo, como se ilustra en la **gráfica 34**.

Gráfica 34 ilustra el desarrollo de la textura heterofónica en tres etapas. La primera etapa (izquierda) muestra las partituras para Vln. I, Vln. II, Vla. y Vc. con anotaciones como 'sul pont.', 'ord.', 'heterofonia', 'p' y 'mf'. Se ven líneas azules que indican desfases entre las voces. Una flecha azul apunta a la segunda etapa (derecha superior), que muestra un desarrollo más complejo con 'pizz.' y 'heterofonia' anotados, y flechas azules que indican la interacción entre las voces. Una segunda flecha azul apunta a la tercera etapa (derecha inferior), que muestra un desarrollo aún más complejo con 'ff' anotado, indicando un mayor desarrollo de la textura polifónica.

Gráfica 34

En el quinto movimiento – *Canto 4*, el desarrollo de la textura polifónica que surge tímidamente de la textura heterofónica, a través de la ampliación de los desfases, encuentra su máximo desarrollo a través de una primera sección fugada, donde las voces del *Alabao* se van sumando progresivamente al lamento, como símbolo de unidad de la comunidad en el acompañamiento del dolor por la muerte (*Canto 4*, páginas 19 a 21).

En el sexto movimiento – *Canto 5* los desarrollos texturales se llevan a cabo a través de reelaboraciones y palimpsestos de los materiales del primer movimiento.

Por otra parte, al hacer énfasis en lo cíclico, la exploración de los paisajes sonoros que busco evocar me lleva a reflexionar acerca de la percepción diferencial de la temporalidad en estos entornos. Así mismo, el interés se centra en la aproximación a la repetición incesante y

transformadora, así como en los materiales recurrentes que, en el caso de los cantos fúnebres, son usados como recursos para representar la ausencia y la presencia que implica el ciclo de la muerte y la vida.

Destacan aquí materiales recurrentes incesantes como los llantos en los cantos 3 y 4, el canto de lumbalú y patrones de acompañamiento de los cantos 1 y 5, y la reaparición del canto de lumbalú del canto 1, y las percusiones que lo acompañan, en el canto 3 como un último recuerdo de la vida, segundos antes de la muerte (**gráfica 35**).

The image shows a musical score for four instruments: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Cello (Vc.). The score is in 4/4 time and starts at measure 59. It features a variety of dynamic markings: *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), and *ff* (fortissimo). There are also tempo markings: "accel" (accelerando) and "a tempo". The score is divided into four sections by brackets on the right: "Agonía" (Violins I and II), "Canto de Lumbalú" (Viola), and "percusión" (Cello). The Cello part includes Roman numerals III and IV, indicating fingerings. The score ends with a double bar line and a fermata.

Gráfica 35

Un ejemplo del estado natural de la repetición variada se evidencia en una de las transcripciones y traducciones en el Canto 3 antes mencionado, de una señora de la comunidad de San Basilio de Palenque agonizando. En este fragmento, encontramos un patrón recurrente que se va intensificando, agitando y transformando al acercarse la muerte (compases 44 a 62)

Finalmente, otro ejemplo de los materiales recurrentes y repetición variada es la reaparición de los llantos de la muerte en el Canto 3 al final del Canto 4 (**gráfica 36**)

Canto 3:

Canto 4:

Gráfica 36

Las dos obras siguientes, corresponden a formatos mixtos. La primera de ellas *Solipá*, para voz soprano y electrónica en vivo y la segunda *Aporreao'*, para corno francés y electrónica en vivo.

5.3. *Solipá*

Solipá, es un homenaje a María de los Santos Solipá, una mujer que nació en una tierra dirigida por hombres, en una región de Colombia llena de contrastes, en medio de condiciones sociales y económicas adversas, se convirtió en símbolo de ser y de hacer lo que se ama. Desde temprana edad se negó a seguir los lineamientos de lo que debían hacer las

mujeres de su época, y, a lomo de caballo, recorrió la sabana para regalar al viento los cantos de vaquería y los gritos de monte, haciendo de ellos la manera de clamar con su voz lo que callaba su corazón, inmortalizándolos y haciendo que ocuparan un lugar privilegiado en la historia de esta tradición oral que con el paso de los años tiende a desaparecer.

Reconocida en su tierra natal, Córdoba-Colombia, pero anónima fuera de ella, al final de sus años dejó a un lado los recorridos de arrear ganado para perfeccionar las letras de los cantos de vaquería y los gritos de monte¹¹, labor que dejó como legado algunas grabaciones en las que quedó registrada su poderosa voz, atada al sentimiento y arraigo de esta valiosa tradición oral de la Costa Caribe colombiana. El día de su muerte, a los 92 años, en julio de 2009, se dijo: “murió la juglar que inmortalizó el grito de monte en el Caribe colombiano” ([A los 92 años de edad, murió juglar que inmortalizó el grito de monte en el Caribe colombiano](#)).

En esta obra se mezclan elementos de los gritos de monte o cantos zafra de la Costa Atlántica colombiana, en particular los departamentos de Córdoba, Sucre y Bolívar, representados, entre otros, por María de los Santos Solipá, Santana Pérez y Juan Alberto Fernández Polo (conocido como Juan Chuchita), por una parte, y de los tambores de agua, una tradición de las mujeres de Tacarigüita, población ubicada en la región Barlovento del estado Miranda en Venezuela, heredada de los pueblos Bantú y Baka de Camerún, por otra parte.

El tambor de agua ha sido estudiado en detalle por la investigadora venezolana Tatiana Gómez quien en entrevista para Esfera Cultural (2017) refiere que “el tambor de agua es una práctica musical que tiene lugar cuando las mujeres van al río a lavar. En África percuten el agua para despertar al espíritu del bosque y pedirle que proteja a sus hombres. En Venezuela ese carácter ritual se ha desdibujado un poco.”.

Interesada por encontrar la esencia de esta expresión musical, Gómez, también bailarina y coreógrafa, viajó a África, donde pudo documentar una estrecha relación cosmológica entre

¹¹ El grito de monte o canto zafra, está ligado a la faena del desmonte. Es utilizado en el campo para establecer comunicación con otros campesinos y con animales que los acompañan cuando están sembrando, desmontando y limpiando la tierra. Es usado también para alertar sobre animales peligrosos y durante la quema de tierras como preparación para la siembra. Según el antropólogo y escritor colombiano Manuel Zapata Olivella, proviene de una tradición zenú anterior en la que los tonos del grito variaban de acuerdo con el comportamiento del viento (Quevedo Urrea, 2010).

el agua y la mujer identificando a la primera como “el elemento que da vida y la posibilidad que tienen las mujeres de concebir; la relación del feto con el agua, la vibración que ambas generan y cómo se transmite allí una cantidad de información”.

Ambos cantos de trabajo expresan una fuerte sensibilidad hacia la naturaleza, al desarrollarse en medio de esta, y acuden frecuentemente al recurso de mimesis con los sonidos del entorno. Aunque a manera de contraste, los gritos de monte son realizados habitualmente por hombres y los tambores de agua por mujeres, el hecho de que los primeros tengan a María de los Santos Solipá como su exponente principal, sitúa lo femenino como una característica común que sirve de articulación y puente entre ambos.

El carácter disruptivo de María de los Santos Solipá, materializa también el eje articulador de esta tesis, una dualidad de identidad que, siendo mujer, le hace moverse en ambientes y trabajos reservados a los hombres, abandonando completamente los roles predefinidos culturalmente. Esta idea de identidad problematizada se presenta igualmente a través de las similitudes y contrastes entre gritos de monte y tambores de agua. A lo largo de esta obra, esta problemática se expresa desde todos sus elementos:

En primer lugar, se manifiesta de manera tangible en el texto, elaborado por la escritora y poeta colombiana Martha Liliana Polanía, en el que, a manera de monólogo, María de los Santos Solipá exterioriza y discierne sobre la manera en que vive esta dualidad.

SOLIPÁ

[poema escrito por Martha Liliana Polanía]

Dejo mi grito al aire pleno
llanto suelto en mi dolor
soledad sobre mi cadáver
yerta, sin vida mi piel.

Busco una luz que me salve
abrir las alas de mi cárcel
duele el dolor de mi alma frágil
tirar al viento este puñal

Deambulo a través
de oscuras sombras
temo a ese que soy
otro al que niego
sigo siendo yo

grita verdades
hiriente agujón
que me doblega

Llenos de fuerza me miran sus ojos
¿Qué quiere de mí?, la duda me
colma
caigo en un espiral que me succiona
¿Quién he sido hasta hoy?
¿Quién seré mañana?

Amarga decisión
es mi fusil
oh cruel lección
me desafió
porque murió
algo en mí.

De la matriz que me atrapa
brotó la vida, destellos
ciegan la mirada serena.

¿Cuánto tiempo me tomó?
Cierro una puerta,
A un paso se abre otra.

Estos sonidos, interpretados por la voz y la electrónica, se desarrollan en una interacción dinámica a través de módulos que invitan a jugar libremente sobre materiales dados, exigiendo en ocasiones cambios abruptos o transiciones graduales entre las diferentes técnicas (**gráfica 39**), como un aspecto importante en la pregunta sobre las posibilidades creativas que surgen en los intérpretes.



The image shows a musical score for voice on a single staff. The lyrics are: "te-mo_a_e - se que soy _____ o - tro_al que nie - go _____". Above the staff, there are five blue boxes with technical annotations: "Voz lírica" above the first note, "apretar la voz" above a group of notes, "abrir la voz" above a note with a breath mark, "voz popular" above a group of notes with a dashed line above it, and "molto vibrato" above the final note with a wavy line below it. The staff begins with a treble clef and a soprano 'S' marking.

Gráfica 39

La exigencia de dominio de las distintas técnicas se convirtió entonces en un prerrequisito a la hora de escoger a la cantante, la soprano Sara Badel, cuya formación musical, al igual que la mía, se ha desarrollado en un ambiente en el que han coexistido las expresiones populares y académicas.

Por otro lado, el desarrollo tímbrico lo abordé también con apoyo de la electrónica, inicialmente desde la preparación de los sonidos de animales, empleando filtros de frecuencias que permitieran resaltar las alturas y armónicos para facilitar su reconocimiento. Posteriormente, efectué una manipulación de las alturas a través de transposiciones. Esto me permitió ampliar el rango y número de alturas y las diferencias de color asociadas para soportar y acompañar armónicamente a la voz, simulando un ensamble instrumental acompañante. De esta manera, la electrónica constituye un medio que permite llevar a cabo una mimesis en doble vía con la cantante al servir tanto como fuente de sonidos que son imitados vocalmente como recreando los motivos y sonoridades generados por la cantante a lo largo de la obra.

En cuanto al desarrollo textural, este se sustenta, por un lado, en las relaciones contrapuntísticas resultantes de las imitaciones entre la voz y la electrónica y, por otro, en la

superposición de capas de la voz, cada una de ellas diferenciadas motivicamente, en tempo y métrica, que son generadas a partir de la herramienta de *looper*¹³ o a través de *samples*¹⁴ de la voz pregrabados. Estos *samples* son activados usando rangos de tiempo y por lo tanto sin ninguna pretensión de sincronía.

Como ejemplo de las heterofonías características de los tambores de agua aparece, a manera de cita de los cantos de tambores de agua de la cultura africana baka presentados en el documental “Tambores de Agua” (2008) (<https://www.youtube.com/watch?v=x5si0m2yklc> min 37:42), un canto polifónico pregrabado por la misma cantante para improvisar por encima a partir de motivos extraídos del mismo generando adicionalmente contrapunto, tal como sucede en esta expresión musical.

Finalmente, la ambigüedad de la identidad se traslada también al desarrollo melódico y armónico que se expresa a través de:

- La desestabilización natural del centro tonal en las estrofas (**gráfica 40**).
- La indeterminación del modo en los motivos de los gritos de monte (**gráfica 41**).
- El pandiatonicismo¹⁵ en Fm, característico de los tambores de agua (letra de ensayo H)
- La politonalidad que se enfatiza en la sección climática de la obra, en la capa 3, a través de la superposición de Fm sobre Em y de B sobre Em al finalizar la capa 3.

¹³ El looper es un dispositivo electrónico que graba sonidos, los almacena y los reproduce de manera secuencial - en bucle.

¹⁴ En música, el anglicismo *sample* ("muestra" en inglés) se utiliza para referirse a una muestra de un sonido grabado en cualquier tipo de soporte para reutilizarla posteriormente como un instrumento musical o una diferente grabación de sonido.

¹⁵ El pandiatonicismo es el uso libre de la escala diatónica sin las limitaciones de la tonalidad funcional.

Gráfica 40

Gráfica 41

Estructuralmente, la obra está organizada en forma ternaria A - B - A'. En la parte A, construida a manera de grito de monte, se introducen con la voz y la electrónica los materiales motívicos y ambientales, así como las dos primeras estrofas del texto, citando y reelaborando melodías originales de María de los Santos Solipá, Santana Pérez y Juan Chuchita.

La parte B, corresponde a la sección climácica y consiste en la superposición de capas en la voz que se van activando desde la electrónica a través de un *looper* o *samples* pregrabados. Las dos primeras capas introducen los cantos de los tambores de agua, basados en los presentados en el documental “Tambores de Agua” (min 35:18), sobre las cuales la capa tres desarrolla y reelabora en las estrofas tres a cinco los materiales motívicos y melódicos de los gritos de monte presentados en la parte A, acudiendo así nuevamente al recurso de intertextualidad con la superposición de ambas expresiones musicales. Es en esta misma capa donde se presenta la superposición de tonalidades descrita arriba, y donde la alternancia entre

canto lírico y popular ilustra el punto máximo de la crisis expresada en el texto en la primera parte. Adicionalmente, en esta sección los sonidos de animales ejecutados por la electrónica, que dialogan con la soprano en la parte A, se transforman en una masa armónica ondulante que acompaña a la soprano.

En el retorno a A' los materiales de A reaparecen esta vez como trasfondo de un intento de comprensión y aceptación de la multiplicidad de identidades, expresado a través del texto en las estrofas seis y siete.

5.4. Aporreo'

Aporreo' constituye una suerte de “porro aporreo”, “destartalao” y atonal, que busca traducir al corno francés el desparpajo virtuosístico del bombardino.

Con una historia reciente en Colombia, el bombardino llegó a las Costas del Caribe con las bandas militares y se internó en la sabana caribeña. Los bombardinistas aprenden y transmiten sus frases y patrones de improvisación de generación en generación y se han convertido en juglares contemporáneos, dándole al bombardino la importancia que hoy tiene en la música para banda en el país y llegando a su punto más alto de difusión de la mano de músicos como Diógenes Galván, compositor del famoso porro María Varilla, Rosendo Martínez y Ramón Benítez. Estos músicos han improvisado melodías en un nivel de virtuosismo comparable a las interpretadas por Steven Mead, considerado como uno de los mejores bombardinistas sinfónicos del mundo.

Según el profesor de la cátedra de bombardino de la Universidad Nacional, Lucas José Manuel Fernández, aunque la improvisación es la esencia de la práctica del bombardino, este componente está aún ausente en los programas universitarios.

El nivel de virtuosismo logrado por muchos intérpretes, escapa muchas veces a la racionalidad de sus ejecuciones. Sobre esto hay una anécdota entre el famoso bombardinista

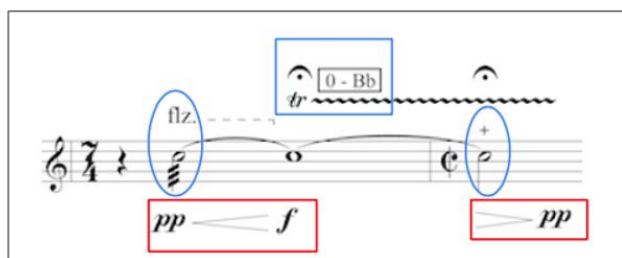
sucreño Ramón Benítez, considerado uno de los mejores por su virtuosismo para improvisar y el compositor y arreglista colombiano Victoriano Valencia:

“Después de una grabación con la orquesta de Juancho Torres a principios de la década del 2000, en la que ambos participaban, Victoriano transcribió una de las improvisaciones que Ramón había hecho en el bombardino. Le entregó la partitura y le pidió que la tocara.

- *¿Quién va a tocar eso?* – le reclamó Ramón, al ver la dificultad de las notas.
- *Eso fue lo que tú acabaste de tocar* – le dijo.
- *No puede ser, Victoriano. Yo no puedo tocar eso.*

Ramón, sorprendido en esa ocasión, aún cree que ni siquiera estudiando habría logrado tocar el solo que Victoriano había transcrito de su propia improvisación: “Improvisar es crear, y cuando uno crea hace la figura que quiera” dice; y, por último, el protagonismo melódico, virtuoso e improvisado del bombardino en los porros, fandangos, cumbias y vallenatos.” ([El Bombardino, un instrumento desconocido, que sí tiene quien lo toque](#)).

Los recursos técnicos del corno y de la electrónica varían en cada una de las secciones de la obra en función del desarrollo de los materiales musicales, y en términos generales, la obra se construye sobre la idea de “adentrarse” en gestos típicos de las improvisaciones del bombardino. Acudiendo a técnicas en el corno como *bisbigliandi*, *frulatti*, tapados y cambios de dinámicas y articulaciones abruptas que piden ser ejecutadas sobre un mismo gesto, dando cuenta de la posibilidades tímbricas y técnicas del instrumento (**gráfica 42**).



Gráfica 42

Con esta misma intención, la electrónica es tratada con dos propósitos: el primero, en un ejercicio de traducción, como una ampliación del instrumento solista, extendiendo las posibilidades técnicas y tímbricas logradas sobre los desarrollos gestuales antes mencionados a partir de la síntesis FM¹⁶ – utilizando algoritmos¹⁷ que producen un timbre cercano al de los metales y la variabilidad del mismo en el tiempo a partir de cadenas de envolventes¹⁸; el segundo, a partir de la generación de capas a partir de *looper* o *samples* pregrabados de la misma forma como se usaron en *Solipá*.

La estructura formal de la obra consta de 5 partes de la siguiente manera:

Introducción	Parte A	Pequeña cadenza (clímax)	Parte B	Coda
--------------	---------	--------------------------	---------	------

A continuación describo los recursos y desarrollos utilizados en cada una de las secciones:

La introducción (compases 1 a letra de ensayo B) se divide en dos secciones: En la primera, desde el compás 1 hasta la letra de ensayo A, el corno solo, empieza ejecutando quintas aumentadas o sextas menores sobre la técnica de tocar y cantar en simultáneo (multifónico), a las cuales se va sumando la electrónica, completando los bloques de acordes del acompañamiento del porro de la letra de ensayo B, a manera de anticipación. El recurso de tocar en el registro grave del corno y cantar en simultáneo, impide la homogeneidad del sonido del corno y de la voz, lo cual se busca intencionalmente como apoyo a la propuesta del concepto de esta obra, esto es, evocar un porro mal tocado, “aporreo”, “destartalao”.

¹⁶ Síntesis FM: La modulación de frecuencia es una de las formas de hacer síntesis de sonido, y consiste en variar la frecuencia de una señal (denominada portadora) con respecto a una segunda (denominada moduladora), generando finalmente una “onda modulada en frecuencia (FM)”.

¹⁷ Algoritmos: Se trata de estructuras más complejas que van más allá del par básico (portadora - modulador). Entre estas estructuras podemos encontrar varios moduladores modulando a una única portadora (modulación en paralelo), o cadenas en las que un modulador es a su vez modulado por otro (modulación en cascada), así como sus combinaciones.

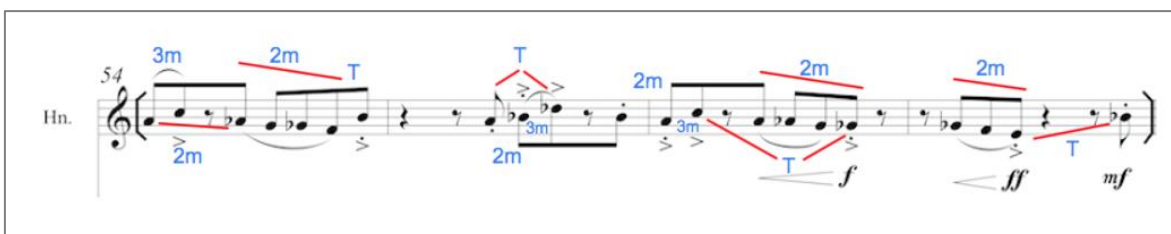
¹⁸ Envolvente acústico: es un término utilizado en música, acústica y psicoacústica. Constituye una manera de definir, en términos de parámetros globales la evolución temporal, en amplitud, de cualquier sonido. Está determinado por cuatro parámetros genéricos (hay envolventes con mayor o menor cantidad de estos): ataque, decaimiento, sostenimiento, relajación o desvanecimiento.

La segunda sección (letra de ensayo A), consiste en el desarrollo gestual de los motivos que componen la melodía del porro de la parte A, acudiendo a los recursos técnicos y tímbricos descritos anteriormente.

En la parte A (letras de ensayo B y C), aparece el porro que se va armando progresivamente por capas a partir del recurso del *looper* o *samples* pregrabados.

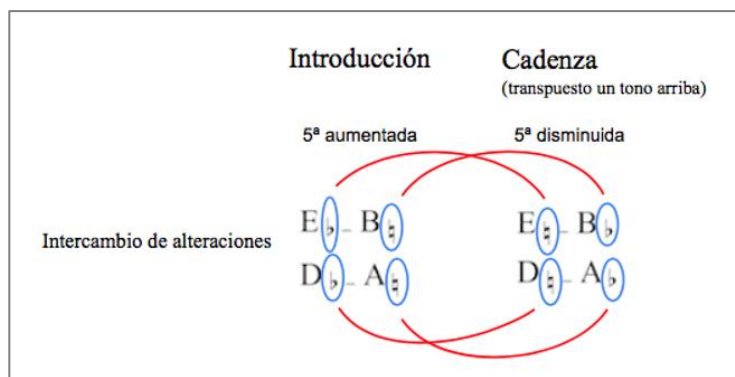
En cuanto al desarrollo armónico de esta sección, predominan las segundas menores, terceras menores y tritonos como apoyo al desarrollo tímbrico y textural que evocan las experiencias acústicas que se dan en entornos como corrales, fiestas y amanecidas, con alto consumo de alcohol y drogas, que van a impedir cualquier pretensión de afinación y sincronización.

(gráfica 43)



Gráfica 43

A manera de clímax, sobreviene aquí una pequeña *cadenza* (letra de ensayo D), que corresponde al desarrollo motivico que, por oposición al intervalo de quintas aumentadas ascendentes predominantes en la introducción, enfatiza el tritono ascendente, con segundas y terceras menores características de la melodía del porro. El intervalo de tritono resulta en este caso del intercambio de alteraciones de las quintas aumentadas de la introducción (gráfica 44).



Gráfica 44

La parte B (letra de ensayo E), se desarrolla sobre el imaginario de una persona que escucha un porro bajo los efectos del alcohol o en la distancia, utilizando el recurso de grabación destructiva del porro palitiao¹⁹ de la parte A, a través de la electrónica. Con este mismo propósito, se acude en el corno al repertorio académico contemporáneo, empleando una versión modificada de la técnica ideada por el compositor francés Olivier Messiaen y aplicada en el sexto movimiento para corno solo (*Appel Interstellaire*) de su obra *Des canyons aux étoiles*. Esta técnica, consistente en un sonido “irreal”, sin timbre, a partir de oscilaciones aleatorias de alturas producidas al subir y bajar los tres pistones sin pulsarlos completamente (*half-valved trills*) es conocida popularmente, en países de habla hispana, como “fantasmas”.

La modificación, introducida por mí, consiste en dotar a los sonidos aleatorios así generados de un contorno rítmico y melódico. Esto es posible luego de la exploración técnica realizada con el cornista colombiano Diego Mauricio Parra, solicitando al cornista en *Aporreo*’ intentar contornear una melodía dada, que es a su vez acompañada por el porro palitiao destruido, transfigurado (**gráfica 45**).

¹⁹ El Porro “palitiao”, oriundo de las tierras del Sinú, especialmente del municipio de San Pelayo y zonas circunvecinas, toma su nombre, según la versión más aceptada, por la forma como se golpea con el percutor una tablilla incorporada al aro del bombo o externa a este. Esto ocurre en el momento en que el bombo queda en silencio y el clarinete o clarinetes toman el rol protagónico.



Gráfica 45

En la *coda* (letra F), el corno solo concluye volviendo a ejecutar los intervalos en multifónicos de la introducción.

5.5. *Ondeada y Revuelta y Ondeada*

Ondeada y Revuelta, para cuarteto de guitarras, y *Ondeada*, para solo electrónica, son dos obras independientes que comparten el mismo origen: traducir a la electrónica y a la guitarra las características idiomáticas de la marimba de chonta del Pacífico Sur colombiano, a través de la apropiación personal de sus funciones en cada una de las partes que componen el currulao. Una vez traducidas, busco re-traducir estas características entre los recursos de la electrónica empleados en *Ondeada* y el cuarteto de guitarras.

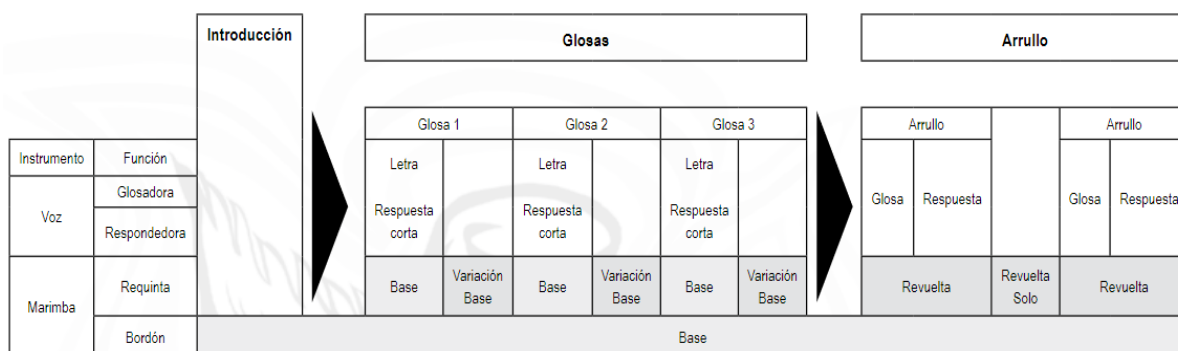
En este sentido, para el entendimiento de ambas obras, se hace necesaria una comprensión del currulao, denominado tradicionalmente “ritmo madre” (Marulanda, 1978, 88), al establecerse como un nombre común para la música de marimba de chonta.

El currulao se encuentra en toda la zona del Pacífico Sur colombiano, desde el límite con Chocó en el río San Juan; pasando por Buenaventura, en el Valle del Cauca; Timbiquí y Guapi, en el Cauca; Tumaco en Nariño y finalizando en Esmeraldas, en el norte del Ecuador. Consiste en un sistema compuesto por música, danza, gastronomía y fiesta con importantes funciones sociales. (Duque, Sánchez y Tascón, 2009).

Aunque el currulao, a diferencia de otras músicas de marimba, no tiene connotaciones religiosas o místicas, sí incluye, como parte esencial, el estado de trance al que llegan los ejecutantes con ocasión de las repeticiones de sus estructuras musicales (Correa Bedón, 2016), aspecto que fue de gran relevancia durante la concepción de las obras.

Tascón (2008 o la cartilla) resume la estructura de las músicas de marimba en tres grandes secciones supeditadas a la forma del texto de la canción (**gráfica 46**):

- La introducción, en la que los instrumentistas se van acoplando intuitivamente, determinando el carácter o intención, tempo, tonalidad y registro de la canción.
- La glosa, que corresponde al momento de mayor estabilidad del conjunto de marimba en la que la voz líder canta el texto de la estrofa.
- El arrullo, que, en oposición a la glosa, representa la sección climática de la canción, en la que los instrumentos se liberan de la estabilidad del conjunto, aumentan el volumen, realizan múltiples improvisaciones y los bailarines muestran lo mejor de sus coreografías.



Gráfica 46. Duque, Sánchez y Tascón (2009).

Cada una de estas secciones, se subdivide en otras más pequeñas que requieren de modificaciones en la función de la marimba que van a determinar, a su vez, las dinámicas del conjunto. Esta dinámica de jerarquía y conexión entre los intérpretes para la toma de

decisiones durante la ejecución, es también una referencia importante en la concepción de las obras.

Duque, Sánchez y Tascón (2009) también identifican y describen tres funciones de la marimba en las que se busca abarcar todo el rango de alturas a lo largo de las secciones de la canción:

- El bordón: Ejecutado en el registro más grave de la marimba (bordones), cumple la función de “bajo” con una base rítmica - armónica constante, que varía poco a lo largo de la canción, sirviendo de soporte a todo el conjunto.
- Ondeada (o base de requinta): es otra base rítmica - armónica más elaborada, acompaña al bordón y se ejecuta en el registro medio. Es también un motivo constante con pocas variaciones y eventualmente duplica la melodía.
- La revuelta: está conformada por la base de la ondeada y la variación, se desarrolla en el registro medio y agudo de la marimba. Se le llama variación a la improvisación en la marimba. Se desarrolla en el registro agudo (segunda parte de la requinta), con protagonismo melódico. La variación se desarrolla desde los motivos rítmicos y armónicos de la ondeada, a los que se suman elementos melódicos de la voz y se lucen las destrezas del intérprete para improvisar o citar improvisaciones de otros maestros.

Existe un grupo de revueltas denominadas revueltas con autoría, caracterizadas por el virtuosismo melódico armónico y los desarrollos rítmicos inusuales, a las que los marimberos se refieren diciendo: “era tocada por...”, o “se la aprendí a...”. Estas revueltas se han popularizado gracias a las producciones discográficas y medios de difusión, permitiendo a los marimberos repetir las improvisaciones hasta aprenderlas igual a las originales y a las que se van a referir usando expresiones como “esta revuelta la saqué del disco de...” o “esta es la revuelta del marimbero del grupo...” (Tascón, 2014).

5.5.1. *Ondeada y Revuelta*

Esta obra aborda la exploración de la guitarra a partir del ejercicio de traducción de las características idiomáticas de la marimba de chonta a la guitarra, aproximación que se nutre de la exploración de las posibilidades tímbricas, técnicas y de desarrollo gestual del instrumento que permiten alejarla de su uso convencional. Dicha exploración es llevada a cabo tomando como principales referencias de estas búsquedas las obras *Salut für Caudwell*, del compositor alemán Helmut Lachenmann y *Cante* del compositor mexicano Mario Lavista, donde el tratamiento del gesto, se convierte en una referencia importante para el desarrollo del bordón y la requinta traducidos a la guitarra.

Con el propósito de recrear el color apagado o sin mucha resonancia producto del timbre amaderado y rajado de las láminas al ser percutidas con baquetas de caucho, fue necesario realizar exploraciones que permitieran imitar estos timbres en la guitarra. Luego de múltiples exploraciones, las siguientes posibilidades permitieron obtener las sonoridades deseadas:

- Introducir una barra de silicona entre las cuerdas y el diapasón, especialmente en los trastes cercanos a la boca de la guitarra, donde aumenta la tensión de las cuerdas. De esta manera se consigue obtener tanto un sonido apagado, debido a la amortiguación del sonido por el rebote de la cuerda sobre la barra de silicona, así como el rebote impreciso de la cuerda sobre la barra de silicona cuando las cuerdas se ejecutan con un poco de presión, imitando el sonido rajado.
- A partir del recurso anterior, se genera la posibilidad de presionar y soltar las cuerdas en posiciones anteriores al punto de inserción de la barra de silicona, mientras se pulsan las cuerdas. Esto genera el efecto de *pitch bend* que recrea y exagera, como una intervención personal, la variabilidad de color y afinación producto de las diferencias de golpes con las baquetas, como la intensidad y ubicación en la lámina de la marimba.

- Otras posibilidades para la búsqueda de color y afinación las encuentro en las técnicas de pizzicato con mano derecha y pizzicato de superficie, los cuales permiten obtener el sonido apagado propio de la marimba de chonta. Mientras el primero corresponde a la técnica regular de apagado con mano derecha, en el segundo se atacan las cuerdas con la mano izquierda con la suficiente presión para producir la altura pero sin llegar a tocar el diapasón, mientras se pulsan las cuerdas con la mano derecha. En este caso la variabilidad involuntaria de la presión, y la posibilidad de moverse sin la limitación de los trastes, genera variaciones mínimas en la afinación.

Como se mencionó anteriormente, en esta obra, especialmente en el desarrollo gestual de la introducción, se llevó a cabo la retraducción de elementos de música electrónica como, por ejemplo, las transposiciones y los *glissandi* abruptos presentes en *Ondeada*, entre otros. Dicha retraducción fue realizada usando recursos técnicos de la guitarra como son: tubo deslizante, tartamudeo, *pitch bends*, rebote de la cuerda sobre la barra de silicona al pulsar con sobrepresión, martilleo con las uñas de la cuerda contra el diapasón, cruzar cuerdas sobre otras (ver glosario técnico de la obra). Los cambios obtenidos en el timbre al utilizar estas técnicas y recursos, dificultan en algunas secciones el reconocimiento de la guitarra como instrumento generador del sonido.

Estructuralmente, la obra hace una apropiación de las tres grandes secciones del currulao (introducción, glosa y arrullo), teniendo en cuenta los grados de nitidez y opacidad determinados por las dinámicas del conjunto durante la ejecución y funciones de la marimba de chonta en cada una de ellas.

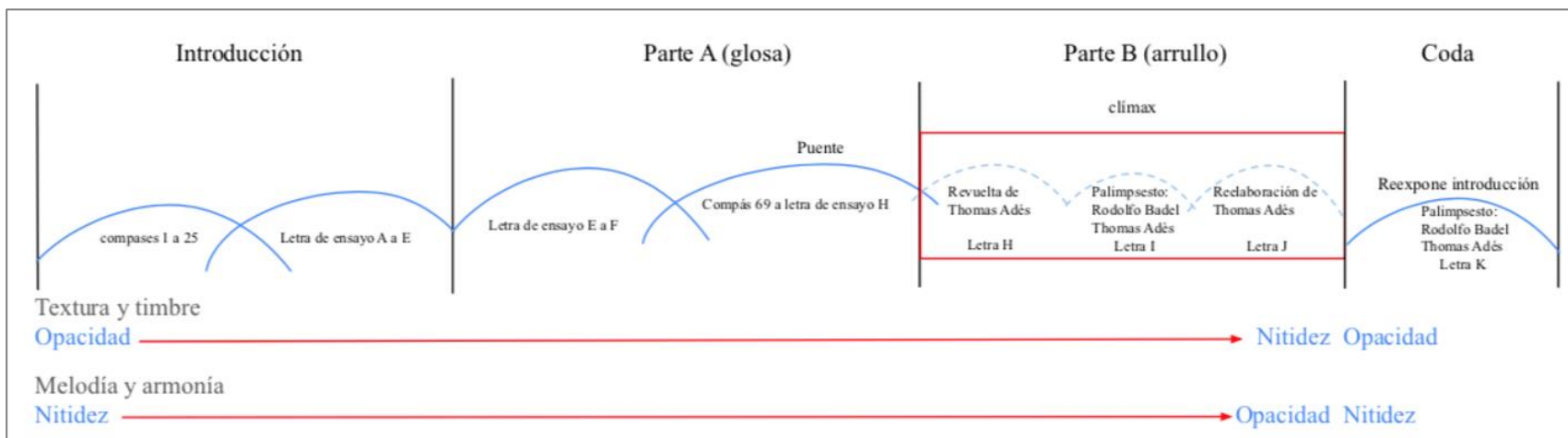
Una vez definidas las partes de la obra, se da curso al proceso de creación. Inicialmente desde la glosa y el arrullo, siendo estas las secciones más estables y nítidas dentro de la obra, para luego abordar la introducción que, a manera de anticipación de la glosa y el arrullo, se desarrolla a través de un acercamiento “con lupa”, explorando en detalle, y con ciertas libertades, los materiales que componen el bordón y la requinta, en un proceso de reconocimiento progresivo de los mismos y estabilización del ensamble, tal como sucede en la introducción en el currulao.

Así, las tres partes desarrollan el bordón y la requinta sobre un continuo de procesos ondulantes que se superponen o surgen súbitamente, haciendo alusión a la literalidad de la palabra ondeada y direccionándose en un proceso gradual desde la máxima opacidad a nitidez. Este último nivel corresponde al arrullo, en el que aparece, a manera de cita, la revuelta del compositor inglés Thomas Adès, trayendo nuevamente a colación el recurso de intertextualidad. En este caso, las similitudes entre los materiales permiten la superposición con una obra completamente ajena al repertorio latinoamericano, y aún más al repertorio de marimba de chonta, y hacen posible llegar a dicha cita como una continuación natural del desarrollo del bordón y la requinta, como si se tratara de la misma obra.

De esta manera, la obra plantea una mirada no solo hacia las músicas tradicionales desde las herramientas que proporciona la academia, sino también desde las primeras y sus características de base, hacia el repertorio académico internacional. Esto representa un paso importante en el proceso creativo, a través de una aproximación en doble vía, que amplía las posibilidades de recursos que me permiten conectar ambas músicas.

Estructura formal y grados de nitidez y opacidad de los procesos ondulantes u ondeadas y de la revuelta (**gráfica 47**).

Como se ilustra en la gráfica 47, la introducción es la sección con mayor opacidad en la obra y se desarrolla sobre un proceso consistente en dos partes u ondeadas: La primera desde el compás 1 hasta el compás 25 en la letra de ensayo C, y la segunda, superpuesta a la primera, desde la letra de ensayo A hasta la letra de ensayo E. Ambas ondeadas abordan el desarrollo gestual del bordón y la requinta a través del uso de módulos para cada guitarra.



Gráfica 47

Las libertades de tempo al interior de cada módulo mediante el uso de calderones o *rubati*, así como la posibilidad de cambiar libremente entre los módulos, resulta en una asincronía que pone de presente el desarrollo textural. Estas libertades otorgadas a cada guitarrista son posibles, en cuanto al ensamble, al determinar ya no solo puntos de encuentro como sucede en *Cantos cruzados*, sino momentos de cambio de los procesos de cada guitarrista. Estos avisos o señales son dirigidos por la guitarra 4, apropiando las dinámicas de jerarquía que operan en la música de marimba, especialmente en secciones de asincronía como en la introducción.

La glosa, llega como el momento que concreta los materiales explorados en la introducción y se presenta como un momento de nitidez y estabilidad del ensamble en el desarrollo del bordón y la requinta. Esta se divide también en dos partes u ondeadas superpuestas. La primera desde la letra de ensayo E hasta la letra de ensayo F, y la segunda desde el compás 69, en la letra de ensayo E, hasta la letra de ensayo H. Esta última funciona como puente que anticipa y conecta con la revuelta (arrullo).

Por su parte, las posibilidades que ofrece la revuelta dentro del arrullo, como un momento de inestabilidad producto de la liberación de los integrantes del ensamble para lucir las destrezas para improvisar o citar improvisaciones de otros maestros, es de capital importancia en la obra. En este caso, las características del fragmento del cuarteto de cuerdas de Thomas Adès citado, como un gran unísono, representa la sección de mayor nitidez en la obra, en comparación con las texturas heterofónicas y contrapuntísticas características de la introducción y la glosa.

Por el contrario, el desarrollo melódico y armónico en D de la revuelta, en contraste con la repetición incesante del bordón y la requinta en Dm de la introducción y la glosa, representa el momento de mayor desarrollo melódico y armónico de la obra, lo cual resulta en una disminución de la nitidez. El arrullo, por su parte, se desarrolla en tres pequeñas ondeadas: la primera, en la letra de ensayo H, presenta la revuelta de Thomas Adès respetando la sonoridad original, adaptada a la métrica de esta obra y transpuesta para adecuarla al registro de la guitarra; la segunda, en la letra de ensayo I, desarrolla un diálogo (palimpsesto) entre el motivo del bordón y el motivo melódico de la revuelta; y la tercera, en la letra de ensayo J, retoma y reelabora la revuelta de Thomas Adès en una versión guitarrística.

Para terminar, la breve coda, después de un cierre súbito en *tutti* de la revuelta, recapitula en la letra K la introducción con ligeras variaciones melódicas que concilian el patrón melódico del bordón con el patrón melódico de la revuelta.

5.5.2. *Ondeada*.

En esta obra se utilizó la electrónica para llevar a cabo un ejercicio de traducción de las características tímbricas de la marimba de chonta e instrumentos de percusión del ensamble de marimba, tomando como referencia el bordón y requinta de *Ondeada y Revuelta*.

El proceso de creación, siguió el mismo esquema, esto es, teniendo en cuenta los grados de nitidez y opacidad determinados por las dinámicas del conjunto delineadas por la ejecución y funciones de la marimba de chonta en cada una de las tres grandes secciones del currulao (introducción, glosa y arrullo).

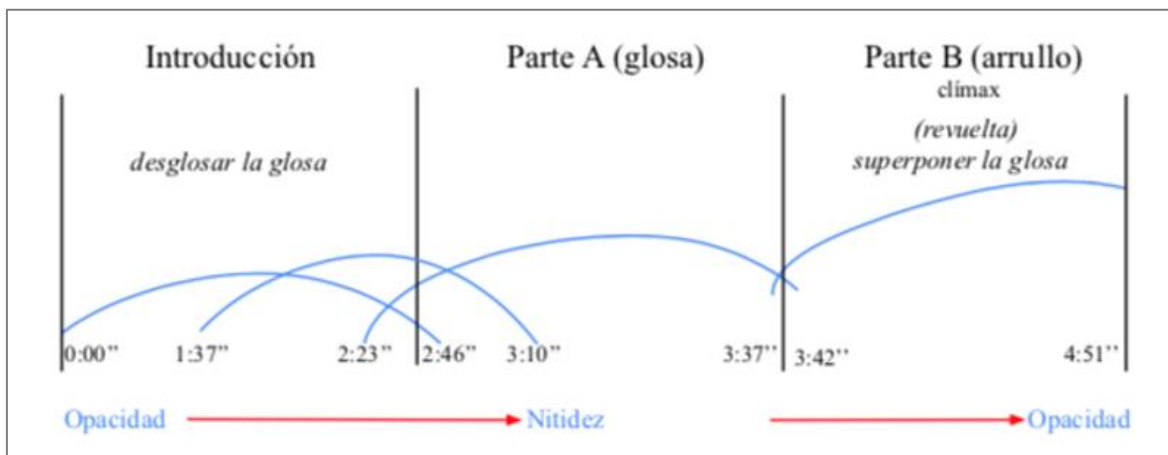
La obra fue compuesta nuevamente partiendo de la glosa que, como en la obra hermana, es la más estable y nítida, pero los sonidos son esta vez generados a través del desarrollo de un instrumento en VCV Rack (software libre de código abierto para el desarrollo de síntesis modular), con el que se crearon secuenciadores euclidianos²⁰ para el desarrollo de procesos rítmicos aleatorios sobre los motivos melódicos del bordón y la requinta. Además, se hace uso de resonadores²¹ para llevar a cabo la traducción tímbrica de la marimba e instrumentos de percusión como cununos y tambora.

A continuación se abordó la introducción que, nuevamente, anticipa la glosa y el arrullo y desarrolla los motivos que componen el bordón y la requinta, utilizando recursos de procesamiento de audio en la estación de trabajo de audio digital (DAW, por sus siglas en inglés) Ableton Live, optimizada para la producción de música electrónica. Dichos recursos

²⁰ Los secuenciadores euclidianos trabajan sobre el algoritmo de Euclides, que es un algoritmo recursivo que se basa en dos propiedades sencillas del máximo común divisor. La aplicación más usada es la de repartir de forma equitativa una determinada cantidad de pulsos en una cantidad establecida de unidades de tiempo creando así lo que se conoce como "Ritmos Euclideos".

²¹ Un resonador es cualquier dispositivo o sistema que es capaz de entrar en resonancia o que tiene la capacidad de comportarse de manera resonante, lo cual quiere decir que oscila a unas determinadas frecuencias con una amplitud más grande que a las otras.

incluyen transposiciones y *glissandi* abruptos, *delays*, reverberaciones y procesos a través de cambios graduales en los tamaños de las transientes²².



Gráfica 48

Estructuralmente, como se muestra en la **gráfica 48**, las tres partes desarrollan el bordón y la requinta sobre un continuo de procesos ondulantes que se superponen, haciendo alusión a la literalidad de la palabra ondeada y dirigiéndose gradualmente desde la máxima opacidad en la introducción (primera y segunda ondeada) a la nitidez en la glosa (tercera ondeada).

Finalmente, contrario a lo que sucede en *Ondeada y Revuelta*, donde se hace una cita de autor, en *Ondeada* la revuelta se desarrolla sobre una cuarta ondeada y representa el momento de mayor inestabilidad de la obra, y la libertad propia de esta, propia a la improvisación, es desarrollada a manera de capas generadas a partir de la glosa original, y a la que se van a sobreponer sus materiales desfasados, transpuestos, contraídos y con diferentes procesos de reverberación y *delay*.

²² Transiente: Es una forma de onda no cíclica de mucho mayor nivel o amplitud que los sonidos alrededor o el nivel promedio.

6. CONCLUSIONES

El presente trabajo de investigación creación, se realizó teniendo como punto de partida la problematización que surge tanto de la fortuna de haber desarrollado mi formación musical moviéndome permanentemente entre la música tradicional popular y la música académica contemporánea, como del ejercicio de comprender las razones que determinan mi identidad en la creación musical y que han generado la necesidad de trazar vasos comunicantes entre ambas vertientes musicales.

Esta problematización fue abordada en las obras a partir de los principios de nitidez y opacidad y de la forma como estos pueden expresar musicalmente la percepción personal de elementos como, por ejemplo, el desarrollo tímbrico presente en el intento de traducción de un medio instrumental a otro, o la evocación de experiencias acústicas y sensoriales propias de espacios musicales con idiosincrasias alejadas del rigor de la música de concierto.

El trabajo de grado exploró las posibilidades creativas que se revelan en el concepto de paisaje sonoro ampliado y los diferentes recursos de la intertextualidad que se desarrollan en espacios musicales con idiosincrasias alejadas del rigor de la música de concierto, atravesados por la mirada de la música académica contemporánea, ligada a la exploración de la percepción personal y a los recuerdos de estos paisajes sonoros.

Esta aproximación a las músicas tradicionales desde el paisaje sonoro ampliado y la intertextualidad amplió las oportunidades de creación a partir de las mismas y su interacción con conceptos y técnicas de la música académica que de otra manera serían inaccesibles o difícilmente contempladas. Más específicamente, se produjo un enriquecimiento de mi bagaje como compositor gracias al descubrimiento y las posibilidades de experimentación con nuevas sonoridades, así como la integración de las mismas en el proceso compositivo. Reflejado en la interiorización de expresiones musicales antes desconocidas y el aprendizaje de nuevas configuraciones tímbricas, texturales y rítmicas, invaluable recurso para proyectos futuros.

Así mismo, esto planteó un gran número de desafíos musicales y técnicos cuya resolución derivó en un interesante proceso de aprendizaje:

Desde el punto de vista puramente compositivo, uno de los aspectos más importantes en cuanto a la interpretación y la notación tuvo que ver con la posibilidad de encontrar resultados tímbricos y texturales que, escritos de una manera tradicional, implicarían un alto nivel de dificultad en la lectura y ejecución. La búsqueda de alternativas me llevó a encontrar y poner en práctica formas de notación más simples, pero que a su vez contemplan las posibilidades creativas de los intérpretes consiguiendo resultados más interesantes. El intérprete se convierte en una extensión del acto creativo del compositor.

En las preguntas sobre las características interpretativas, fue notorio el valor agregado de importar las libertades de los intérpretes en las músicas tradicionales y las posibilidades creativas de los intérpretes asumiendo este rol como una extensión del compositor. El proceso creativo pasó así de ser un acto pasivo, de escritorio y sentado al piano como instrumento principal para la escritura, a un acto activo, vivencial, de exploración con los instrumentos e instrumentistas y de grabación de dichas exploraciones. Con la inquietud sobre los aspectos tímbricos y de traducción, que me llevaron a descubrir técnicas instrumentales distintas a las convencionales.

Para el desarrollo de las obras, y especialmente en los procesos de traducción entre instrumentos y mimesis, el trabajo con los intérpretes se configuró como una parte esencial porque permitió un mejor y más adecuado entendimiento de las posibilidades y limitaciones de los instrumentos. En ocasiones también fue de utilidad para los instrumentistas porque los llevó a explorar los instrumentos desde una óptica completamente alejada de la academia y las prácticas en los que se han formado.

Debido a la originalidad y los nuevos recursos en las diferentes obras, el resultado de este proyecto de investigación creación constituye un tipo de escritura compositiva que pretende servir de referencia a otras exploraciones expresivas en la música, a partir de la cual se pueden desarrollar otras posibilidades y extender los recursos a nuevas experimentaciones.

7. BIBLIOGRAFÍA

Banco de la República, Biblioteca Luis Angel Arango, 1998. Serie compositores colombianos, no. 5, Fabio González Zuluaga.

Bartók, Béla. 1979. Escritos sobre música popular. Siglo XXI Editores, México.

Berio, L. (2006). *Remembering the future*. Cambridge, Mass: Harvard University Press.

Bermudez, Egberto. 1985. Los instrumentos musicales en Colombia, Bogotá: Universidad Nacional – Centro Editorial.

Boulez, Pierre. 1987. Penser la musique aujourd'hui. Gallimard. París, Francia.

Carbó Ronderos, Guillermo. 2003. Musique et danse traditionnelles en Colombie: La Tambora. Paris, L'Harmattan.

Corredor Bohórquez, Andrés Augusto. 2015. Respira, respira, improvisa nativa: Construcción de lenguaje para la improvisación jazz en la guitarra eléctrica, a partir de la apropiación de elementos tímbricos y expresivos de la música tradicional colombiana. Proyecto de grado. Universidad Francisco José de Caldas, Facultad de Artes, ASAB.

Deleuze, Gilles y Guattari Félix. 2004. Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia. Traducido por José Pérez Vásquez. Valencia: Pre-Textos.

Duque, G. Alexander; Sánchez, Héctor Francisco; Tascón, Héctor Javier. Qué te pasa vo! Cantos de piel, semilla y chonta. Cartilla de iniciación musical.

Gaviria, Guillermo. 2010. La composición musical: introducción al desarrollo a partir de una idea básica.

Gaviria, Guillermo. 2015. “Principios de la Gestalt”. En Textos de trabajo: Composición III. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.

Gould, Elaine. 2011. Behind Bars, The definitive guide to music notation. Inglaterra, Faber Music Ltd.

Grisey, Gerard. 1989. Reflexiones de un compositor sobre el tiempo musical. *Entretemps*, 8: páginas. Traducción de Nora García.

- Hall, S; Du Gay, P (1996). "Cuestiones de identidad cultural"
- Hatten, Robert. 2004. *Interpreting Musical Gestures, Topics and Tropes. Mozart, Beethoven, Schubert*. Indiana University Press, Bloomington, Indiana 47405 USA.
- Locke, Ralph P. 2009. *Musical Exoticism, Images and Reflections*. Eastman School of Music, University of Rochester, New York.
- Mercer, K. 1990. "Welcome to the Jungle: Identity and Diversity in Postmodern Politics", en J. Rutherford, ed., *Identity, Community, Culture, Difference* (Londres: Lawrence & Wishart), p. 43.
- Murail, Tristan. 1989. Questions de cible (Cuestiones de objetivo). *Entretiens*, 8:202-219. Traducción del francés de María Julia Druvielle.
- Noguera Palau, Carolina. 2011. Carnavalesque expressions in musical composition: A Colombian perspective. *Analytical Commentary Vol. I*.
- Noguera Palau, Carolina. 2017. "Formas de recuerdo sin territorio". *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 13 (1): 233-264. <https://doi.org/10.11144/javeriana.mavae13-1.frst>
- Pabón, Consuelo. 2006. "Diferencia y repetición en el acto de crear". En *Los límites de la estética de la representación*, editado por Adolfo Chaparro, 77-98. Bogotá: Universidad del Rosario.
- Quevedo Urrea, Jaime Humberto. 2010. Algunos aspectos documentales, técnicos y jurídicos de la memoria documental de la música. *Revista A Contratiempo*, No 15.
- Ruiza, M. Fernandez, T. y Tamaro, E. (2004). Biografía de Charles Ives. En *Biografías y Vidas*. La enciclopedia biográfica en línea. Barcelona (España). Recuperado de <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/i/ives.htm> el 1 de diciembre de 2020.
- Samper Arbeláez, Andrés (2020). *La enseñanza de la música tradicional en Educación Superior: Hacia una pedagogía mestiza en América Latina*.
- Schafer, Raymond Murray (1994). *The soundscape: our sonic environment and the tuning of the world*. Rochester, Vermont: Destiny Books.

Schoenberg, Arnold. 1984. *Style and Idea*. University of California Press (new edition), Berkeley, Los Ángeles.

Schoenberg, Arnold. 2006. *Fundamentos de la composición musical*. Real Musical Editores. Madrid, España.

Subgerencia Cultural del Banco de la República, 2015. Blas Emilio Atehortúa Amaya.

https://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php/Blas_Emilio_Atehortúa_Amaya

Tascón, Héctor, 2014. Estructuras musicales del patacoré, el bambuco viejo y la juga grande, Estudio con cinco marimberos de Guapi. *A contratiempo*. Revista digital.

<http://www.musigrafia.org/acontratiempo/?ediciones/revista-24/articulos/estructuras-musicales-del-patacore-el-bambuco-viejo-y-la-juga-grande-estudio-con-cinco-marimberos-de.html>

Wang, Chin-Yi. 2012. *Spectral Music and Gérard Grisey's Vortex Temporum I and II*. Dissertation. University of California.

8. DOCUMENTO ANEXO

En el documento anexo, se presentan los scores del portafolio de obras, compuestas dentro del proyecto de investigación creación Cuestiones de Identidad.

8.1. Fogoniao´

8.2. Cantos Cruzados

8.3. Solipá

8.4. Aporreao´

8.5. Ondeada y Revuelta

8.6. Ondeada