

Composición X

Tres danzas suspendidas

Trabajo escrito

Estudiante:

Juan David Muñoz Campo

Tutora:

Carolina Noguera

Dirigido a:

Jurados de tesis

Facultad de Artes - Carrera de Estudios musicales

Pontificia Universidad Javeriana

Bogotá

24 de mayo de 2019

Contenido

Introducción

1. Las música popular tradicional como elemento de interés para componer.
 - 1.1 Antecedentes con enfoque en las ideas de Berio y Bartók.
 - 1.2 Nociones personales.
 - 1.3 ¿Cómo he abordado el tema en composiciones pasadas?
2. Reflexiones sobre la selección del formato instrumental.
3. Materiales: Idea Básica y desarrollos
 - 3.1 *Begriff*
 - 3.2 *Gedanke*
 - 3.3 Cuadros con la estructura, los elementos de la idea básica empleados y la descripción del desarrollo de estos elementos.

Bibliografía

Anexos

Introducción

Las distintas experiencias relacionadas con la música que acompañan la formación universitaria -tanto en el espacio académico como en el externo- han sido fundamentales en la consolidación de una postura y de un pensamiento frente a la composición musical. La amplia conceptualización explorada a través de los contenidos de la carrera, sumada al interés por ahondar, investigar, cuestionar y reaccionar en y ante ella, han forjado una visión que puede ser expresada a través de algunas obras o de las nociones conceptuales que se tienen en cuenta al momento de desarrollarlas. Por otro lado las experiencias externas a la universidad -anteriores y simultáneas- ocurridas en la amplia variedad de espacios en los que la música se manifiesta, nutren de igual manera el pensamiento sobre la composición y son una vasta fuente de exploración e inspiración para la creación.

Algunas de estas nociones están en un cambio constante que se puede ver reflejado en las transformaciones de la forma de componer y en el resultado de cada obra. Otras, sin embargo, parecen consolidarse por más tiempo y conducen a una mayor exploración de las mismas, al deseo de conocerlas con mayor profundidad y de componer en base a este conocimiento.

En este trabajo se presentan algunas de las diferentes nociones, puntos de vista, reflexiones y/o ideas sobre la composición - y en algunos casos sobre la música en general - que han influido sobre el proceso creativo de esta obra para banda sinfónica. La música popular tradicional como elemento de interés para componer es el tema central de esta conceptualización y al respecto se abordan aspectos como el origen de dicho interés y algunas discusiones basadas en posturas propias y de algunos otros autores. Ciertas decisiones musicales concretas que tienen en cuenta este bagaje ideológico -como la selección del formato instrumental o de la música tradicional particular que me interesa abordar en esta oportunidad- también están plasmadas. Un análisis detallado de la obra en el que se explican aspectos como los diferentes materiales y procedimientos compositivos empleados, entre otros aspectos, constituyen la parte final del trabajo.

1. Las música popular tradicional como elemento de interés para mis composiciones

1.1 Antecedentes: Béla Bartók y Luciano Berio

Emplear elementos de las músicas populares en la composición de música para formatos de cámara y orquestales es una práctica con una larga trayectoria. Si bien podríamos entrar en las discusiones de si la música del periodo de la práctica común no ha estado siempre influenciada por estos géneros o de la pertinencia de dichas categorizaciones al estar basadas en un discurso construido por una tradición musical de origen europeo y difundido en muchas instituciones de

formación musical a nivel mundial, vamos a asumir dicha diferenciación tal como lo plantea la musicología decimonónica para hablar de algunos ejemplos concretos en los que ha ocurrido este fenómeno. Además sólo tendremos en cuenta casos en los que esto ocurre ubicados temporalmente entre el siglo XIX y XXI, no sin antes señalar que desde el Renacimiento ya era recurrente esta práctica y que compositores paradigmáticos como Bach la emplearon en su obra.

Durante el romanticismo se asumió una tendencia compositiva ampliamente difundida que puede entenderse como una fase del fenómeno planteado. Esta se denomina “exotismo”, un término empleado posteriormente que puede abarcar música de cualquier periodo: “The evocation of a place, people or social milieu that is (or is perceived or imagined to be) profoundly different from accepted local norms in its attitudes, customs and morals.” (*Grove Music Online*, 2010) En el caso particular de la música del siglo XIX, esta tendencia estuvo caracterizada por emplear en las composiciones de “música culta” elementos de músicas consideradas exóticas por las diferentes potencias europeas del momento. “The exotic locale that is evoked may be relatively nearby (e.g. a rural French village, in an opera composed for Paris) or quite distant.” (*Grove Music Online*, 2010). Dichos elementos consistieron en titular las obras con palabras que se relacionaban con lugares lejanos, usar modos y armonías diferentes a las del sistema de tonalidades mayores y menores -que no necesariamente eran los empleados en las regiones a las que hacían alusión pero que en el imaginario colectivo así se asumía- y emplear diferentes patrones rítmicos característicos de alguna música foránea, entre otros (*Grove Music Online*, 2010).

Un ejemplo temprano de este hecho puede apreciarse en la *Sinfonía Pastoral* (1808) de Beethoven. “El tema principal... es una melodía eslavo-meridional. Beethoven debió haberla oído de los cornamusistas...” (Bartók, 1931, p. 69) En la segunda mitad del XIX se encuentran otros dos casos con compositores de diferentes nacionalidades. La obra del francés Georges Bizet, más específicamente su ópera *Carmen* (1875), emplea una temática que ocurre en Sevilla, una región al sur de España que en el contexto parisino de la época era considerada exótica. Adicionalmente hace uso de un ritmo que fue muy popular en la región española a mediados del siglo XIX en la conocida *Aria* de la habanera. Finalmente Nikolai Rimsky Korsakov, además de hacer lo mismo con el nombre de los movimientos de su suite sinfónica *Scheherezade*, se inspira en el compendio árabe de *Las mil y una noches*, proveniente de una región alejada del imperio ruso geográficamente y culturalmente.

Algunos casos de nacionalismo musical romántico también estuvieron impregnados del exotismo mencionado. Recordemos que este último no se refiere exclusivamente a la alusión musical -a través del título, melodías etc.- de lugares demasiado alejados geográficamente del compositor y/o los oyentes. Regiones rurales o temáticas antiguas de su misma nación también pueden ser consideradas exóticas, al igual que músicas del lugar de nacimiento del compositor cuando este

es considerado exótico en el contexto en que se desempeña, como es el caso de Chopin y sus Polonesas.

En sus *Escritos sobre música popular*, Béla Bartók menciona, desde su postura como recopilador del folklore húngaro y como compositor que basa su lenguaje musical en el estudio científico de estas músicas, una posición que puede relacionarse con lo mencionado anteriormente de los compositores románticos. Antes de ello cabe aclarar dos de sus conceptos que son claves para entender a qué se refiere: música popularesca y música campesina. “Podemos llamar música popular ciudadana o música culta popularesca, a aquellas melodías de estructura más bien simple, compuestas por autores *diletantes* (aficionados) pertenecientes a la clase burguesa y, por ello, difundidas sobre todo en la clase burguesa” (Bartók, 1931, p. 66) más adelante continúa:

“Generalmente son llamadas “canciones húngaras”, y Kodaly ha escrito así sobre ellas: “...El género dominante... es el canto en estrofas, de una sola voz y que, casi siempre, se transmite oralmente... Es verdad que en su mayor parte han sido publicadas; sin embargo no se usa cantarlas siguiendo el texto musical.” (Bartók, 1931, p. 66)

En contraste con esta tradición, Bartók afirma: “...debe considerarse como música campesina en sentido lato a todas aquellas melodías que están difundidas o que han estado difundidas en la clase campesina de un país y que constituyen expresiones instintivas de la sensibilidad musical de los campesinos.” (Bartók, 1931, p. 67). Cabe aclarar que su interés como folclorista y compositor estuvo enfocada en en esta última categoría, hecho que nos plantea una postura respecto al valor y la autenticidad que le atribuía a cada una.

Sabiendo a qué se refiere con estos conceptos, podemos ahora hablar de su postura frente al “nacionalismo exótico” romántico mencionado anteriormente. Para él era importante que los compositores se dejaran influenciar por la música popular de las regiones de interés y que las composiciones capturaran el carácter de la gente de estos lugares. Bartók afirma que solo pocos compositores lograron acercarse a este objetivo durante el romanticismo, mencionando a Chopin y Liszt como algunos intentos aceptables y a Mussorgsky como el más adelantado de su época. Además habla de la ausencia de interés en la música campesina que existía en el siglo pasado, razón por la cual se asume que los compositores acudían a la música popularesca, cuando querían escribir algo “exótico”, debido a su fácil acceso. Finaliza explicando que a pesar de estos antecedentes las exploraciones de las músicas tradicionales a través de la música “cultura” eran superficiales y solo tenían en cuenta gestos melódicos o si a caso la insinuación de algún ritmo foráneo. (Bartók, 1931, p. 69)

Enfoquémonos ahora en ver los antecedentes de esta práctica compositiva en los compositores que más me han inspirado y/o influenciado, empezando por el propio Bartók. Para el compositor

la música campesina húngara -y de algunas otras regiones cercanas- fue el punto de partida de su lenguaje compositivo. Si bien tuvo una formación musical europea, el trabajo de campo en las diferentes regiones rurales de su territorio -donde grababa y transcribía diferentes melodías- fue fundamental en la creación del folclor imaginario que tanto lo caracteriza. Me parece destacable, entre sus consideraciones sobre esta música, su interés por emplearla para la renovación de la tradición en la que se encuentra inmerso -aquella de la composición de música “culta”- a través de una apropiación de la misma que se basa en un estudio minucioso de sus características (Bartók, 1931, p. 86). La interacción directa con estas músicas en prolongados periodos de tiempo, sumado al mencionado estudio, constituyen una de las maneras de aproximación más completas a la comprensión de un lenguaje musical, en mi opinión.

También comparto la visión de Bartók de que la falta de homogeneidad de las músicas populares de ciertos territorios, al igual que las diferentes interpretaciones de un mismo material sonoro, producto de la variación que propicia la transmisión oral de la música entre diferentes regiones geográficas, son factores invaluable de la música campesina. No hay búsqueda de una pureza en lo sonoro, sino una fascinación por la variedad que genera la interacción entre los pueblos (Bartók, 1944, p. 82).

Por último, resalto de Bartók sus ideas sobre el uso de materiales sonoros populares en la renovación de la composición musical. Haciendo la aclaración de que no consideraba que esta fuera la herramienta a la cual todos los compositores debían acudir, Bartók menciona este hecho como algo igual o más valioso que crear materiales propios y critica a quienes desprecian o subestiman esta práctica. “Quienes razonan así seguramente pensarán que el compositor amante del canto popular jamás tiene en la cabeza la más pequeña melodía. Entonces, cuando se sienta a trabajar, resuelve su confusión recurriendo a una colección de cantos populares...” Continúa más adelante: “La cuestión no es tan simple. El error de quien formula razonamientos tales consiste en la excesiva importancia concedida al sujeto...” (Bartók, 1931, p. 87) A continuación Bartók menciona una serie de ejemplos en la historia de las artes en los cuáles los creadores han recurrido a elementos previamente elaborados en la tradición popular, y han creado a partir de ello. Menciona, entre ellos, a Haendel y Bach, compositores paradigmáticos que hicieron esto en muchas de sus obras.

“A decir verdad, la mentalidad que atribuye importancia determinante a la invención de los temas se remonta apenas al siglo XIX y es un particular fruto del romanticismo que apreciaba exclusivamente las manifestaciones “personales”. En todo caso creo que mis consideraciones anteriores permiten llegar a una conclusión: el hecho de ahondar el arte personal en la música popular del país propio, antes que en Brahms o en Schumann, no constituye signo de “agotamiento” o de “impotencia”. “ (Bartók, 1931, p. 88)

Esta consideración me parece supremamente valiosa y me ha motivado a seguir explorando elementos sonoros de diferentes contextos musicales. Cabe aclarar que esto no excluye el interés por la música del periodo de la práctica común -claramente la mayoría de aspectos que constituyen esta tradición han sido tenidos en cuenta gracias a la formación musical que he recibido y al tipo de composiciones que he planteado a lo largo de la carrera- pero se aleja de algunas visiones que consideran que los materiales musicales del compositor deben surgir de cada individuo, como si fuera posible crear algo que no se base en la reapropiación de lo que hemos experimentado.

La última postura que he resaltado sobre Bartók es pertinente para introducir los planteamientos de otro compositor de mi interés. Luciano Berio ha plasmado una serie de ideas sobre la traducción musical que pueden complementar con solidez lo mencionado. En su texto *Remembering the Future*, tras reparar sobre las problemáticas que puede representar nuestra intención por referirnos a la música de forma objetiva, utilizando herramientas de otras conceptualizaciones -lingüísticas y semióticas- pero omitiendo la experiencia individual y la existencia de diferentes “mundos musicales” con diferentes funcionamientos, habla de la traducción de *Textos* musicales como un factor transversal a toda la historia del arte sonoro. Antes de hablar específicamente de a qué nos referimos con traducción, es importante describir con más profundidad las conceptualizaciones que hace Berio respecto a la experiencia musical de cada individuo.

Todos los estímulos musicales que hemos podido conocer a través de diferentes medios, sensoriales e intelectuales, van creando a su paso una especie de librería musical individual. Esta constituye nuestra relación con el arte sonoro, lo cual nos da unas posibilidades de comprensión de la misma y, en el caso específico del compositor, unas posibilidades de creación. Las diferentes conceptualizaciones teóricas de la música, que se pueden remontar a Boecio, pretenden hablar del asunto de una forma totalizadora y objetiva, ignorando que cada conjunto de experiencias musicales es personal. “What we do have at our disposal, instead, is an immense library of musical knowledge, which attracts or intimidates us, inviting us to suspend or to confound our chronologies.” (Berio, 2006, p. 9) Como resultado se crean visiones que muchas veces niegan la posibilidad de acudir a algunos *Textos* de nuestra colección que no cumplen las expectativas que ciertos modelos conceptuales sobre la música plantean, negando de esta manera la diversidad de nuestra biblioteca. Cuando logramos superar esa barrera y entender que dichos *Textos* están a nuestra disposición para ser reinterpretados, entonces podemos plantear nuestra trayectoria musical futura: “It is my intention to share with you some musical experiences that invite us to revise or suspend our relation with the past, and to rediscover it as part of a future trajectory.” (Berio, 2006, p. 2)

En la descripción de la manera en que es posible esta reinterpretación, a través de la composición, el concepto de traducción sale a flote, como un aspecto de gran relevancia. Según Berio toda la historia de la música consiste en diferentes traducciones. De esta forma tanto el intento por hablar de la experiencia musical, como el de reproducir sonido de un instrumento en otro, o el hecho de dar vida a una partitura a través de la interpretación, son todos procesos de traducción y son solo algunos de todos los existentes. Dicha traducción es siempre multidireccional, debido a que, por un lado, cambia el “lenguaje” de un mensaje específico, pero, al mismo tiempo, ese significado se tiene que adaptar a las posibilidades que plantea el lenguaje de destino. Al hablar de la Odisea se entiende con más claridad este hecho: “Ulysses narrates his adventures, adapting them to suit the expectations and conventions of those to whom he speaks. Was he liar?” (Berio, 2006, p. 33). Esto implica a su vez que la traducción representa una transformación de las cosas y por lo tanto ha sido el mecanismo mediante el cual se han trazado las diferentes innovaciones en la composición. Incluso copiar, una forma utilizada durante muchos siglos -si no siempre- para aprender música, implica este proceso y gracias a esta herramienta pedagógica los compositores han acuñado los diferentes *Textos* musicales que han planteado otros -contemporáneos o anteriores- a su librería, enriqueciendo sus posibilidades de reinterpretación. Afirma Berio, además, que hay formas menos explícitas de emplear la traducción en la basta cantidad de parámetros que están presentes en la música. Es posible traducir un concepto o una particularidad a un aspecto específico de las características acústicas de la música.

“Let’s consider, for instance, a concertante situation, in which a soloist coexists with his own image reflected and transcribed into an orchestra which may become a sort of distorting and amplifying functions which are hidden and embedded in a pre-existing and self-sufficient instrumental solo.” (Berio, 2006, p. 41)

En este punto pareciera que las ideas de Berio estuvieran lejos del interés en las músicas populares para la composición. En realidad lo que dice es tan amplio que podría ser aplicado a cualquier tipo de *Texto* musical. No obstante, justamente cuando menciona a Bartók, podemos entender cómo se conectan sus conceptualizaciones con mi objetivo. El bilingüismo musical que Bartók representa, habla de la traducción posible entre universos sonoros diferentes. Es un ejemplo de cómo se logra establecer efectivamente una creación musical -o cómo se forja un futuro- a partir de la apropiación y traducción de diferentes *Textos* musicales anteriores. Pero también en Berio está presente la búsqueda de objetos a transcribir en las diferentes identidades culturales existentes. La particularidad de sus propuestas, en contraste con las de Bartók, tiene que ver con el uso de traducciones no tan evidentes. Hablando de una experiencia suya con música de la tribu Banda Linda, menciona lo siguiente:

“It goes without saying that I studied and adapted the procedure involved not because I wanted to transcribe the Banda Linda's heterophonies for a symphony orchestra or for the piano, but because I wanted to transfer the principle, the idea, into other dimensions of music, and also to extend the same principle to other cultures (Sicily, Slovenia, Scotland, and so forth)” (Berio, 2006, p. 58-59)

Lo planteado por Berio me resulta sumamente interesante y pertinente. Por un lado invita a la reflexión de cómo la conceptualización de la música que en la academia es mayoritariamente aceptada y difundida puede llegar a entorpecer la exploración de la enorme biblioteca musical que hemos consolidado vivencialmente en nuestro tiempo y espacio geográfico y social particular. Este aspecto motiva a conocerse musicalmente y a desmitificar el conocimiento de -y la interacción con- prácticas musicales que en el sistema de valores y jerarquías establecido por algunas conceptualizaciones difundidas de la música, terminan siendo ignoradas o rechazadas. Además la idea de traducción, y de todas las posibilidades que existen de la misma, pueden conllevar al potenciamiento de la extracción de parámetros de un *Texto* determinado como objetos esenciales en la composición. La música popular con la que pueda estar interesado en trabajar tiene conceptos evidenciados en sus contextos y dinámicas de interpretación, los cuáles también pueden ser traducidos a las condiciones que se vayan a establecer en la obra. No solamente las melodías y los ritmos constituyen el entendimiento que la experiencia me ha llevado a tener sobre cierta música. Finalmente me parece conciliador su pensamiento acerca del factor identitario que suelen implicar las propuestas compositivas basadas en este tipo de prácticas:

“The pretense of total identification is, to my mind, one of the most sterile forms of contact with another culture. Total identification implies some kind of spontaneity that, in this case, would only be superficially emotive because it would be deprived of any profound form of cultural rigor.” (Berio, 2006, p. 55)

1.2 Nociones personales

Ciertas músicas populares de distintas regiones de Colombia -de origen campesino en su mayoría- han sido inquietantes para mí desde temprana edad. Debido a una aproximación a la ejecución de repertorio de tiple y requinto al inicio de mi formación musical, la sonoridad de la música colombiana de cuerdas pulsadas ejecutada mayoritariamente en algunos municipios de Santander, Boyacá y Cundinamarca, y el contexto cultural en que se desarrolla, me ha planteado una variedad de visiones sobre el quehacer musical que se han ido evidenciando -bien sea a través de afinidad o del cuestionamiento de las mismas- en mis ideas sobre la música y -más específicamente- en mis intereses compositivos.

En la universidad he tenido la posibilidad de explorar esta música a través de diferentes perspectivas y maneras. Las herramientas conceptuales que he aprendido, las discusiones generadas en algunas clases relacionadas con el contexto social y el significado cultural de esta tradición, las clases prácticas en las que he seguido ejecutando dicho repertorio -u otros similares- bajo diferentes metodologías y el lenguaje compositivo que he ido consolidando, han sido las principales fuentes de exploración. Una de las consecuencias de esto ha sido el surgimiento de un interés por explorar otras músicas que pueden tener similitudes importantes con la mencionada, lo cual me ha permitido agruparlas en una misma categoría. Estoy hablando de las músicas tradicionales de origen campesino del territorio colombiano -las cuales no son practicadas exclusivamente dentro de las fronteras geográficas que definen el mismo- más específicamente de los géneros -o complejos genéricos- del currulao, bambuco, chirimía chocona, pasillo, guabina y joropo. Cabe aclarar que no ignoro la arbitrariedad en la que se puede caer al hacer esta categorización debido a que las tradiciones musicales que la conforman nacen en contextos socio-culturales, territorios y épocas diferentes. Tampoco me son indiferentes las discusiones que hay en torno a la denominación y categorización de las mismas -los límites entre el concepto de música popular tradicional, por ejemplo-. No obstante podemos resaltar como algunos rasgos comunes: ser músicas donde su transmisión se genera de forma oral en la mayoría de casos, tener un origen rural y ser consecuencia del sincretismo que caracteriza los rasgos culturales de nuestro continente a raíz de la interacción entre las diferentes vertientes que lo han habitado (Aharonian, 1994, p. 190).

Una pregunta que cabe enunciar aquí tiene que ver con la pertinencia de esta explicación en relación con la composición de la que trata este trabajo. ¿Qué tiene que ver la profundización en este interés con la obra para banda? Como ya he mencionado, a través de la composición he tenido una perspectiva de estas músicas y en el caso específico de esta obra empleo elementos de la música de chirimía chocona. Pero además de esto considero importante mencionar que mis intereses compositivos actuales tienen en consideración la sonoridad de dichos lenguajes -y algunos aspectos contextuales- como elementos base de mis composiciones y que este hecho surge como resultado de una serie de nociones respecto a estas músicas que me gustaría compartir a continuación.

Un asunto que me genera bastantes reflexiones sobre las músicas tradicionales tiene que ver con la cuestión de la identidad latinoamericana. La pregunta fundamental que inicialmente me surgió al abordar el tema -partiendo del cuestionamiento de las cosas que nos parecen naturales u obvias en la vida- está relacionada con la preocupación por posicionar a cualquier manifestación artística como un factor de identidad. En otras palabras: pareciera algo muy orgánico el hecho de tener un himno, danza e instrumento nacional, entre otros, como símbolos que nos caracterizan o representan. ¿Es acaso algo tan instintivo? Aunque intentar hallar una respuesta objetiva a esta pregunta nos tomaría páginas y nos desviaría del punto al que quiero llegar, es posible rastrear

algo de la importancia de estos símbolos, considerando la fuerte influencia que tuvo el ideal de nacionalismo en las culturas europeas y europeizadas durante el siglo XIX. Aunque el término es bastante amplio, complejo y puede tener distintos significados, utilizaremos una acepción tomada del libro de Jorge Enrique González *Nación y nacionalismo en américa latina*:

El nacionalismo surge de una versión orgánica de la sociedad, propia del romanticismo alemán decimonónico, según el cual los valores más importantes de un individuo están determinados por su pertenencia a un grupo mayor, en este caso la nación, valores que deben estar por encima de cualquier otro aspecto y nada debe oponérsele. (González, 2011, p. 12)

La definición es clara. La pregunta en este punto es: ¿De qué manera puede naturalizarse este fenómeno? Pienso que desde el simple acto de cantar el himno nacional como una rutina de colegio hasta las permanentes propagandas de cerveza Águila exaltando la colombianidad a través de la selección del fútbol, por ejemplo, son mensajes claros y contundentes que pueden sugestionar cierto tipo de sentimientos hacia el país. Gracias a la presencia de estos en la mayoría de sectores de la población y en todas las etapas de sus vidas, el sentimiento nacionalista se ha propagado y asumido como un hecho incuestionable, necesario para pertenecer a ese grupo llamado nación y obligatorio por haber nacido bajo ciertas fronteras políticas. La aparente naturalidad del mismo hace que la discusión sobre una música representativa surja fácilmente, al necesitar este ideal de símbolos que lo representen. Y habrá -por supuesto- unos que lo hagan de mejor y otros de peor manera, todo depende de los intereses de quienes los establezcan y la efectividad con la que los propaguen.

Las músicas de origen campesino del territorio colombiano son los símbolos que mejor han asumido ese rol, en mi opinión. Sea que estén estilizadas en correspondencia con los manuales folclóricos, que sus melodías hayan sido compuestas en las ciudades tras un intercambio cultural entre miembros de diferentes regiones, que se hayan negado sus orígenes en tiempos pasados por el arribismo de las élites ciudadanas del siglo pasado (Miñana, 1997, p. 11) o que efectivamente se sigan ejecutando en los contextos campesinos, es comprensible que el bambuco, la cumbia, el vallenato, el currulao y el joropo, entre otros, puedan ser asumidos como rasgos de colombianidad.

Sin embargo, teniendo en cuenta la diversidad que se ignora al agrupar todas estas prácticas en una misma categoría solo por el hecho de ejecutarse bajo unas mismas fronteras políticas, ¿qué tan genuina puede ser la identificación con estas sin haber tenido una relación prolongada a lo largo de la vida? ¿De qué manera el conjunto de chirimía chocona puede ser considerado como un rasgo identitario de una persona que solo ha vivido en Bogotá y que ha estudiado mayoritariamente la historia y teoría de la música del periodo de la práctica común? ¿No puede la música de herencia europea que se suele interpretar en la sala de conciertos -o en últimas

cualquier manifestación musical- hablar de una identidad sonora latinoamericana en este momento histórico? No pretendo omitir las incomodidades que pueden generar estas preguntas escudándome bajo principios nacionalistas o afirmando que no considero que haya algo en estas músicas con lo que me sienta identificado pero que sin necesidad de ello es posible emplearlas en mis composiciones. También me parece poco realista decir que haber conocido dichas prácticas a través de grabaciones, textos y experiencias en festivales pueden ser un hecho suficiente para considerarlas propias. ¿Cuál es el elemento de estas músicas -o en este caso particular, de la chirimía choacoana- con el que me siento identificado y que al mismo tiempo me motiva a emplear sus sonoridades en mis composiciones?

Como ya he mencionado el discurso folclórico hegemónico ha generado, como consecuencia de sus producciones escritas y de su difusión en el sistema educativo, atribuir la función de caracterización nacional a las músicas populares rurales (Miñana, 2000, p. 37). El contexto en el que surgen y las problemáticas que atañen a sus participantes parecieran no ser muy tenidas en cuenta en los compendios folclóricos. Posiblemente por ello la aproximación del grueso de la población urbana a estas músicas -si es que se da- suele quedarse en el forjamiento de una visión en la cual existen unas condiciones ideales de sonido, vestimenta, temáticas, personajes y paisaje que tienen estas músicas, que a su vez caracterizan la colombianidad (Ochoa, 1994, p. 36) y que no consideran las duras condiciones sociales que allí se desarrollan. Si bien es cierto que la labor de algunos folcloristas ha sido muy valiosa y ha generado conocimiento pertinente -como también es cierto que el objetivo de esta disciplina no debe ser necesariamente el de denunciar las inquietudes planteadas- considero que la idealización generalizada a la que han contribuido nos dificulta la concientización sobre el trasfondo social de las manifestaciones musicales, lo cual afecta nuestra relación con estas y nuestras posturas respecto a la historia de la Colombia rural.

Teniendo en cuenta las condiciones sociales de marginación y violencia que históricamente se han dado en las poblaciones donde se originan y/o practican estas músicas mayoritariamente, considero que su sonoridad es un símbolo de dichas condiciones. Muchas de las músicas campesinas son expresiones musicales que surgen y se desarrolla en simultáneo con una serie de problemáticas que han afectado a un gran porcentaje de la población rural colombiana desde hace siglos. Este hecho me permite asociar la música con ciertas condiciones sociales adversas. Sin embargo, tras haber generado interés sobre esta problemática, también he construido diferentes posturas al respecto, las cuales se podrían resumir brevemente en la solidarización con dichos pueblos, el rechazo a ciertas dinámicas históricas que se perpetúan y el interés por el cambio de las mismas. Por lo que ahora la sonoridad de la chirimía o de las gaitas, por ejemplo, no solo representa la problemática, sino también mis posturas respecto a esta. Al momento de emplear estas músicas en mis composiciones estoy pensando en plasmar una parte fundamental de mi visión frente a una historia que me atañe, me inquieta y me duele. Este hecho tiene que ver

con una reflexión personal que puede no ser -tampoco ha sido mi intención- percibida en el resultado sonoro, pero es importante porque constituye una de las razones más importantes de mi interés sobre las músicas tradicionales y me motiva a seguir ahondando sobre las mismas.

Pese a todo, aquí estamos. Los músicos de hoy, herederos de una gran omisión, nos vemos frente a la necesidad de formarnos una identidad, y a la obligación de asumir una función con sentido de vigencia y trascendencia. En tal virtud no tiene juicio dedicarnos a hacer lo mismo que hace un siglo y más dejó de hacerse. Por el contrario, el presente, y mucho más el futuro, exigen de nosotros planteamientos nuevos, creativos y originales, principalmente dirigidos hacia una pedagogía y estética propias. Estos planteamientos, estoy convencido, pasan necesariamente por una consideración intensa y detenida en la cultura popular. Y no solo por razones estéticas circunstanciales, como pudiera pensarse, sino más bien por razones de análisis histórico que hemos visto aquí. La conciencia y la imaginación serán nuestros mejores asideros (Prudencio, 1988, p. 51).

La interacción en el espacio del festival

Uno de mis objetivos principales del semestre anterior fue el de asistir a diferentes festivales de música tradicional para experimentar *in situ*, diferentes prácticas en las que pudiera basar mis composiciones. Esto con el objetivo de tener una experiencia sensorial y práctica que ampliara mi conocimiento sobre la misma y me inspirara de manera más directa. Pude asistir a dos festivales con características diferentes de los cuáles escribí algunas de mis percepciones. En el segundo de estos, el Festival de música del pacífico Petronio Álvarez, encontré la práctica en la que voy a basar mi obra, la cual corresponde a la música que interpretan los conjuntos de chirimía chocona. A continuación presento mis consideraciones frente a ambos festivales.

Festival nacional de la guabina y el tiple (Vélez, Santander)

Por un lado sentí muy marcada la influencia del discurso folclórico en las diferentes manifestaciones del festival. Unas estandarizaciones, parámetros y formas de ser que se han ido consolidando por las condiciones que impone el festival y no tanto por la perpetuación de una manifestación de origen campesino. Por otro lado sentí una lejanía por parte de la mayoría de asistentes con las manifestaciones musicales a las que el festival gira en torno. La anécdota de La 33 es un claro ejemplo de ello donde otro tipo de músicas son más aceptadas masivamente y terminan siendo el “plato fuerte” del evento. La música tradicional se toma como excusa para la realización de la fiesta pero a fin de cuentas no tiene la relevancia que supuestamente le atribuye el discurso folclórico. Y siento que es precisamente por este último que no se perpetúa una relación orgánica con la tradición, pues estableció unas condiciones que ignoran el factor socio-cultural de la época y que terminan volviendo la música en un objeto de museo intocable e

impenetrable que la mayoría perciben distante y por lo cual dejan de relacionarse con el mismo de forma directa. No se ve gente bailando en la plaza y hay una cuerda que separa a los espectadores del desfile, factores que muestran una interacción lejana, a penas apreciativa del asunto. Claro que se vería forzado bailar guabina, pues la música ya cambió de significado y estamos acostumbrados a bailar otros géneros. Quizás sería más triste que no hubiese festival. Pero vaya que urge un replanteamiento de esta relación y el poder asumir estas músicas como algo vivo, que habla de la diversidad de posibilidades de expresarse con diferentes sonoridades a las difundidas masivamente en las estaciones radiales. La homogeneidad que la cultura musical masiva plantea y fomenta, es otro aspecto que considero influyente sobre lo explicado, pero ese sería tema para otra ocasión.

Festival de música del pacífico Petronio Álvarez (Cali, Valle del Cauca)

De esta experiencia debo resaltar la estrecha cercanía que encontré entre la música y la gente que interactuaba con ella. No queda la sensación de que los asistentes fueran a la espera del artista de reggaeton que iba a cerrar la noche. Tampoco de que la forma de relacionarse con la música fuera similar a la que se tiene con un objeto de museo que no se puede tocar y que no hace parte de la actualidad. El goce que produce cada una de estas músicas en la población, mayoritariamente negra, que asistía al festival, habla de la importancia y de la actividad de la misma en un contexto real, aún siendo músicas de origen campesino y ancestrales. La chirimía es quizás la tradición en la que más fuertemente vi esta tendencia y esta fue una de las razones que me motivó a ahondar en ella para componer. Cabe destacar también el parecido de sus melodías con las de la tradición andina que mejor conozco y su apropiación de géneros como el pasillo con los cuáles también estoy más directamente relacionado.

2. Estado del arte: ¿Cómo he abordado el tema en composiciones pasadas?

En los semestres pasados he explorado la integración de elementos de músicas populares tradicionales de Colombia a mis composiciones, planteando diferentes maneras de aplicar las lógicas compositivas aprendidas en el énfasis a materiales sonoros extraídos de las tradiciones mencionadas. Este proceso ha traído consigo diferentes resultados que me han llevado a conclusiones sobre la efectividad de ciertos procedimientos o técnicas en relación a mis objetivos. En esta obra continúo dicha exploración, por lo que considero pertinente ver algunos ejemplos puntuales de mis composiciones pasadas para tener un antecedente sucinto de lo que he hecho .

Obra (fragmento específico)	Técnicas compositivas empleadas
<i>Tema y variaciones.</i> Para piano, Variación No. 4. Cc. 75-80 (2015)	En esta sección se emplea el patrón rítmico característico del bambuco con una sonoridad en la que predomina el intervalo de tritono. Hay una ausencia de melodía explícita y una exploración de las propiedades percutidas del piano a través de la dinámica y las articulaciones.
<i>Representación, interacción, transformación.</i> Para trío de percusión. Cc. 166-175 (2017)	Aquí se plantea un currulao ejecutado de forma convencional que empieza a ser modificado a través de la interrupción de su ciclo con la omisión de corcheas de los gestos melódicos y los patrones rítmicos. El cambio métrico muestra este fenómeno, que también puede entenderse comparándolo con un disco rayado el cual a veces reproduce la repetición de una célula rítmica o se salta partes de la canción.
<i>Septeto, Guabina.</i> Para ensamble. Cc. 15-16. (2018)	El ciclo armónico característico del torbellino -I,IV,V- es modificado de diferentes maneras. Teniendo en cuenta los parciales de la serie armónica se arman los respectivos acordes sobre una fundamental que ejecuta el clarinete. De esta manera los demás instrumentos forman los grados faltantes del acorde -y la duplicación de la fundamental- en el espectro que la serie armónica plantea. Por otro lado estas alturas se van desplazando, creando diferentes choques que colorean de forma distinta este ciclo armónico.
<i>Septeto, Joropo.</i> Cc. 42-48 (2018)	Aquí se puede apreciar el procedimiento utilizado en el tema y variaciones en un contexto de ensamble. Pero también se aprecia una politonalidad que están formando el grupo de clarinete y flauta contra el de viola y chelo entre Re menor y Do sostenido menor sobre el ciclo armónico del seis. El piano, por su parte, está ejecutando las dos tonalidades en gestos melódicos y de acompañamiento acoplados por segundas y característicos del cuatro y del bajo respectivamente.
<i>Septeto, Joropo.</i> Cc. 151-153 (2018)	Los gestos en semicorcheas que hacen la viola y el chelo, y que más adelante van a ser replicados por la flauta y el clarinete, tratan de traducir al formato de la pieza un ornamento característico del cuatro cuando acompaña denominado “floreo”. A su vez este ornamento se consolida como un material de desarrollo en el discurso de la pieza.

Tema y variaciones. Para piano, Variación No. 4. Cc. 75-80 (2015)

Musical score for piano, Variation No. 4, measures 75-80. The score is written for a grand piano with treble and bass staves. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/8. The piece begins with a fortissimo (*fff*) dynamic. The music features complex, dense textures with many beamed notes and rests, creating a rhythmic and harmonic complexity. The piece concludes with a fermata over the final notes.

Representación, interacción, transformación. Para trío de percusión. Cc. 166-175 (2017)

H

Musical score for percussion trio, measures 166-175. The score is written for three percussionists: Perc. 1, Perc. 2, and Perc. 3 (Maracas). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/8. The piece begins with a fortissimo (*ff*) dynamic. The music features complex, dense textures with many beamed notes and rests, creating a rhythmic and harmonic complexity. The piece concludes with a fermata over the final notes. The score includes a double bar line with a repeat sign at the beginning of the second system.

Septeto, Guabina. Para ensemble. Cc. 15-16. (2018)

A Senza misura

Fl. *pp*

B♭ Cl. *pp*

Vla. *pp* Sul A

Vc. *pp* Sul A

Pno. *p* *f* *p* *f*

Septeto, Joropo. Cc. 42-48 (2018)

Fl. *mf*

B♭ Cl. *p* *f* *p* *f* *p* *f*

Vla. *p* *ff* *p* *ff* *p* *ff* *p*

Vc. *p* *ff* *p* *ff* *p* *ff* *p*

Pno. *f* *p* *ff* *p* *f* *pp* *ff*

Septeto, Joropo. Cc. 151-153 (2018)

The image shows a musical score for a septet, specifically for the piece 'Joropo' (measures 151-153). The score is written for four instruments: Flute (Fl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The music is in 4/4 time and features dynamic markings of fortissimo (ff) and forte (f). The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs.

3. Reflexiones sobre la selección del formato instrumental seleccionado

La orquestación ha sido parte fundamental de la historia de la música del período de la práctica común, siendo un aspecto que ha surgido y se ha transformado de acuerdo a las diferentes condiciones sociales, materiales y de pensamiento por las que han atravesado los actores de la misma. Se puede abstraer de la lectura del texto de Gardner Read titulado *Style and Orchestration* que su desarrollo ha estado determinado por el entorno específico en que se desarrollaron los compositores paradigmáticos de dicha historia -ubicación geográfica, estatus social-, por las posibilidades materiales que tenían a su alcance -recursos, músicos que interpretarían sus obras, capacidades técnicas de los instrumentos-, y por sus formas de pensar particulares -que al mismo tiempo estaban fuertemente influenciadas por las formas de comprender el mundo que planteaba el espíritu de su tiempo (*Zeitgeist*)-. Cabe aclarar que este capítulo de la historia de la música tiene que ver en mayor medida con la música instrumental por lo que su origen se da en el momento en que los compositores empiezan a establecer una distinción consciente entre la escritura de música vocal e instrumental a inicios del siglo XVII.

Me parece importante resaltar algunos casos particulares que se presentan en el texto de Read en los cuales se puede evidenciar de forma clara cómo los factores mencionados en el párrafo anterior afectaron las decisiones de orquestación de los compositores y que me permitieron analizar mi situación en relación a este aspecto y tomar mis propias decisiones.

Durante el Barroco muchos compositores empezaron a experimentar con agrupaciones instrumentales que podrían considerarse como las antecesoras de una orquesta con una instrumentación determinada, la orquesta clásica. Esta, a su vez, constituirá el punto de partida

para los modelos orquestales de los períodos posteriores, los cuales se basaron en la modificación de la misma a través de la adición, sustracción y/o reemplazo de los instrumentos que inicialmente la conformaban. Cabe resaltar de estos “primitivos” modelos de orquesta la diversidad de conformaciones instrumentales que se generaron gracias a la ausencia de una estandarización. “...Bach marshalled his material in terms of the instruments at his disposal, not in order to fit an standardized ensemble of varied instruments, the later classical practice.” (Read, 1979, p. 24) Sin embargo resulta peculiar ver que, pese a esto, la manera en que el desarrollo y auge de la fabricación de los instrumentos -particularmente del violín durante el siglo XVII- fue un factor determinante en la regularidad con la que los compositores escribían para los mismos y en el rol que más frecuentemente les asignaban, siendo esta una manera de empezar a estandarizar de manera “natural” ciertos comportamientos en los formatos instrumentales.

De aquí pude dilucidar dos aspectos fundamentales: la ausencia de estandarización no es un problema o desventaja al momento de componer y, por el contrario, potencia la versatilidad para crear con lo que sea que se encuentre a disposición así como la exploración tímbrica. Por otro lado, a pesar de que estemos trabajando con un formato no estandarizado, no hay que olvidar la existencia de una tradición instrumental de la cual los intérpretes son conocedores y que la misma ha determinado ciertas facilidades y dificultades que conducen a roles más recurrentes.

Entre la formación de la orquesta clásica, a partir de una figura como Mozart, y la orquesta del romanticismo tardío, representada por Wagner, por ejemplo, es interesante encontrar una similitud en la cual se puede apreciar la forma cómo el *Zeitgeist* y las formas de pensar de los compositores se pueden ver reflejadas en las decisiones de orquestación. Los diseños que planteaban la sinfonía y la sonata, símbolos del equilibrio, la contención y simetría que caracterizó este periodo musical, debían representarse a través de un ensamble instrumental con las mismas características (Read, 1979, p. 31). Una orquesta con poca densidad y con prácticamente los mismos instrumentos en cada sinfonía, pueden ser características de este tipo de principios en la orquesta clásica. El aumento en el protagonismo de instrumentos de viento como el clarinete, con un sonido cálido, poco estridente y el conservatismo del rol violinístico, también pueden ser asociadas con dichos conceptos. En contraste, la densa masa orquestal wagneriana, los instrumentos que prolongan y resaltan los registros extremos de este tipo de ensamble, los doblamientos que refuerzan sus líneas melódicas extremadamente cromáticas y sus texturas sobre cargadas, pueden verse claramente relacionadas con sus ideales filosóficos relacionados con el arte, los cuáles se pueden resumir en su concepción de la obra de arte total (*Gesamtkunstwerk*) (Read, 1979, p. 77).

Pareciera que la visión personal de Mozart no se viera reflejada en su estilo orquestal, de la misma forma que el *Zeitgeist* en el que vivió Wagner se viera opacado por su individualidad. Si bien es cierto que la concepción sobre la música que se tenía en ambas épocas era diferente -y

que la idea del compositor como un genio creador, que plasma su personalidad y sentimientos a través de sus obras es sobre todo romántica, lo cual nos haría pensar que en el clasicismo los estilos individuales no eran realmente singulares- si hay factores que caracterizan la música de Mozart. Su preferencia y habilidad para el desarrollo de melodías al igual que algunas características armónicas y formales de sus obras tardías que hacen pensar que de no ser por su temprana muerte podría ser la figura de transición entre el periodo clásico y romántico, son las más llamativas. En Wagner hay elementos comunes con otros compositores alemanes contemporáneos como el lenguaje armónico extremadamente cromático de la época y el uso del *leitmotiv* en sus óperas, entre otros.

¿En qué me puede aportar este paralelo? Aunque no considero que todos los parámetros compositivos reflejan necesariamente la personalidad del compositor o la atmósfera de pensamiento que predomina en su época, estoy de acuerdo en que un aspecto como la orquestación depende de su comprensión, dominio y apropiación de los diferentes ejemplos de la misma que se plantean en el contexto musical al que le es posible acceder. De esta manera la individualidad se puede evidenciar en sus propuestas específicas, las cuales están basadas en el replanteamiento -e incluso en la imitación- de unas posibilidades previamente establecidas por la tradición. Adicionalmente, en mi caso particular, la selección del formato de banda tiene que ver con unas formas de pensar sobre la composición relacionadas con el contexto social en el que me encuentro inmerso, lo cual podría verse -en esta obra- como el reflejo de un aspecto de mi personalidad (como ya lo he explicado con anterioridad).

A continuación presento otra serie de factores que tuvieron que ver con la selección del formato y que no necesariamente se relacionan con el texto de Read. Teniendo en cuenta la instrumentación recurrente de la chirimía chocoana, mis intereses en las músicas tradicionales, mis nociones sobre la importancia del contexto socio-cultural en el que se desarrolla la música y los objetivos del curso, el formato de banda me parece pertinente para esta obra por las siguientes razones:

- La Chirimía se ejecuta tradicionalmente en clarinete, eufonio, redoblante, bombo y platillos. También suele hacer uso de saxofón, trompeta, flauta y trombón. Todos estos instrumentos hacen parte de la banda, lo que convierte a la instrumentación en un elemento común a ambas tradiciones. Dicha relación permite captar y/o imitar en la banda las características sonoras de la chirimía que son consecuencia de su instrumentación habitual.
- Entre el repertorio bandístico suelen abundar arreglos de músicas colombianas. Esto implica una mayor posibilidad de cercanía de los músicos de estas agrupaciones con dicho repertorio. Si bien las músicas colombianas son diversas -y la música de Chirimía

no suele ser interpretada- existen elementos musicales comunes o muy similares entre los ritmos que se tocan con más frecuencia en la banda (pasillos y bambucos) y los que suelen ejecutarse en el formato de chirimía (jotas y pasacalles). Esta posible aproximación previa de la banda a un lenguaje musical con rasgos similares a los de mi obra puede facilitar el montaje y generar mayor empatía con el ensamble.

- En Colombia hay una amplia actividad bandística. Muchos municipios cuentan con una o más bandas y la variedad que puede existir entre estas agrupaciones, a pesar de compartir un formato instrumental similar, puede evidenciarse en las diferentes categorías que plantean festivales como el de Paipa o Duitama. El sinfonismo, por el contrario, es una práctica menos masiva en el país. Teniendo en cuenta la dificultad que implica tener a disposición un formato instrumental de esta magnitud, considero más viable la circulación de una obra para banda, debido a la abundancia de agrupaciones de este tipo en el país.
- Uno de los objetivos fundamentales del curso es la composición de una obra para un formato instrumental numeroso, el cual suele ser una orquesta sinfónica. Las razones anteriores justifican mi decisión de seleccionar un formato diferente pero cabe resaltar que el objetivo mencionado también fue contemplado al decidir este aspecto.

3. Materiales: Idea Básica y desarrollos

3.1 *Begriff*

Una expresión aparentemente redundante e incoherente puede resumir parte del *Begriff* con el cual concebí la elaboración de esta pieza: la transgresión de lo oficial a través de los elementos oficiales que conduce a una nueva “oficialidad”. Considero que es importante esta frase pues se manifiesta en diferentes niveles de mi composición. Antes que nada es pertinente aclarar a qué nos referimos cuando hablamos de “lo oficial”. El término tiene diferentes significados que dependen del contexto en el que se menciona, no obstante las acepciones que mejor describen lo que quiero expresar se encuentran en el DRAE y son las siguientes: algo que emana de la autoridad del Estado y algo que tiene ciertas cualidades que parecen estar estilizadas en orden de reforzar y encajar dentro de los principios de alguna institución de poder, por ejemplo la corte (Real Academia Española, 2001). Traducido al contexto musical podría decirse que lo oficial es determinada manifestación musical que surge de los ideales planteados por cierta autoridad (instituciones o musicólogos, por ejemplo) y que replica los cánones que son producto de una forma de pensar establecida por esa misma autoridad. Veamos de qué manera esta frase es transversal a la composición, permeando la música tradicional en la que está basada y la composición misma.

La “oficialidad” en la música de chirimía chocoana

Todos los instrumentos que conforman el formato de la chirimía chocoana generan una especie de banda sinfónica reducida, hecho que implica unos significados ampliamente aceptados en nuestro contexto cultural. La banda suele utilizarse con regularidad en las celebraciones oficiales de las diferentes naciones. Así, en cada conmemoración de la independencia de Colombia -por ejemplo- el desfile incluye una banda marcial cuyos integrantes pertenecen a la guardia presidencial, el ejército o la policía. La recurrencia de este hecho permite la asociación de formatos instrumentales similares -como el de chirimía- con celebraciones de este tipo, factor que puede llegar a determinar un significado que los relacione con el estado y sus instituciones. Podríamos contradecir lo anterior afirmando que si el repertorio que se interpreta en dichos ensambles no suena parecido al de las bandas marciales, no tendríamos por qué asociarlo con los símbolos que estas representan. No obstante, las similitudes sonoras son evidentes en muchos casos, como ocurre con el ritmo inicial de la Jota chocoana o de la Polka, en los cuales la forma en que el bombo, redoblante e instrumentos acompañantes marcan los pulsos de los primeros compases tiene un carácter marcial fácilmente reconocible (ver anexo XXXCX). De esta forma encontramos en el formato instrumental de la chirimía el concepto de “lo oficial”.

En cuanto a los géneros que suelen interpretarse cabe decir que algunos de ellos también son producto de una de las connotaciones de oficialidad planteadas con anterioridad. La polka o la contradanza, por ejemplo, forman parte del conjunto de danzas europeas que durante el siglo XIX se popularizaron en Colombia. Éstas fueron inicialmente características de la actividad musical burguesa de la época, particularmente la de Bogotá (Bermúdez, Duque, 2000, p. 54-55) y con el tiempo se popularizaron y difundieron en algunas otras capitales del territorio. La noción que se puede tener sobre las mismas en la actualidad puede ser muy variada, debido al cambio de significado que han tenido con el paso de los años. Considero, no obstante, que la asociación que hay de las mismas con ser producto de una herencia europea, puede plantear una visión de las mismas que representa la oficialidad de unos géneros por encima de otros, no desde la visión nacionalista sino desde el punto de vista de una cultura hegemónica. En este caso el género con nombre europeo y con características rítmicas y melódicas de esta tradición plantean otra oficialidad en la música de chirimía.

El discurso folclórico, que muchas veces se ha encargado de estandarizar las maneras en que se manifiestan las prácticas nacionales, omitiendo las diferencias que pueden existir en un mismo territorio o las prácticas musicales “indeseadas” dentro de la elaboración del discurso de caracterización musical nacional, plantean la tercera oficialidad del asunto. La chirimía chocoana es un conjunto con tales características que interpretan ciertos géneros de cierta manera y se visten de determinada forma. Si bien las generalizaciones muchas veces están fundamentadas y no las considero como un aspecto necesariamente negativo, pienso que en la mayoría de casos

terminan influenciando fuertemente las mismas prácticas, adaptándolas a los cánones y forzándolas a ajustarse al discurso folclórico, no al contrario. En esta medida las exigencias que algunos festivales folclóricos terminan estableciendo - como un vestuario que alguien de una región tan cálida no usaría, o la afinación de los instrumentos en 440 HZ en una práctica en la que no se suele tener en cuenta este aspecto- ejemplifican la influencia de “lo oficial” en esta música a través del discurso folclórico.

La transgresión

Habiendo visto esto ahora nos corresponde -en orden de ver la aplicación de la frase del *Begriff* a este aspecto de la composición- encontrar en qué particularidades de la tradición musical de la chirimía se puede percibir una transgresión a las mencionadas oficialidades. En relación al formato instrumental, es bastante evidente dicha transgresión, debido a la falta de correspondencia entre ambos formatos. Considero más relevante, sin embargo, ver el cambio de significado que implica el contexto en el que más frecuentemente se ejecuta la música de chirimía chocona. Habíamos hablado de una asociación con lo oficial debido a su similitud con la banda y al símbolo estatal que esta última puede representar. Sin embargo el formato de chirimía no se emplea en este tipo de celebraciones y, por el contrario, su espacio más recurrente es el de la fiesta, momento que incita al baile y no a la marcha sistematizada. Al mismo tiempo la recurrencia de esta función de la chirimía la conduce a otro tipo de oficialidad, aquella que se consolida por el rol que termina teniendo en un espacio determinado.

En el caso de los géneros y las formas de ejecución son evidentes más maneras de transgresión, producto del sincretismo entre esta herencia del XIX y las músicas de origen negro que también se ejecutan en la región. Basta con escuchar el acompañamiento en la percusión de una polka o los ornamentos del clarinete en sus melodías, para sentir un *groove* diferente al de una polka de salón. Y estas maneras de ejecución son transversales a la mayoría de géneros que se ejecutan en las chirimías, transgrediendo las estilizaciones de dichas danzas. La jota -que si bien no proviene de estas últimas pero su carácter rítmico inicial puede asociarse con lo militar- presenta una dualidad entre lo marcial y un ritmo en seis octavos que rememora el currulao o el bambuco. Pero la transversalidad de estos aspectos interpretativos constituye a su vez otra oficialidad, de la misma manera que en el punto anterior.

En cuanto a la des-oficialización relacionada con el discurso folclórico se puede ver que, en la práctica, los vestuarios, la importancia de la afinación y el repertorio que interpretan no siempre corresponden a los ideales. En este aspecto no es tan evidente la transgresión porque tampoco hay una estandarización tan marcada como si lo ocurre en otras músicas tradicionales. No obstante se puede decir que la vestimenta casual o influenciada por las tendencias urbanas es recurrente y que no es muy relevante la afinación en el contexto de un desfile de San Pacho.

Además las influencias de la salsa, de la música del caribe y de canciones modernas de difusión masiva también son ejecutadas en los contextos festivos en los que tanto se desenvuelve la chirimía. La entrada en otro discurso, que podría estar más relacionado con los planteamientos etno-musicológicos, es la actualización de dicho elemento oficial.

La “oficialidad” en mi composición

¿De qué manera considero que este mismo fenómeno se refleja en mi obra? Las razones que explican la oficialidad que el formato de chirimía puede representar son aplicables al caso particular del ensamble que yo he seleccionado. La asociación con la institucionalidad está de igual manera presente en el formato de banda sinfónica, incluso de forma más marcada que en la chirimía. Además, la banda como institución de formación musical recurrente en los diversos municipios del territorio nacional es otro elemento que refuerza esta concepción. En relación al repertorio también es evidente. El cánón de obras para banda suele tener ritmos marciales, danzas estilizadas, himnos y en general características ritmo-melódicas que evocan aires institucionales. El repertorio folclórico, bajo unas concepciones estilísticas ampliamente difundidas, suele estar presente en el proceso formativo de las bandas de diferentes niveles técnicos. En cuanto a una conceptualización proveniente de un discurso hegemónico musical, que sería el paralelo con la idealización folclorista, puede decirse que muchas de las características que debe tener esta obra particular están establecidas por el contexto universitario en el cual me encuentro. Los propósitos pedagógicos de esta experiencia, los parámetros a evaluar, entre otros, se adaptan hasta cierto punto a unas visiones sobre la música determinadas por una institución educativa.

La transgresión en mi composición

El tratamiento de la armonía y las tendencias compositivas que influenciaron esta composición buscan salirse un poco del tipo del repertorio más frecuentemente interpretado por ese formato. Elementos tomados de la tradición compositiva inculcada a lo largo de la carrera, que no son correspondientes con el grueso del repertorio bandístico, y mi reapropiación de los mismos también pretenden desafiar los convencionalismos de esta práctica, particularmente algunas técnicas y sonoridades características del minimalismo, de las cuales hablaré más adelante. Finalmente al tomar la decisión de componer para banda y no para orquesta, que es lo más usual en este curso, replanteo un detalle que mi contexto educativo sugiere. De igual manera, al tener que entrar en el mundo de la música para banda y ser consciente de las implicaciones y las posibilidades que esto plantea -algunas de ellas distintas a las de la orquesta o las del repertorio de cámara estudiado mayoritariamente en la carrera- la transgresión está latente. En cada caso, sin embargo, entro en una nueva oficialidad, al ser la banda un ensamble que, como ya lo indicaba, tiene esa ausencia de estandarización, al haber asumido un lenguaje armónico

desarrollado y difundido a lo largo del siglo XX y XXI en bastantes contextos y al hacer parte del conjunto de aquellos estudiantes que han decidido no escribir para orquesta en esta ocasión.

Antes de hablar de los elementos de la idea básica es importante mencionar la influencia del minimalismo en la obra. Aunque no lo hubiese planeado de esta forma, la manera de desarrollar muchas de las secciones y la sonoridad más recurrente pueden asociarse a este tipo de música. Por un lado la constante repetición de fragmentos melódicos o de gestos rítmicos del acompañamiento podrían asociarse al minimalismo. No obstante esta dinámica también es característica de la música de chirimía, probablemente consecuencia de ser una música bailable, por lo que no sería suficiente para hacer la asociación. Dónde encuentro mayor relación entre mi obra y la música minimalista es en el uso recurrente de procesos de adición, sustracción y desfase en algunas de las secciones, en combinación con el diatonismo transversal a la pieza. En la primera sección de la jota (cc. 1-123) o en la última se puede apreciar esto con claridad.

3.2 *Gedanke*

Los elementos que conforman la idea básica de la pieza provienen, en su mayoría, de las transcripciones realizadas. En orden de aparición son los siguientes:

Elemento No. 1

Es el ciclo armónico transversal a cada una de las obras transcritas. Consiste en la alternancia entre el acorde de tónica y de dominante. En la mayoría de apariciones los acordes de esta progresión se presentan en *Staccato* y tienen una acentuación en los pulsos fuertes del compás. En los siguientes gráficos se puede ver la aparición de este elemento en diferentes fragmentos de cada uno de los movimientos:

I. Jota creciente (cc. 1-9)

petas en Do 1, 2, 3

Cornos en Fa 1, 2

Cornos en Fa 3, 4

Trombones 1, 2

Trombón bajo

Eufonio 1, 2

Tuba 1, 2

Score for Jota creciente (cc. 1-9). The score is in 3/4 time and B-flat major. It features six parts: Petas en Do 1, 2, 3; Cornos en Fa 1, 2 and 3, 4; Trombones 1, 2 and Trombón bajo; Eufonio 1, 2; and Tuba 1, 2. The music is characterized by a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Dynamics include *ff*, *pp*, and *ff*. There are first and second endings marked with '1.' and '2.'.

II. Bunde flotante (cc. 151-159)

151

159

so

Tpt. picc.

Tpt. 2

Cor. Fa 1, 2

Cor. Fa 3, 4

Trb. 1

Trb. 2

Trb. B.

Euf. 1

Euf. 2

Tuba 1, 2

Score for Bunde flotante (cc. 151-159). The score is in 3/4 time and B-flat major. It features nine parts: Tpt. picc., Tpt. 2, Cor. Fa 1, 2 and 3, 4; Trb. 1, 2, and Trb. B.; Euf. 1 and 2; and Tuba 1, 2. The music is characterized by a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Dynamics include *ff*, *f*, *p*, and *f*. There is a solo section for the Piccolo Trumpet starting at measure 159.

III. Polka intermitente (cc. 91-105)

Musical score for Polka intermitente (cc. 91-105). The score is arranged for a brass and woodwind ensemble. The instruments listed are:

- Tpt. 1, 2 (Trumpets 1 and 2)
- Cor. Fa 1, 2 (Cor Anglais 1 and 2)
- Cor. Fa 3, 4 (Cor Anglais 3 and 4)
- Trb. 1, 2 (Trumpets 1 and 2)
- Trb. B (Trumpet B)
- Euf. 1, 2 (Euphoniums 1 and 2)
- Tuba 1, 2 (Tubas 1 and 2)

The score shows a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with dynamic markings such as *f* and *p*.

Elemento No. 2

Las melodías transcritas de los distintos instrumentos melódicos del conjunto de chirimía, clarinetes, saxofones y eufonio, son el segundo elemento. Estas se presentan con literalidad en algunas secciones, como es el caso de la sección intermedia del segundo y tercer movimiento (c.87 y c.97 respectivamente). En otros casos son tomados algunos fragmentos o gestos característicos de las melodías y reelaborados. Veamos algunos ejemplos de este elemento.

I. Jota creciente (cc. 227-228)

Musical score for Jota creciente (cc. 227-228). The score is arranged for Piccolo (Picc.) and Flute 1 (Fl. 1). The Piccolo part is mostly silent, with a few notes in the final measure. The Flute 1 part features a melodic line starting with a first ending (1.) and dynamic markings *f* and *p*.

II. Bunde flotante (cc. 84-92)

Musical score for Euf. 2 and Tuba 1, 2. The Euf. 2 part is in the upper staff, and the Tuba 1, 2 part is in the lower staff. The Euf. 2 part features a melodic line with dynamics *p* and *f*. The Tuba 1, 2 part features a rhythmic accompaniment.

III. Polka suspendida (letra F-final)

Musical score for Polka suspendida (letra F-final). The score is marked with a box containing the letter 'F'. The score includes parts for Perc., Fl. 1, Fl. 2, Ob. 1, Ob. 2, Fig. 1, 2, Cl. Es., Cl. Si-1, Cl. Si-2, and Cl. Si-3. The Perc. part is marked *ff*. The Fl. 1, Fl. 2, Ob. 1, Ob. 2, Cl. Es., Cl. Si-1, Cl. Si-2, and Cl. Si-3 parts feature melodic lines with dynamics *p* and *f*. The Fig. 1, 2 part features a rhythmic accompaniment.

Elemento No. 3

Los acompañamientos en la percusión también hacen parte de la idea básica. Estos están conformados por los patrones rítmicos que acompañan los momentos más danzables de cada movimiento, los timbres predominantes a lo largo de toda la obra -redoblante, bombo y platillos- y los ornamentos más recurrentes, como el redoble y las *acciaccaturas*. Todas estas partes de este elemento también son extraídas de las transcripciones y se pueden ver en los siguientes fragmentos de la obra.

I. Jota creciente (cc. 285-290)

Musical score for Jota creciente (cc. 285-290). The score is written for four staves: Plat. (Platillo), Red. (Redoble), Toms (Toms), and Bom. (Bombo). The Plat. staff features a melodic line with eighth notes and rests. The Red. staff features a rhythmic pattern of eighth notes. The Toms staff is mostly empty, with a few notes. The Bom. staff features a melodic line with eighth notes and rests. The score ends with a double bar line and a fortissimo (ff) dynamic marking.

II. Bunde flotante (cc. 227-228)

Musical score for Bunde flotante (cc. 227-228). The score is written for two staves: Red. (Redoble) and Bom. (Bombo). The Red. staff features a melodic line with eighth notes and rests. The Bom. staff features a melodic line with eighth notes and rests. The score ends with a double bar line.

III. Polka interrumpida (cc. 220-223)

Musical score for Polka interrumpida (cc. 220-223). The score is written for four staves: Plat. (Platillo), Red. (Redoble), Toms (Toms), and Bom. (Bombo). The Plat. staff features a melodic line with eighth notes and rests. The Red. staff features a rhythmic pattern of eighth notes. The Toms staff is mostly empty, with a few notes. The Bom. staff features a melodic line with eighth notes and rests. The score ends with a double bar line.

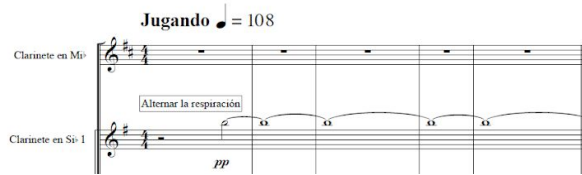
Elemento No. 4

Contrario a los anteriores, este componente de la idea básica no está extraído de los fragmentos transcritos. Consiste en una nota sostenida que emerge progresivamente del silencio y que es activada por un ataque articulado en un instrumento distinto al que produce dicha nota. Aunque no está presente en el tercer movimiento es muy recurrente en el primero y el segundo.

I. Jota creciente (cc. 235-241)



II. Bunde flotante (cc. 1-5)



3.3 Cuadros con la estructura, los elementos de la idea básica empleados y la descripción del desarrollo de estos elementos.

Jota creciente

Sección	Elementos de la idea básica	Descripción del desarrollo de estos elementos
cc.1-123	No. 1	En esta sección se presenta el ciclo armónico y el ritmo del inicio de una jota chocona. Estos dos elementos van siendo transformados a partir de tres procesos graduales. El primero consiste en la adición de células rítmicas diferentes en las mismas alturas de cada una de las voces de la armonía. Las maderas introducen esta variación de forma sutil (p.e compás 11) y progresivamente opacan el ostinato en corcheas de los cobres con un ritmo compuesto de semicorcheas permanente (a partir del compás 89). El segundo proceso tiene que ver con la alteración de la periodicidad del ciclo de tónica y dominante. Inicialmente se escucha lo siguiente: un compás de tónica, uno de dominante y dos de tónica. Con el pasar del fragmento cada una de las voces de los acordes empieza a tener más independencia, cambiando de nota y de acentuación en momentos inesperados. Al finalizar, las funciones de tónica y dominante, que inicialmente estaban en una clara alternancia, están ahora superpuestas (c. 105). El último proceso consiste en el aumento progresivo de la densidad

		sonora a partir de la sumatoria de instrumentos. Lo que inició en cuatro instrumentos termina como un <i>tutti</i> climático.
cc. 124-203	No. 1, 2 y 4	<p>La idea de superposición de funciones armónicas se mantiene a lo largo de este fragmento, esta vez con mayor sutileza en el timbre de los timbales (c. 124). Sobre esta atmósfera -la cual apoyan los toms y el redoblante- las cañas dobles ejecutan un contrapunto cuyas melodías están basadas en el gesto melódico inicial de una jota. Cada una de estas -en un principio- es estática melódicamente y presenta valores rítmicos largos. Conforme avanza el fragmento dichas características empiezan a modificarse gradualmente, aumentando el movimiento rítmico y melódico y conduciendo a un punto agudo y climático que marca el inicio de la segunda parte de esta sección (c. 168).</p> <p>Al haber llegado a un alto nivel de tensión los gestos rítmicos de la atmósfera generada por la percusión aparecen de ahora en adelante como un destello de lo anterior que se va desvaneciendo lentamente. La melodía se desacelera nuevamente, producto de los valores largos, pero se mantiene en una tensión permanente gracias al registro, a los crescendo y a la sumatoria de instrumentos que la van acompañando. Las modulaciones tímbricas constituyen el principal recurso de desarrollo empleado aquí y también presentan el elemento número cuatro de la idea básica.</p>
cc. 203-final	Todos	<p>La insistencia sobre un fragmento melódico de una jota vuelve a ser uno de los materiales más prominentes en este movimiento. También se presenta el acompañamiento armónico y percusivo de la segunda parte de la jota y se mantiene la idea de las notas sostenidas que crecen del silencio, teniendo de esta manera todos los elementos de la idea básica. En este caso hay mayor literalidad en relación a la transcripción, gracias a la preservación tanto de las alturas como del ritmo y la textura (melodía acompañamiento).</p> <p>El juego planteado en esta sección puede describirse de la siguiente manera: una melodía de dos frases -antecedente y consecuente-intenta avanzar y resolver. El antecedente es satisfactorio, pues reposa sobre la séptima de dominante de la armonía (c. 204). El consecuente, por el contrario, no lo es al terminar sobre la misma nota. (c. 208). Simultáneamente su respectivo acompañamiento quiere emerger, pero solo lo</p>

		logra, parcialmente, cuando la melodía reposa, generando una relación de proporcionalidad inversa entre ambos elementos. La nota de reposo al mismo tiempo activa una nota que crece <i>dal niente</i> en el timbre del clarinete (c. 212), como un destello de la sección anterior. Cada vez se intensifican los dos planos, a partir del engrosamiento del acompañamiento y de la adición de instrumentos que tocan las frases de la melodía variadas rítmicamente de manera simultánea. Todo conlleva a la ruptura de la relación inversa en las últimas dos frases cuando finalmente la actividad del acompañamiento y de la melodía se acopla y las tensiones son resueltas.
--	--	---

Bunde flotante

Sección	Elementos de la idea básica	Descripción del desarrollo de estos elementos
cc. 1-45	No. 2 y 4	En esta sección se utiliza una melodía extraída del clarinete y el saxofón del bunde transcrito. Al igual que en el último fragmento del movimiento anterior, esta plantea una frase antecedente y otra consecuente en dominante y tónica respectivamente, la cual prolonga su resolución hasta el final de la sección (c.36). La función de esta parte es de carácter introductorio, no obstante el desarrollo se puede evidenciar en el diálogo entre el clarinete en Mib y el saxofón soprano, el cual prolonga una expectativa de resolución por un rato y crea un nivel de tensión moderado que luego resuelve. Adicionalmente los clarinetes en Sib presentan el cuarto elemento de la idea básica, siendo activados por los dos solistas y superponiéndose para crear acordes de con sonoridades de segunda y tercera. El <i>accelerando</i> rítmico y de tempo del compás 44 muestra una variación del material que será fundamental para la siguiente sección.
cc. 45-88	No. 2, 3 y 4	El mismo gesto melódico anterior es ahora un trémolo producto de la aceleración exagerada del mismo. Cada una de las frases ahora está superpuesta y con un proceso de aceleración y desaceleración en diferentes momentos que cambia su carácter inicial. Con esta nueva atmósfera sonora que se genera en el registro agudo, la tuba ejecuta una serie

		de golpes articulados que progresivamente empiezan a entenderse como una melodía interrumpida, al igual que la percusión. Al finalizar la sección es clara esta melodía del registro grave que al resolver da inicio a la siguiente.
cc. 89-151	No. 2, 3 y 4	La melodía de la tuba es transferida al eufonio y esta va a ser el material base de la sección. En el mismo registro va a haber una sumatoria de melodías similares en diferentes instrumentos, las cuáles van a tener la misma duración y lógica armónica pero van a iniciar en diferentes momentos del compás, generando una superposición de las funciones armónicas. Este procedimiento va a ir ocurriendo gradualmente hasta tener ocho voces diferentes en un gran clímax (cc. 142-151). Adicionalmente algunos pulsos de los compases van a repetirse uno tras otro, generando una interrupción al desarrollo de las melodías que cada vez se intensifica. Sobre este contrapunto van a ir apareciendo acordes de tónica y dominante arpegiados con rapidez a manera de ornamentos en los saxofones, oboes y flautas, cada vez con mayor frecuencia. Este material fue extraído de algunas grabaciones de este género donde se pueden escuchar gestos similares en los clarinetes y saxofones. Las notas largas sostenidas, presentes desde el final de la sección anterior (cc. 86) se mantienen, formando una progresión apenas audible de tricordios diatónicos en los clarinetes, la cual, a través de la aparición de un Do# desde el compás 135, sugiere la tonalidad del final del movimiento (Re menor). El bombo y el redoblante cumplen una función de acompañamiento a lo largo de todo el movimiento
cc. 151-final	No. 1, 2 y 3	La resolución del clímax inicia con un contraste donde los cobres y las maderas pasan a formar los acordes del ciclo armónico de la siguiente sección. El diálogo entre la trompeta piccolo y el trombón tenor va a ser el factor principal de desarrollo de esta parte, diálogo caracterizado por la interrupción mutua y cada vez más intensa que finalmente termina en una frase final en que ambos instrumentos se acoplan y resuelven la melodía. El coro de maderas y cobres, junto a la percusión cumplen la función de acompañamiento en este fragmento.

Polka intermitente

Sección (compases)	Elementos de la idea básica	Descripción del desarrollo de estos elementos
cc. 1-37	No. 1, 2, 3	Hay una forma de desarrollo que es transversal a todo el movimiento. Consiste en las sensaciones de interrupción, alejamiento y distanciamiento de una masa sonora que es la versión orquestada de la polka transcrita. Dichas sensaciones se logran a través de la variación dinámica y de peso que están presentes con mucha frecuencia en todo el movimiento. La percusión inicia el movimiento en una dinámica muy baja y evocando el ritmo del tema de la polka. Hay un desarrollo rítmico que se da a través del diálogo entre el redoblante y los toms, mientras pequeños ataques en los instrumentos armónicos y melódicos empiezan a evocar las alturas de la pieza.
cc. 37-97	No. 1, 2, 3	En este punto ya se alcanza a escuchar con claridad algunos fragmentos melódicos y de la armonía, pero no pueden continuar pues son interrumpidas por el ímpetu del discurso de la percusión, lo cual genera que queden suspendidos sobre una nota y vuelvan a emerger cuando el redoblante y los toms lo permiten (p.e cc.74-77). Los fragmentos de frase son cada vez más largas hasta que pueden escucharse de forma continua.
cc. 97-153	No. 1, 2, 3	La melodía de la parte A de la polka se presenta en su totalidad con bastante peso y contundencia. Una vez termina su primera aparición empieza a reducirse progresivamente hasta llegar a unos ataques apenas perceptibles en el redoblante.
cc. 153-227	No. 1, 2, 3	Los clarinetes muestran partes de la melodía que crecen y decrecen progresivamente y el bombo alterna con estas apariciones haciendo cada vez menos golpes. Agrupados de a dos instrumentos (flauta 1 y 2, clarinete, 1 y 2 y saxofones 1 y 2) los tres grupos instrumentales interactúan con una coincidencia en la armonía pero con ritmos y alturas diferentes que generan una alta densidad sonora (p.e. c.XXXX)
cc. 227-final	No. 1, 2, 3	Una clara reexposición de la melodía presente en la tercera sección del movimiento culmina la pieza, en un <i>tutti</i>

		enérgico y contundente.
--	--	-------------------------

Bibliografía

- Adler, Samuel. (2006). El estudio de la Orquestación. Barcelona: Idea Books.
- Aharonián, C. (1994). Factores de identidad musical latinoamericana tras cinco siglos de conquista, dominación y mestizaje. *Revista De Música Latinoamericana*, 15(2), 189-225. doi:10.2307/780232
- Bartók, B. (1979). Escritos sobre música popular. México, D.F.: Siglo Veintiuno Editores.
- Berio, L. (2006). *Remembering the future*. Cambridge, Mass: Harvard University Press.
- Bermúdez, E., Duque E.A (2000). Historia de la música en Santafé y Bogotá, 1538-1938. Bogotá, Colombia: *Fundación de Música*
- González, J. E. (2007) *Nación y nacionalismo en América Latina*. Buenos Aires, Argentina: CLACSO.
- Gould, Elaine. (2011). *Behind Bars: The Definitive Guide to Music Notation*. Londres: Faber Music Ltd.
- Locke, R. (2010). Exoticism. *Grove Music Online*. Ed. Recuperado el 18 de noviembre de 2018, de <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000045644>.
- Ministerio de cultura de Colombia. (2018). Celebra la música: Partituras para banda. Recuperado de <http://celebralamusica.mincultura.gov.co/Paginas/Partituras.aspx>
- Miñana, C. (2000). Entre el Folklore y la Etnomusicología: 60 años de estudios sobre la música popular tradicional en Colombia. *Revista A contratiempo* (11), 36-49. Recuperado de: http://acontratiempo.bibliotecanacional.gov.co/files/ediciones/revista-11/pdf/rev11_06_folkmusicologia.pdf
- Miñana, C. (1997). Los caminos del bambuco en el siglo XIX. *Revista A Contratiempo*, (9), 7-11. Recuperado de <http://www.humanas.unal.edu.co/red/files/2112/7248/4186/Articulos-bambuco1.pdf>
- Newton, B. (s.f.). *Bandestration*. Recuperado de <https://bandestration.com/>

- Ochoa, A. M. (1997). Tradición, género y nación en el Bambuco. *Revista A contratiempo*, (9), 35-44. Recuperado de http://www.musigrafia.org/acontratiempo/files/ediciones/revista-9/pdf/rev9_08_tradicion_genero.pdf
- Prudencio, C. (2010). Hay que caminar sonando: Escritos, ensayos entrevistas. La Paz: Fundación Otro Arte.
- Read, G. (1979). *Style and orchestration*. New York: Schirmer.
- Real Academia Española. (2001). Oficial. Diccionario de la lengua española (22.a ed.). Recuperado de <http://www.rae.es/rae.html>
- Rhodes, S. (2007). *A History of the Wind Band*. Nashville: Lipscomb University Department of Music. Recuperado de <https://www.lipscomb.edu/windbandhistory/index.htm>
- Taruskin, R. (2001). Nationalism. *Grove Music Online*. Ed. Recuperado el 18 de noviembre del 2018, de <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000050846>.
- Valencia, V. (2018). Banda de vientos. Recuperado de <https://sites.google.com/view/banda-vv/home>

Anexos

Anexo No. 1: Jota, transcripción.

Anexo No. 2: Polka, transcripción.

Anexo No. 3: Curva dramática del primer movimiento

Anexo No. 4: Curva dramática del segundo movimiento

Anexo No. 5: Curva dramática del tercer movimiento