

# Encuentro de Experiencias y Prácticas del Análisis Musical

Bogotá, agosto de 2016

*Francisco Castillo García*  
Editor Académico



UNIVERSIDAD DISTRITAL  
FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS



Facultad  
de Artes-ASAB

Proyecto Curricular  
de Artes Musicales



*Encuentro de  
experiencias y prácticas  
del análisis musical*



# *Encuentro de experiencias y prácticas del análisis musical*

Bogotá, agosto de 2016

*Memorias*

*Francisco Castillo García*

Editor Académico



UNIVERSIDAD DISTRITAL  
FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS



Facultad  
de Artes-ASAB

Proyecto Curricular  
de Artes Musicales

*Encuentro de Experiencias y  
Prácticas del Análisis Musical*  
Bogotá, agosto de 2016  
*Memorias*

*Francisco Castillo García*  
Editor académico

Primera edición, marzo de 2017

© UNIVERSIDAD DISTRITAL  
FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS  
Facultad de Artes ASAB

*Carlos Javier Mosquera Suárez*  
Rector (e)

*Giovanni Rodrigo Bermúdez Bohórquez*  
Vicerrector Académico

*Eduard Arnulfo Pinilla Rivera*  
Vicerrector Administrativo  
y Financiero

*Santiago Niño Morales*  
Decano (e)

*César Villamil Medina*  
Coordinador Proyecto Curricular  
de Artes Musicales

Área de Música y Contexto  
*Manuel Bernal Martínez, Néstor Lambuley,  
Daniel Leguizamón, Rodolfo Acosta,  
Juan Diego Gómez, Francisco Castillo*

*Francisco Castillo*  
Coordinador del área de  
Música y Contexto

Comité editorial  
*Diego Alberto Valencia, Francisco Castillo*

Revisión de textos y  
producción editorial  
*Diego Alberto Valencia*

Impreso en Colombia por  
*La Imprenta Editores*  
Printed in Colombia

ISBN 978-958-8972-92-3

Prohibida la reproducción, total  
o parcial, por cualquier medio,  
sin permiso del editor

## CONTENIDO

- 9 INTRODUCCIÓN  
*Francisco Castillo*
- 15 ELEMENTOS DE ANÁLISIS MUSICAL MACROFORMAL  
*Juan David Manco*
- 35 HIPERPRISMA DE VARÈSE: UN ANÁLISIS SEMIOLÓGICO,  
UNA INTERPRETACIÓN GEOMÉTRICA  
*Myriam Arroyave*
- 49 DANZAS RUMANAS DE BÉLA BARTÓK  
*Juan Diego Gómez C.*
- 65 LA ACTITUD ENERGÉTICA: ACERCAMIENTO ANALÍTICO AL  
CICLO DEL EXILIO DE GUILLERMO RENDÓN G.  
*Daniel Leguizamón*
- 95 GUILLERMO URIBE HOLGUÍN: SU ESTÉTICA A TRAVÉS  
DE LOS TRES BALLETS CRIOLLOS OP. 78 O CÓMO SE  
FUNDE LO TRADICIONAL CON LO ACADÉMICO.  
*Sebastián Olave Soler*
- 115 TIENTOS DEL VÉSPERO DE ALFREDO DEL MÓNACO:  
CONTEXTO DE CREACIÓN, ACERCAMIENTO  
ANALÍTICO E INTERPRETACIÓN  
*Diego Alexander Serrano Cadena*
- 133 ESTRATEGIAS DE ORGANIZACIÓN  
*Luis Fernando Sánchez Gooding*

149      EXPRESIONES POPULARES EN LA MÚSICA  
             ELECTROACÚSTICA LATINOAMERICANA  
                                 *Felipe Corredor Téllez*

165      LOS ESTUDIOS PARA PIANO DE LIGETI  
                                 *Rodolfo Ledesma*

173      LOS AUTORES

## INTRODUCCIÓN

*Francisco Castillo*

**E**n agosto del 2016 se celebró en Bogotá el *Encuentro de Experiencias y Prácticas del Análisis Musical*, evento que contó con la participación de 16 ponentes, quienes presentaron los resultados de sus investigaciones e indagaciones alrededor del campo. Una muestra de esas ponencias constituye el conjunto de textos recogidos en esta publicación.

Identificar que los delimitadores de un campo de estudio sean porosos es una situación que detona muchas preguntas y conversaciones. El análisis musical, entendido como área o disciplina, es un ejemplo significativo de ello, por lo cual la escena está cargada de debates y propuestas sumamente interesantes y en ocasiones dirigidas a cuestionar aspectos nucleares como, por ejemplo, ¿cuál es el objeto de estudio del análisis musical? Una forma simple y superficial de contestar a la pregunta pondría a la *obra musical* como objeto, solución que conlleva a su vez innumerables sub-preguntas, toda vez que no es fácil identificar el estatus ontológico de la obra en ningún medio material. Las partituras son (en algunas ocasiones) representaciones fidedignas de una selección cuidadosa de parámetros sonoros, pero no cargan con la responsabilidad de contener la obra en su totalidad. En este sentido, es tarea del análisis musical identificar distintas maneras de recabar información desde un insumo particular, para lo cual cuenta con un conjunto de herramientas y conceptos de ídoles y procedencias muy diversas.

La visión en conjunto de estos textos se presta para ser leída como expresión de una problemática que acude a otros debates musicológicos y artísticos: la tensión derivada de poner tradiciones

europas junto a tradiciones locales. No causa sorpresa que los métodos analíticos diseñados para (y por) la música europea de los siglos XVIII y XIX funcionen a medias o, simplemente, fracasen al observar expresiones musicales como las bandas peleras de Sucre y Córdoba o la producción discográfica de *Sidestepper*. Esta situación es, a su vez, un estímulo persistente para identificar nuevas y originales maneras de analizar, en donde las influencias trascurren en muchas direcciones. La migración de ideas no implica únicamente que la tradición analítica eurocéntrica se diversifique con ideas que provienen de otros sistemas musicales; también en los mecanismos de observación y en las formas de relación con la partitura que habitan sistemas menos occidentales, resuenan ideas y conceptos que fueron acuñados por la tradición europea.

Hay varios fenómenos que sirven para ejemplificar esta situación. Por un lado, la disciplina analítica se encuentra en un estado de descentramiento o de indisciplina, en ocasiones identificado bajo el rótulo de *Nueva Musicología*. Cuando Ellen Rosand asumió la presidencia de la *American Musicological Society*, en 1995, señaló en su discurso que *la semiótica, la respuesta al estímulo y la teoría de la percepción, la narratología, estudios de género y crítica cultural son solo algunos de los enfoques analíticos que han sido traídos recientemente para lidiar con el estudio de la música*.<sup>1</sup> 20 años después, estas palabras no solo siguen vigentes, sino que se quedan cortas para ilustrar la amplitud en materia de acercamientos analíticos. En este Encuentro de Experiencias y Prácticas del Análisis Musical fueron presentados trabajos cuyos marcos y enfoques se apoyaban en campos tan disímiles como potencialmente complementarios, desde la ecomusicología hasta modelos matemáticos, pasando por la antropología, la economía, la sociología y la lingüística, entre otros.

Por otro lado, dentro de la alternancia y superposición de corrientes analíticas diversas, estas tienden a usar una terminología descriptora de fenómenos musicales recurrente en el léxico tradi-

1. Rosand, E. (1995) "The Musicology of the Present" *American Musicological Society Newsletter* 23, 10-15.

cional. Motivos, frases, incisos, temas, métrica, simetría y forma, entre muchos otros términos, son palabras acuñadas por la tradición europea y se han sobrecargado de tanto significado cultural, que su uso en músicas no europeas es síntoma del sincretismo imperante en el campo. En uno de los trabajos presentados oralmente durante el encuentro, Mónica Briceño lo precisaba así: *Músicas fusión necesitan métodos de análisis fusión*.<sup>2</sup> En ese sentido, reconocer el tejido cultural del que dan cuenta muchas músicas, no solo es un llamado a la diversidad analítica para observarlas, sino un acto de alcances sociales y humanos que leído en clave política toca, incluso, la responsabilidad cultural e histórica de los latinoamericanos.

En este punto ya es claro que formular un conjunto de características transversales a las experiencias y prácticas del análisis musical aquí presentadas, es una tarea inviable. Sin embargo, quizá sea posible trazar algunas tendencias generales, no con el ánimo de homogenizar artificialmente los trabajos, sino con el propósito de apreciarlos en conjunto, en tanto muestra del panorama contemporáneo. Estas tendencias generales pueden ser puntualizadas en dos niveles o categorías concretas: al nivel de los modelos y al de las operaciones.

En cuanto al modelo, el proceso recurrente en los trabajos presentados sigue una ruta más o menos estable: (1) se identifica un objeto de análisis. Dado que situar *la obra* como objeto de análisis musical crea conflictos muy agudos, los analistas eligen selectiva y voluntariamente una dimensión objetivable de la obra, como la partitura, el *performance*, la danza, la experiencia individual, la participación colectiva del fenómeno, el sonido en tanto objeto acústico, la instrumentación, las formas en que se capturó el sonido en la grabación, entre otras. (2) Otro momento del modelo analítico es identificar o formular maneras complementarias de representar la información. Se crean gráficos, se subrayan las partituras con colo-

2. Briceño, M. (2016) *Músicas populares de fusión y los retos del análisis musical: el caso de Sidestepper*. Ponencia presentada en el *Encuentro de Experiencias y Prácticas del Análisis Musical*. Bogotá.

res, se establecen símbolos visuales, se recomponen o redistribuyen ciertos pasajes, se extraen compases y se resalta en ellos lo pertinente, se crean diagramas, mapas conceptuales, etc. (3) Un tercer momento consiste en releer la información dispuesta bajo estos nuevos medios, apoyados quizá en una premisa según la cual si se expresa la información de maneras *distintas*, se pueden observar en ella aspectos *distintos*. Las conclusiones de los análisis se apoyan y demuestran con más ímpetu en las herramientas analíticas utilizadas que en el documento u objeto base.

En términos de las operaciones analíticas, la propensión es alternar entre la agrupación y la desagrupación del objeto de análisis. Considerando que el objeto elegido como foco de la observación analítica es variado, los trabajos dividen el objeto en sub-partes para establecer comparaciones entre las mismas según el parámetro elegido; y/o agrupan el objeto a través de dimensiones más amplias como el contexto, otros objetos paralelos o macro-unidades formales. Las preguntas por la construcción de unidad, la obra multipartes, y otras expresiones del dilema del uno y los muchos son temas recurrentes, quizá como eco de la influencia dejada por la biología y la filología en la musicología decimonónica.

Al margen del modelo y de las operaciones, al abordar la pregunta por los propósitos del análisis musical se descubre un abanico amplio de respuestas. Una opción viable supone que el análisis no tiene ningún objetivo específico por fuera de sí mismo, de manera que conocer con profundidad ciertos aspectos de un fenómeno musical en tanto ejercicio conceptual, teórico o filosófico, se sostiene monolíticamente como objetivo legítimo. No obstante, la ausencia de una presentación explícita del para qué del análisis no evita que el mismo siga acarreado las consecuencias o efectos propios de su ejercicio: en cualquier caso, analizar un fenómeno musical guía la percepción del mismo, enriquece la relación del sujeto con el objeto (o cuestiona esa misma separación) y fortalece las capacidades analíticas del analista.

Por otro lado, hay trabajos que se posicionan desde un análisis musical con empresas concretas. En adición a una larga tradición

encaminada a ofrecer herramientas compositivas y creativas, el análisis tiene el potencial de aportar a la interpretación musical, a la lectura histórica o cultural de la sociedad, a la creación de vínculos entre las prácticas musicales y su entorno, y por último, aunque no menos importante, el análisis musical transforma de distintas maneras nuestra experiencia con la música.

\*\*\*

El *Encuentro de Experiencias y Prácticas del Análisis Musical* se inscribe dentro de una línea de eventos académicos bienales organizados por el Área de Música y Contexto del Proyecto Curricular de Artes Musicales (Facultad de Artes ASAB en la Universidad Distrital Francisco José de Caldas). En el 2014 el tema central fue la Historia de la Música, encuentro del cual hay también una publicación.

La organización del encuentro agradece a todos los participantes,<sup>3</sup> al equipo de producción de la Facultad por el apoyo logístico y divulgativo, al Banco de la República y la Biblioteca Luis Ángel Arango por facilitar el espacio y al Consejo del Proyecto Curricular de Artes Musicales por apoyar y acompañar la iniciativa desde su inicio.

3. Horacio Lapidus, Juan David Manco, Juan Diego Gómez, Tatiana Perilla, Mónica Sofía Briceño Robles, Luis Fernando Sánchez, Sebastián Olave Soler, Camilo Andrés Lozano, Myriam Arroyave Montoya, Rodolfo Ledesma, Diego Alexander Serrano Cadena, Felipe Corredor Téllez, María José Alviar Cerón, Beatriz Elena Martínez, Sebastián Wanumen y Daniel Leguizamón.



# ELEMENTOS DE ANÁLISIS MUSICAL MACROFORMAL

Un acercamiento a las relaciones entre movimientos del op. 25 de A. Ginastera<sup>1</sup>

*Juan David Manco*

*«Me rodeaba un silencio melódico,  
como el andante en que se diluye la tensión  
de los movimientos anteriores»  
Sándor Márai, La Hermana*

El presente estudio tuvo como objetivo identificar relaciones de unidad musical mediante la aplicación del análisis macroformal<sup>2</sup> en el op. 25 de Alberto Ginastera. Para ello, se clasificaron y aplicaron siete factores de análisis musical, que ayudaron a identificar relaciones significativas de unidad musical entre las partes o movimientos de la obra.

El proyecto surgió por la necesidad de reducir la aparente escasez bibliográfica sobre metodologías de análisis macro, con el fin de posibilitar un acercamiento analítico a las relaciones que pueden darse entre los movimientos de una obra específica. Se espera con este trabajo aportar una mirada complementaria a las ya tradicionales dimensiones micro y meso de la práctica del análisis musical.

1. Este artículo es una adaptación de un apartado de mi tesis de maestría elaborada durante mis estudios en la Universidad EAFIT, Medellín.

2. Macroformal: dimensión que abarca todos los movimientos de una obra específica en su totalidad.

## 1. UN ACERCAMIENTO AL CONCEPTO DE MACROFORMA

Al hablar de macroforma es inevitable no solo definir la medida sobre la cual se caracteriza dicha dimensión, sino también compararla con otros tipos de medición, tales como la micro y la mesoforma.

Desde una perspectiva investigativa, los tres niveles se han utilizado como herramientas para delimitar el campo u objeto de estudio. Los términos se refieren al contexto que rodea al objeto por investigar, según una o varias categorías. Conceptos tales como macroeconomía y microeconomía, en las ciencias económicas, dan cuenta de la necesidad de delimitar el campo de estudio al que se refiera la investigación, desde el punto de vista de las dimensiones del objeto de examen.

En la teoría musical existen ejemplos de esta división del objeto de estudio de acuerdo con el nivel en el que la música es analizada. LaRue (2004) aporta una definición de lo que podría considerarse lo micro en la música y se refiere en particular al estudio del motivo, la semifrase y la frase, además de las consideraciones rítmicas, armónicas y tímbricas que se tendrían en cuenta en dicha dimensión.

En cuanto a las dimensiones medias, dice LaRue (2004: 6):  
*En las dimensiones medias nos centramos en el carácter individual de las partes de una pieza; más en la parte como tal que en lo que aporta al movimiento.*

Para este autor, las dimensiones medias corresponden al estudio del período, el párrafo, la sección y la parte.

Las grandes dimensiones, como las nombra LaRue, *corresponden a un sentido de totalidad musical: se trata de movimientos enteros o, incluso, de sucesiones completas de movimientos cuando pueden llegar a inscribirse en una unidad de más envergadura* (p. 5). Para esta dimensión, el autor propone el análisis de movimientos, obras completas e, incluso, grupos de obras de un compositor.

Existe una gran dificultad para determinar con exactitud los límites de cada una de las dimensiones micro, meso y macro. La relatividad de estos conceptos hace imposible una definición absoluta de ellos debido a que, sobre todo desde la dimensión media, se hace

complejo establecer los límites de ella con lo micro y lo macro. Al respecto, LaRue (2004: 6) plantea que:

*La extensión exacta de las dimensiones medias no puede ser fijada con tanta exactitud como las grandes o las pequeñas dimensiones, ya que los límites varían por ambos lados y son difíciles de establecer; las dimensiones medias forman parte de una categoría «intermedia» entre ambos extremos.*

A pesar de esta dificultad, consideramos importante aclarar, desde nuestra propuesta, estos conceptos; ofreceremos una definición que servirá solo como una ayuda metodológica para la comprensión del objeto de estudio de nuestra investigación:

*Microforma*: dimensión musical que abarca todos los elementos de una obra a partir de las longitudes del pie, el inciso, la frase, el período y la sección. El pie lo define Yepes Londoño (2014) como *pequeño fragmento musical alrededor de un ictus o acento, que tiende a durar un compás básico o percibido*.

*Mesoforma*: dimensión que se refiere a una obra completa cuando es de un solo movimiento o con un movimiento entero cuando hace parte de una obra mayor.

*Macroforma*: dimensión que abarca todos los movimientos o partes de una obra específica en su totalidad.

El concepto de macroforma, desde la perspectiva de esta propuesta de investigación, tiene que ver con la estructura macro de la obra musical tomando en cuenta todas las partes y movimientos que la componen.

## 2. FACTORES DE UNIDAD Y METODOLOGÍA DE ANÁLISIS

En el campo del análisis macroformal, dirigido hacia la búsqueda de las posibles relaciones de unidad que tienen las obras compuestas por varias partes o movimientos, es importante determinar algunos factores que hemos denominado de unidad musical, con el fin de identificar dichas relaciones en el decurso de la obra.

Se hace importante aclarar que el orden en el que se exponen

tales factores tienen una fuerte vinculación con sus condiciones históricas. De éstas se parte para observar la unidad musical desde los diferentes enfoques de análisis y las múltiples jerarquías de unos elementos frente a otros.

### **2.1 Relaciones tonales o lógicas interválicas**

Se entiende por relaciones tonales o lógicas interválicas aquellas que se identifican entre los centros tonales o ejes gravitacionales de las partes o movimientos de una obra. En este sentido, se hablará de tonalidades en el caso de la música tonal funcional y de centros gravitacionales en el caso de no ser funcional. De igual manera, si la obra tiene un lenguaje atonal, se propone la referencia de las lógicas interválicas.

### **2.2 Relaciones temáticas, motivicas o de otra idea celular generatriz identificable**

Para el análisis macroformal, las relaciones de este tipo entre los movimientos de una obra pueden observarse desde la perspectiva de la forma cíclica; según Taylor (2010, pp. 46-47) es:

*uno de los términos más frecuentemente usados aunque no tan bien definidos en las discusiones musicales. Es descrito por Charles Rosen como un término tan ambiguo como vago; James Webster pone en el prefacio de su influyente estudio de la integración cíclica en la Sinfonía los Adioses de Haydn, con una crítica negativa de la impropiedad de la palabra misma «cíclico», mientras que Hans Keller característicamente lo llama uno de los términos técnicos más sin sentido en la rica historia del sinsentido musicológico. Brevemente dicho, «forma cíclica» es un término usado para describir una obra instrumental de gran alcance, por lo general del siglo XIX o principios del XX, en la cual se usa el mismo material o uno muy semejante en, al menos, dos movimientos distintos. Las técnicas cíclicas pueden dife-*

*renciarse en aquellas que retoman o citan literalmente temas previos y aquéllas que desarrollan y transforman el material. Tipos formales específicos asociados con este principio incluyen temas característicos del encuadre, tales como hacer eco de la apertura de la obra en la coda del final (literalmente, «cíclico» como «circular»), o la sobreposición y confluencia de movimientos individuales para crear un diseño compuesto<sup>3</sup> (traducción del autor del presente artículo).*

Es importante resaltar, en la cita de Taylor, las consideraciones con respecto a la reiteración del material temático, sea literal o variado, en, al menos, dos movimientos de la obra. Aunque, si bien es cierto que este procedimiento se dio con frecuencia en el siglo XIX y principios del XX, hubo desde el Renacimiento una práctica muy común en la elaboración de misas cíclicas que, mediante técnicas como la misa *motto*, la de *cantus firmus*, la misa paráfrasis y misa parodia -o mejor llamada de imitación-, usaban un elemento cíclico, sea un motivo, un *cantus firmus* o un fragmento polifónico de origen sacro o secular, para incluirlo en todos los movimientos o partes de la misa (*Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus* y *Agnus Dei*).

### 2.3 Relaciones de duración aproximada

Aunque las duraciones tienen diferente grado de aproximación relativa, debido no solo a las múltiples versiones que puede tener una

3. «*Cyclic Form*» is one of the most frequently used yet least well-defined terms in musical discussion. Charles Rosen describes it as «an ambiguous as well as a vague term»; James Webster prefaces his influential study of cyclic integration in Haydn's Farewell Symphony with a disclaimer on the unsuitability of the very word «cyclic,» while Hans Keller characteristically calls it «one of the most senseless technical terms in the rich history of musicological nonsense.» Put briefly, «cyclic form» is a term used to describe a large-scale instrumental work, normally from the nineteenth or early twentieth century, in which the same or very similar thematic material is used in at least two different movements. Cyclic techniques can be differentiated into those that literally recall or quote earlier themes and those that develop and transform material; specific formal types associated with this principle include framing devices, such as echoing the opening of the work in the finale's coda (literally «cyclic» [kyklikó 6], as circular), or the running-on and merging of individual movements to create a composite design.

misma obra desde la perspectiva del intérprete o la del director, sino también a las decisiones que desde la percepción del oyente puedan identificarse, las consideraciones comparativas de duración con las variables de medición ‘corto’ y ‘largo’ podrían determinar grados y funciones de relación entre los movimientos.

Al respecto, es pertinente recordar lo que afirma La Rue (2004: 82) sobre este factor:

*Las relaciones de longitud entre los movimientos podrían ser analizadas mediante las siguientes categorías de análisis:*

- a. Longitud equivalente, similar o congruente.*
- b. Longitudes significativamente más extensas de un movimiento o una parte.*
- c. Un miembro dos veces más largo que otro. (Una articulación media en el miembro mayor nos ayudará a menudo a reconocer esta doble proporción).*

Esta metodología podría determinar contrastes de duración y tiempo entre los movimientos, a la vez que generan lo que el autor denomina los ritmos extensos, que establecen, con la notación de figuras rítmicas, la duración de los movimientos; es aquí donde un movimiento más corto podría ser considerado como una anacrusa, transición o puente de gran escala. Ejemplos de ello son las estructuras macroformales de largo-corto-corto-largo o largo-corto-largo-corto-largo.

## **2.4 Relaciones del ritmo, el *tempo* y la métrica**

### **2.4.1 El ritmo**

Con respecto a las relaciones del ritmo, se pretende identificar tratamientos figurativos similares entre las partes o movimientos de una obra. En muchas ocasiones, los compositores realizan diferentes contrastes entre las partes de sus obras sobre la base de una estructura similar desde el punto de vista rítmico.

Aunque es un factor muy cercano a la melodía, su aplicación en el análisis macroformal permitirá identificar relaciones entre las

diferentes células musicales, sin acudir de las alturas como factor determinante. Uno de los ejemplos tal vez más conocidos frente a este factor es el de la quinta sinfonía de Beethoven. Con la célula rítmica inicial, el compositor estructura toda la obra. El motivo rítmico aparece a lo largo de todos los movimientos de la sinfonía, mediante la presentación de variaciones tales como aumentaciones, disminuciones e inversiones, entre otras.

#### **2.4.2 El tempo**

Las relaciones de los *tempi* permiten una unidad en el paso de un movimiento a otro, puesto que es indispensable, tanto para instrumentistas como para directores, construir un proceso de comparación para hallar una unidad de tiempo a partir de la cual se piense en torno a las diferentes velocidades de los movimientos.

Estas consideraciones tienen que ver con las estructuras temporales que, según Gómez-Vignes (1979), se utilizaban en la ópera italiana y la francesa originalmente; rápido-lento-rápido y lento-rápido-lento son relaciones que establecen cualidades cíclicas en la percepción de las obras a partir del tratamiento de la velocidad de los movimientos; terminar como se inicia es un procedimiento compositivo que se vincula con la necesidad de recapitular y de reexponer los elementos.

#### **2.4.3 La métrica**

La comparación métrica es otro factor que podría aportar información sobre las modulaciones en el campo del ritmo que se dan entre movimientos o partes de una obra.

Identificar coherencias en este sentido puede ilustrarnos sobre el grado de estatismo métrico de la pieza, si es que solo se mantiene en un tipo, o sobre las relaciones de contraste que se usan, considerando allí la aplicación de métricas binarias o ternarias, entre otras, y sus combinaciones en la dimensión macroformal de toda la obra.

## **2.5 Relaciones formales o estructurales**

A partir del esquema formal de cada movimiento en comparación con los demás, pueden observarse diversas relaciones en la macroforma. Desde este punto de vista, el uso repetitivo o diverso de formas en los movimientos de la obra sugiere una variedad de relaciones que es importante abordar desde una perspectiva que permita la comprensión en gran escala. Las formas de los movimientos, comprendidas de acuerdo con esta propuesta, se convierten en un factor importante a partir del cual la relación entre las partes de una obra toma significado según el balance y la simetría entre ellos.

## **2.6 Relaciones de conformación y usos de la instrumentación-orquestación**

A partir de las consideraciones de nuestro problema de estudio, que se refiere al grado de unidad musical que puede identificarse entre las partes o movimientos de una obra, es indispensable tratar el factor de la instrumentación, ya que, desde una mirada estilística, es quizá el elemento que mayor cohesión ofrece si lo observamos como un asunto que por lo general se establece en las obras compuestas de varias partes; es decir, que una suite o una sinfonía, entre otros géneros, se caracterizan en sí mismas por una estabilidad en la instrumentación general de la obra, dato que nos ofrece un grado de unidad por cada obra analizada.

Sin embargo, el análisis podría afrontar otra serie de búsquedas de acuerdo con el factor de la instrumentación; por ejemplo: ¿cuál es el uso de la instrumentación entre movimientos?, ¿cuáles características predominantes existen en las combinaciones orquestales que se usan entre los planos de una obra en sus movimientos?, ¿predomina el uso estructural de alguna de las familias orquestales entre los movimientos o partes? Estas y otras preguntas podrían arrojar información importante para determinar, según este factor, el grado de unidad de una obra en un análisis macroformal.

## 2.7 Relaciones extramusicales

Este tipo de relación hace referencia a las obras cuya unidad se establece a partir de un elemento extramusical que puede ser de diferente índole, es decir, un programa específico o un referente visual, literario, geográfico, teatral entre otros. Las obras de esta clase contienen un elemento que unifica y da una razón de ser a cada parte o movimiento dentro de su visión global. En este caso se consideran, por ejemplo, las óperas, las obras programáticas e incidentales y, en general, todas las obras vocales.

Es importante aclarar que, de acuerdo con este factor, también se tienen en cuenta pensamientos o situaciones personales que los compositores sugieren en sus obras, que cargan de significados extramusicales ciertos pasajes o movimientos que, a su vez, proyectan relaciones en los niveles de la macroforma.

La metodología propuesta se determina por estos siete factores que, consideramos, podrían arrojarnos una interesante información con respecto a las relaciones de unidad musical en obras conformadas por varias partes o movimientos. Si bien podrían agregarse muchos más elementos o categorías de examen, consideramos pertinente cerrar el conjunto de factores para no perder el control del análisis de lo que nos sugiere el objetivo del trabajo.

Es importante aclarar que no todos los factores tendrían que aplicarse en una obra. Por ejemplo, podría suceder que el factor extramusical no pueda implementarse como categoría de análisis en una obra: sin embargo, esto no determina que las relaciones de unidad que posea la obra no puedan identificarse desde la perspectiva de los demás factores de análisis.

## 3. APLICACIÓN DEL ANÁLISIS

La obra que se propone para la aplicación de la metodología de análisis macroformal es el *Concierto para arpa y orquesta op. 25* de A. Ginastera. Se eligió, en un principio, según el criterio general lógico: ser una obra compuesta por varias partes o movimientos.



### 3.2 Relaciones tonales o lógicas interválicas

Si bien la obra no se define de manera completa de conformidad con la práctica tonal funcional, sí se identifican centros tonales en cada movimiento. Estos centros se podrían considerar como tonos en los que el discurso musical reposa o genera cadencias de llegada al final de las secciones o partes.

A partir del análisis realizado al *Concierto para arpa y orquesta* de Ginastera se identificaron los siguientes centros tonales por movimiento (tabla 2):

**Tabla 2. Relaciones tonales de los movimientos del *Concierto para arpa y orquesta***

MOVIMIENTO	I	II	III
CENTRO TONAL	Eb	C	Eb

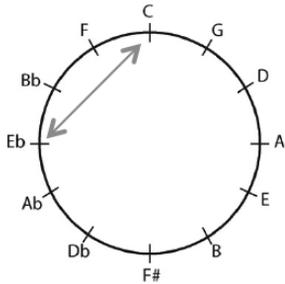
Fuente: elaboración propia

De la tabla anterior se podrían establecer algunas consideraciones al respecto:

Desde el punto de vista del análisis macroformal, se hace relevante la relación de tercera descendente entre los centros tonales del primero y el segundo movimientos. Dicha relación se comprende como una expansión del centro tonal inicial teniendo en cuenta, no solo el número de notas en común, sino su condición de cercanía como «relativo» del centro tonal del primer movimiento. Además, si retomamos la teoría de los ejes axiales de Lendvai (2003), podríamos afirmar que ambos tonos pertenecen al eje de función tónica (figura 1).

Es importante resaltar que el centro tonal del tercer movimiento se configura como una recapitulación del tono principal del primero, lo que revela un procedimiento cíclico que permite vincular el final de la obra con el principio de la misma.

**Figura 1. Relaciones tonales del concierto desde el punto de vista de los ejes de Lendvai**



Fuente: elaboración propia

**3.3 Relaciones temáticas, motívicas o de otra idea celular generatriz identificable**

Según este factor, si bien la obra no exhibe elementos melódicos recurrentes entre los movimientos, sí se identifica un diseño melódico que caracteriza algunas de las melodías principales en los tres movimientos (figura 2).

**Figura 2. Reiteraciones de diseño melódico en el concierto de Ginastera**

*Movimiento I*  
*Arpa c. 3*

*Movimiento II*  
*Contrabajo c. 1*

*Movimiento II*  
*Arpa c. 45*

*Movimiento III*  
*Arpa c. 17*

Fuente: elaboración propia

Como se puede observar en la figura, el diseño melódico recurrente que se muestra entre las notas señaladas por el corchete horizontal se determina por un movimiento de paso descendente, salto ascendente y paso o salto descendente.

### 3.4 Relaciones de duración aproximadas

La duración aproximada de cada uno de los tres movimientos es como sigue:

**Tabla 3. Relación de duración del concierto de Ginastera**

MOVIMIENTO	VERSIÓN Y DURACIÓN APROXIMADA		
	Remy van Kesteren, arpa y la Orquesta de Cámara NJO; Clark Rundell, director*	Zoff, Jutta, Brilliant Classics**	Masters, Rache, Chandos***
I	ca. 8:05	ca. 8:35	ca. 8:52
II	ca. 5:50	ca. 6:43	ca. 6:50
III	ca. 7:45	ca. 7:33	ca. 7:54

Fuentes: \* Ginastera (s.f.b); \*\* Ginastera (s.f.c); \*\*\* Ginastera (s.f.a)

A partir de la duración indicada se puede encontrar que los movimientos extremos son los que mayor duración aproximada tienen, lo que indica una relación temporal entre ambos. También se podría considerar que el movimiento intermedio demuestra, una vez más, en el marco de la duración, una función que contrasta con la relación de unidad que tienen los movimientos extremos.

Lo anterior también nos permite comprender el segundo movimiento como puente entre los movimientos uno y tres, debido a la similitud cronométrica y, además, tonal e instrumental de los mismos.

### 3.5 Relaciones de ritmo, tempo y métrica

Con respecto al ritmo, no se puede pasar por alto la influencia de la música tradicional argentina en la obra. Quizá sea el mismo uno de los más importantes con respecto a la unidad macroformal de la obra. De manera específica, hablamos de la influencia del ritmo tradicional llamado «chacarera» (figura 3), cuya particularidad métrica (3/4 y 6/8) y acentual se reconoce en el concierto de Ginastera, especialmente en los movimientos I y III.

Figura 3. Esquema rítmico de la «chacarera» argentina

*En el set de batería*

*Ritmo Básico*

*Variaciones*

*plat/cym*  
*tam/sd*  
*h/b*

**A**                      **B**                      **C**

Fuente: Percussive Arts Society, Argentina Chapter (s.f.)

Si bien para esta segunda etapa del compositor, denominada de nacionalismo subjetivo, no se aplican de manera literal los ritmos y melodías tradicionales, sí hay una influencia que permite determinar relaciones con aires propios de la música tradicional argentina.

Los tempi de la obra se enmarcan dentro del estilo de la ópera italiana, esto es, rápido-lento-rápido, aspecto este que coincide con un tratamiento clásico de la estructura temporal de cada movimiento.

En la siguiente tabla se relacionan las velocidades de cada movimiento:

**Tabla 4. Relación de tempos del concierto de Ginastera**

MOVIMIENTO	I	II	III	
Medida aproximada	Allegro giusto ♩=144	Molto moderato ♩=60	Cadenza Libremente capriccioso ♩=60	Vivace ♩=168

Fuente: elaboración propia

Una vez más desde la perspectiva de este factor, se ratifican las consideraciones planteadas antes con respecto a la relación entre los movimientos extremos de la obra y, por supuesto, también se confirma el papel intermedio de contraste que tiene el segundo movimiento.

Con respecto al análisis macroformal de la métrica, se podrían identificar las siguientes relaciones:

**Tabla 5. Relaciones métricas del concierto de Ginastera**

MOVIMIENTO	I	II	III	
Métrica	3/4 (6/8)	6/8	Cadenza	3/4 (6/16)

Fuente: elaboración propia

Es importante notar la permanencia del compás ternario durante toda la obra; de esta manera, según LaRue (2004), la obra tendría una estructura métrica global que se define ternaria y propulsiva en su temporalidad. Esto podría ser, en parte, por la influencia nacionalista del concierto con respecto al uso implícito de ritmos folclóricos argentinos en los movimientos.

### 3.6 Relaciones formales o estructurales

Los esquemas formales de cada movimiento se podrían comprender como se indica en la siguiente tabla:

**Tabla 6. Relaciones formales del concierto de Ginastera**

MOVIMIENTO	I	II	III	
Esquema formal	Forma sonata	Forma Ternaria compuesta <small>(Gómez-Vignes, 1988, p. 17)</small>	Forma Ternaria simple <small>(Gómez-Vignes, 1988, p. 17)</small>	Rondó de cinco secciones ABACA

Fuente: elaboración propia

Como se puede observar en el cuadro anterior, todos los esquemas formales aplicados por Ginastera en cada uno de los movimientos tienen una característica recurrente: reexponer la sección inicial como fenómeno cíclico de cerrar con los elementos iniciales. Este procedimiento, no solo establece relaciones de unidad en el nivel de la mesoforma, sino que también, en gran escala, deja percibir tal regularidad.

### 3.7 Relaciones de conformación y usos de la instrumentación-orquestación

Para el análisis macro, es importante identificar la conformación instrumental de cada uno de los tres movimientos (tabla 7, página opuesta). Una característica importante que nos muestra un grado de unidad general, de acuerdo con la instrumentación, es la condición típica en el género concierto con respecto al uso del instrumento solista. En los tres movimientos de la obra aparece el arpa como instrumento protagonista, lo cual, desde una mirada macroformal, es la tímbrica que cohesiona, aportando un alto grado de unidad en medio de los diferentes contrastes musicales que plantean todos los movimientos.

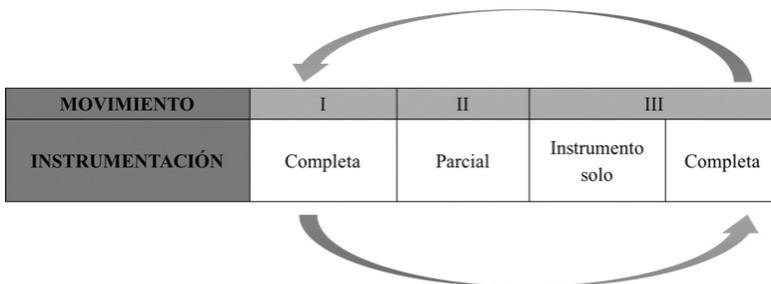
Como se puede observar en la tabla 7, a partir de la instrumentación también se identifica un contraste, sobre todo en el número de instrumentos del segundo movimiento y el inicio del movimiento tres. Por su parte, los movimientos extremos, se relacionan, no solo por la cantidad de instrumentos, sino también por la cualidad de los mismos.

Tabla 7. Relaciones instrumentales entre los movimientos

MOVIMIENTO	I	II	III	
			Cadenza	Vivace
<b>Instrumentación</b>	Flautín			Flautín
	Flauta 1,2			Flauta 1,2
	Oboe 1,2			Oboe 1,2
	Clarinete 1,2			Clarinete 1,2
	Fagot 1,2			Fagot 1,2
	Corno 1,2			Corno 1,2
	Trompeta 1,2			Trompeta 1,2
	Timbales		Flauta 1,2	Timbales
	Toms 4		Oboe 1	Pandereta
	Pandereta		Clarinete I	Cajas Chinas
	Claves		Fagot I	Claves
	Güiro		Corno I	Toms 4
	Redoblante con entorchado		Platos 3 (sosp.)	Caja Clara
	Caja Clara		Triangulo	Redoblante con entorchado
	Crotalos 1,2		Glockenspiel	Bombo
	Glockenspiel		Celesta	Cencerro
	Triangulo		Arpa	Platos (sosp.) 3
	Platos (sosp.) 3		Violín I	Látigo
	Bongos 3		Violín II	Güiro
	Xilófono		Viola	Maraca
	Celesta		Violonchelo	Bongos 3
	Arpa		Contrabajo	Xilófono
	Violín I			Glockenspiel
	Violín II			Celesta
	Viola			Arpa
	Violonchelo			Violín I
	Contrabajo			Violín II
				Viola
			Violonchelo	
			Contrabajo	

Fuente: elaboración propia

Tabla 8. Relaciones cíclicas en el tratamiento de la instrumentación



Fuente: elaboración propia

De esta forma, se podría concluir que la obra, de acuerdo con los factores del timbre, la instrumentación y la orquestación, tiene un tratamiento cíclico reiterativo de cerrar como se inicia; además, coincide con la idea de LaRue (2004) a partir de la cual se percibe un decrecimiento instrumental hasta la primera parte del tercer movimiento y un crecimiento después de la *cadenza*; esto, por la condición del último movimiento a partir del *vivace*, de caracterizarse como la parte de la obra con mayores recursos instrumentales, sobre todo con la variedad de instrumentos de percusión.

Las anteriores consideraciones podrían expresarse como se ilustra en la siguiente tabla:

**Tabla 9. Relación de crecimiento desde la instrumentación**

MOVIMIENTO	I	II	III	
INSTRUMENTACIÓN	Completa	Parcial	Instrumento solo	Completa



Fuente: elaboración propia

### 3.8 Relaciones extramusicales

A simple vista, podríamos afirmar que la obra no se asocia en forma expresa con algún tipo de referente o recurso que no sea netamente musical. Sin embargo, si nos apropiamos de la idea a partir de la cual la postura nacionalista del compositor al utilizar aires vinculados con el folclor argentino podría determinarse como un factor que, si bien no es programático o incidental, sí determina una influencia en el proceso creativo de la composición, entonces podríamos concluir que, desde una postura quizá antropológico-social del compositor, la obra tendría un alto grado de unidad extramusical en todos los movimientos.

Lo anterior se fundamenta desde una mirada del nacionalismo, que va más allá de los parámetros netamente musicales y trasciende

hacia una postura compositiva que se relaciona con el uso de diversas construcciones culturales, que se acogen en una comunidad específica como propios, y que determinan una incidencia en los procedimientos creativos de un compositor para dar cuenta, desde los puntos de vista objetivo o subjetivo, de una condición o característica regional a partir de lo tradicional o folclórico.

#### 4. CONCLUSIONES

Cuando se habla de dimensiones micro, meso y macro, queda claro que son variables relativas de medición analítica que toman sentido solo en un contexto particular que el analista establece para la aplicación de su metodología. La macroforma se entendería así como una dimensión que permite nuevos alcances en la reflexión analítica sobre las obras musicales. Por lo menos para nuestro trabajo, este fue el marco sobre el que se trató de abordar el análisis macroformal.

Consideramos que la metodología propuesta funciona, para el análisis macroformal, como un proceso que facilita el acercamiento a las relaciones de unidad musical en obras conformadas por varias partes o movimientos. Sin embargo, es necesario, no solo profundizar en cada uno de los factores de análisis, sino también ampliarlos con otros nuevos, con el fin de expandir la comprensión macroformal de las obras. En este sentido, es importante que se tomen en cuenta elementos vinculados con la percepción (Grauer, 2000), que puedan enriquecer la propuesta, pues muchos de los procesos analíticos aplicados en nuestro trabajo establecen una relación directa con la experiencia estética que los oyentes pueden tener con respecto a sus formas de percibir las obras como un todo en sí mismo.

Concluimos que la propuesta de análisis, tal como se aplicó en el op. 25 de A. Ginastera, puede ser aplicada a diversos repertorios, tanto en el aspecto histórico como en el geográfico y el estilístico. La metodología establece tal flexibilidad, desde las perspectivas de los factores, que permite indagar las relaciones de unidad en repertorios variados sin discriminar el tipo de lenguaje o estética compositiva.

Esperamos, con esta propuesta, haber aportado a las reflexiones metodológicas del análisis musical en las dimensiones macroformales, campo que merece seguir siendo estudiado.

## REFERENCIAS

- Ginastera, A. (sound file a). Concierto para arpa y orquesta, op. 25. Versión de Masters, Rache, Chandos. Recuperado el 9 de mayo de 2015, de: <http://eafit.naxosmusiclibrary.com.ezproxy.eafit.edu.co/catalogue/item.asp?cid=CHAN9094>
- Ginastera, A. (sound file b). Concierto para arpa y orquesta, op. 25. Versión de Remy van Kesteren, arpa y la Orquesta de Cámara NJO; Clark Rundell, director. Recuperado el 9 de mayo de 2015, de: [https://www.youtube.com/watch?v=UaM3p\\_PYFE](https://www.youtube.com/watch?v=UaM3p_PYFE)
- Ginastera, A. (sound file c). Concierto para arpa y orquesta, op. 25. Versión de Zoff, Jutta, Brilliant Classics . Recuperado el 9 de mayo de 2015, de: <http://eafit.naxosmusiclibrary.com.ezproxy.eafit.edu.co/catalogue/item.asp?cid=BC9438>
- Gómez-Vignes, M. (1979). La sinfonía. Colombia: Instituto colombiano de cultura (Colcultura).
- Gómez-Vignes, M. (1988). Curso de formas musicales (apuntes de clase sin editar). Medellín: Universidad EAFIT.
- Grauer, V. A. (2000). A field theory of music semiosis. Part one. Recuperado el 14 de abril de 2015, de: <http://www.eunomios.org/contrib/grauer1/grauer1.html>
- LaRue, J. (2004). Análisis del estilo musical. Madrid: Idea Books.
- Lendvai, E. (2003). Béla Bartók. Análisis de su música. Madrid: Idea Books.
- Percussive Arts Society, Argentina Chapter (s.f.). Ritmos argentinos. Recuperado el 9 de mayo de 2015, de: <http://community.pas.org/Argentina/ritmosargen>
- Taylor, B. (2010). Cyclic form, time, and memory in Mendelssohn's A-minor quartet, op. 13. *The Musical Quarterly*, 93(1), 45-89.
- Yepes Londoño, G. A. (2011). Cuatro teoremas sobre la música tonal. Cuadernos de investigación, 87. Medellín: Universidad EAFIT. Recuperado el 14 de marzo de 2015, de: <http://publicaciones.eafit.edu.co/index.php/cuadernos-investigacion/article/download/1310/1181>

*HIPERPRISMA* DE VARÈSE:  
UN ANÁLISIS SEMIOLÓGICO, UNA  
INTERPRETACIÓN GEOMÉTRICA

*Myriam Arroyave*

**E**n esta ocasión presento el recorrido analítico que seguí para estudiar *Hiperprisma*, una obra compuesta en 1924 por el compositor franco-americano Edgard Varèse. La obra está escrita para conjunto de vientos y percusión. En el momento del análisis, *Hiperprisma* me interesó porque es una obra que rompe con algunos de los conceptos tradicionales que se aplican a la música; por ejemplo, hablar de melodía aquí es inoperante, lo mismo que de ritmo o armonía. Igualmente, a diferencia de muchas otras obras de la época, la dinámica y el timbre tienen funciones estructurantes en la configuración formal y sonora de la obra, elementos que presagian lo que sería una búsqueda fundamental de la música de finales del siglo XX.

La intención no es tanto mostrar el análisis muy detallado que se hizo de esta obra, sino evidenciar el recorrido analítico que lleva de la utilización de un modelo analítico surgido del campo del lenguaje, a la concepción y aplicación de un modelo inspirado en un imaginario geométrico del compositor. Todo este proceso conduce, en una etapa posterior, a la apertura de un camino de investigación instalado en un campo donde se relaciona la música con la filosofía y la historia de la ciencia.

Este análisis comenzó en el contexto de un programa de formación posgradual en análisis musical. Allí conocí varios modelos analíticos aplicados a las obras musicales y me interesé por el mo-

delo semiológico pues me permitía en ese momento responder a las preguntas que me hacía al abordar el análisis: ¿Cómo está hecha o estructurada internamente la obra? ¿Cómo la hizo el compositor?

El análisis semiológico es un modelo analítico surgido del ámbito del lenguaje, que puede aplicarse al análisis de cualquier obra cuando se considere que ésta está compuesta de signos. Mi interés por el modelo semiológico al comienzo del análisis musical radicaba en que, por un lado, me brindaba herramientas útiles para realizar diferentes tipos de segmentación de la obra. Esto me permitía construir la respuesta a la primera pregunta, ¿Cómo está hecha la obra? Por otro lado, el análisis semiológico me era provechoso porque yo iba a enfocarme en la partitura y entendía la obra como un hecho simbólico cuya traza material es, precisamente, la partitura. Hechos simbólicos pueden ser las palabras escritas, las manchas de colores sobre un papel, los simulacros sobre una pantalla, los gestos, los movimientos, una tablatura o una partitura. Además, para la semiología, la traza material no puede ser separada de los procesos que han dado lugar a su producción y de los procesos de recepción que definen el hecho simbólico. Considerar estas tres formas de existencia de lo simbólico (lo neutro, lo *poiético* y lo *estésico*) me daba herramientas también para distinguir esos niveles en un análisis, lo que podría ayudarme a responder la pregunta ¿Cómo hizo la obra el compositor?

*Lo que se llama música es al mismo tiempo producción de un objeto sonoro, es objeto sonoro y es recepción de ese mismo objeto. El fenómeno musical, así como el fenómeno lingüístico o el fenómeno religioso, no puede ser correctamente definido o descrito sin tener en cuenta su triple modo de existencia: como objeto arbitrariamente aislado, como objeto producido y como objeto percibido. (Molino, 2009)*

En efecto, la obra musical constituye una realidad polimorfa cuya definición se da según la relación que se establezca con ella. Para el compositor, para el intérprete, para el auditor, para el analista, la obra musical tiene una forma específica, diferente para cada uno de ellos. Nada garantiza que haya una correspondencia entre el efecto producido por una obra y las intenciones del creador, y tampoco con la interpretación que se haga del registro material. La semiolo-

gía musical, al distinguir entre una dimensión neutra (la traza material, en este caso, la partitura), una dimensión *poiética* (las condiciones de producción que rodean el creador, su contexto histórico, social y cultural, sus experiencias, sus expectativas e intereses, la técnica de interpretación o de creación) y una dimensión *estésica* del fenómeno simbólico (el auditor establece una relación con lo musical, generadora de emociones, sensaciones, desencadenadora de respuestas de órdenes psicológico, sociológico, teórico, etc.), me permitió entonces:

1. Poner en evidencia los componentes, tanto a nivel estructural y organizacional de la obra, como a nivel del material sonoro de la obra.

2. Reconstituir la obra realizando una interpretación de tipo *poiético*, utilizando e interpretando elementos encontrados en el lenguaje que el compositor empleaba para dar cuenta de su imaginario compositivo.

## SEGMENTACIÓN

La primera tarea fue descomponer la obra en sus partes mínimas, describirlas y después agruparlas en clases más vastas. Se utilizó aquí una segmentación inspirada en elementos del análisis paradigmático (Ruwet, 1972). La división en unidades se fundó sobre el principio de repetición o recurrencia: se identificaron las similitudes en contextos diversos con la hipótesis de que eventos parecidos en contextos diferentes pertenecen a clases similares.

La noción de *unidad* fue central en esta parte del análisis, designando una parte mínima de la obra; fue puesta aquí en relación con la noción de *objeto sonoro*, introducida por Pierre Schaeffer en el *Tratado de los objetos musicales*.

*Objeto sonoro es todo fenómeno y evento sonoro percibido como un conjunto, como un todo coherente, una unidad sonora percibida en su materia, su textura propia, sus cualidades y sus dimensiones perceptivas propias, además, representa una percepción global que se da como idéntica a través de diferentes escuchas.* (Chion, 1983: 269)

El *estado de base de la unidad* es una especie de modelo que sirve para determinar que los eventos escogidos como similares a la unidad son ocurrencia de ella. Desde el estado de base se definieron los elementos característicos que se conservaban en las diferentes apariciones de la unidad. La descripción del estado de base de la unidad fue presentada en forma de ficha, mostrando el campo frecuencial o la masa (incluye registro, dinámicas, efectivo instrumental); el campo de la duración (espacio temporal ocupado, mantenimiento, elementos rítmicos, modos de ataque y articulaciones); el campo tímbrico (efectivo instrumental, dosificación de dinámicas, ataques, envolvente). La descripción exhaustiva de los campos también se basó en elementos conceptuales y herramientas propuestas para describir lo sonoro, encontrados en el *Tratado de los objetos musicales* de Schaeffer.

El estado de base fue puesto en relación con las diversas transformaciones de la unidad, formando la *clase de unidades*. Así, se evidenciaron los movimientos al interior de la clase. La descripción del estado de base de la unidad y la puesta en relación con sus diversas transformaciones completó la definición de la clase y permitió mostrar las relaciones dinámicas que se establecían al interior de la obra. La transformación mostraba los rasgos distintivos que variaban con relación a los que no lo hacían y, al mismo tiempo, daba cuenta del movimiento establecido desde el interior hacia el exterior de la clase de unidades.

También en forma de ficha se realizó una descripción de cada una de las unidades, poniendo en contexto los campos frecuencial, duracional y tímbrico de las clases de unidades.

De las unidades más pequeñas, pasando por las clases de unidades y sus diferentes combinaciones, se determinó la organización estructural de la obra y, en un movimiento inverso, se mostró la división en partes, secciones, hasta encontrar nuevamente las unidades.

## LA FORMA CRISTALINA DE *HIPERPRISMA*: LA CONSTRUCCIÓN INTERNA DEL SONIDO

*Cada una de mis obras descubre su forma propia. Yo nunca intento ajustar mis ideas a las dimensiones de un recipiente cualquiera. [...] La concepción de la forma musical como el resultado de un proceso, guarda una estrecha analogía con el fenómeno de cristalización. [...] El cristal se caracteriza por una forma exterior y una estructura interna, ambas bien definidas. La estructura interna depende de la molécula[...]. El crecimiento de esta molécula en el espacio da el cristal completo. [...] La forma misma del cristal es una resultante, más que una cualidad fundamental. [...] La forma cristalina resulta de la acción recíproca de las fuerzas de atracción y de repulsión, y también del agenciamiento de los átomos. (Varèse, 1983: 158)*

La forma constituye una preocupación esencial en el proceso compositivo de Varèse. El compositor se peleó siempre contra la idea de que la forma fuera un modelo *a priori* que debe seguirse, una forma abstracta impuesta desde afuera. La forma en Varèse es el resultado de un proceso en el que la obra determina sus propias condiciones dinámicas y sus características formales; la naturaleza de la obra se deriva de su propia organización interna.

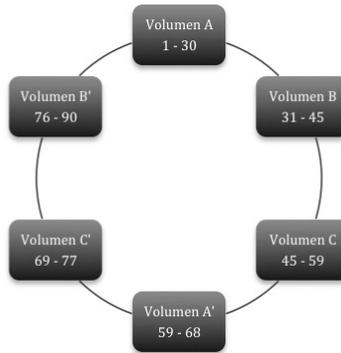
## LAS ZONAS DE INTENSIDAD DE *HIPERPRISMA*

*Las zonas de intensidad estarían delimitadas por timbres o colores diferentes y por potencias sonoras distintas. A través de un proceso físico como éste, estas zonas aparecerán de color y de amplitud diferentes y en perspectivas diferentes para nuestra percepción. El color o el timbre jugarían un papel completamente nuevo [...]; las zonas tendrían por función subrayar los diversos elementos, tal como los colores diferentes que sobre un mapa delimitan las diferentes zonas y hacen parte integrante de la forma. Estas zonas serían percibidas como aisladas, y la no-fusión o la sensación de no-fusión, hasta aquí imposible de obtener, sería entonces posible. (Varèse, 1983: 92)*

Tres regiones independientes estructuran *Hiperprisma*, delimitadas por un alto grado de contraste e independencia entre ellas. Las zonas de intensidad delimitadas son el producto de un trabajo sobre los sonidos y las agregaciones sonoras, sobre los timbres y sus combinaciones, sobre las disposiciones y distribuciones instrumentales, que contribuyen a la organización y consolidación de la estructura formal.

Cada una de las tres zonas de intensidad se presenta dividida, ellas aparecen en dos lugares diferentes de la obra. Los espacios donde se despliegan las zonas de intensidad son los *volúmenes sonoros*.

*Volumen es el espacio ocupado por un cuerpo o delimitado por superficies.* Los **Volúmenes sonoros** de *Hiperprisma* son los diferentes espacios ocupados por sus cuerpos sonoros –las masas sonoras y los planos armónicos–, ligados entre ellos en un estado de movilidad permanente.



A y A' son los volúmenes ocupados por la primera zona de intensidad, B y B', los volúmenes ocupados por la segunda zona, C y C', los ocupados por la tercera zona de intensidad. La disposición de los volúmenes da el esquema formal A-B / C-A' / C'-B'.

Varèse imaginaba una música en movimiento formada por planos y masas, cuerpos sonoros que constituyen agregados de partes y de fuerzas que se enfrentan, que están en movimiento y que se transforman a medida que se desplazan y que ocupan los volúmenes sonoros. La calidad interna de la materia sonora está determinada por las características del movimiento de los cuerpos. Para construir esta materia, Varèse transpone operaciones geométricas sobre el espacio

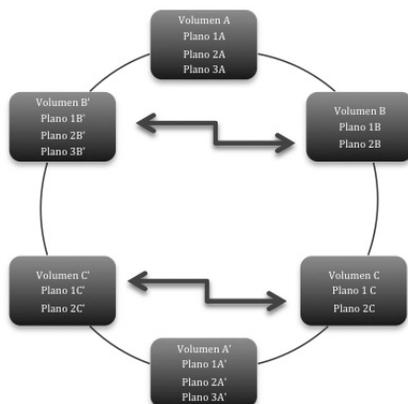
imaginario musical. Establece en la partitura una manera particular de concebir y de operar sobre la geometría, que refleja una concepción específica del espacio-tiempo.<sup>1</sup>

*Helmholtz fue el primero en hacerme percibir la música como una masa de sonidos que evolucionan en el espacio más que como una serie ordenada de notas.* (Varèse, 1983: 180)

*Cuando nuevos instrumentos me permitan describir la música tal como yo la concibo, el movimiento de las masas sonoras y los desplazamientos de los planos serán claramente perceptibles en mi obra y tomarán el lugar del contrapunto lineal. Cuando estas masas sonoras choquen entre sí, fenómenos de penetración y de repulsión parecerán manifestarse. Ciertas transmutaciones tendrán lugar sobre un plano y parecerán proyectadas sobre otros planos.* (Varèse, 1983: 91)

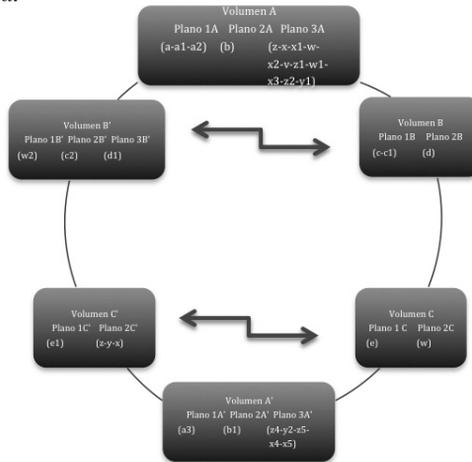
Un **Plano armónico** está formado por una o varias masas sonoras que comparten los diferentes timbres, intensidades y densidades propias que caracterizan el plano, constituyendo un todo coherente y diferente de los otros; las masas se atraen, se repelen o se fusionan entre sí. La dinámica de este movimiento contribuye al proceso de construcción de la forma.

La distribución de los diversos planos armónicos dentro de los diferentes volúmenes sigue el esquema siguiente:



1. Aquí entendemos el espacio y el tiempo no como entidades físicas, sino como marcos conceptuales que permiten la manifestación de lo físico.

Una **Masa sonora** es un evento sonoro percibido como un todo minuciosamente construido, con una materia, una textura, cualidades y dimensiones sonoras propias; aparece repetida pero transformada en contextos diferentes, sus diferentes estados dan cuenta del movimiento seguido por ella. Lo que en la segmentación y descripción musical llamamos *unidad*, corresponde a lo que Varèse llama *masa sonora*.



## LAS OPERACIONES GEOMETRICAS QUE ESTRUCTURAN LAS TRES ZONAS DE INTENSIDAD

*Mi lenguaje es naturalmente atonal, aunque ciertos temas, ciertas notas repetidas a la manera de tónicas constituyen ejes alrededor de los cuales las masas sonoras parecen aglomerarse.* (Varèse, 1983: 64)

Una **Simetría** es un principio de construcción geométrica asociado a otros principios como identidad, regularidad, equivalencia, periodicidad. Siempre aparece ligado a su contrario, la ruptura de simetría, con principios asociados como inestabilidad, singularidad, cambio, diferenciación, criticidad. Una simetría es una transformación que deja sin variación la totalidad de la estructura.

**Eje de simetría** es el eje alrededor del cual parece repartirse simétricamente un espacio lleno o vacío.

Operaciones de simetría: **Traslación, Inversión, Rotación.**

Varèse evoca la presencia de figuras sonoras en el espacio, cuyas relaciones son el producto de operaciones de simetría :

*Imagine la proyección en movimiento de una figura geométrica y de un plano que se mueven en el espacio, según su propia ley y a velocidades variadas de traslación y de rotación.* (Varèse, 1983: 128)

**Primera zona de intensidad. Las operaciones de simetría**

Compases 1-30, 59-68, 73-84

La noción de eje alrededor del cual parece repartirse simétricamente un espacio delimitado por sonidos se confirma con varias relaciones de este tipo en la primera zona de intensidad.

Compases 1 a 12: altura principal *do#4*, eje hacia el cual confluyen las apoyaturas superior e inferior (trombón tenor y corno), formando un espacio simétrico alrededor del *do#4*.

*fa becuadro 4* – *do#4* = [4]

*la becuadro 4* – *do#4* = [4]

La altura es neutralizada, la atención es dirigida a la construcción del timbre: relevo de instrumentos, manipulación cuidadosa de la densidad, la dinámica, la articulación, los ataques, la duración.

Compás 5: el trombón bajo agrega el sonido *re becuadro 2*, separados entre ellos por 23 semitonos. En el compás 13, el *re becuadro 2* que ocupaba el espacio frecuencial grave se encuentra propulsado sobre el *do becuadro 6* en la flauta, situado a una distancia de 23 semitonos del *do#4*, creando la simetría [23] [23] con relación a *do#4*.

*do#4* – *do becuadro 6* = [23]

*re becuadro 2* – *do#4* = [23]

Compás 13: primer punto de articulación importante de *Hiperprisma*. Nuevo campo frecuencial. Varios sonidos devienen ejes de simetría de otras relaciones de sonidos. *fa becuadro* y *fa#* van a ser ejes tanto en la primera como en la tercera parte de la obra, cuando las masas sonoras vuelven en contextos diferentes. *fa becuadro 4* es eje de simetría del espacio constituido por los sonidos *la becuadro 3* y *do#5*, toma lugar y funciones del eje *do#4*.

*la becuadro 3* – *fa becuadro 4* = [8]

*fa becuadro 4* – *do#5* = [8]

Compás 16. *do#4* es eje de sonidos de trompetas.

*mi b4* – *do#4* = [2]

*si becuadro 4* – *do#4* = [2]

Traslación compases 16 a 28.

Compás 16: trombón con el sonido más grave de la obra, *fa becuadro 1*, a distancia de 32 semitonos del eje *do#4*. Al mismo tiempo, el trombón tenor toca el *mi becuadro 2*, distante 23 semitonos del *do#4* y 11 semitonos del *fa becuadro*.

Compás 28. La flauta suena *la becuadro 6* en pareja con el *sib5* del clarinete. La distancia entre los dos sonidos es 11 semitonos y aquella entre el sonido eje *do#4* y el sonido más agudo es de 32 semitonos, el sonido *la becuadro 6* está distante 23 semitonos del sonido *do#4*. Se produjo una translación en este lugar.

*do#4* – *la becuadro 6* = [32]

*do#4* – *sib5* = [21]

*sib5* – *la becuadro 6* = [11]

*fa becuadro 1* – *do#4* = [32]

*mi becuadro 2* – *do#4* = [21]

*fa becuadro 1* – *mi becuadro 2* = [11]

El eje *la becuadro 3* – *do#4* – *fa becuadro 4* que forman las apoyaturas con la nota pivote efectuó una rotación para transformarse en *fa becuadro 1* – *do#4* – *la becuadro 6*, es decir, [32] [32]. Esta rotación engendró una gigantesca expansión espacial, ya que el intervalo [8] se infló hasta [64].

Compás 15. Sonido eje *fa#4*. Los cuernos tocan los sonidos *sib4* y *re becuadro 4*, equidistantes 4 semitonos del *fa#4*.

*sib4* – *fa#4* = [4]

*fa#4* – *re becuadro 4* = [4]

En el compás 60, la reaparición de la primera zona de intensidad, los sonidos *fa#* y *fa becuadro* que habían tenido el rol de eje de simetría en la primera parte, retoman la función de sonidos pivote. Varios *glissandos* confluyen hacia *fa#3* y *fa becuadro 3*. En este lugar, entre los dos sonidos, se constituye un juego de intercambio de la

función de eje, sin embargo, la simetría está constituida alrededor del  $fa\#3$ .

$$sib3 - fa\#3 = [4]$$

$$re\text{ becuadro }3 - fa\#3 = [4]$$

Con respecto a la masa sonora de los vientos, las unidades de la percusión están en relación de superposición. Las masas sonoras intervienen en lapsos de tiempo irregulares y establecen relaciones diversas entre ellas. La percusión cumple una función de movilización y de estimulación de la acción de los vientos, sus transformaciones y sus transiciones. Sin la acción de la percusión, se obtendría una sonoridad que, en muchos lugares, parecería estática y casi inmóvil. Cada una de las masas tiene un papel independiente y específico con relación a la acción de los vientos.

### **Segunda zona de intensidad. La contracción y la expansión:**

#### **la proyección espacial**

Compases 31-46, 85-final

Un bloque de sonido abre la segunda zona de intensidad de la obra. Este bloque sonoro es una totalidad articulada, formada por dos masas de sonido fusionadas: el grupo tónico de los cuernos y trombones, y el grupo complejo de la percusión. Los bordes melódicos se mueven siguiendo la sucesión contracción-expansión-contracción, dividiendo el bloque sonoro en cuatro partes. Las operaciones de contracción y de expansión que alteran los bordes afectan también, por un lado, los diferentes sonidos componentes al interior del bloque y, por otro, las diferentes relaciones que pueden establecerse entre ellas (contracción simétrica y no simétrica; expansión simétrica y no simétrica).

*Por proyección entiendo, dice Varèse, la sensación que nos es dada por ciertos bloques de sonido. Yo diría mejor, 'rayos de sonido', tan próxima es esta sensación de aquella producida por los rayos de luz emitidos por un poderoso proyector moviéndose en el cielo. (Charbonnier, 1970: 74)*

Después de haber sufrido una contracción extrema, esta masa sonora se transforma, creando la impresión de desintegrarse en el espacio sonoro. El plano armónico B2 puede ser mirado como proyección espacial del bloque de sonido constitutivo del plano B1. El plano B2 despliega un cuerpo sonoro que presenta un desplazamiento súbito hacia el agudo y crea la impresión de una difracción en ‘rayos de sonido’ del bloque inicial. Estos ‘rayos de sonido’ son proyectados para presentarse de manera desgranada en el espacio sonoro. El bloque de sonido inicial es afectado por una deformación prismática que desvía y descompone el sonido en una multiplicidad de rayos dispersos en el espacio sonoro. El movimiento irregular conduce, poco a poco, a la constitución de otro bloque que se forma por la aglomeración de sonidos que se estabilizan. El ámbito inicial de la parte más estrecha del plano 1B, [15], se dilata y se vuelve [30] en el plano 2B. El eje de la proyección es *do#4*, el sonido eje de simetría de la primera zona de intensidad de la obra.

**Tercera zona de intensidad. La proyección en movimiento de una masa sobre un plano**

Compases 46-59 y 69-76

La masa sonora (e) constituye un tejido sonoro complejo, formado por varios elementos interdependientes que intervienen tanto simultáneamente como de manera consecutiva y que se repiten siguiendo movimientos característicos. Nombrar esta textura como una homofonía o una polifonía no es suficiente. Un plano, de características diferentes, se proyecta sobre el complejo textural. Los elementos parecen chocar entre sí, atraerse y empujarse. La *proyección en movimiento de una masa sobre un plano* implica que, cuando una masa penetra un plano, la distribución de los elementos entre las diferentes figuras se modifica en el curso del tiempo.

*Es más fácil intentar visualizar algo en el espacio. Imagine la proyección en movimiento de una figura geométrica y de un plano que se mueven en el espacio, según sus propias leyes y a velocidades variadas de translación y de rotación. (Varèse, 1983: 128)*

Entre los compases 45 y 59, las masas (e) y el plano armónico constituido por la percusión se inter-penetran para constituir un tejido cuyos componentes son proyectados el uno sobre el otro durante el proceso. En el curso del despliegue, la distribución de la masa sonora y el plano armónico se modifica constantemente.

*La forma instantánea de la proyección se determina por la orientación relativa que existe entre la figura y el plano en el mismo momento. Si, ahora, usted deja el plano en la figura seguir su propio movimiento, usted puede realizar, con ayuda de la proyección, una imagen de una gran complejidad y aparentemente imprevisible. Después, usted puede intensificar el efecto dejando la forma de la figura geométrica variar tanto como su velocidad. La antigua concepción de la melodía o de la polifonía no existirá más. La obra entera será una totalidad melódica, ella correrá como corre un río.* (Varèse, 1983: 128)

Para concluir, es importante decir que, cuando hice la segmentación de la obra siguiendo el modelo analítico de la semiología, intenté hacer entrar en un molde conocido la forma exterior de la obra. Se podría decir que *Hiperprisma* tiene una forma A-B-C-coda, o A-B-A' o, incluso, A-B-A'-B', con secciones y segmentos. De manera muy esquemática, la obra se puede acomodar a cualquiera de estos tres formatos, sin embargo, ninguno de ellos permite mostrar los fenómenos dinámicos que tienen lugar al interior de ella y que determinan su organización formal. Decidí hablar de *forma cristalina* para poner en relieve que la forma de *Hiperprisma* es el resultado de un proceso interior que depende de la organización dinámica de los complejos sonoros, de las masas y de los planos sonoros.

Varèse se interesa en la construcción del sonido desde el interior. Cada uno de los complejos sonoros que interactúan en sus obras constituye en realidad una manera particular de componer el sonido. Ellos son la consecuencia de una manipulación particular, de una dosificación específica de la variación y la interacción de los diferentes parámetros del sonido, que cambian los unos con relación a los otros, en una situación de interdependencia. Los elementos actúan entre ellos a medida que evolucionan; cada complejo sonoro se presenta como un proceso, una estructura dinámica. El tiempo

no tiene más el papel de variable independiente sino que es tratado como si fuera constitutivo y estructurante de estas sonoridades. Hay aquí una nueva concepción del sonido: el producto de la fusión de los parámetros componentes. Para constituir las *zonas de intensidad*, los complejos sonoros establecen relaciones dinámicas y a distancia: un proceso que ha sido iniciado en un complejo se va a encontrar desarrollado o su acción impulsada o retenida en otro complejo que hace parte de la misma zona. Esto es posible porque el espacio varesiano es tratado como una superficie de simetría donde se desarrollan relaciones de simetría. En este contexto, es pertinente hablar de ejes de simetría alrededor de los cuales se llena el espacio, de operaciones de simetría (traslaciones, rotaciones, proyecciones) que regulan las relaciones entre las figuras sonoras, de transformaciones (como la contracción o la expansión) en el curso de un desplazamiento, o de «tejidos» sonoros donde se mezclan y se integran de manera dinámica los elementos.

## BIBLIOGRAFÍA

- Charbonnier, G. (1970). *Entretiens avec Edgard Varèse*. Paris: Belfond.
- Chi6n, M. (1983). *Guide des objets sonores*. Paris: INA/Buchet-Castel.
- Molino, J. (2009). Fait musical et sémiologie de la musique. *Musique en Jeu*. Paris: Éditions du Seuil.
- Ruwet, N. (1972). *Langage, musique, poésie*. Paris: Éditions du Seuil.
- Schaeffer, P. (1966). *Traité des objets musicaux*. Paris: Éditions du Seuil.
- Varèse, E. (1983). *Écrits*. Paris: Christian Bourgois.

# DANZAS RUMANAS DE BÉLA BARTÓK

La música campesina en la música académica

*Juan Diego Gómez C.*

## CONTEXTO

Béla Bartók fue un investigador y, hasta cierto punto, un compositor autodidacta. Sus *Escritos sobre Música Popular*, una serie de artículos escritos en distintos momentos de su vida y publicados en revistas y periódicos de diversa índole, revelan la disciplina y el rigor propios de un verdadero científico en la búsqueda de la verdad. Con paciencia de entomólogo se dedicó durante buena parte de su vida a coleccionar melodías ancestrales de origen campesino, de aquéllas que circulan en las provincias más alejadas y que se transmiten a través de generaciones por tradición oral. Al mismo tiempo, y a pesar de haber estudiado piano y armonía en el conservatorio de la ciudad de Bratislava con Laslo Erkel, y composición con el Maestro Janos Köessler, su verdadera maestra fue la gran tradición musical europea de los siglos XVIII y XIX, desde Bach hasta Brahms, además de Liszt y Wagner. Dueño de una mente increíblemente inquieta se sumergió en la música de los grandes maestros para luego transformar esa influencia en un estilo único que hoy nos deslumbra debido a su alto grado de originalidad.

Béla Bartók y Zoltan Kodaly, dos maestros universales de la tradición occidental, escribieron algunas de las páginas más formidables de la historia reciente de la música europea. A los 21 años Bartók conoce a Kodaly, músico contemporáneo suyo de quien recibiría

una de las influencias más extraordinarias. El primero, quien ya venía interesándose por la música popular de la Europa oriental y su relación con la música académica, descubrió, de la mano de Kodaly, que su verdadera pasión la constituía la música campesina húngara y de otros países como Rumania, Polonia y Eslovaquia. Aquí Bartók es enfático en diferenciar la música popular de la música campesina. Y es que, en el primer caso, se trata de músicas cercanas a los centros urbanos y por lo tanto proclives a ser utilizadas tanto por músicos populares como académicos. Un caso típico es el de las Rapsodias Húngaras de Franz Liszt, basadas en material melódico bien conocido y trajinado. Pero Bartók fue consciente, y en esto probablemente tuvo que ver su amigo Kodaly, de que su trabajo tendría que estar relacionado con la música campesina, aquella más ligada a las labores del campo.

El autor del *Concierto para Orquesta* se sumergió en el estudio de la música campesina húngara y rumana con verdadero método científico. Desde muy temprano el joven músico abordó el estudio de la música tradicional campesina recopilando muestras de melodías de tradición oral. Para ello recorrió comarcas remotas de Hungría, Rumania y otros países, provisto de un fonógrafo, quizás la tecnología de audio más avanzada de su época, y acompañado de un equipo logístico que le apoyaba en distintas tareas. Viajó por territorios alejados grabando melodías entonadas por campesinos agricultores. Pero su trabajo iba más allá de registrar melodías cantadas. Armado de un diario de campo elaboró fichas técnicas que contenían los datos del intérprete así como el origen de cada melodía registrada, luego de lo cual venía la clasificación y el ordenamiento de dichos materiales. Después de la recolección de las muestras, el compositor se dedicaba a un juicioso trabajo de transcripción, que luego serviría de insumo para estudios musicológicos pero, sobre todo, para el enriquecimiento de su propia obra. La música de Béla Bartók, desde sus piezas para niños hasta sus trabajos de gran envergadura, exhala el aliento de la música campesina.

## FORMA

Desde el punto de vista formal, estas danzas se comportan de manera muy simple. Se trata, en general, de formas unipartitas constituidas por grupos de frases que funcionan a la manera de pregunta-respuesta. Dicho comportamiento es común a muchas músicas del género danzario puesto que constituye un esquema claro y fácil de recordar.

## 1A. Danza N° 4 de Bucsumi



El ejemplo 1A muestra un grupo de 2 frases simétricas.

## 1B. Danza N° 5: Polka Rumana



En el ejemplo 1B se observa un grupo de 2 frases cuya terminación varía sutilmente.

## MELODÍA

La melodía de las *Danzas Rumanas* es, de lejos, su aspecto más interesante y aquél que primeramente excitó la imaginación creativa del joven Bartók. Al destacar las diferencias entre la música popular, de corte comercial, y aquella de origen campesino se pone de manifiesto que la primera se encuentra mucho más atravesada por el influjo de la tonalidad mayor-menor. Ya desde aquel tiempo se observaba el dominio del sistema tonal mayor-menor, tal como ocurre en nuestros días con los géneros populares que se escuchan en todo el mun-

do y que se circunscriben, casi por completo, a las leyes del mercado. Probablemente fueron estas circunstancias las que motivaron al compositor húngaro a escoger el camino de la música campesina, un territorio casi inexplorado en su tiempo. La música campesina húngara y de otros países de Europa oriental, como Rumania, Bulgaria y Eslovaquia, fascinó a Bartók por su naturaleza modal-pentatónica, tan ajena a los lugares comunes de la tonalidad mayor-menor. Libre de lo que él denominó la “*tiranía*” de los modos mayor-menor, pudo dar rienda suelta a toda su capacidad creativa. Como compositor e investigador había encontrado su propio nicho. Al respecto, el propio Bartók refiere lo siguiente:

*Así fue como enfrenté el estudio de la música campesina con método científico y ello tuvo para mí una enorme importancia en cuanto me llevó decididamente a la emancipación de los sistemas entonces en uso basados exclusivamente en los modos mayor y menor. En efecto, un alto porcentaje del patrimonio melódico recogido, en sustancia el de valor esencial, se basaba sobre modos eclesiásticos antiguos o sobre modos griegos antiguos y hasta en modos pentatónicos aún más antiguos. (Bartók, 1971)*

#### 2A. Danza N° 5: Polka Rumana



En el ejemplo 2A se muestra un fragmento de la danza N° 5. La pieza está escrita en D lidio con su característico 4° grado ascendido. Es curioso que todos los modos antiguos se hallan representados en estas piezas a excepción del jónico y el eolio, es decir aquellos que con mayor fuerza remiten a los modos mayor y menor.

#### 2B. Danza N° 6: Veloz



En el modo mixolidio es característica la presencia del 7° grado descendido, tal como se muestra en el ejemplo 2B. Hay que aclarar que, a la hora de hablar de grados alterados, se toma como referente el modo jónico.

#### 2C. Danza N° 2: Del cinturón



La danza N° 2, ejemplo 2C, muestra un ejemplo típico en modo dórico con sus característicos 6° ascendido y 7° descendido.

#### 2D. Danza N° 3: En un punto



El ejemplo 2D constituye un caso especial en el cual se presenta el modo dórico con el 4° grado ascendido. Lo anterior produce un intervalo de 2ª aumentada que revela la influencia árabe de esta melodía.

#### 2E. Danza N° 4: De Bucsumi



La presencia de Bb (2° grado de la escala) confirma la presencia inconfundible del modo frigio. Como en el caso anterior, la alteración del 3er grado (C) produce una segunda aumentada que acentúa el toque oriental de la pieza. Ver ejemplo anterior.

## CONTRAPUNTO

En las *Danzas Rumanas*, donde prevalece la textura homofónica, se observa el trabajo impecable de Bartók en torno al acompañamiento de la melodía. El principio universal de *conducir las voces por el camino más corto* se sigue aquí de manera admirable, produciendo líneas que marchan casi siempre por grado conjunto. La siguiente cita del compositor es reveladora:

*Por paradójico que parezca, sostengo sin titubear que una melodía, cuanto más primitiva es, menos requiere una fiel armonización para su acompañamiento. Tomemos por ejemplo una melodía desarrollada sobre 2 grados sucesivos. Se ve claro que estos dos grados sujetan mucho menos la invención del acompañamiento en comparación con lo que podría obligar, por ejemplo, una melodía sobre 4 grados. Además en las melodías primitivas no se encuentra referencia alguna a una concatenación estereotipada de triadas. Este hecho negativo no significa más que la ausencia de ciertas sujeciones y entonces, por el contrario, una gran libertad de movimiento. Naturalmente, para quien sepa moverse. (Bartók, 1971)*

El siguiente ejemplo muestra, en el lado superior, el fragmento original y, en el inferior, una simplificación del mismo que permite observar, con mayor claridad, el movimiento de las voces.

## 3. Danza N° 4: De Bucsumi

The image displays a musical score for 'Danza N° 4: De Bucsumi'. It consists of four staves. The top staff is the original melody, marked with a rehearsal mark '113' and a bracket above it. It features a sequence of notes: a whole note G4, followed by a triplet of eighth notes (A4, B4, C5), then another triplet (B4, A4, G4), and finally a quarter note G4. The second staff is a simplified accompaniment, showing chords: a triad of G4, B4, D5, followed by a triad of G4, B4, D5, and then a triad of G4, B4, D5. The third staff shows a simplified accompaniment with chords: a triad of G4, B4, D5, followed by a triad of G4, B4, D5, and then a triad of G4, B4, D5. The fourth staff shows a simplified accompaniment with chords: a triad of G4, B4, D5, followed by a triad of G4, B4, D5, and then a triad of G4, B4, D5. Below the staves, the chord symbols 'Im7' and 'VI/A' are indicated, along with the text 'A fi:'.

En el ejemplo 3 se observa cómo, al pedal del bajo, se superponen 2 voces internas descendentes por grado conjunto que producen una sensación de gran estabilidad en el acompañamiento. Podría decirse que la armonía en estas danzas resulta más del movimiento de las voces que del empleo de encadenamientos o secuencias armónicas preconcebidas.

## ARMONÍA

El tratamiento armónico de las *Danzas Rumanas* revela la presencia del gran compositor. Si, como ya se dijo, la melodía constituye una faceta exquisita en la naturaleza de estas piezas, debido a su carácter exótico, la sal y la pimienta vienen dadas por la paleta de colores que el compositor agrega en ellas. Como bien se sabe, más importante que el tema en sí mismo es lo que se hace con él. Y es aquí donde Bartók revela todo su genio al utilizar sonoridades que, lejos de opacar la magia de estas melodías, la potencia al presentarlas bajo una nueva luz. Es difícil establecer un modelo o método de armonización en estas danzas como no sea el de ir probando sonoridades del más diverso tipo y con la mayor libertad. Pero permitamos que sea el mismo Bartók quien lo exprese:

*Así dicha libertad permite dar vida a las melodías en los modos más diversos y aun recurriendo a los acordes de las tonalidades más lejanas. Casi me atrevería a decir que la llamada politonalidad en la música húngara y en la de Stravinsky podría ser explicada, en parte por lo menos, a través de esta posibilidad ofrecida por las melodías primitivas. (Bartók, 1971)*

**4A. Danza N° 4: De Bucsumi**

C F#m7 Bb A Bb A

113

Im7 VI/A

A fri:

El ejemplo 4A muestra cómo el movimiento cromático descendente de las voces internas superpuesto al pedal del bajo va formando armonías diversas, algunas de ellas bastante alejadas del modo original. También puede verse cómo a menudo la variedad armónica se produce al alterar los grados 6° y 7°.

**4. B Danza N°2: Del cinturón**

G7/F CMaj7/E F F aum Bb

59

IV 4/2 D dor: bVI

El movimiento por grado conjunto de las voces internas produce los más variados acordes, algunos de ellos bastante ajenos al modo original, como puede verse en el ejemplo 4B. Nótese aquí también la predilección por alterar los grados 6° y 7° de la escala.

## 4C. Danza N° 3: En un punto

Chords: C#7, A, C#m/G#, G7

Bass line notes:  $\flat 7$ ,  $\sharp 6$ ,  $\flat 6$ ,  $\flat VI 7$

B dor:

Nuevamente la alteración de los grados 6° y 7° le da al ejemplo 4C una sonoridad rica y exótica.

Otro elemento resaltable en las *Danzas Rumanas* es la independencia de la melodía con respecto al acompañamiento. Desde el inicio de la obra se aprecia no solo el cuidado del compositor por destacar las melodías sino la elegancia en el tratamiento armónico de las mismas. Los siguientes ejemplos revelan un procedimiento que contribuye no solo a subrayar el diseño melódico sino a integrarlo mejor al acompañamiento. La clave consiste en que, frecuentemente, el sonido melódico, a pesar de hacer parte integral de la armonía, no aparece en el acompañamiento. Con lo anterior se logra el doble propósito de, por un lado, permitir que la melodía sobresalga y, por el otro, conectarla con el acompañamiento por un sentido de complementariedad armónica.

## 4D. Danza N° 4: Danza de Bucsumi

Chords: Bb, C7/Bb, Em7(b5)/BbMaj7, Gm7sus6, Asus4/E, A

Bass line notes:  $\flat 2$ ,  $\flat 2$ ,  $\flat 2$ ,  $\sharp 6$ ,  $\flat 7$ ,  $\sharp 3$

A fri:

Se requiere de gran habilidad y gran destreza técnicas para convertir estas simples melodías en verdaderas obras de arte. Uno de los recursos favoritos de los compositores es la rearmonización, en la cual una misma melodía es, por decirlo así, vestida de manera distinta cada vez, produciendo en quien la escucha sensaciones renovadas. La siguiente cita tomada del libro *Escritos sobre música popular*, expresa lo que el propio compositor pensaba al respecto:

*Un tratamiento tal de los cantos populares puede ser diferenciado en 2 tipos distintos aunque no separados por un corte neto. En un caso, el acompañamiento, el preludio y el postludio, no son sino el marco en que la melodía campesina queda ordenada, exactamente como la piedra preciosa en su engastadura. Del otro modo, la melodía campesina se limita a ser una cita, mientras lo que más interesa es justamente cuanto está alrededor suyo. Naturalmente, entre estos dos modos, hay otros innumerables, de manera que habitualmente no se logra siquiera entender cuál es el elemento principal y predominante de una elaboración. Pero en todos los casos resulta muy importante que la materia musical con que se reviste la melodía esté empapada de su mismo carácter, es decir, viva de las peculiaridades musicales evidentes o sobreentendidas en ella. Las melodías y todos los agregados que se le hacen deben dar, entonces, la impresión de una unidad indivisible.*  
(Bartók, 1971)

Vale la pena destacar la rica inventiva del compositor y la variedad de sonoridades con que sorprende al oyente cada vez que un mismo fragmento melódico es presentado. Ver ejemplo 4D.

#### 4E. Danza N° 1: Del bastón

The musical score for 'Danza N° 1: Del bastón' is presented in two staves. The top staff is the melody, and the bottom staff is the accompaniment. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The melody starts with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and then a quarter note B4. The accompaniment starts with a quarter note G2, followed by a quarter note A2, and then a quarter note B2. The score includes various chords and fingerings, such as D7/A, C(9)/G, Bm/F#, Am sus 9, Am7, FMaj7, Dm, G7, Em7, Am sus 9, and Am7/G. The bass line includes chords like I, IV7/5, Im, Im7, and Im7/7. The score is numbered 18 at the beginning of each staff.

34

FMaj7 Em7 Dm7 Dm7/C Em/B CMaj7/B Dm7/A Dm7(b5)/Ab G7sus4 C/G F#dis

I VI Maj 7 IVm7 IVm7/7 III5

A dor/eol

## APLICACIÓN

El camino emprendido por Bartók ha sido una inspiración para muchos compositores latinoamericanos que, como yo, hemos intentado trabajar a partir del repertorio popular y campesino de nuestras regiones. En mi obra *La cruz del diablo*, para cuatro y orquesta, trabajé a partir de la canción *Gavanes de la llanura*, del autor colombiano Carlos Rojas Hernández, publicada en la revista *Llanos* del Ministerio de Cultura – Plan Nacional de Música para la Convivencia.

El primer paso consistió en transcribir la melodía:

### 5A. Carlos Rojas Hernández, *Gavanes de la llanura*

231

Ga ván ga ván ga ván gar zón

235

ga ván ga ván ga ván gar zón A ler ta

239

mi ga van ci to mi ga van ci to pio ní o

Como puede observarse en el ejemplo 5A, la influencia de la tonalidad menor es bastante notoria ya que la misma melodía delinea los arpeggios de tónica y dominante. Lo anterior, según todo lo que se ha dicho hasta aquí, representaba un obstáculo en mi intento por

acercarme a la libertad y variedad que empleó Bartók en sus danzas. Es así como, modificando la línea de alturas y conservando el diseño rítmico, dicho fragmento quedó convertido en lo siguiente:

5B. Juan Diego Gómez, *La cruz del diablo* (Concierto para Cuatro y Orquesta)

288

A col:

292

296

La melodía resultante está en modo eólico con alteración del 4<sup>o</sup> grado. Este diseño, al no sugerir encadenamientos armónicos de manera tan manifiesta, me permitió la libertad que buscaba para incluir gran variedad de acordes, tanto cercanos como alejados del modo. Ver ejemplo 5B.

5C. Juan Diego Gómez, *La cruz del diablo*

Am Am7(b5) Dm7(b5)/Ab Db/Ab Fm/Ab

299

299

299

A col:

Bb Dm/A G#dis7 Em7/G G#dis7/F E7sus4 E7

En el ejemplo 5C se aprecia cómo los acordes que acompañan la melodía resultan del movimiento cromático descendente de las voces.

5D. Juan Diego Gómez, *La cruz del diablo* (inicio de la Cadenza)

poco piu mosso  
C. a 110

El ejemplo 5D presenta los primeros compases de la Cadenza del concierto. Esta consiste en una serie de variaciones continuas sobre el tema expuesto en el ejemplo 5.C, ejecutadas por el Cuatro solista.

## CONCLUSIONES

Mirar la tradición musical es un camino posible. En tiempos en que conviven tantas tendencias, estilos y narrativas en el quehacer de los músicos, Bartók nos recuerda que una alternativa válida es revisar la tradición musical de nuestras regiones. Colombia, como se ha dicho siempre, es un crisol de culturas, donde hierven por igual lo afro-colombiano, lo andino, lo indígena y tantas otras expresiones que se han ido sumando a lo largo del tiempo. Hay en nuestro país artistas y agrupaciones de gran calidad que han decidido explorar las músicas regionales extrayendo de allí la materia prima para sus creaciones. El húngaro Béla Bartók nos enseña, sin embargo, que este trabajo puede emprenderse casi como una búsqueda arqueológica donde se extrae y se sistematiza toda la información en beneficio de musicólogos, compositores, intérpretes y todos aquellos que quieran servirse del pasado para llevar a cabo una verdadera transformación cultural. Es singular la obra de Bartók ya que pocas veces se reúnen en un solo individuo la metodicidad del científico con el genio creador. El compositor del *Concierto para Orquesta*, *Allegro Bárbaro* y *El Castillo de Barba Azul* es también el hombre que viajó por provincias remotas levantando las capas sedimentarias de esa rica tradición musical de la Europa oriental. Un científico para la recolección de las muestras y un loco genial en el impulso irrefrenable de servirse de ellas para llevarlas a un grado altísimo de sublimación artística.

La música ancestral debe transformarse para no perecer. La lección que Bartók nos deja es que el respeto que nos merecen nuestras tradiciones debería llevarnos a transformarlas para permitirles respirar el aire de la renovación y hacerlas partícipes de los cambios que naturalmente sobrevienen en toda cultura. Cuando Heráclito afirmó que lo único permanente es el cambio dictó una sentencia que resume lo que debería ser nuestra relación con las músicas campesinas. Aquellos que pregonan el purismo de las expresiones artísticas populares olvidan que ese camino conduce al embalsamamiento de las mismas. Conservar para transformar pareciera ser el camino que el músico húngaro nos invita a recorrer a quienes tenemos la po-

sibilidad de abrir el cofre de las músicas regionales para, de algún modo, decidir su suerte.

Las *Danzas rumanas* son pequeñas obras maestras en las que, a partir de melodías sencillas, el compositor va elaborando acompañamientos cuyas armonías son más el resultado del movimiento lineal de las voces que la implementación de encadenamientos armónicos estereotipados. Lo anterior produce una rica paleta de colores que excede en mucho el terreno de lo diatónico, empleando acordes lejanos al modo que, en lugar de oscurecer la expresión de la melodía y su carácter modal, la potencian y la enriquecen.

Estamos sentados en una mina de oro y muchos de nosotros lo ignoramos. Quienes nos dedicamos al arte y la cultura tenemos, al igual que Bartók, un compromiso grande con nuestras tradiciones, que son el metal precioso enterrado en el pasado y que sólo espera ver la luz para iluminarnos con su brillo.

#### REFERENCIAS

- Bartók, B. (1971). *Escritos sobre música popular*. México D.F.: Siglo XXI Editores.
- Fontaine, P. (1967). *Basic formal structures in music*. New York: Appleton-Century-Crofts.



LA *ACTITUD ENERGÉTICA*: ACERCAMIENTO  
ANALÍTICO AL *CICLO DEL EXILIO* DE  
GUILLERMO RENDÓN G.

*Daniel Leguizamón*

**G**uillermo Rendón G., el compositor, director e investigador manizalita nacido en 1935, hace parte de una de las generaciones más significativas de la música culta en toda la historia de Colombia, solo comparable en mi opinión con aquella otra que dirigió en su momento los grandes intereses y debates estéticos de la música durante la primera mitad del siglo XX y que estuvo encabezada fundamentalmente por Guillermo Uribe Holguín y Emilio Murillo. En este caso, me refiero a una generación integrada por figuras como Jesús Pinzón (el mayor de todos, aunque fallecido a comienzos del presente año), Blas Emilio Atehortúa, Jacqueline Nova, Germán Borda, Gustavo Sorzano y, desde luego, el mismo Rendón.

De este grupo, casi todos son reconocidos como pioneros o especialistas en Colombia en los más importantes frentes de la música de mediados del siglo XX: por ejemplo, la apropiación de los medios electrónicos, como es el caso de Nova, Sorzano o David Feferbaum, o el acercamiento a diversas situaciones de producción musical alrededor del indeterminismo, la aleatoriedad y la exploración de modos alternativos de notación musical, desde luego, en el que Pinzón y, nuevamente, Sorzano, tuvieron un papel destacado. Pero hay algo más significativo con respecto a esta generación: no es posible encontrar un tipo o un conjunto de técnicas capaz de abordarla por completo; por el contrario, su importancia no está en ese natural proceso de apropiación o adaptación, sino en lo que hizo por sí mis-

ma. En casi todos los casos, sus integrantes se caracterizaron por el desarrollo de lenguajes musicales personales y característicos; y muchos de ellos lograron constituirse, efectivamente, mundos sonoros bien particulares y propios, capaces incluso de una profundidad que no fácilmente otras generaciones han podido alcanzar.

En este sentido, a los ya un poco mejor estudiados casos de Atehortúa, Nova, Pinzón o Sorzano, quiero yo aportar con este acercamiento analítico a Guillermo Rendón y a sus propias peculiaridades, aprovechando el nuevo aire que ha venido disfrutando su obra para guitarra, el *Ciclo del exilio*, cumplidas ya tres décadas desde su estreno, y que será abordada en el presente texto. Desde luego, el primer indicador de que este interés de aportar ha sido fructífero, será el que ustedes los lectores se animen a escuchar la obra, por primera vez si no lo han hecho aún, o nuevamente, si ya la conocen. Quedan invitados.

*eso era cuando llegué*

Educado inicialmente en el Conservatorio de Manizales, que luego se convirtió en el Departamento de Música de la Universidad de Caldas, Rendón salió de su ciudad natal en 1960 para continuar su proceso formativo en La Plata, Argentina, y más tarde en Río de Janeiro, Brasil. De vuelta a Colombia, a mediados de esa misma década de los 60, se estableció en Bogotá, al tiempo que comenzó a extender su campo de acción a otras áreas, tan activas como la de lo musical, como son la antropología del arte, la lingüística y la investigación alrededor de las culturas indígenas del territorio colombiano. Y tras haber viajado por unos cuantos años más a comienzos de los 70, recibió en Berlín, justamente por esos intereses más amplios, un doctorado en Ciencias Etnográficas de la Universidad de Humboldt.

Otra vez de regreso en Colombia, en 1974 Rendón creó el Instituto Bókkota de Altos Estudios de Bogotá, desde el cual dirigió su propio proyecto de educación, práctica e investigación musical. Y

por los siguientes 20 años continuó siendo partícipe, desde allí, de la comunidad estética de la ciudad.

Situémonos, entonces, en Bogotá, en 1985 –momento en que otros de sus colegas de generación estaban también en el punto pleno de sus trayectorias creativas–, cuando Rendón, cumplidos sus 50 años, estrena su obra para guitarra sola *Ciclo del exilio*, Op. 48. Conforme a la información ofrecida por él mismo en varias oportunidades –y en particular en el libro de Santiago López, de 2013, que recoge la información biográfica más completa hasta ahora disponible–, Rendón había estudiado y enseñado guitarra, y habría incluso hecho algunos recitales (incluido uno en La Plata, Argentina, en 1961). Sin embargo, su conocimiento del instrumento no significó un interés particular en escribir para este sino hasta el año de 1984, momento a partir del cual se inicia todo una serie de trabajos alrededor de la guitarra, justamente con la creación del *Ciclo del exilio*, pero extendido además a una serie de *Ideogramas*, los dos primeros de los cuales habrían sido terminados en 1984, y los siguientes dos en 1985 –si bien en el catálogo aparecen enumerados con números de Op. 69, 70, 71 y 72, respectivamente–. Más tarde vendrían *Tremolo tremulante*, para cuarteto de guitarras (1986); *Tránsito y estremecimiento*, para guitarra sola y dedicado a Arturo Parra (1987); un quinto *Ideograma*, Op. 88, escrito en 2007; y durante este mismo año, una *Sonata N° 1*, también para guitarra sola, dedicada a Irene Gómez.

Convendría mencionar, adicionalmente, otros acercamientos que se vinculan de algún modo a su interés en la guitarra, como sería una serie de tres *Tiplianas*, Op. 31, 32 y 33, de 1981, o sus *Variaciones sobre una canción infantil española*, de 1986. Y, por supuesto, su obra *Triláud, para 3 neolaúdes: bandola, tiple y guitarra*, Op. 83, de 1999, en la que finalmente se congregan sus intereses alrededor de los distintos cordófonos pulsados. Sin embargo, de todo este conjunto de obras, el *Ciclo del exilio* aparece definitivamente como la más ambiciosa, comenzando por sus dimensiones, con una duración de alrededor de 40 minutos.

El estreno de la obra estuvo a cargo del guitarrista –y luego compositor él mismo– Arturo Parra, en un concierto que se llevó a

cabo el 18 de junio en la Sala Tayrona del Centro Colombo-Americano.<sup>1</sup> Está disponible en internet el registro audiovisual de ese concierto –por lo menos lo que respecta al *Ciclo del exilio*–, publicado hace algunos años por el mismo guitarrista.

Después del estreno, según lo que comentó Parra en una entrevista radial en 2015 para el programa radial de Andrés Samper *Una guitarra, mil mundos*, él habría presentado la obra en una segunda ocasión en Bogotá, y luego algunas veces más en Montreal, Canadá, una vez se fue a vivir a esa ciudad. Irene Gómez, por su parte, mientras estudiaba en Europa, habría tocado también algunos movimientos. Y es posible que, como ella, otros guitarristas hayan ejecutado partes del *Ciclo del exilio* desde finales de los 80. Así, por ejemplo, existe información sobre Karen Arango, quien en un concierto en Alicante, España, en 2015, presentó los movimientos *Comenzar con el fuego* y *...y ahí terminó el universo*.<sup>2</sup> Sin embargo, al parecer fue solo Daniel Forero quien volvió a ejecutar el ciclo completo –luego de que él mismo hubiera presentado antes también algunos movimientos sueltos– en Bogotá, en el Auditorio Teresa Cuervo del Museo Nacional de Colombia, el 21 de mayo 2011, y dentro de las celebraciones por el, así llamado, “Jubileo” a Guillermo Rendón por sus 50 años de actividad compositiva. Forero volvería a presentar la obra completa en un concierto en Mar del Plata, Argentina, en el Centro Cultural Victoria Ocampo, el 15 de noviembre de 2014. Es posible ver el registro de este último concierto a través de internet.

Luego de alrededor de 30 años de su estreno, la obra ha venido disfrutando entonces de una especie de “segundo aire”. Y no solo por su reposición a manos de Forero, sino del mismo Arturo Parra, quien en 2015 estuvo realizando una serie de actividades centradas

1. En aquella ocasión se estrenó también, por cierto, otra obra, *Paisaje de luna sorda*, para piano preparado, que muchas de las personas de mi propia generación disfrutó y sigue disfrutando gracias al disco compacto *Colombia: piano en el siglo XX*, impulsado por el valiosísimo Carlos Barreiro.

2. Como parte de este concierto en Alicante, por lo demás, Arango incluyó otra obra para guitarra sola: *Maguaré*, del barranquillero Guillermo Carbó. Satisface ver esta pieza encontrando también nuevos intérpretes y oyentes.

en el *Ciclo del exilio*, con el ánimo de celebrar la importancia de una obra a la cual él mismo le reconoce un valor personal y artístico fundamental.<sup>3</sup> Y en diciembre de 2015, Parra la presentó nuevamente, aunque ya no solo, sino con otros dos jóvenes guitarristas: Andrés Jaramillo, y Camilo Cobo. Además, según sus declaraciones en la entrevista antes mencionada, Parra prepara la publicación discográfica de esta obra, con su sello La Grenouille Hirsute. Y está, paralelamente, la labor de Guillermo Bocanegra, quien presentó el ciclo completo el 14 de abril de 2016, de nuevo en el Museo Nacional de Colombia, en el marco de las Jornadas de Música Contemporánea CCMC–2016, y está vinculado, al momento de escribir el presente texto, a un proyecto de investigación acogido por la Facultad Artes – ASAB de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, con el fin de adelantar un acercamiento a este trabajo de Rendón y, también, su publicación discográfica.

Nada mal para una obra cuya partitura no ha sido editada comercialmente.<sup>4</sup>

3. Parra presentó la grabación del estreno para acceder a estudios de guitarra en Montreal, siendo admitido directamente al nivel de maestría a pesar de no haber culminado estudios de pregrado en Colombia. Pero, adicionalmente, él señala el papel que esta obra tuvo –entre otras experiencias, naturalmente– en la decisión de dedicarse él mismo a la composición musical.

4. Puede parecer que hubo que esperar demasiado tiempo para volver a escuchar la obra en su versión completa. Pero, en realidad, la obra tiene ya una primera fortaleza, que no suelen tener: la de haber sido estrenada el mismo año de su composición, sin necesidad de esperar largamente en un cajón, con el riesgo que esto conlleva que, tras una larga espera, cuando finalmente llegan a sonar, han perdido la capacidad de conectarse con su propio entorno. Todo lo contrario, el *Ciclo del exilio* gozó de esas conexiones desde el primer momento. Pero, además, tiene la obra una segunda ventaja: al margen de que solo Parra la hubiera tocado en una primera época, y que tuvieran que varios años para su reaparición, él mismo ha regresado a ella 30 años después, con la madurez y el cambio personal y artístico que ello implica. Pocas cosas pueden ser más positivas para una obra que la madurez de sus intérpretes; pero, por supuesto, esto no sucede sino con aquellas que, efectivamente, han sido apropiadas por ellos.

*Ciclo del exilio*

Tenemos, entonces, un punto de partida en los dos registros audiovisuales de la obra en concierto –incluido el de su estreno–, a cargo de Arturo Parra y de Daniel Forero, y la partitura manuscrita, elaborada por el mismo Guillermo Rendón, cuya copia circula entre guitarristas y algunos estudiantes, compositores e investigadores. Asumo que el lector interesado podrá resolver el tema del acceso a la partitura para constatar mis referencias.

Con respecto a la partitura misma, conviene mencionar que hay algunas diferencias entre lo presentado por Parra y lo que aparece escrito: y no me refiero a diferencias correspondientes a alguna repetición omitida, o de más, sino a materiales efectivamente diferentes.<sup>5</sup> Por otra parte, Guillermo Bocanegra, que tuvo oportunidad de revisar la obra con Rendón para preparar su propia versión, comenta que en su conversación con el compositor se habló de una revisión posterior al estreno, de la cual resultó la partitura que circula entre nosotros. Es decir que, probablemente, exista una versión preliminar –la ejecutada por Parra–, antes de la ya definitiva, que abordaremos. Sin embargo, no se trata de diferencias muy impactantes a nivel formal o estructural, sino de repeticiones, aspectos de digitación o registro, y algunos breves pasajes que fueron reemplazados por otros. Me aventuro a sugerir que, en la mayoría de los casos, fueron decisiones basadas primero en aspectos técnicos y, luego, en cuestiones expresivas. Por lo demás, este tipo de cambios hace parte usual del trabajo compositivo que, como se ve, frecuentemente no llega a culminarse de modo definitivo.

Por lo demás, se trata de una versión manuscrita. Es una partitura que presenta muchos de los elementos visuales característicos

5. Por ejemplo, en el tercer movimiento, *crepúsculo de su último espejo* (pág. 6 de la partitura manuscrita): al comienzo del cuarto sistema, la versión de Parra expone una continuación del material que viene elaborándose desde el final del tercer sistema; mientras que en la partitura –y la versión de Forero– se presentan unos arpeggios más cercanos a otros de los materiales empleados en la pieza. Sin embargo, el final de ambos pasajes es el mismo.

de la escritura de Rendón, además de su “punto”, que están presentes en otras de sus obras. No tiene números de compás, aunque sí numeración de páginas; tampoco tiene cifras de ensayo, salvo en el sexto movimiento, donde aparecen varias letras, comenzando por la K<sup>6</sup> –pero cuya presencia obedece a la repetición de ciertos pasajes, por lo que dichas letras resultan poco significativas–. Para este análisis, me permitiré señalar los distintos momentos a partir de los números de página, el número de sistema o sistemas (abreviado s. o ss.) dentro de la página correspondiente y alguna otra indicación adicional que pueda facilitar la referencia a casos particulares.

La partitura tiene 23 páginas, más otras 4 páginas preliminares con una reseña sobre la obra, su origen e intereses, en español e inglés, y una explicación sobre los recursos de notación no convencionales, en español, inglés e italiano. En dicha reseña, Rendón presenta los siete movimientos de la pieza, “cada uno de las cuales cumple una finalidad técnica diferente” (Rendón, 1985), y lista algunos recursos que constituyen, según él, aportes nuevos: “ritmo percutido; actitud energética del sonido; combinatorias complejas facilitadas por el empleo de la cuerda al aire; módulo armónico-rítmico persistente; martellato; trémolo cerrado, una nueva escritura del trémolo, más próxima a la escritura orquestal; simetrías, modalidad que facilita el desciframiento de combinaciones regulares”. Y continúa:

En el plano poético, la obra está ligada al *Círculo Cerrado* de Edmundo Perry, de cuyo poemario tomó por títulos estos pasajes:<sup>7</sup>

- 1 – comenzar con el fuego
- 2 – cada vez que cantos pasan
- 3 – crepúsculo de su último espejo
- 4 – un atávico navegante
- 5 – el cielo era verde
- 6 – ...y ahí terminó el universo

6. Posiblemente se trate de un vestigio de la versión preliminar, en donde las letras anteriores, de la A a la I, habrían aparecido en los movimientos previos.

7. Estimulado por el encuentro con este libro de Perry, he querido usar la misma estrategia y extraer de él tres de los subtítulos de este artículo.

El último movimiento, conforme a la reseña, no tiene relación directa con el trabajo de Perry, pero sí plantea una especie de respuesta de Rendón a su interpretación del libro:

*No sabemos, no lo sabremos nunca, si el Circuito cerrado es un mundo sin salida o un capítulo que se cierra al paso del tiempo, con un salto precipitado hacia el abismo. En su mundo mágico, el poeta quiso aniquilar su angustia aniquilándose a sí mismo. Pero el dolor no termina en ese intento. A partir de ahí, será una angustia cósmica. Quise hallar una salida, lejos del circuito finito y escribí para ese fin teleológico el último número:*

7 – Gran fuga al macrocosmos

Consideremos por un momento esta relación de la obra con *Círculo cerrado*. Este libro, el tercero publicado por Perry (Bogotá, 1945-2010), en 1984, recoge 46 poemas, reunidos en cuatro grupos: *Diario en limpio*, *Salidas al mar*, *Población flotante* y *Cuaderno de campo*. Los títulos tomados para el *Ciclo del exilio*, provienen en particular de cuatro de ellos: *El lugar de Empédocles* (pág. 98] de *Población flotante* –movs. 1 y 3–; *El miedo a la oscuridad* (pág. 19), de *Diario en limpio* –mov. 2–; *El tiempo perdido* (pág. 87) de *Población flotante* –mov. 4–; y *Memorias del hombre del subsuelo* (pág. 63), de *Salidas al mar* –movs. 5 y 6–. Según puede verse, los nombres de los movimientos no proponen un recorrido progresivo por el libro (comienzo a fin, por ejemplo), y dado que no se trata de los títulos de los poemas, o siquiera de versos que los representen de manera significativa, tampoco parece posible considerar que exista un interés en “recrear”, al menos por medio de la música.

Los títulos, entonces, parecen más bien proponer imágenes e ideas a partir de las cuales enriquecer el sentido de la música misma; con todo, dichas imágenes, y el orden en que están dispuestas a lo largo de los 7 movimientos de la obra, sí permiten imaginar un cierto recorrido, desde el fuego, por el mundo, hasta el cielo, el universo... el macrocosmos... Pero, desde luego, esto es solo una interpretación, abierta a muchas otras posibilidades. Por otra parte, nada se dice sobre el título de la obra –ni lo hace el compositor en otros momentos en los cuales habla de ella–, aunque uno sospecha al menos un exilio: el del mismo Rendón, quien dejó Manizales en 1960, para vivir en

La Plata, Río de Janeiro, Bogotá, Tunja, Medellín, Berlín... y solo regresaría a Manizales en 1994.

Por lo demás, vale la pena señalar que el catálogo de Rendón demuestra una permanente cercanía con la palabra, ya sea por casos como este, en donde se toman obras poéticas para establecer los nombres de las piezas, o por musicalizaciones directas de los textos. Además de Perry, Rendón recurre, especialmente, al trabajo de Fernando Mejía Mejía, y también de Nira Etchenique, Jorge Isaacs, Juan Gelman, Carlos Enrique Ruíz, Epifanio Mejía, el senegalés Léopold Sédar Senghor y, en algunas obras, a la tradición oral de grupos indígenas.

Pero volvamos a la partitura. Después de la reseña, se dedican dos páginas a la presentación de los signos de notación no convencional, muchos de ellos parte de un vocabulario personal que reaparece una y otra vez en varias de sus obras.<sup>8</sup> A este respecto, se podrían señalar al menos dos sentidos de su exploración notacional: por un lado, aquel de la escritura rítmica; por el otro, el de la escritura instrumental, incluyendo la incorporación en las partituras de ciertas innovaciones y de grafías indígenas.<sup>9</sup> La de la notación y los sonidos a los que esta hace referencia parece ser una preocupación importante para Rendón: lo menciona en términos de “sonidos y signos”, como cosas que van de la mano, al hablar de su propio trabajo creativo (López, 2013: 59-69). Existe una vocación en él –acaso una autoexigencia– de exploración sonora que requiere siempre una solución notacional para su apropiación.<sup>10</sup> Considero que es por esta

8. Está por ejemplo el caso de *Trópico de Capricornio*, para violonchelo solo (1984), en el que, para indicar cómo hacer el pizzicato “como en la guitarra”, emplea el mismo tipo de signo que, en el *Ciclo del exilio*, señala con qué dedo de la mano derecha debe realizarse la digitación de ciertos pasajes. Lo mismo puede constatarse en *Trilaúd*, en donde encontramos muchos de los mismos signos, desde luego ya con algunas adaptaciones, más sofisticadas, digamos, en su escritura y manejo.

9. Esto último no aparece en el *Ciclo del exilio* pero sí en obras como, nuevamente, *Trópico de Capricornio*.

10. En la reseña de *Trópico de Capricornio*, Rendón afirma, sobre el origen de la obra, estimulado por su encuentro con el violonchelista Alfred Knüsel, lo siguiente:

razón que insiste en la originalidad de las técnicas instrumentales, así como en explicar en cada oportunidad los signos correspondientes.

Sin embargo, esta exploración notacional no está exenta de dificultades. Tenemos, por ejemplo, el caso de la barra de repetición (una barra oblicua) acerca de la cual la explicación ofrecida –“Repetición del grupo precedente” (Rendón, 1985)– está abierta a diversas interpretaciones. En ese sentido pueden compararse las versiones de Parra y Forero, de los ss. 2 y 3 del mov. 5, *el cielo era verde* (Rendón, 1985: 13) [ver imagen 1], en donde, según como se entienda la expresión “grupo precedente” surgen materiales con implicaciones métricas bien diferentes: mientras Parra tiende a la repetición de la última agrupación –i.e., las tres corcheas agrupadas, anteriores a la barra oblicua–, Forero opta por la idea más amplia –ya no las notas agrupadas, sino todo el segmento anterior–. A favor de esto, con todo, puede decirse que estas ambigüedades permiten un diálogo interesante entre las diversas interpretaciones y que, incluso, se prestan a consideraciones de carácter rítmico y métrico que pueden ser, si se aprovecha bien tal ambigüedad, tremendamente fructíferas.

### Imagen 1

*Ciclo del exilio*, 5º movimiento – *el cielo era verde* (pág. 13, sistemas 1 a 3)

The image shows a musical score for the piece "el cielo era verde". It consists of two staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with a tempo marking of  $\text{♩} = 50$  and a dynamic marking of  $pp$ . Above the staff, there is a large number "13" and a bracket indicating a section of "10 volte". The bottom staff is in bass clef and contains a bass line with a dynamic marking of  $mp$ . Above this staff, there is a bracket indicating a section of "6 volte". Further right, there is a bracket indicating a section of "10 volte" with the instruction "continare con improvviso". The score is marked with various musical symbols, including slurs, accents, and dynamic markings.

*De pronto, interrumpió la conversación, tomó su instrumento y tocó algunos sonidos extraños. Prometí tenerlos en cuenta y escribí esta obra especialmente para él. Esos sonidos eran entonces meros objetos. Había que transformarlos en signos. El hombre primitivo tardó varios milenios para transformar el objeto en signo, yo debí realizarlo en dos meses. (Rendón, 2005)*

*inventarios y apariciones*

No será posible aquí entrar en todos los detalles de la obra completa. Pero sí plantear un acercamiento general que proponga algunos aspectos significativos del conjunto de piezas, sobre la base de una revisión más detallada de la cual solo se exponen aquí sus conclusiones. Pienso que estos aspectos generales pueden tener la doble utilidad de guiar posibles profundizaciones posteriores en el análisis del ciclo, al tiempo que de señalar vínculos con otros trabajos de Rendón y sugerir incluso caracterizaciones más amplias de su obra, para revisar en el futuro. Resumidos en el Cuadro N° 1, estos aspectos incluyen tanto cuestiones técnicas de manejo instrumental y discursivo, como de carácter estético más amplio.

**Cuadro 1 – Aspectos generales característicos en el *Ciclo del exilio*****Manejo instrumental**

1. Naturaleza instrumental como punto de partida para la construcción de materiales.
2. Empleo de las cuerdas al aire como estrategia de acercamiento técnico determinante.

**Manejo tónico**

3. 1ra fuente del material tónico: Escala tonal ampliada; tendencia relativa hacia el re menor, en general, y al sonido re en particular.
4. Acordes tonales (sin funcionalidad), pero también a partir de superposición de intervalos específicos: p.e. segunda menor, o tritono y tercera mayor. Construcción melódica a partir de intervalos recurrentes.

**Manejo de los materiales**

5. Componentes estáticos y variables
6. Repetición no literal.

**Aspectos rítmicos**

7. Flexibilidad en el pulso
8. Variación por inclusión de repeticiones e inserción de figuras rítmicas
9. Ambigüedad en la percepción métrica

**Estrategias de construcción de discurso (forma)**

10. Principio de contraste: relativo y absoluto
11. Variantes
12. Acercamiento entre materiales contrastantes

**Aspectos estéticos y éticos**

13. Presencia del plano poético
14. La actitud energética

Lo primero que podría señalarse con respecto a estos aspectos generales es que su punto de partida no es otro que la guitarra misma, con su propia naturaleza sonora. Ya lo anuncia la reseña, en donde se afirma que cada movimiento “cumple una finalidad técnica diferente” (Rendón, 1985): Puede ser el manejo de la melodía y su fraseo con motivos que ligan tres sonidos sobre una misma cuerda –mov. 1–, el manejo de arpeggios que presentan al tiempo los planos melódico y armónico –mov. 2, por cierto, el más breve de todos–, el trémolo sostenido para el plano melódico –mov. 4–, o el manejo de acordes en bloque –mov. 6– [ver Imagen 2]. Sin embargo, hay un elemento que está presente en todos los movimientos, y es el empleo de las cuerdas al aire, no como una opción ocasional, sino como algo que determina la naturaleza misma de los materiales principales, garantiza una actividad rítmica siempre activa, así como la presencia de sonidos con resonancia cómodamente proyectada, y texturas densas con digitaciones en la mano izquierda fáciles o al menos relativamente sencillas de mantener.

**Imagen 2**

*Ciclo del exilio, 1<sup>er</sup> movimiento – comenzar con el fuego (pág. 2, sistema 2)*



*Ciclo del exilio, 2<sup>o</sup> movimiento – cada vez que cantos pasan (pág. 4, s. 5)*

Las flechas destacan el plano melódico implícito en los arpeggios.





usando la 3ª cuerda al aire. A lo largo del movimiento, y empleando la estrategia de variar estos materiales, manteniendo intactos sin embargo algunos de sus componentes –que abordaremos un poco más adelante–, estas cuerdas al aire se conservan –o son reemplazadas por otras, según el caso–, de tal manera que la transposición de alturas nunca es del todo un paralelismo, ni supone una conservación de la relación armónica inicial, sino que esta se complejiza al incorporar estos sonidos invariables.

#### Imagen 4

*Ciclo del exilio, 3º movimiento – crepúsculo de su último espejo (pág. 7, ss. 1 y 2)*

The image shows a musical score for guitar, consisting of three staves. The notation includes rhythmic groupings (beams and slurs) and fingerings (numbers 1-5) for the strings. A large number '7' is positioned above the first staff, indicating a specific measure or section. The score is written in a style typical of contemporary guitar music, with complex rhythmic patterns and specific fingering instructions.

En la Imagen 4 puede comprobarse este tipo de tratamiento. El segmento, desde la segunda agrupación rítmica del s. 1, hasta la penúltima agrupación del s. 3, consiste en una paulatina transformación del acorde de mi menor, que va descendiendo en registro, salvo en los casos de los sonidos si y sol, en las cuerdas 2 y 3. Luego, al final del s. 2 se abandona el si, pero aparece el mi de la cuerda 1, ahora constante. Así, el paso de un campo armónico a otro se hace a partir de la naturaleza de la guitarra, generando una progresión de acordes que no corresponde con un pensamiento armónico tonal tradicional.

Desde luego, hay negociaciones con respecto al empleo de la armonía. Y en este sentido, lo más notable será el empleo de la 6ª cuerda, cuya afinación pasa por re –movs. 1, 2, 4 y 6–, mi –movs. 3 y 7–, e incluso por do –mov. 5–. Después de todo, la obra no sugiere de ninguna manera un tratamiento armónico, por ejemplo, cuartal, determinado por las relaciones de altura de las cuerdas al aire. Por el

contrario, es posible identificar ciertas recurrencias y tendencias predominantes alrededor de escalas tonales y modales. Ya la reiteración del sonido re en 6ª cuerda lo sugiere, pero una revisión de los finales de los movimientos con esa escordatura lo confirma: en el *Ciclo del exilio*, esas recurrencias y tendencias se dan alrededor de una escala de re menor, y sobre todo del sonido re. Hay otras inclinaciones para el caso de los movimientos 3 –mi menor–, 5 –la menor– y 7 –si menor–, pero son ocasionales y no reaparecen, como sí sucede con el re, de tal manera que podrían señalarse como contrastes alrededor de este. Cabe señalar que estas tendencias armónicas no son sugeridas por armaduras –que no se emplean– sino por los materiales mismos.

Naturalmente, es una tendencia tónica, y no necesariamente tonal. El empleo de estas escalas está matizado por toda clase de recursos, de tal manera que aún en aquellos pasajes en donde existen cercanías con la tonalidad, no es posible hablar siquiera de funcionalidad. Por eso no hablamos de una tonalidad predominante, sino de una tendencia. Por una parte, está, como venimos diciendo, el tema de las cuerdas al aire, que altera y expande el grupo de sonidos vinculado a las escalas. Pero hay otros aspectos, también muy importantes en cuanto al manejo de alturas: por ejemplo, el empleo de intervalos recurrentes como criterio de construcción de acordes, que pasa por encima de la interválica implícita en las escalas de base. Estos grupos de intervalos pueden ser combinaciones de diversos tipos. Ese es, sirva como ilustración, el caso de la superposición 3ª mayor / tritono, que puede verse en los dos primeros ejemplos de la Imagen 5; o bien en de las superposiciones de 2ªs mayores y/o menores, evidente en los otros dos ejemplos.

**Imagen 5**

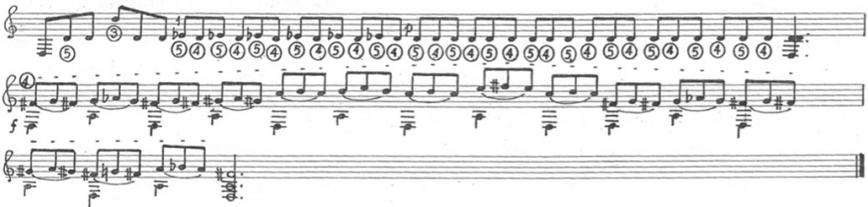
*Ciclo del exilio*, 2º movimiento – *cada vez que cantos pasan* (pág. 4, ss. 2 y 3)



*Ciclo del exilio, 3<sup>er</sup> movimiento – crepúsculo de su último espejo* (pág. 6, ss. 4 y 5). El pasaje entre corchetes corresponde al empleo de intervalos de tritono y 3<sup>ra</sup> mayor como elemento constructivo



*Ciclo del exilio, 1<sup>er</sup> movimiento – comenzar con el fuego* (pág. 3, ss. 5 a 7)



*Ciclo del exilio, 5<sup>o</sup> movimiento – el cielo era verde* (pág. 13, ss. 4 a 5). El pasaje entre las dobles barras expone más evidentemente el empleo de intervalos de segunda como elemento constructivo, aunque buena parte de la pieza lo elabora permanentemente, de modos más discretos, como se ve a partir de la segunda doble barra, en la mitad del sistema 5.



Este empleo de segundas menores y mayores es realmente distintivo –en especial en su aparición alrededor de los sonidos re - mi - do#, observable en varios de los movimientos–, y determinante sobre todo en términos de la construcción melódica, puesto que –nuevamente– esta interválica pasa por encima de aquella sugerida por la escala de base de la pieza. En la Imagen 6, justamente, el fragmento presenta una melodía sostenida a través de trémolo, pero cuyas alturas cambian independientemente de una concepción armónica o de escala. Así, en el s. 5, vemos la melodía descender por semitonos, desde sol hasta mi, en un gesto repetido, mientras que en el s. 6 desciende por segundas mayores.

**Imagen 6**

Ciclo del exilio, 4º movimiento – un atávico navegante (pág. 9, ss. 5 y 6)



Ahora bien, una vez establecidos estos puntos de partida, señalados en términos del instrumento y de los criterios de manejo tónico, el siguiente aspecto a resaltar sería el de los materiales mismos, que ya se han venido mencionando indirectamente, pero que podemos ver ahora con mayor profundidad. En la base de cada movimiento están solo unos pocos materiales, ideas, gestos musicales, en un sentido amplio, que pueden caracterizarse y diferenciarse unos de otros, y cuya elaboración determina en buena medida la construcción del devenir musical a lo largo de toda la obra. Y la manera en que estos materiales son empleados para ir elaborando el discurso depende de varios criterios que pueden señalarse con alguna claridad.<sup>11</sup>

Con respecto a las alturas de los materiales mismos, serían dos los criterios para destacar. En primera instancia, está un cierto principio de repetición no literal. Esto significa que, salvo algunas excepciones, Rendón tiende a evitar la práctica de retomar los materiales repitiéndolos exactamente del mismo modo en que habían aparecido en una primera instancia. Ya sea por trastocar el orden en el que aparecen algunas notas, o porque cambia el tipo de elaboración –de manera que si bien se retoma un mismo comienzo, los finales de las apariciones son distintos–, es evidente una necesidad de evitar

11. Con todo, hay que señalar casos como el de los movs. 5º y 7º, que admiten cierta cercanía con los modelos clásicos, siendo el 5º fundamentalmente una especie de variaciones, bien diferenciadas, de un material que de hecho puede observarse en el ejemplo 4 de la Imagen 5 –basta con comparar las alturas y el ritmo entre lo que aparece después de la doble barra en el sistema 4, con lo que aparece después de la siguiente doble barra en el sistema 5–; y siendo el 7º movimiento, esencialmente, una fuga.

la comodidad del regreso literal a lo previamente afirmado, así como la contundencia del cierre discursivo que generan las repeticiones exactas. Es decir, que la reaparición de materiales no sugiere un *da capo* mecánico, y queda siempre abierta a nuevas situaciones. En segunda instancia, puede hallarse una organización de los materiales mismos, integrados por dos tipos de componentes de altura: unos fijos –muchas veces cuerdas al aire y sobre todo cuerdas graves–, y otros variables –es decir, alturas que cambiarán en las siguientes apariciones–. De esta manera, toda elaboración de materiales tenderá a dejar intactos los primeros, mientras va modificando los segundos. Y, en la gran mayoría de los casos, esa modificación consiste fundamentalmente en transponer las alturas en intervalos de segundas mayores y menores. Tal vez el lector quiera regresar al ejemplo de la Imagen 4, para comprobar esta doble presencia de elementos fijos y variables.

Por otra parte, en relación al manejo rítmico de los materiales, hay también algunos procedimientos recurrentes. Si bien, por lo general, el ritmo en que se plantean suele ser conservado sin cambios, eventualmente existen alteraciones significativas que enriquecen el proceso de elaboración. Esto pasa cuando, por ejemplo, en medio del retorno a un material previamente expuesto, parte de los cambios incluye la repetición adicional de alguno de los grupos que hacían parte de la aparición original, lo cual altera la relación interna de toda la frase. En otras ocasiones, se insertan directamente figuras rítmicas adicionales, que transforman la percepción métrica. Estas dos estrategias, por cierto, pueden presentarse en el orden contrario: una idea musical fragmentada por repeticiones y pausas en la actividad rítmica, que pasa a convertirse en una frase mucho más fluida a partir de estos cambios. Compárese, en este sentido, las imágenes 6 y 7, siendo la 7 el fragmento correspondiente a los tres sistemas previos a los expuestos en la imagen 6.

**Imagen 7**

*Ciclo del exilio*, 4º movimiento – *un atávico navegante* (pág. 9, ss. 2 a 4)



Cabe mencionar que este trabajo con el ritmo tiene además una particularidad, que es su ambigüedad métrica. La ausencia de indicaciones de compás convierte a las agrupaciones de notas en una primera sugerencia de acentuación –acogida, como puede constatarse en los registros audiovisuales, tanto por Parra como por Foreiro–, de tal modo que todo el material escrito en agrupaciones de tres corcheas tiende a escucharse como un material en 3/8. Pero, por lo mismo, es posible también asumir que puedan plantearse otras formas de acentuación gradual, del tipo 6/8, 9/8 12/8, etc., a partir de agrupaciones de agrupaciones –si se me permite la expresión– que hacen el trabajo alrededor de las métricas percibidas aún más activamente. El tercer ejemplo de la Imagen 5 puede ser buen referente de este tipo de situaciones.

*pero continuemos*

En el primera parte de su libro *Teórica del arte* (1974), Rendón se permite transcribir una conversación con Alois Haba, compositor checo y destacado investigador de la microtonalidad como campo de actividad creativa; ciertamente, un referente importante para Rendón en cuanto a la música del siglo XX. En esta conversación, aparece el término “variante”, empleado por él mismo para referirse, en su obra, a un modo de trabajo con los materiales musicales que no es necesariamente una variación ni un desarrollo. Considero que este término es válido para describir lo descrito hasta el momento

en relación al modo en que se elaboran los materiales en el *Ciclo del exilio*: la repetición no literal, la transposición de altura de algunos de los sonidos y la modificación rítmica, son todos recursos para la elaboración de estas variantes y, a partir de la sucesión de diversas variantes, para ir llevando el discurso sonoro.

Sin embargo, este procedimiento no es lo único que constituye a cada una de las piezas, como si se hablara de algún tipo de forma alternativa de un tema con variaciones, encadenando sucesivas variantes. De hecho, la elaboración de dichas variantes sería solo uno de los aspectos por los cuales se plantea la forma de cada uno de los movimientos. No existe un único material para cada pieza, sino que hay al menos dos –excepto, de nuevo, para el mov. 7, dada su propia naturaleza–, que se presentan al comienzo de cada movimiento, de manera suficientemente diferenciada. De ahí en adelante, cada material comienza a mostrar variantes, según su naturaleza, y por cuya presencia es posible entonces proponer las subdivisiones internas de cada movimiento. En este punto, podríamos sugerir entonces que son al menos dos las estrategias de trabajo con los materiales: su contraste, y la elaboración independiente de sus propias variantes.

Pero algo más interesante comienza a partir de aquí. En prácticamente todos los movimientos hay no solo un cierto retorno a los materiales en su presentación original, sino también una resolución del conflicto mismo –su diferencia–, que se plantea casi siempre “explicando” o haciendo evidente de algún modo la manera en que un material está fuertemente emparentado con el otro.

Dos fragmentos ya anteriormente presentados, del mov. 4 – Imágenes 3 y 4, y el segundo ejemplo de la Imagen 5–, pueden resultarnos útiles para constatar lo aquí planteado. En la imagen 3 se señalan dentro de los cuadrados [a] y [b] los dos grandes materiales de la pieza, diferenciados por la armonía que cada uno plantea, además de su naturaleza temporal –el caso de [a] es uno de esos pocos momentos en que se presenta una repetición sostenida del material–. A lo largo de los siguientes sistemas, la pieza va alternando entre diversas variantes de [b], y un tercer material, que ya habíamos mencionado para la Imagen 5, construido a partir de la interválica recu-

rente de tercera mayor y tritono, y que podremos ahora denominar [c]. Pero cuando comienza la pág. 7, lo que en un principio parecía ser una nueva variante de ese material [b], en realidad pasa a convertirse gradualmente en el material [a], y en un proceso en el que lo que en principio era una diferencia se plantea ahora como instancias de un proceso que recién en este momento podemos reconocer.

De hecho, más adelante dentro de esta misma pieza, dicha relación entre [a] y [b] es acentuada por la presentación de nuevas variantes de parte de [b] para transformarse en [a]. En la Imagen 8 vemos, precisamente, los dos últimos sistemas del movimiento: Antecedido por una última aparición del material [c], en el s. 7 comienza una última variante de [b] que, como en la Imagen 4, conduce al material [a], ya en el s. 8. Y, aún para la última parte de este mismo sistema, puede sugerirse una interpretación de ese penúltimo gesto, el mi antecedido por una apoyatura en do, como una muy breve síntesis de la relación entre los materiales [a] y [b], además de los últimos dos acordes que eventualmente podrían vincularse –en cuanto a la textura– con esa última aparición de [c].

### Imagen 8

*Ciclo del exilio*, 3<sup>er</sup> movimiento – *crepúsculo de su último espejo* (pág. 7, ss. 7 y 8)

En el caso de este mov. 3 que se ha venido comentando, esto resultaría en la propuesta formal que se expone en el Cuadro 2, y en donde, precisamente, se parte de la identificación de materiales, sus reapariciones y sus variantes, para plantear las secciones de la pieza, y sus relaciones internas.

Existe, entonces, un criterio de manejo de materiales que puede resumirse en términos de contraste, elaboración independiente, reaparición original y acercamiento. Y siendo este criterio un fenómeno

que aparece repetidamente a lo largo de las piezas, parece posible sugerir que se trata un recurso por medio del cual se sustenta la coherencia del grupo de piezas en general y no solo de este movimiento en particular.

**Cuadro 2 – Interpretación formal del mov. 3 – *crepúsculo de su último espejo***

<i>Referencia</i>	<i>Sección [según material]</i>
	A – Presentación, contraste entre materiales
Pág. 6	
s. 1 – primera agrupación rítmica	[a]
s. 1 – penúltima agrupación	[b]
s. 2 – tercera agrupación	[c]
	B – Variantes
s. 2 – última agrupación	[b1]
s. 4 – segunda agrupación	breve transición hacia [c]
s. 4 – barra con línea segmentada	[c1]
s. 5 – primera agrupación después de la pausa (?)	[b2]
s. 6 – séptima agrupación	[b3]
Pag. 7	
s. 1 – barra con línea segmentada	[b4] – transformación hacia [a]
s. 2 – última	[a1]
	A' – Reparación, acercamiento entre materiales
s. 3 – penúltima agrupación	[a]
s. 4 – primera agrupación	[b]
s. 4 – quinta agrupación	[b5] – transformación hacia [a]
s. 5 – quinta agrupación	[a2]
s. 6 – séptima agrupación (después de segundo silencio)	[c3]
s. 7 – primera agrupación después de acordes	[b6] – transformación hacia [a]
s. 8 – segunda agrupación	[a3]
s. 9 – mi en blanca con puntillo y apoyatura	[a, b y c] – síntesis

Sin embargo, a estos criterios de manejo de materiales, fundamento de la construcción discursiva de la obra, habría que sumarle un último elemento, no presente en este 3<sup>er</sup> movimiento, pero sí en otras de las piezas del ciclo. Me refiero a la inclusión de materiales cuyo contraste no es relativo –dado que al final existe esa cercanía que llega a hacerse evidente a partir de cierto punto– sino, digamos, absoluto, y que puede encontrarse en el mov. 1, en los dos últimos sistemas de la página 1, o en los acordes por 2<sup>as</sup> y el gesto ejecutado con mano izquierda, ambos en el mov. 4. Se trata de materiales que, cuando reaparecen, lo hacen sin ningún tipo de elaboración ni relación con otros materiales dentro de la pieza; es decir, sin incidencia a nivel estructural, pero con un impacto discursivo y, en consecuencia, formal, notable y que contribuye a mantener un cierto estado de tensión en el devenir de la obra en general.

Dos últimos aspectos significativos del conjunto de piezas que conforman el *Ciclo del exilio* podrían mencionarse: aquellos relacionados ya no con las particularidades técnicas que hasta aquí hemos abordado, sino con otras de carácter estético, anticipados por Rendón en la reseña. En primer lugar, la presencia de un “plano poético”; en segundo, la “actitud energética”.

Como se recordará, el texto que acompaña la partitura habla de un “plano poético”, sobre la base del vínculo con el texto *Círculo cerrado* y las imágenes sugeridas por los títulos que de allí se extraen para los movimientos 1 a 6, y aún la reacción con respecto al texto que genera en últimas el movimiento final. Este elemento, desde luego, tiene que ser incluido como uno de los recursos que ofrecen unidad y cohesión al grupo de piezas que conforman la obra. Pero conviene hacer algunas reflexiones adicionales al respecto.

Vale la pena señalar cómo, en esta idea del plano poético, están implícitas ya algunas consideraciones sobre el alcance de la música por sí misma y sobre cuál es la base de aquello que se denomina poético. Después de todo, es posible inferir del texto de la reseña, que para Rendón no existiría una poética originada desde la música misma, sino que para ello la relación con la palabra –y en su caso, el interés en la palabra originada en otra disciplina artística, como lo

es la literatura y, en particular, la poesía— resultaría necesaria. Y esto, por supuesto, constituye un posicionamiento estético para señalar y sopesar. ¿Podríamos trasladar esta posición a otras obras suyas cuya denominación, a diferencia de este ciclo, no esté basada en referencias poéticas, ideas o imágenes sugeridas de ningún tipo, como por ejemplo en la mencionada *Sonata N° 1* para guitarra, de 2007? ¿Se habrá planteado el Rendón posterior cambios con respecto a una posible “poética” del sonido que no dependa de lo literario?

Algunas luces al respecto puede ofrecerlas el mismo autor, si atendemos a otro texto suyo, también a propósito del *Ciclo del exilio*, pero escrito muchos años después, incluso luego de componer la *Sonata N° 1* para guitarra. En el programa de mano correspondiente a aquel concierto de mayo de 2011, cuando Daniel Forero ejecutó nuevamente la obra completa, fue Rendón el encargado de redactar las notas y allí afirmaba lo siguiente:

*He creado algo nuevo en el sentido de la universalidad el arte. Lo he obtenido a través de las estructuras paralelas, especialmente en el Ciclo del exilio. Toda obra para ser poética tiene que ser desarrollada en dos planos paralelos, tal como lo plantea la moderna semántica estructuralista. Para Sava Sabouk<sup>12</sup> (sic) la obra de arte es esto y algo otro. Ese algo otro es para mí la posibilidad de la metáfora, pero en esta obra lo hago a partir de la concepción chibcha, en otros términos lo que tú Anielka<sup>13</sup>, has llamado la polivalencia representativa.*  
(Rendón, 2011)

Dejando de lado lo relativo a lo indígena, sobre lo cual poco puedo

12. Sáva Šabouk (Zdík, 1933 - Praga, 1993): historiador de arte. Conforme a las notas hechas por José Olimpo Álvarez en el libro *La lengua Umbra* (Rendón, 2011), Šabouk fue la cabeza de un grupo de Estetas Praguenses, al cuál habría estado vinculado Rendón durante la década de los setenta, y es señalado como inscrito dentro de la línea de la lingüística estructural, surgida a comienzos del siglo XX.

13. Anielka Gelemur-Rendón, pianista y compañera de Rendón desde 1962. Gelemur ha estado a cargo del estreno de toda la música escrita por Rendón para piano —incluido el mencionado *Paisaje de luna sorda—*, sino que ha sido también co-autora y co-investigadora de muchos de sus proyectos vinculados con la Antropología del Arte y la Etnolingüística.

yo señalar –desafortunadamente–, es posible enfatizar en los términos “planos paralelos”, “metáfora” o “ese algo otro”, e incluso en aquel de “polivalencia representativa”, según los cuales no se trata de poner a la música en un papel subsidiario en relación al texto, sino de modos de ser simultáneos, que aparentemente no están jerarquizados. En otras palabras, lo sonoro y lo metafórico serían, para Rendón, facetas del mismo objeto musical. No parece que se trate aquí de una idea de transmitir un mensaje a través del sonido, a la manera de la música del siglo XIX y algunas tendencias posteriores, sino de abrir la interpretación a diversas posibilidades por intermedio de los títulos mismos, suficientemente estimulantes pero amplios al mismo tiempo.

### *la actitud energética*

Pero llama la atención otro detalle señalado en esas notas hechas por Rendón en 2011. Estos planos paralelos no serían solo un exploración ocasional, sino parte de una búsqueda más amplia que se habría manifestado en otras obras, con respecto a la cual el *Ciclo del exilio* sería un logro de cierto modo significativo. Es decir que, al menos en relación con este aspecto estético, estaríamos hablando ya no de un aspecto particular sino, posiblemente, de un rasgo general del compositor que habría que rastrear en otros de sus trabajos. Y es en este punto en donde podríamos involucrar ese segundo aspecto significativo antes aludido, la “actitud energética”, con cuya consideración quiero concluir el presente texto.

Incluso con mayor certeza que con respecto a lo metafórico, esta actitud no es una cuestión ocasional sino que aparece una y otra vez en el trabajo de Rendón, ya desde finales de los 60. Sin embargo, lo que esta expresión significa puede ser tema de una indagación más amplia, no exenta de algunas dificultades. Rendón emplea ese término en numerosas ocasiones pero –hasta donde mi indagación me ha permitido alcanzar– no ha considerado necesario ofrecer una definición concreta al respecto. A pesar de ello, hecho un análisis de

algunos documentos, es posible proponer al menos dos interpretaciones del término, que nos permitan cerrar este acercamiento a su trabajo y abrir nuevas vías de reflexión.

Una primera manera de entender esta expresión estaría implícita en el citado trabajo de Santiago López (2013: 59-60), en donde se transcribe una breve entrevista con Rendón, a propósito de sus propios períodos y estilos compositivos. Aquí el compositor propone incluso unas categorías bien determinadas, aunque con una cierta ambigüedad, pues si bien comienza hablando de períodos, más tarde sugiere que se trata de estilos que variarían de obra en obra según las circunstancias. Esta confusión podría tener que ver con que, si bien sí se trata de estilos o intereses a los cuales el vuelve de tanto en tanto, o incluso combina de diversas maneras, existe inevitablemente un proceso por el cual cada uno de ellos fue incorporándose a su trabajo.

En términos de Rendón, tales estilos serían: 1) *Nacionalista*, que podría vincularse a su etapa de estudios en Manizales, con una posible influencia de Ramón Cardona, y constituido únicamente por repertorio coral; 2) *Clasicismo moderno*, adquirido a partir de su período de estudios en La Plata, Argentina, momento en que se abre a la escritura instrumental; 3) *Rítmico*, que se podría relacionar con el tiempo de sus estudios y trabajo en Río de Janeiro, Brasil, y alrededor del cual él mismo habla de una “incorporación de los ritmos africanos” a su trabajo; 4) *Energético*, probablemente fruto de una primera madurez como compositor y descrito por Rendón en términos de “ritmos exclamativos y biológicos”, “choque de sonidos”, “cambios de intensidad y tesituras”, y trabajo con “umbrales de percepción”... Él cita, con respecto a este estilo, títulos como *Grabado de Ana Bella Geiger* (1968), *Variaciones móviles* (1978), *Atmósfera y variaciones* (1979), y *Paisaje de luna sorda* (1981); y por último, 5) *Holanda*, asociado a su trabajo junto a músicos neerlandeses, en especial a Henri Bok, saxofonista –“sonidos y signos nuevos, sumandos a la actitud energética”–; y 6) *Experimental*, en donde se incorporan elementos indígenas a su interés de indagación sonora y notacional. Estos dos últimos estilos habrían sido incorporados a partir de finales de los 70.

Desde luego, interesa la aparición de la expresión *Energético*, vinculado a ese cuarto estilo en palabras del mismo compositor, y que podría entenderse en términos de una preocupación por la dinámica y lo rítmico, por encima de lo estrictamente tónico, como forma de generación del discurso, y sobre todo de la expresión misma. Esta interpretación plantearía un enfoque particularmente estético, resuelto en aspectos muy concretos de lo técnico.

*pero hay más*

Existe otra empleo que Rendón le da a esta misma expresión, en cuanto a que lo energético no es simplemente una actitud sonora, o una cuestión de *proyección sonora*,<sup>14</sup> sino también la actitud característica de la música el siglo XX: justamente, en su *Teoría del arte*, él emplea muy a menudo el término, para establecerlo como una peculiaridad que define un momento histórico concreto. De hecho, según ese mismo texto, a la hora de comprender el proceso de transformación estética y técnica que explica la actividad musical del presente, al momento de escribir su libro, según él lo comprendía entonces, habría una música de “Pre-energesis”, dentro de la cual se inscribiría el trabajo de músicos como Schoenberg, Berg y Bartók, y una música de la “Energesis”, para la cual, por cierto, enumera únicamente compositores de Europa Oriental, entre otros, Lutosławski, Penderecki, Górecki.

En otras palabras, la actitud energética es una cuestión no solo técnica y de carácter, o de posicionamiento estético; es la actitud de asumir un presente, una actualidad, como un espacio de fuerza, tal vez de conflictividad, de energía; posiblemente, un presente artístico y social afrontado sin la evasión de la nostalgia ni la suavidad de lo lírico. Tal vez, la actitud energética es también un posicionamiento ético.

14. Como bien señalaba Parra en la entrevista antes citada para el programa radial *Una guitarra, mil mundos*.

Debo decir que no creo que este posicionamiento sea únicamente personal. Más bien, veo en Rendón una permanente invitación para asumir esa actitud energética, aún en sus aspectos más profundos. Y cuando esta invitación no está planteada a través de la música misma, o del proyecto educativo, artístico e investigativo que fue Bókkota, o de los otros diversos resultados de su actividad intelectual y académica, él la ha hecho explícita en declaraciones como la siguiente, esta *Carta a un joven intérprete*, publicada en la revista Arco, en 1982, de la cual me permitiré citar algunos pasajes:

*Quiero decirte, joven intérprete que en los conservatorios te están deseducando para que vivas alejado y extraño a los compositores de tu siglo. Porque no te permitirán ser de tu siglo. Te adormecieron y vigilarán tu sueño. Dormido te mutilarán el siglo veinte y tu País. Te dejarán como una flor asexual. Así ocurre en todas partes, te dirán, y te mentirán. (...) Querido espectro, tú hablas conmigo, sí hablas, pero viviste hace un siglo y tienes la mentalidad de hace dos. Tú estás sentado allá en el escenario de los aplausos, pero estás muerto hace más de cien años. (Conozco la respuesta: la música grande nunca muere). Tú matas en nombre de la inmortalidad. (...) A ti te preparan para recordar que debes olvidarme. Y al País lo preparan para no ser el País; así lo despreparan para no tener una cultura propia, para no tener una fisonomía propia (...). Congrégate en tu País, en tu gente y en tu siglo. Si tienes algo que decir, dilo, pero a tiempo. No permitas que el silencio nos abrigue a ti y a mí, y que la luz se extinga antes de que otras generaciones agiten las antorchas, y las luciérnagas escriban con su fuego palabras luminosas. (...) Debes mirar el Siglo XX, ya debes mirar tu País, joven intérprete. (Rendón, 1982)*

Ciertamente, los tiempos en que Rendón publicó esta carta han cambiado. En general para bien, en mi opinión. Desde luego, su siglo ya no es el nuestro, y puede haber diferencias importantes, incluso con respecto a aspectos como el modo en el que hoy nuestra sociedad concibe nociones como la de este País que su texto resalta. Pero, con todo, su interés de asumir el entorno como propio y válido, y su rechazo a ese cómodo conformismo de la alienación, aún hoy en buena medida institucionalizada, siguen siendo hoy comple-

tamente vigentes. Y en este sentido, conviene seguir considerando su invitación.

## BIBLIOGRAFÍA

- Barreiro Ortíz, C. (Recopilador) (1985). *Mirando el siglo XX*. Bogotá: Centro Colombo-Americano.
- El ciclo del exilio, Guillermo Bocanegra (Colombia) [Programa de mano, abril de 2016]. *Jornadas de Música Contemporánea CCMC - 2016*. Bogotá, Colombia: CCMC.
- Forero, D. [Daniel Forero] (4 de marzo de 2016). *Ciclo del exilio Op. 47 - Guillermo Rendón (1935) por Daniel Forero [video]*. Recuperado el 6 de Agosto de 2016, de YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=0SaKp7mUnyc>
- López R., S. (2013). *Guillermo Rendón G: Cinco obras de cámara y trazos biográficos*. Manizales, Caldas, Colombia: Asociación para el Fomento de la Calidad Artística.
- Parra, A. [Paroles Égales, Catherine Ego & Arturo Parra] (2 de enero de 2012). *Arturo Parra, Ciclo del exilio (Guillermo Rendón), mov. 4 [Un atávico navegante] [video]*. Recuperado el 6 de agosto de 2016, de YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=iwasuxk6Cx8>
- Parra, A. [Paroles Égales, Catherine Ego & Arturo Parra] (2 de enero de 2012). *Arturo Parra, Ciclo del exilio (Guillermo Rendón), mov. 1 [Comenzar con el fuego], 2 & 3 [video]*. Recuperado el 6 de agosto de 2016, de YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=Z0K0IWCunik>
- Parra, A. [Paroles Égales, Catherine Ego & Arturo Parra] (1 de enero de 2012). *Arturo Parra, Ciclo del exilio (Guillermo Rendón), mov. 5 (El cielo era verde) [video]*. Recuperado el 6 de agosto de 2016, de YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=JWxcccqKHhQo>
- Parra, A. [Paroles Égales, Catherine Ego & Arturo Parra] (1 de enero de 2012). *Arturo Parra, Ciclo del exilio (Guillermo Rendón), mov. 6 & 7 (Gran fuga al macrocosmos) [video]*. Recuperado el 6 de agosto de 2016, de YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=AhX5SuW6un4>
- Perry, E. (1984). *Circuito Cerrado*. Bogotá (publicación gestionada por el autor).
- Rendón G., G. (1982). Carta a un joven intérprete. *Revista Arco* (262), pp. 57-63.
- Rendón G., G. (1985). *Ciclo del Exilio, Op. 48, para guitarra [Partitura inédita]*. Bogotá, Colombia.

- Rendón G., G. (2011). *La lengua Umbra: Descubrimiento – Endolingüística – Arqueolingüística*. Manizales, Colombia: Instituto Bókkota de Altos Estudios.
- Rendón G., G. (21 de mayo de 2011). Notas al programa, Ciclo del Exilio, Op.48, Bogotá (1985). *Recital Homenaje al maestro Guillermo Rendón G.* Bogotá, Colombia.
- Rendón G., G. (1974). *Teoría del Arte*. Bogotá, Colombia: Ediciones Bókkota.
- Rendón, G., G. (1986). *Tremolo Tremulante, para cuatro guitarras [Partitura inédita]*. Bogotá, Colombia.
- Rendón R., G. (1999). *Triláud, para 3 neolaúdes: bandola, tiple y guitarra, Op.84 (Partitura inédita)*. Manizales, Caldas, Colombia.
- Rendón G., G. (2005). *Trópico de Capricorno, para violoncello (1985) [Partitura]*. Bogotá, Colombia: Matiz Rangel Editores.
- Samper, A. (Realizador) (13 de junio de 2015). *Una guitarra, mil mundos - 14 Junio - Entrevista Arturo Parra (Ciclo del Exilio) [Podcast]*. Recuperado el 6 de agosto de 2016, de Javeriana Estéreo 91.9 FM: <http://www.javeriana.edu.co/javerianaestereo/podcast/index.php?id=12758>
- Samper, A. (Realizador) (6 de diciembre de 2015). *Una guitarra, mil mundos - Ciclo del Exilio Parte II [Podcast]*. Recuperado el 6 de agosto de 2016, de Javeriana Estéreo 91.9 FM: <http://www.javeriana.edu.co/javerianaestereo/podcast/index.php?id=14032>

GUILLERMO URIBE HOLGUÍN,  
SU ESTÉTICA A TRAVÉS DE LOS  
*TRES BALLETS CRIOLLOS OP. 78*  
O CÓMO SE FUNDE LO TRADICIONAL  
CON LO ACADÉMICO.

*Sebastián Olave Soler*

**G**uillermo Uribe Holguín (1880-1971) fue uno de los músicos colombianos más relevantes e influyentes del siglo XX. A través del análisis de los *Tres Ballets Criollos Op. 78* para orquesta, compuestos en Bogotá en 1945, esta ponencia tiene por objeto resaltar, por una parte, la postura de Uribe Holguín dentro del movimiento nacionalista colombiano y, por otra, los ideales y medios artísticos, estéticos y filosóficos que éste asimilara, expandiera y desarrollara en su estancia en París y de esta manera, poder dar cuenta de la forma como ambos interactuaron en su proceso compositivo.

En los trabajos musicológicos ha habido cierta tendencia a analizar las obras como un ente individual, sin relación con el medio social del compositor. Este trabajo si bien pretende dilucidar las características estéticas de Guillermo Uribe Holguín, las innovaciones estéticas que asimiló en Francia y cómo éstas se fusionan y conviven con la tradición musical colombiana de raíz campesina, también pretende subrayar por qué fueron tan relevantes los aportes de Uribe Holguín y cómo el medio social en el que creció y en el que luego desarrolló su carrera, hicieron de él, en conjunto, uno de los músicos más prominentes de todo el siglo XX colombiano.

Con este objetivo, este escrito se divide en dos grandes partes: la primera, que dibuja el contexto social, las condiciones artísticas y

culturales de la época y el periodo de formación de Uribe Holguín. La segunda, se concentra en distinguir el sincretismo de Uribe Holguín, diferenciando, con el estudio de la partitura del Op. 78, las características de los elementos de tradición colombiana y aquellos métodos, herramientas y sonoridades asimiladas en París.

## INTRODUCCIÓN: CONTEXTO SOCIAL Y PRIMEROS ESTUDIOS

En las últimas décadas de siglo XIX, la clase dirigente del país promovió una unidad alrededor de valores que pudieran ser reconocidos como nacionales, buscando de esta manera «referentes convocantes para consolidar su idea de nación» (Arenas, 2009). En medio de este proceso,<sup>1</sup> la música andina tradicional se erige como uno de los símbolos nacionales. Como dice Martha Enna Rodríguez, *el bambuco fue pertinente y funcional en los discursos de nación de las élites letradas y políticas*<sup>2</sup> (2012: 298), sufriendo una depuración de la mayoría de los elementos de herencia indígena o negra,<sup>3</sup> y acercándose, así, a los estándares de la música europea de salón, con lo que cumplía *aquel deseo mimético [de la aristocracia] de ser europeos* (Rojas, 2001: 13).

La «música nacional» inicia entonces su definición cuando, por

1. Rodríguez (2012) lo denomina como el *proceso de la invención de la tradición*, del que fueron materias primas de base la literatura costumbrista y el trabajo de instituciones como la Comisión Corográfica cuyo objetivo era la *creación de una imagen visual y mental del país* (Sánchez, s.f., párr. 13), y a la larga, una integración cultural y una identidad nacional a través de la descripción detallada de cada una de las provincias de la Nueva Granada, sus riquezas naturales, sus costumbres y la gente que la habitaba.

2. Como menciona Arias (2005: vii), *la nación era a la vez un proyecto de unificación y diferenciación, en el cual la figura del pueblo era constituida paralelamente a la de la élite nacional*.

3. Carlos Miñana (1997: 7-11) anota que *el bambuco ruidoso de flauta, vientos y tamboras, el bambuco guerrero y popular, todavía no podía entrar en «dos salones»*. *Había que aclimatarlo pues no está bien el ruido de una tambora en un salón (...)*. *Este proceso ha llevado, paradójicamente, a que el llamado «ritmo nacional» por excelencia, enriquecido por una larga historia desconozca sus orígenes negros e indígenas y ya no se reconozca en ellos, contradiciendo su pretendida legitimidad «nacionab»*.

un lado, *se componen las primeras piezas escritas sobre aires nacionales (bambucos y pasillos) y por otro, se intenta elaborar un discurso acerca de la música nacional*. Sin embargo, y a pesar de que el punto central del debate era la «música nacional», *el fondo del conflicto lo impelía la preocupación por legitimar dos tipos de prácticas musicales que comenzaban a diferenciarse: una de claro sesgo académico y otra de índole popular* (Cortés, 2004: 51).<sup>4</sup>

Dicho proceso de migración y definición se cristalizó a través de Pedro Morales Pino (1863-1926) quien *tomó algunas tradiciones musicales andinas, creó obra original a partir de ellas, las vertió en inteligentes arreglos para conjuntos de cuerdas y las ejecutó en versiones impecables, hombro a hombro con los repertorios de concierto del momento* (Duque, 2004a: 4), transformando así la tradición oral de la música andina en música estilizada, apta para la sala de concierto y la velada de salón. Determinó y divulgó así sus características principales, la llevó al «régimen de la partitura», fijó su estructura y organología, consolidando, en definitiva, una tradición interpretativa (Arenas, 2009; Rodríguez, 2009).

Guillermo Uribe Holguín nace en Bogotá, el 17 de marzo de 1880, precisamente en medio del proceso de migración de la música tradicional hacia el salón aristocrático y la sala de concierto. De hecho, en *Vida de un Músico Colombiano*, su autobiografía, reseña que en su tiempo *se bailaban vales, pasillos, cuadrillas y lanceros* y que él mismo solía *improvisar seguido trozos de danza* (1941: 23). Uribe Holguín nació en el seno de una familia de posición socio-económica privilegiada y de gran prominencia política. Su padre, Guillermo Uribe, fue un rico comerciante, senador en 1888; su madre, Mercedes de Holguín, era sobrina de Manuel María Mallarino, presidente de la república

4. Varios cambios del siglo XX favorecen esta división. La aparición del disco y de la radio cambiaron los hábitos de consumo, producción y apropiación de repertorios. Anteriormente, la música popular era, como menciona Diego Fischerman (2011: 120), *lo que se tocaba, se cantaba y se bailaba en el ámbito popular (...). Lo popular en todo caso, definía más una manera de hacer que un objeto en sí. La tradición oral, la improvisación, las maneras de interpretación ceñidas a parámetros no escritos pero bien conocidos por la comunidad tendían a ser lo que la caracterizaba, y para diferenciarlas de su versión estilizada añade que cuando esta música [popular] era escrita, cambiaba de ámbito, de intérpretes y de receptores; simplemente, dejaba de ser popular.*

entre 1855 y 1857, y hermana de Jorge Holguín, presidente encargado, primero en 1909 y de nuevo entre 1921 y 1922. Este hecho le brindó acceso a una educación excepcional y un acercamiento a las que eran prácticamente las únicas opciones de enseñanza musical de la época, las lecciones particulares de piano, que recibió como parte de lo que se consideraba una «buena educación», así como el contacto constante con la música en las veladas aristocráticas.

Más allá de esto, tal como lo relata el propio Uribe Holguín, la formación artística era prácticamente inexistente y se llevaba a cabo de manera privada o autodidacta. Por esto, no es de extrañar que la propia vida cultural de la capital se encontrara sumida en el mayor de los atrasos: fuera de las veladas de sociedad donde predominaban las obras sencillas para piano, guitarra y canto, así como las danzas de salón, las noches santafereñas de la época eran descritas como monótonas y privadas de mayores opciones de entretenimiento (Mesa Martínez, 2013; Perdomo, 1963). Además de éstas, Uribe Holguín describe como las otras diversiones dignas de mencionar *las fiestas nacionales, que se celebraban con becerradas, corridas de gallos, varas de premio y pólvora a rodo. Además, las paradas y «despejos» en la plaza de Bolívar, en que mostraban sus habilidades los cuerpos del ejército, y los memorables fuegos artificiales (...)* (1941: 39). En términos generales, la Bogotá del siglo XIX, como reseñaba el cotidiano *La Igualdad* en enero de 1873, *se muere de tedio y de hastío por falta de espectáculos cultos*.<sup>5</sup>

La ópera llegaba a cuenta gotas de la mano de compañías itinerantes italianas de regular nivel.<sup>6</sup> Respecto a las agrupaciones instrumentales locales, la situación no era más alentadora, como se extrae de los comentarios que se encontraban en la prensa santafereña y que cita José Ignacio Perdomo: *Nos parece que la orquesta –vemos*

5. Citado en Torres (2012: 170). También en *Historia de la ópera en Colombia durante el siglo XIX*. Recuperado de: <http://operacolombiana.net/un-poco-de-historia/historia-de-la-opera-en-colombia-durante-el-siglo-xix/>.

6. Uribe Holguín en sus memorias (1941: 37) se refiere a estos espectáculos como *las terribles óperas que de vez en cuando nos brindaban las mediocres compañías italianas que solían venir*. También en Perdomo (1963), Cordovez (1899) y Duque (1995).

en *El Día*— debe tocar en los entreactos lo que tenga bien estudiado, porque si no, parecerá que está ensayando, y esto no debe hacerse delante de tanta gente y a pesar de tantos oídos (1963: 212). El repertorio escogido por dichas agrupaciones se concentraba en las selecciones de ópera (obertura, cuadrilla, arias, dúos etc.) y en la música de salón, en especial el vals y la cuadrilla de danzas. Estas obras reflejan el gusto de la época y las posibilidades del conjunto: *piezas breves de estructura sencilla, inspiradas en la danza y de poca o ninguna dificultad técnica o musical (...). El romanticismo musical colombiano emprendió la búsqueda de su propio estilo sin el afán de descubrir nuevas opciones armónicas, rítmicas o melódicas* (Duque, 1996: 17).

En este sentido, la imposibilidad de crear una «ópera nacional» o un movimiento sinfónico real radicaba en la obvia razón de que Bogotá carecía de una escuela de música formalmente instituida. Como se ha mencionado, la educación estaba en manos de particulares cuya propia instrucción, naturalmente, se había desarrollado en condiciones similares. Adicionalmente, no se encontraban en la capital material didáctico adecuado ni las partituras de las grandes formas y compositores europeos. Esta situación se prolongó incluso dentro del primer centro de educación formal, la Academia Nacional de Música. Inaugurada en 1882 a través del esfuerzo hecho por Jorge W. Price (1853-1953) y respondiendo a la imperiosa necesidad de profesionalización de los músicos,<sup>7</sup> sin embargo, no gozó nunca de un profesorado competente y este fue, precisamente, el principal mal de la institución: *salvo casos excepcionales, los titulares eran simples aficionados y de ahí el que nunca formara la Academia un verdadero instrumentista digno de notarse* (Uribe Holguín, 1941: 28).

Guillermo Uribe Holguín fue inscrito en la Academia Nacional en 1891 y encomendado especialmente por su madre a Santos Cifuentes (1870-1932), quien en la época se encargaba de los cursos de armonía y contrapunto. Esto muestra la falta de profesorado más

7. Hay que anotar que no obstante la creación de la Academia Nacional, hasta bien entrado el siglo XX, la mayor parte de la educación musical se seguía llevando a cabo de manera informal *a través de la imitación, mediante la observación, el oído, y la corrección de errores por medio de la repetición constante* (Barriga, 2007: 103)

idóneo en la capital: Santos Cifuentes se había graduado con la primera promoción apenas dos años antes. Y más aún, Uribe Holguín, contando solamente catorce años y antes de terminar sus estudios, se desempeñó como profesor suplente de violín, siendo nombrado titular al año siguiente luego de haber completado, en tan solo 3 años, los estudios reglamentarios de violín, teoría, solfeo y armonía propuestos por la Academia.

En 1903, después de completar la educación que le podía ofrecer el país y de algunos años más de aprendizaje autodidacta, Uribe Holguín viajó a Estados Unidos. Si bien este viaje no le procuró grandes réditos en materia de instrucción académica, le permitió un contacto directo con las últimas tendencias estéticas y en general, un acercamiento a un movimiento musical amplio y realmente constituido. Allí tuvo la oportunidad de escuchar obras que estaban fuera del alcance del reducido medio bogotano y, sin ir más lejos y en palabras del propio compositor, *una verdadera orquesta* (Uribe, 1941: 47). Uribe pudo asistir, entre otros, a la puesta en escena de todo un ciclo de obras de Wagner y a la ejecución de los poemas sinfónicos de Strauss, dirigida por el compositor en persona y que le dejó una profunda impresión.<sup>8</sup>

## PARÍS Y LA SCHOLA CANTORUM

Luego de un breve periodo de regreso en Colombia, Uribe Holguín viajó en 1907 a París para completar su formación. Estudió en la Schola Cantorum, lugar al cual había llegado principalmente por la atracción que generaba en él la figura de Vincent d'Indy (1851-

8. El primer comentario que recibiera Uribe Holguín de Vincent d'Indy ante una obra suya (el *Victimae Paschalli*, presentado en el examen de admisión en la Schola Cantorum) fue, precisamente, *on voit bien que vous avez beaucoup travaillé Strauss* y admite el compositor que, dada la precariedad de sus estudios en instrumentación y luego de escuchar las obras de Strauss en Nueva York, *había comprado algunas de sus partituras y en esas partituras había buscado la enseñanza que no me daban los textos sobre la materia* (1941: 62-63).

1931) cuya persona y la escuela que regentaba a su imagen gozaban de un prestigio que se extendía más allá de las fronteras de su país.<sup>9</sup> Se presentaba con regularidad, en calidad de director de orquesta, en toda Europa y Estados Unidos donde era recibido como el gran maestro y embajador de la música francesa. D'Indy era, pues, una de las figuras más prominentes de todo el panorama musical francés y se había convertido en una especie de *oráculo que todos consultaban, ansiosos, cuando se escribía una sinfonía o una pieza. Un juez inteligente e impecable, una guía segura y excelente* (Vallas, 1950: 25). Puede decirse, tal como asegura Brian Hart (2006), que d'Indy fue la persona que mayor influencia ejerció, junto con Debussy, en la definición musical de la Francia de *fin de siècle*.

Como compositor se formó con César Franck (1822-1890), de quien tomó la especial atención por la arquitectura tonal, la coherencia estructural y el desarrollo extensivo y circular de los motivos. Seguidor y defensor de la obra de Wagner (1813-1883), muchas de sus composiciones fueron influidas por un cierto espíritu alemán que vendría a permear los cursos de composición de la Schola, priorizando así los trabajos de tipo instrumental, particularmente la sinfonía, si bien en la obra d'Indy se hacen evidentes también la gran mayoría de las características del espíritu «típicamente francés».<sup>10</sup>

La Schola Cantorum, por otra parte, había sido fundada en 1896 por d'Indy, en compañía de Alexander Guilmant (1837-1911) y Charles Bordes (1863-1909), como contraposición al Conservato-

9. Hay que anotar que además del magnetismo de la figura de d'Indy, la elección de Francia era coherente teniendo en cuenta que algunos de sus antecesores habían pasado por París o estudiado allí y que el francés era de uso corriente en su ambiente familiar, no únicamente como lengua sino como parte del su universo cultural (Rodríguez, 2009).

10. Como menciona Diego Fischerman (2011: 34-35), *No hay rasgos folklóricos en Debussy, como tampoco los ha habido en Berlioz, Charles Gounod, Jules Massenet y Gabriel Fauré. Hay cierto acento puesto en el color orquestal, cierto uso preferente de frases melódicas asimétricas, cierta flexibilidad rítmica, la fragmentación de lo temático, el lugar cada vez más destacado de los vientos en la orquesta, o por lo menos matizando, la primacía de las cuerdas de la tradición alemana y una utilización fluida de lo modal que se instituirían de ahí en más como rasgos franceses.*

rio de París, donde se formaban compositores dentro de la música escénica, cuya enseñanza d'Indy juzgaba anacrónica y retardataria, mucho más conservadora y rígida en su estructura y con un escaso énfasis en áreas históricas, teóricas y estéticas. En 1904 y luego de algunos problemas financieros, d'Indy se hizo con la dirección total de la Schola, donde impuso su autoridad suprema, actuó como profesor, examinador, director de la orquesta y donde, en general, *controlaba todo con una mirada o entrecejo fruncido* (Vallas, 1950: 58). A la larga, los ideales estéticos del director se impusieron, de tal manera en la Schola, que era imposible discriminar unos y otros (Rodríguez, 2009).

Los estudios de Guillermo Uribe Holguín se prolongaron hasta 1910. Su estancia le reportó enormes beneficios a nivel académico y social; como señala Martha Enna Rodríguez, este tiempo en París fue *la experiencia vital más importante en términos de su compromiso de vida con la música; le permite estudiar y conocer técnicas y procedimientos compositivos desconocidos en el país, vivir la experiencia de un medio crítico y convulsionado y pensar en proyectos para fomentar una creación artística en Colombia asimilable a la de centros culturales importantes* (2009: 15).

Es particularmente relevante observar ahora, dentro de los objetivos de este escrito, cómo su estética compositiva se vio enriquecida y moldeada por las posturas y enseñanzas de d'Indy y en general por las concepciones musicales vanguardistas que se gestaban por esos años en París.

## INFLUENCIA FRANCESA Y SINCRETISMO

Una de las principales influencias que el medio francés tuvo en Uribe Holguín fue la apropiación de un lenguaje armónico de vanguardia. Hay que tener en cuenta que sus obras no hubieran podido ser concebidas en el contexto académico y cultural colombiano, con sus limitaciones artísticas. En este sentido, su expresión armónica hace gala de un evidente progreso respecto al medio en el que creció. Uribe Holguín se definía a sí mismo dentro de la influencia moderna francesa del impresionismo y se orientaba hacia la búsqueda de una

ampliación de la tonalidad, sin alejarse totalmente de ella, desestabilizando y quitando el peso de las progresiones tradicionales. Para esto, utilizaba mecanismos particulares de la escuela francesa impresionista, entre los que se cuentan las mixturas o préstamos modales, los paralelismos, o *harmonic planing*, la no funcionalidad en la sucesión de acordes, la politonalidad, los acordes aumentados, la armonía por cuartas, un uso mayor y más complejo de las notas agregadas sin preparación ni resolución, escalas pentatónicas, modales o por tonos enteros y un uso amplio de la armonía cromática. Elementos, todos, llamados a hacer menos claras las relaciones tonales y, a la vez, mutando en función del «color» orquestal.

Por otra parte, como se mencionaba previamente, en d'Indy se encuentra (exacerbada por momentos) una especie de continuación al formalismo germánico heredado de Franck. Éste es, de hecho, considerado el padre de la escuela sinfónica francesa y d'Indy, su continuador natural. En la obra de Franck se configura la *forma sonata cíclica*, que es definida por d'Indy, en términos generales, como el *establecer una obra importante sobre la base de un tema único (...) crear con todas las piezas un ciclo musical* (d'Indy, 1943: 50).<sup>11</sup> En efecto, se ve en las obras de Franck modificarse la forma según *la naturaleza de la idea (...) su música se manifiesta con preferencia según la disposición regular de las secciones consagradas por el genio del maestro; no extrae su belleza de la reproducción de las formas de la sonata o de la sinfonía* (d'Indy, 1943: 41- 50).

Los *Tres Ballets Criollos* op. 78, así como muchas otras de las obras de Uribe Holguín (particularmente la segunda sinfonía op. 15), hacen uso del modelo cíclico de Franck y d'Indy, que Uribe conoció a través de los cursos de la Schola. Para Uribe Holguín el gran paradigma de este procedimiento fue la *Symphonie sur un chant montagnard français* Op. 25 de Vincent d'Indy,<sup>12</sup> conocida también como

11. Esta fue una concepción que aplicó Wagner en sus dramas líricos y que denominó *motivos conductores*, los cuales brindaban identidad y unidad a la obra, idea que asume Franck para crear la sinfonía cíclica. (Rodríguez, 2009).

12. Sinfonía compuesta a partir de un canto popular *ardéchois* que escuchara d'Indy en una provincia del sur de Francia. Es importante señalar que no es despreciable la

*Symphonie cévenole*, compuesta en 1886. En ésta, un canto popular es utilizado como tema cíclico, como la célula generadora de la sinfonía. Todos (o la gran mayoría) de los elementos melódicos y armónicos se extraen de este tema, que permea toda la pieza, formando así una obra *cíclica*. Yendo más allá, se hace evidente que en ésta resultan más relevantes ciertas características propias del tema (como sus intervalos, sus repeticiones, su acentuación, su contorno y su ritmo) y sus derivaciones, que el tema en sí mismo. Leon Vallas (1950) resume de la siguiente manera el método utilizado por d'Indy:

*Lo que él [d'Indy] buscaba como material eran elementos generadores, más virtuales que reales, por decirlo de alguna manera; potencial melódico o rítmico que pudiera ser desarrollado. En una palabra, él necesitaba células; células que juzgaba vivas, fecundas, incluso – y sobretodo – si éstas no se componían que de dos o tres notas, siempre que los intervalos o los acentos fueran característicos (p. 135).*

En los *Tres Ballets Criollos* op. 78 puede verse cómo Uribe Holguín utiliza y desarrolla algunos de los procedimientos presentes en la *Symphonie cévenole*, en particular el tratamiento circular de un motivo generador. En los *Ballets*, el elemento cíclico alrededor del cual gravita la obra no es melódico, como en el op. 25 de d'Indy, sino rítmico. Esto se explica a partir de la postura de Uribe Holguín respecto al interés melódico o armónico de la música tradicional colombiana:

*Todos estos aires [colombianos], que son casi en su totalidad de danza, son probablemente derivaciones y descomposiciones de aires espa-*

posible influencia de d'Indy en el posterior desarrollo de un interés nacionalista en Uribe Holguín. Además de esta sinfonía, d'Indy compuso también dentro de esta estética *6 Chant Populaires Français (set 1), Op. 90*, y *6 Chant Populaires Français (set 2), Op. 100*, la *Fantaisie sur des Thèmes Populaires Français, Op. 31*, *Chansons populaires du Vivarais, Op. 52*, entre muchas otras, lo que demuestra su interés por el uso de elementos populares, particularmente del folklore *vivarais* dentro de sus obras. También hay que anotar el intento de d'Indy de *trazar una línea melódica que reprodujera la curva o el movimiento de su horizonte familiar* (Vallas, 1950: 131). Este método fue luego utilizada por Villa-Lobos en su sexta sinfonía, *Sobre a Linha das Montanhas*, quien fue un atento lector del tratado de composición de d'Indy y tal vez el compositor nacionalista más importante de América Latina.

*ños. Acaso algunos tendrán un origen africano. En todo caso el valor melódico de estos aires es casi nulo; del valor armónico no hay ni qué hablar; su mérito reside en el ritmo.*<sup>13</sup> (Uribe, 1941: 134)

Así pues, la célula generadora (fig. 1) de los tres ballets es la síntesis rítmica de las danzas que fueron elegidas como representantes de la música nacional desde finales del siglo XIX: el bambuco y el pasillo. A partir de ésta, Uribe Holguín desarrolla toda una gama de variantes rítmicas, aprovechando particularmente la ambigüedad del uso alternado de las métricas ternaria y binaria compuesta.

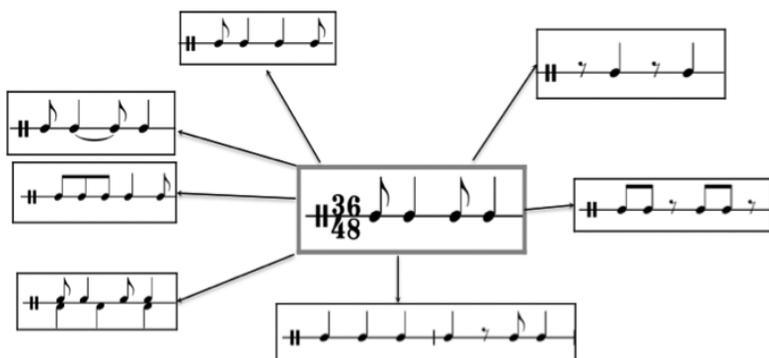


Figura 1. Célula generadora y algunas variantes.

13. A pesar de ser una opinión minoritaria en medio del furor por el desarrollo de una identidad nacional y por consiguiente de la llamada *Música Nacional*, ésta no fue exclusiva de Uribe Holguín. Músicos de la talla de Gonzalo Vidal (1863-1946), Martínez Montoya (1869-1933) o Gustavo Santos (1892-1967) se expresaban en este mismo sentido. Este último, con fuertes declaraciones en febrero de 1916 en la revista *Cultura*, definía el folklore nacional como *rudimentario como que apenas si consta de unas pocas variaciones rítmicas de carácter danzante* y añadía: *Nuestro pueblo gime de vez en cuando y de resto se contenta con vagos sonos con los cuales se distrae (...)* ¿Cómo queréis que aquellos seres (los trabajadores de nuestros campos) canten? ¿Qué melodía puede surgir de seres raquíticos, hambrientos, cuya personalidad linda con la del animal? La música es una manifestación de aspiraciones superiores, y nuestro pueblo, en el que duermen aún reminiscencias de esclavos, no las tiene; por eso no canta (p. 430). Esto, además, permite ver el claro sesgo existente entre música académica y música popular.

El primer ballet inicia con una «declaración de intenciones» en el timbal. En tres compases (1-3) utiliza tres variaciones de la célula generadora, intercalando la métrica ternaria y la binaria compuesta ( $3/4 - 6/8 - 3/4$ ), rasgo típico de la música tradicional y que desarrollará ampliamente a lo largo de toda la obra. El motivo principal de este ballet se basa en una variación rítmica de la célula generadora en los segundos violines, y que se superpone a otra variación rítmica en las violas, que tienen un papel de acompañamiento.



Figura 2. Motivo principal del primer ballet.

El motivo de las violas se desarrolla luego en clarinetes y fagotes, dentro del modelo  $6/8 - 3/4 - 6/8$ . A esta frase se superpone una frase lírica del primer violín solo, estrechamente relacionada con la célula base de la obra (fig. 3). Hasta el compás 58, el primer movimiento es sólo la ampliación de las características rítmicas de estos elementos. El acompañamiento de toda esta sección se limita, por otra parte, al juego de la métrica de 3 contra 2, lo que resulta en su intercalación y en su superposición.



Figura 3. Variación en violín solo.

A partir del compás 59 (segunda sección del primer ballet) hay un elemento melódico nuevo que se basa, otra vez, en la intercalación métrica (fig. 4). Los dos primeros compases de este elemento están en métrica ternaria, los siguientes dos, en métrica binaria compuesta. Estos últimos, además, son inversión y disminución del motivo principal del movimiento.



Figura 4. Motivo melódico de la segunda sección.

Hay una tercera sección (compases 107-132) que funciona exactamente bajo los mismos parámetros de combinación métrica aunque motivicamente su relación es menos evidente: La célula generadora está disimulada en la voz de las violas, en medio del motivo de violines 1 y 2 y chelos: corcheas continuas, cuyo contorno, sin embargo (amplio rango en 6/8, grado conjunto en 3/4), clarifica la contraposición métrica.

Figura 5. Motivo melódico de la tercera sección del primer ballet.

El tema principal del segundo movimiento se divide en dos partes de 5 compases cada una. La primera parte, en métrica ternaria se construye a partir del motivo melódico de la segunda sección del primer movimiento (fig. 4). La segunda parte, en métrica binaria compues-

ta, se relaciona directamente con la célula base de la obra. De igual manera, la segunda sección (a partir del compás 14), se concibe como una variación (aumentación e inversión) de la frase del violín del primer movimiento (fig. 3), acompañada por los violines segundos con la figura motívica de la tercera sección del primer movimiento (fig. 5). En los compases 48-55, mientras los chelos tienen una variación de dicha frase del violín, los violines segundos y las violas, ampliando la idea inicial del timbal, dan muestra de las diversas variantes rítmicas, fruto de la combinación métrica que está al centro de los ballets criollos (fig. 6).

Figura 6. Variantes rítmicas en violines y violas.

El tercer movimiento se basa en la misma contraposición métrica con una novedad: la inclusión de una gran frase melódica en el corno inglés (que recuerda al tema principal de la Sinfonía de d'Indy que es presentado en el mismo instrumento, con acompañamiento similar y en el mismo carácter). Dicha frase se desarrolla a partir del mismo material del tema del segundo movimiento, proveniente, a su vez, de un tema subsidiario del primer movimiento (fig. 4). Por otra parte, este tema es respondido por dos motivos melódicos que se superponen: una variación del mismo tema del segundo movimiento y una contramelodía en los violines primeros, versión variada y reducida de la frase de violín que se encuentra en el primer movimiento (fig. 3, compases 12-19; 49-53; 97-101; 145-154) y en el segundo (compases 13-27; 128-142; 172-176).



Figura 7. Melodía inicio tercer movimiento.

La segunda sección de este movimiento (compases 39-127) si bien no tiene referencias melódicas precisas con los movimientos precedentes, expone claramente la combinación métrica  $6/8 - 3/4 - 6/8$  y particularmente su superposición<sup>14</sup> (fig. 8). A partir del compás 64, el contrabajo retoma, además la figura de acompañamiento que expusieran las violas en el primer movimiento (compás 4; fig. 2) haciendo más clara su relación motívica. Esta sección funciona a manera de coda, presentada primero de manera independiente de la frase melódica inicial y luego con ésta superpuesta para finalizar el movimiento.

Como puede notarse, los ballets mantienen su unidad primeramente a nivel rítmico, partiendo del hecho de que el material melódico es en extremo limitado y que sus consecuencias formales son igualmente restringidas. Por otra parte, es importante señalar que la unidad alrededor del ritmo no es fortuita, ni simple resultado del carácter nacionalista de la pieza. Uribe Holguín, como se ha señalado,

14. En la música tradicional es mucho más habitual la intercalación que la superposición de dichas métricas, si bien el bambuco pueda considerarse como derivado justamente de su superposición. Por ejemplo, el currulao, danza del pacífico colombiano, intercala (aunque nunca superpone) un compás de  $6/8$  y uno de  $3/4$ . En la *Fantasia sobre motivos colombianos*, de Pedro Morales Pino, hay también una intercalación de estas métricas, utilizadas de manera no sistemática, producto del desarrollo de los dos temas sobre los que se construye esta obra: el primero, en ritmo de pasillo y el otro, en ritmo de bambuco. De igual manera, *Bochicaneando*, bambuco del compositor Luis Uribe Bueno (1917-2000), utiliza intercaladas ambas métricas, llevando más allá la exploración y explotación rítmica de dichas células, si bien, de nuevo, nunca de manera superpuesta. Igualmente es importante resaltar que esta alternancia rítmica puede verse en géneros latinoamericanos como la zamba argentina, la cueca chilena y la marinera peruana, entre otros.

no se limitaba a una inserción sistemática de los elementos de la tradición colombiana, sino que se interesaba por aislarlos, sacarlos de su contexto y unirlos a formas y lenguajes modernos.

Figura 8. Elementos constructores de la segunda sección.

Una mirada rápida a algunas de sus obras de esta misma estética confirma lo particular de este procedimiento. En la Sinfonía No. 2, *Del terruño*, compuesta en 1924 y tal vez el gran paradigma de la estética nacionalista de Uribe Holguín, la unidad y circularidad de la forma está dada por el desarrollo de un motivo generador de tipo melódico. De igual forma, en las *Tres Danzas Colombianas: Joropo, Pasillo y Bambuco*, compuesta en 1940, hay una cohesión formal que se alcanza a nivel armónico; hay un gran arco funcional que incluye las tres piezas mientras que a nivel rítmico-melódico funcionan como unidades independientes.

Para finalizar, es importante resaltar el papel de Uribe Holguín de regreso en Colombia y la influencia que su viaje a Europa tuvo a nivel musical e institucional en el país. Además de ser el primer compositor colombiano en afrontar los grandes géneros europeos (11 sinfonías, 10 cuartetos de cuerda, 7 obras para instrumento so-

lista con acompañamiento de orquesta, 7 sonatas y 2 suites para violín y piano, una tragedia lírica, etc.), y utilizar un lenguaje armónico de vanguardia, uno de los mayores aportes de Guillermo Uribe Holguín al medio musical colombiano se dio a través de su gestión en el Conservatorio Nacional. Propuso al Gobierno, en primer término, el cambio de nombre de la Academia por el de Conservatorio y entregó al Ministerio de Instrucción Pública un proyecto de reglamento que redactó tomando como ejemplo los estatutos de conservatorios europeos. Consiguió reunir lo más selecto del medio musical bogotano como parte del profesorado, además de algunos elementos de origen europeo; instauró para la selección de los alumnos los concursos de admisión, método que reemplazaba las cartas de recomendación, en uso hasta entonces. Activó la Orquesta del Conservatorio, logró crear la Banda Nacional y contactó las principales casa editoriales musicales europeas que empezaron a proveer periódicamente a la institución con las más importantes obras del repertorio occidental.

Así pues, a pesar de contar con un apoyo irrisorio de parte del Estado y de las críticas constantes que recibió, la gestión de Guillermo Uribe Holguín al frente del Conservatorio y, en particular, de la Orquesta fueron claves en el posterior desarrollo artístico del país. En definitiva, sea desde el punto de vista musical, social o institucional, Uribe Holguín fue uno de los personajes más prominentes de todo el panorama colombiano en el siglo XX, razón por la cual su memoria y su legado merecen ser rescatados y su obra puesta de vuelta en los escenarios nacionales.

## BIBLIOGRAFÍA

- Arena, E. (2009). El precio de la pureza de sangre: ensayo sobre el papel de los músicos mestizos. (*Pensamiento*), (*Palabra*) y *Obra*, Vol. 1 (Nº 1), pp. 19-35.
- Arias, J. (2005). *Nación y diferencia en el siglo XIX colombiano*. Bogotá: Ediciones Unian-des.

- Barriga, M. (2007). La educación musical informal grupal en Bogotá 1880-1920. *El artista: revista de investigaciones en música y artes plásticas*, (Nº 4), pp. 102-122.
- Cordovez, J. M. (1899). *Reminiscencias de Santaafé y Bogotá*. Bogotá; Librería Americana.
- Cortés, J. (2004). *La música nacional popular colombiana en la colección de Mundo al Día (1924-1938)*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia – Unibiblos.
- D'Indy, V. (1943). *César Franck*. Buenos Aires: Grandes Biografías.
- Duque, E. A. (1995). La música en Colombia en los siglos XIX y XX. En *Gran Enciclopedia de Colombia*, Vol. 7. Bogotá: Círculo de Lectores, pp. 89-110.
- Duque, E. A. (1996). La sociedad filarmónica o la vida musical en Bogotá hacia mediados del siglo XIX. *Ensayos: Historia y Teoría del Arte* (Nº 3), pp. 75-92.
- Duque, E. A. (2004a). Notas al disco *Pedro Morales Pino. Obras para piano*. Claudia Calderón (pianista). Colección Música y Músicos de Colombia. Bogotá: Banco de la República.
- Duque, E. A. (2004b). Presentación del documento: Reglamento de la Sociedad Filarmónica. *Ensayos: Historia y Teoría del Arte* (Nº 9), pp. 243-254.
- Fischerman, D. (2011). *Después de la música: El siglo XX y más allá*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- Hart, B. (2006). Vincent D'Indy and the development of the French symphony. *Music & Letters* (Vol. 87, Nº 2), pp. 237-261.
- Miñana, C. (1997). Los caminos del bambuco en el siglo XIX. *A contratiempo. Revista de música en la cultura* (Nº 9), Segunda Época. Bogotá: Ministerio de la Cultura.
- Perdomo, J. I. (1963). *Historia de la música en Colombia*. Bogotá: Editorial ABC.
- Rojas, C. (2001). *Civilización y violencia: La búsqueda de la identidad en la Colombia del siglo XIX*. Bogotá: Norma.
- Rodríguez, M. (2009). *Sinfonía del terruño de Guillermo Uribe Holguín: la obra y sus contextos*. Bogotá: Universidad de los Andes, Facultad de Ciencias Sociales, Departamento de Historia, CESO, Ediciones Uniandes.
- Rodríguez, M. (2012). El bambuco, música «nacional» de Colombia: entre costumbre, tradición inventada y exotismo. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega: Publicación de la facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina* (Nº 26), pp. 297-342.
- Sánchez, E. (s.f). *Codazzi, la Comisión Corográfica y la construcción de Nación*. Bogotá: Periódico UNAL. Recuperado de <http://historico.unperiodico.unal.edu.co/ediciones/109/04.html>
- Santos, G. (1916). De la música en Colombia. *Cultura* (Vol. II, Nº 12), pp. 420- 433.

- Torres, R. (2012). Tras las huellas armoniosas de una compañía lírica: La Rossi-D'Achiardi en Bogotá. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega* (Año XXVI, N° 26), pp. 161 - 200
- Uribe Holguín, G. (1941). *Vida de un músico colombiano*. Bogotá: Editorial Librería Voluntad.
- Vallas, L. (1950). *Vincent d'Indy II: Maturité, Veillesse*. París: Albin Michel.



*TIENTOS DEL VÉSPERO* DE  
ALFREDO DEL MÓNACO:  
CONTEXTO DE CREACIÓN,  
ACERCAMIENTO ANALÍTICO  
E INTERPRETACIÓN

*Diego Alexander Serrano Cadena*

**E**n este texto se expone la sistematización del proceso de análisis, que surge desde la búsqueda de una nueva interpretación de la obra para guitarra *Tientos del Véspero*, del compositor venezolano Alfredo del Mónaco, a partir de la utilización de diferentes herramientas teóricas como son la teoría de conjuntos aplicada a la música, el estudio del ritmo como expresión de los múltiples parámetros musicales (Berry, 1987) y la clasificación de los fenómenos del tiempo musical desde su grado de complejidad (Grisey, 1989).

Se analizan los parámetros tónico, duracional y tímbrico, y se divide la obra en eventos, que han sido determinados a partir de las características relevantes; se implementa un modelo en el que se otorgan *funciones de impulso* (Berry, 1987), para así mostrar cómo sus particularidades son generadoras del movimiento interno de la obra, definiendo su estructura en todos los niveles (micro-macro).

#### ESTRUCTURA FORMAL

La obra se puede dividir en cuatro secciones:

**1ª Sección:** Desde el comienzo hasta el primer sistema de la hoja dos.

**2ª Sección:** Desde el *Negra* = 72, *un poco agitato* del segundo sistema de la hoja dos hasta el *Negra* = 50, *calmo e misterioso* del quinto sistema de la hoja tres.

**3ª Sección:** Desde el *Negra* = 80 del quinto sistema de la hoja tres hasta el *gliss de uña* del sexto sistema de la hoja cinco.

**4ª Sección:** Desde el *Negra* = 50-60, *calmo e dolce* del séptimo sistema de la hoja cinco hasta el final.

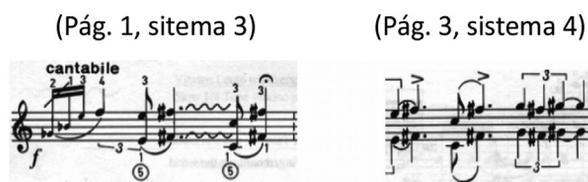
#### DESCRIPCIÓN DE LA 1ª SECCIÓN

En esencia, puede afirmarse que la primera parte de la obra cumple con dos funciones. La primera es mostrar los materiales referenciales, lo cual se hace desde el parámetro tónico y también desde la caracterización de ciertos gestos musicales, que combinan eventos rítmicos y tónicos; la segunda función de la primera sección es tener un primer desarrollo de los materiales para generar una conducción de la tensión, vista como un proceso de aceleración por subdivisión y conducción hacia un registro más agudo, que, precisamente, al generar un punto de inflexión, se convierte en un criterio importante de división formal.

En el aspecto tónico, vale la pena resaltar como eje de desarrollo la sonoridad  $\{0, 4, 5, 6\}$  o su inversión  $\{0, 1, 2, 6\}$ <sup>1</sup> como se ejemplifica en la figura 1. Este conjunto genera una interválica significativa para la obra, en tanto que se vuelve referencia literal para distintas secciones y punto de conexión hacia otras sonoridades, que si bien se convierten en contraste por variación de la interválica, comparten parte del contenido de esta.

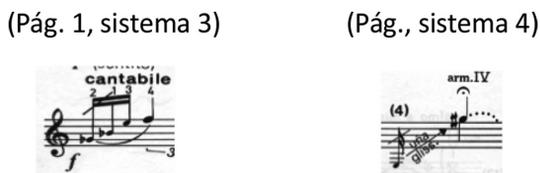
1. A partir de este punto, se usará la forma prima para aglutinar tanto transposición como inversión en una sola clase de conjunto.

Figura 1. Sonoridad {0, 4, 5, 6}



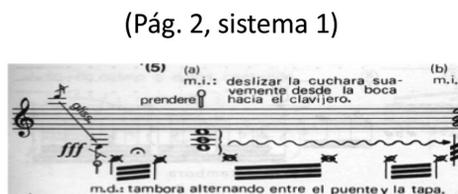
Desde un punto de vista de «gestos musicales», también es posible observar la introducción de la ornamentación a través de apoyaturas (figura 2). Se consideró de gran importancia este tipo de evento, gracias a que conecta el proceso, sirviendo como referencia o como gestor de empuje hacia otros puntos del proceso de aceleración mencionado previamente.

Figura 2. Gestos musicales



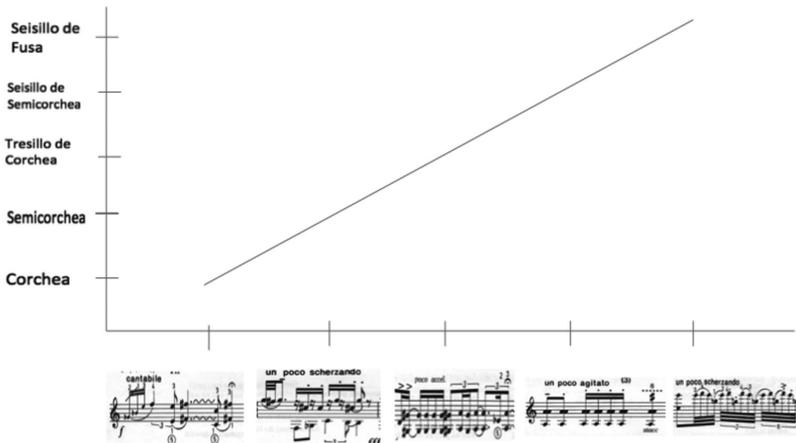
Por otro lado, la exploración tímbrica también puede ser incluida en esta categoría como algo relevante para la primera función de esta sección, a pesar de no tener un desarrollo explícito, pero que cumple con la idea de referencia hacia otras secciones en las cuales sí tendrá un desarrollo.

Figura 3. Exploración tímbrica



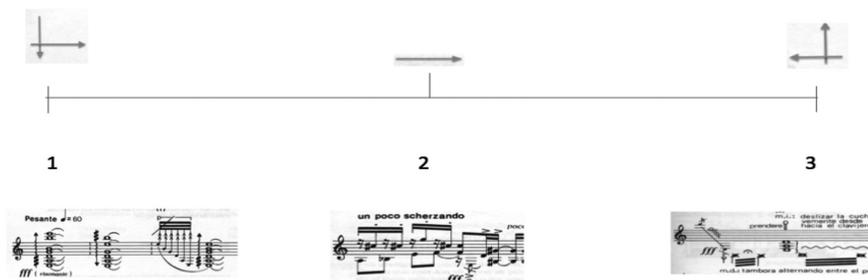
Como se mencionó previamente, esta primera sección tiene un proceso de conducción de la tensión, visto desde una perspectiva de aceleración. Tomando como eje de este tipo de desarrollo de la sonoridad mencionado con anterioridad, se seleccionaron los diferentes puntos de aparición y se caracterizaron sus elementos duracionales, los cuales resultaron ser un indicador significativo del proceso, pues se llegaba a mayores divisiones en intervalos de tiempo bastante similares.

Figura 4. Conducción en la tensión por aceleración



Adicional al examen de la tendencia anterior, en un marco de referencia más local, se dividió la sección en fragmentos más pequeños a los cuales se les asignaron funciones de impulso; luego de determinar esta funcionalidad se clasificaron en un nivel estructural mayor para generar una conducción detallada.

Figura 5. Funciones de impulso de la primera sección



Un primer evento, al que se le asigna la función mixta *afirmativo-conducción*, da inicio a la obra con acordes largos, esto, tal vez, con la intención de presentar la afinación y resonancia del instrumento; esta sonoridad es redefinida por un gesto rápido y ligero de arpeggios en armónicos, que conduce la energía a la aparición del material tónico que hemos tomado como eje de desarrollo. El segundo evento tiene una función de *conducción*; en él se presenta el primer desarrollo de los materiales y el proceso de conducción de la tensión explicado anteriormente. Y un tercer evento, al que se le asigna la función mixta *reacción-recesivo*, que por sus características netamente de exploración tímbrica y carácter improvisatorio, se opone a la actividad hasta ahora presentada, liberando la energía condensada en esta primera sección.

#### DESCRIPCIÓN DE LA 2ª SECCIÓN

Esta segunda sección, presenta básicamente dos funciones. La primera función puede ser vista como una variación de los materiales referenciales de la obra, la cual se da agregando nuevos elementos, tanto desde el parámetro tónico como desde el proceso de conducción en la tensión de la obra. Esto recuerda la primera unidad formal, en la que mantiene la idea de desarrollo desde el proceso de aceleración por subdivisión, y que incluye ahora, a partir de la sumatoria de voces, gestos que contienen mayor número de alturas;

la segunda función de esta sección, es tener un primer desarrollo a nivel de exploración tímbrica, vista como elemento de oposición a la intención de conducción melódica y que sirve como referente de contraste, haciendo más evidente el intercambio de elementos líricos con elementos tímbricos.

En el aspecto tónico, resaltamos la aparición de la sonoridad  $\{0, 3, 4, 8\}$ , que a pesar de no tener un desarrollo explícito, sirve como punto de referencia hacia la tercera sección en la que sí lo tendrá (figura 6). También cabe resaltar la sonoridad  $\{0, 1, 6, 7\}$  vista como una variación de la interválica del conjunto  $\{0, 1, 2, 6\}$  (figura 7).

Figura 6. Sonoridad  $\{0, 3, 4, 8\}$

(Pág. 2, sistema 2 y 3)

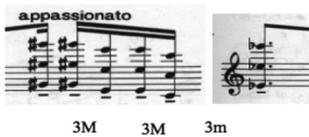


Figura 7. Variación  $\{0, 1, 6, 7\}$

(Pág. 2, sistema 4)



El aporte más importante de esta sección al aspecto tónico es, tal vez, la aparición de los conjuntos  $\{0, 1, 3, 4, 5, 6\}$  y  $\{0, 1, 2, 3, 6\}$ ; estas dos sonoridades, condensadas en un mismo evento y que, además, son resaltadas con el uso de armónicos, combinan la interválica significativa de la obra, convirtiéndose en un referente del desarrollo lírico. (figura 8)

Figura 8. Combinación de sonoridades

(Pág. 2, Sistema 5)

♩ = 60 *dolce, assai cantabile*  
armonici

{0, 1, 2, 3, 6}                      {0, 1, 3, 4, 5, 6}

Como se mencionó previamente, esta segunda sección tiene un proceso de conducción de la tensión, visto desde una perspectiva de aceleración por subdivisión. Tenemos un primer proceso, condensado en una sola frase, que deja clara esta intención (figura 9).

Figura 9. Proceso de aceleración por subdivisión

Tresillo de Semicorchea dentro de Tresillo de Corchea  
Semicorchea dentro de Tresillo de Corchea  
Semicorchea

El segundo proceso de conducción en la tensión en esta sección, tiene que ver con eventos que incluyen la sumatoria de voces y gestos que contienen mayor número de alturas. Se seleccionaron los diferentes puntos de aparición y se caracterizaron sus elementos duracionales, lo que resultó ser un indicador significativo en el proceso de conducción, pues se llega igualmente a una mayor división en la figuración.

Figura 10. Subdivisión por pulso de Negra

Semicorchea

Semicorchea  
(9:8)Seisillo de  
semicorchea

Fusas

1



2



3



4



(Pág. 2, sistema 3) (Pág. 2, sistema 3) (Pág. 2, sistema 4) (Pág. 3, sistema 2)

Desde un punto de vista de «gestos musicales», como se menciona en la descripción de la primera sección, cumplen la función de conectar el proceso, sirviendo de referencia o como gestor de empuje; en esta sección vemos una transformación de estos gestos, vistos como adornos a través de apoyaturas, en eventos con figuración definida que adquieren mayor importancia dentro de la construcción rítmica.

Figura 11. Gestos musicales

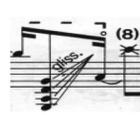
(Pág. 2, sistema 2)



(Pág. 2, sistema 5)



(Pág. 2, sistema 6)



Por otro lado, la exploración tímbrica tiene en esta sección un primer desarrollo; aquí se presentan elementos de gran variedad y con distintos niveles de resonancia como consecuencia del manejo del timbre a través de la forma de ataque. La funcionalidad de estos elementos, transformados tímbricamente, es contrastar con la idea del desarrollo melódico, primero apareciendo de manera breve al final de eventos que tienen una función de conducción del material tóni-

co (figura 12) y, segundo, desdibujando el material al afectarlo de tal manera que no permite distinguir su altura real (figura 13).

Figura 12. Como contraste al desarrollo del material tónico



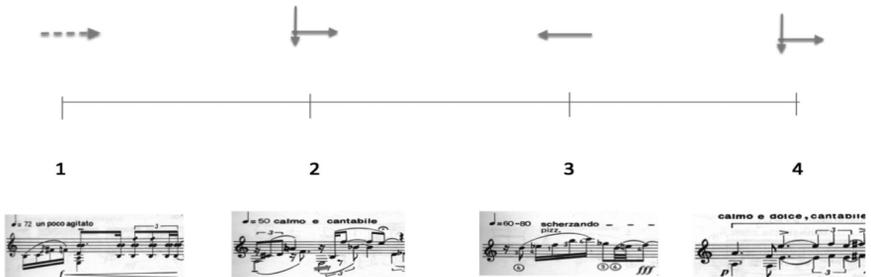
Figura 13. Desdibujando la altura real



*(Pulsar con la mano derecha detrás de la nota pisada)*

Adicional al examen de la tendencia anterior, se dividió la sección en fragmentos más pequeños a los cuales se les asignaron funciones de impulso; luego de determinar esta funcionalidad se clasificaron en un nivel estructural mayor para generar una conducción detallada de la sección.

Figura 14. Funciones de impulso segunda sección



Un primer evento con función de *anticipación* da inicio a la segunda sección de la obra; este presenta los materiales sin ningún desarrollo explícito, anticipando el desarrollo que tendrán más adelante. En el segundo evento al que se le asigna la función mixta *afirmativo-conducción*, aparecen los dos hechos de gran importancia a nivel tónico, como son la primera variación y la combinación de la interválica significativa de la obra, haciendo explícito un desarrollo a nivel lírico. En el tercer evento encontramos condensados los elementos que conforman la exploración tímbrica que, como se señaló anteriormente, sirve de referente de oposición al desarrollo del material tónico. Y un cuarto evento, con función mixta *afirmativo-conducción*, nos recuerda la intención lírica de la obra, que ha sido desdibujada por la transformación tímbrica del anterior evento, conduciendo, así, la expectativa hacia la próxima sección.

#### DESCRIPCIÓN DE LA 3ª SECCIÓN

La tercera sección tiene como función principal hacer explícito el uso de dos ejes importantes en el desarrollo de la obra. Como primer eje, tenemos la conducción de la tensión, vista desde el proceso de aceleración por subdivisión y el direccionamiento hacia un registro más agudo como referente de anticipación al desarrollo del material tónico; y como segundo eje, el desarrollo del material tónico, planteando una intención lírica mucho más compleja, a partir de la interacción de las voces, desde su desfase, encuentro, cambios de registro y polirritmias.

En el aspecto tónico resaltamos la sonoridad  $\{0, 3, 4, 8\}$  como motor principal del desarrollo lírico de esta sección, que construye un discurso melódico a partir de la variación en la interválica; la principal variación a este conjunto es la sonoridad  $\{0, 2, 3, 4, 8\}$ , que se presenta en las frases más importantes, tejiendo el desarrollo con otras variaciones del conjunto carentes de un conjunto constante.

Figura 15. Sonoridades del desarrollo lírico

Sonoridad {0, 2, 3, 4, 8}

(Pág. 4, Sistema 1)



Sonoridad implícita {0, 3, 4, 8}

(Pág. 4, Sistema 2)



(Pág. 4, Sistema 2)



(Pág. 4, Sistema 2 y 3)



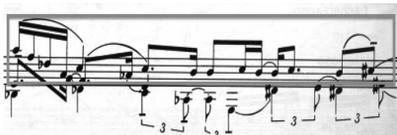
(Pág. 4, Sistema 2 y 3)



(Pág. 4, Sistema 3)



(Pág. 4, Sistema 4)



(Pág. 4, Sistema 4)



En cuanto al proceso de desarrollo en la tensión de la obra, visto desde la conducción del material hacia un registro más agudo, vale la pena resaltar un segmento en esta sección que presenta un movimiento lineal ascendente por semitonos, en medio de un tejido en el que están implícitas las sonoridades características de la obra explicadas anteriormente. En el siguiente gráfico se señalan los puntos de aparición de cada altura.

Figura 16. Proceso lineal ascendente

(Pág. 4, Sistema 6)



(Pág. 5, Sistema 1)



En cuanto a la exploración tímbrica, se presenta un gran segmento en el que se exponen los elementos tratados anteriormente a lo largo de la pieza. Esto hace pensar, más que en un desarrollo a nivel tímbrico, en un cierre del flujo constante de materiales en la obra, que sirve como conector hacia el final.

Figura 17. Exploración tímbrica

(Pág. 5, Sistema 6)



(Arpeggio ascendente y descendente sobre armónicos, aparece en la Sección 1)

Adicional al examen de la tendencia anterior, se dividió la sección en fragmentos más pequeños a los cuales se les asignaron funciones de impulso; luego de determinar esta funcionalidad se clasificaron en un nivel estructural mayor para generar una conducción detallada de la sección.

Figura 18. Funciones de impulso tercera sección

Un primer evento con función de *anticipación* da inicio a la tercera sección de la obra; se presenta el proceso de aceleración por subdivisión como referente de anticipación al gran desarrollo lírico de esta sección. En el segundo evento, al que se le asigna la función mixta *afirmativo-conducción*, aparece el gran desarrollo lírico de la obra explicado anteriormente. Un tercer evento, con función de *conducción*, presenta el proceso lineal ascendente por semitonos, que se inserta dentro de los elementos que constituyen la conducción de la tensión de la sección. Y un cuarto evento con función *reacción*, en el que encontramos condensados los elementos que conforman la segunda exploración tímbrica, la cual, como se explicó anteriormente, sirve como referente de oposición al constante desarrollo presentado hasta ahora.

#### DESCRIPCIÓN DE LA 4ª SECCIÓN

La cuarta sección tiene básicamente dos funciones. La primera es hacer referencia a los elementos del parámetro tónico desarrollado durante la obra, a partir de frases con carácter rápido que dan la sensación de ser improvisadas. La segunda función es liberar la energía condensada durante la obra, buscando su final.

Para explicar la primera función de esta sección, es necesario

dividirla en frases que permitan evidenciar el material al que hacen referencia; de esta manera obtenemos cuatro grandes frases en las que se muestran su interválica interna y su conjunto.

Figura 19. Primer frase

(Pág. 5, Sistema 7)



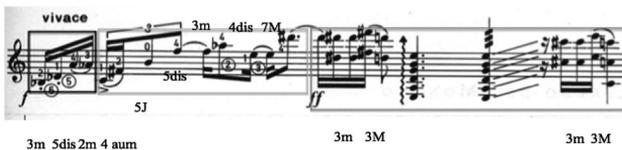
{0, 1, 4, 7, 8}

{0, 1, 2, 6}

La primera frase recuerda la sonoridad que tomamos como eje de desarrollo en la primera sección, dada por el conjunto {0, 1, 2, 6}, y la combinación en la interválica significativa que se tomó como referente del desarrollo lírico en la segunda sección, dada por el conjunto {0, 1, 4, 7, 8}, ({0, 1, 3, 4, 5, 6}), además de los procesos de aceleración por aumento en la subdivisión.

Figura 20. Segunda frase

(Pág. 6, Sistema 1)



{0, 1, 2, 5}

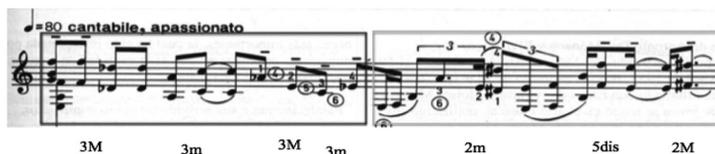
{0, 1, 6, 7}

{0, 1, 2, 3, 4}

La segunda frase recuerda toda la interválica significativa de la obra, a partir de variaciones en su disposición, además de la sonoridad de las cuerdas al aire, presentada como arpeggio lento, que nos remite inmediatamente al inicio de la obra.

Figura 21. Tercer frase

(Pág. 6, Sistema 2)



{0, 3, 4, 8}

{0, 1, 2, 6}

La tercer frase presenta las dos sonoridades que se han tomado como eje para el desarrollo del parámetro tónico.

Figura 22. Cuarta frase

(Pág. 6, Sistema 3)



{0, 1, 3, 6, 7}

{0, 1, 3, 6}

{0, 1, 2, 4, 8}

Esta frase tiene dos características que la destacan sobre todo el material de la obra –la construcción rítmica a partir de quintillos y el uso del registro más agudo–, las cuales culminan todo el proceso de conducción en la tensión, que se ha dado mediante la aceleración por subdivisión y la dirección hacia registros más altos.

Adicional al examen de la tendencia anterior, se dividió la sección en fragmentos más pequeños a los cuales se les asignaron funciones de impulso; luego de determinar esta funcionalidad se clasificaron en un nivel estructural mayor para generar una conducción detallada de la sección.

Figura 23. Funciones de impulso cuarta sección

El diagrama muestra tres eventos numerados (1, 2, 3) con sus respectivos símbolos de impulso y fragmentos de partitura musical correspondientes:

- Evento 1:** Representado por un símbolo de impulso con una línea punteada que apunta a la derecha. La partitura muestra un fragmento de música con un tempo de  $\text{♩} = 50-60$  y el carácter *calmo e dolce*.
- Evento 2:** Representado por un símbolo de impulso con una línea sólida que apunta a la derecha y una línea punteada que apunta hacia abajo. La partitura muestra un fragmento de música con un tempo de  $\text{♩} = 54$  y el carácter *8va alta*.
- Evento 3:** Representado por un símbolo de impulso con una línea punteada que apunta hacia arriba. La partitura muestra un fragmento de música con un tempo de  $\text{♩} = 54$  y el carácter *cantabile, un poco melanconico*.

Un primer evento, al que se le asigna la función *anticipación*, hace referencia a algunos de los materiales significativos de la obra, sobre todo en el parámetro tónico; como no se presenta ningún tipo de desarrollo, la actividad de este evento concentra la expectativa hacia el segundo evento. El segundo evento tiene la función mixta *afirmativo-conducción*; este evento es de gran importancia, ya que se considera la culminación del proceso de conducción en la tensión de la obra. Y un tercer evento, con la función *recesivo*, libera la energía de la sección y cierra la pieza con un pequeño proceso de desaceleración, gesto similar al que le da comienzo.

Tientos del Véspero es una obra poco difundida dentro de los guitarristas, por lo que se tienen muy pocos referentes o puntos de vista acerca de la manera de interpretarla, a diferencia de otras obras que hacen parte del repertorio de la guitarra, sobre las cuales hay un debate mucho más amplio, que ayuda a la construcción de una interpretación y una manera de abordar su estudio. En ese sentido, el resultado principal de este trabajo es una visión alternativa de la obra mencionada, nutrida por un proceso empírico durante el cual se transformó significativamente mi propuesta interpretativa. Espero sea de utilidad para los intérpretes, compositores, artistas e investigadores interesados en la producción artística de Alfredo del Mónaco y también que sirva como referente para incentivar a los guitarristas a acercarse al repertorio académico contemporáneo, a partir de los recursos aquí expuestos o creando otros basados en el modelo aquí presentado.

## BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez, D. (2012). *Estudio analítico de dos obras para guitarra de los compositores venezolanos Alfredo del Mónaco y Adina Izarra*. Caracas: Universidad Simón Bolívar. Inédito.
- Berry, W. (1987). *Structural functions in music*. New York: Dover Publications.
- Del Mónaco, A. (1992). *Tientos del Véspero*. Caracas: Editorial Latinoamericana de Música Simón Bolívar.
- Grisey, G. (1989). *Tempus exmachina*. Recuperado el 22 de Noviembre de 2015, de [http://www.eumus.edu.uy/eme/ensenanza//EP/2008/2008\\_c/documentos/traducciones/Grisey\\_Tempus.ex.machina.pdf](http://www.eumus.edu.uy/eme/ensenanza//EP/2008/2008_c/documentos/traducciones/Grisey_Tempus.ex.machina.pdf)
- Science. 12(2): 72-79. doi: 10.1016/j.tics.2007.11.004
- Noya M. (11 de diciembre de 2013). *Microcircuitos Venezuela*. Recuperado el 2 de Noviembre de 2015, de <http://venezuela.microcircuitos.org/wp-content/uploads/2013/12/ALFREDO-DEL-MONACO.pdf>
- Rojas, Y. (2006). *Acercamiento al lirismo en la obra de Alfredo del Mónaco a través del estudio de tientos de la noche imaginada*. Caracas: Universidad Simón Bolívar. Inédito.
- Sagredo, H. (1998). "Dos obras de Alfredo del Mónaco". *Revista musical de Venezuela*. 1(4), 187-191.
- Straus, J. (1990). *Introduction to Post-Tonal Theory*. New Jersey: Prentice-Hall, Inc.

## REFERENCIAS

- Kurby, C y Zakcs, J. (2008). Segmentation in the perception and memory of events. *Trends in Cognitive Science*, vol. 12 (2).



## ESTRATEGIAS DE ORGANIZACIÓN

*Luis Fernando Sánchez Gooding*

La presente propuesta de organización de los materiales tónicos surge de una reflexión compositiva que también puede tener un buen potencial para el análisis musical, convirtiéndose en un esquema o interfaz que evidencia la relación entre las ideas analíticas y las experiencias o nociones compositivas (Lansky, 1975).

Se expondrá primero el problema que surge desde lo compositivo para el manejo de un conjunto de partes, cuando éste tiene un gran tamaño y, posteriormente, se tratarán algunas particularidades en la representación gráfica, buscando establecer, a través de ejemplos, lo que puede implicar el tipo de visualización y representación del conocimiento musical que se propone. Finalmente, se presentarán dos ejemplos sobre fragmentos musicales de fácil comprensión, para probar el alcance de la metodología en cuanto a su potencial como herramienta analítica y teórica.

### CONSTRUCCIÓN DE UN MODELO DE COMBINACIONES Y PERMUTACIONES

Un conjunto de clases tónicas puede conformar un universo local, expresado en alguna unidad morfológica de cualquier nivel, como motivos, frases, periodos, etc. Podemos asumir que dicho conjunto, con cardinalidad  $n$ , tiene una cantidad de subconjuntos de diferentes cardinalidades menores a la propia y, a su vez, éstos tendrán también subconjuntos de cardinalidades menores. Es importante precisar que el conteo de dichos conjuntos es importante, pues es posible que,

a través de la relación de inclusión, algún subconjunto contenido en varios conjuntos de mayor cardinalidad, establezca diversas posibilidades de transformación, manteniendo una buena cantidad de elementos comunes.

#### UN PROBLEMA DE CANTIDAD

El cálculo de la cantidad de subconjuntos de una cardinalidad  $r$  al interior de un conjunto de cardinalidad  $n$  es posible a través del coeficiente binomial, también expresando como una «combinación de  $n$  objetos (en un conjunto), tomando  $r$  (elementos) a la vez» (Ross & Wright, 1990: 201). La totalización de subconjuntos se expresa en la ecuación 1, donde  $n$  es la cardinalidad del conjunto base y  $r$  es la cardinalidad del subconjunto, siempre  $r$  es menor que  $n$  e  $i$  es la menor cardinalidad a ser considerada.

$$\sum_{r=i}^{n-1} \frac{n!}{(n-r)! r!}$$

A medida que aumenta el número de elementos presentes en el conjunto base, la cantidad de subconjuntos aumenta tremendamente; por ejemplo, para un heptacordio, si se consideran conjuntos de tres hasta seis clases tónicas, hay 98 subconjuntos en total (35 tricordios, 35 tetracordios, 21 pentacordios y 7 hexacordios).

El problema de cantidad se expande aún más si se desea considerar no sólo la abstracción de las representaciones en forma prima de los conjuntos, sino que las disposiciones encontradas resultan relevantes en términos del impacto en la percepción de la conducción de voces para extraer datos como la «suavidad» o la «uniformidad» en la misma (Straus, 2005). Las disposiciones pueden ser representadas inicialmente como las permutaciones de elementos al interior de un conjunto, lo cual genera, a su vez, una relación de orden entre los elementos de un subconjunto y, simultáneamente, otra organización entre las diferentes permutaciones, como se explicará más adelante.

Continuando en la línea cuantitativa, cada conjunto tiene  $r!$  permutaciones, siendo  $r$  su cardinalidad, lo cual implica que para cada subconjunto incluido en uno de mayor cardinalidad, la relación de paso se extiende a esa misma cantidad de representaciones. La configuración de la información presentada previamente crece enormemente, lo cual en principio puede resultar poco manejable sin la asistencia de un computador, que es en parte la motivación para pensar en el modelo que se propone en este escrito.

Para calcular la cantidad de disposiciones (permutaciones) sólo se requiere modificar la ecuación 1 agregando una multiplicación por  $r!$ , como se muestra en la ecuación 2. Para ilustrar, el ejemplo anterior generaba 98 subconjuntos que, luego de añadir la modificación, se convierten en un total de 8.610 representaciones de los conjuntos.

$$\sum_{r=i}^{n-1} \frac{n!}{(n-r)! r!} r!$$

## LAS ESTRUCTURAS DE DATOS Y LOS OBJETOS

Como se estableció en la sección anterior, el problema que surge compositivamente al tener tantas posibilidades, exige un sistema de organización que pueda brindar información sobre tales posibilidades de relación. Asimismo, la representación de la información también puede ser esencial para determinar propiedades de los diferentes objetos de análisis; por esa razón el enfoque de esta propuesta está en la representación de un conocimiento musical en el computador y su relación con las necesidades analíticas, compositivas y de búsqueda teórica que pueden desprenderse.

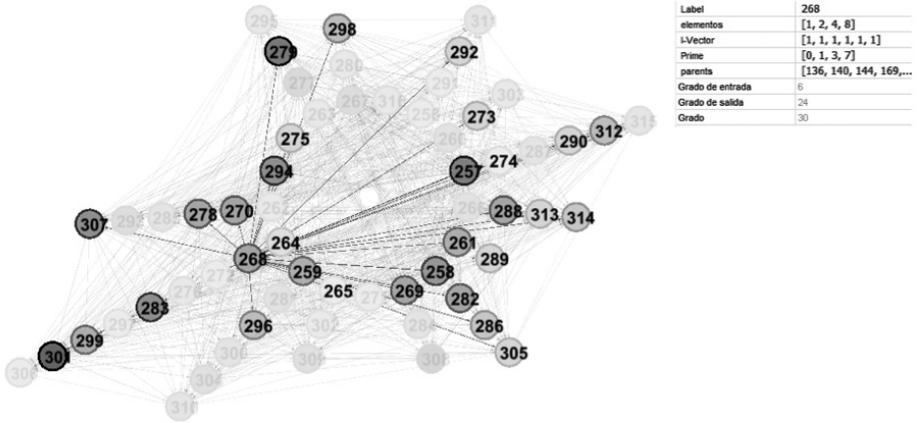
Comencemos por establecer que cada conjunto puede ser representado gráficamente como un círculo en un plano bidimensional; esto es llamado nodo en la teoría de grafos y puede ser la representación de un elemento en un conjunto o puede ser una cantidad de información condensada en un punto, como en este caso lo serán

los subconjuntos generados. Los nodos pueden unirse con líneas o flechas llamadas aristas, que representan algún tipo de relación; por ejemplo, la inclusión genera líneas desde un conjunto hacia sus subconjuntos o la relación puede estar dada también desde la aparición en el tiempo, como se ilustrará más adelante.

Vale la pena comenzar desde la versión más simple de un nodo en esta propuesta. Un conjunto cualquiera puede ser representado por una lista de elementos y algunas cualidades básicas, como su vector interválico y su forma prima; sin embargo también se añadirá un campo más que representará una cadena de las permutaciones posibles para dicho conjunto, siendo esto último a su vez un objeto<sup>1</sup> con sus características particulares.

Una vez definidas las cualidades esenciales desde lo musical es necesario añadir otros atributos que hacen parte de lo operativo, es decir, del manejo interno en un programa y que permitirán la realización de diversas operaciones posteriormente. De acuerdo con lo anterior, se añaden como atributos adicionales un número de identidad para cada conjunto y un arreglo de referencias hacia identidades de los conjuntos que lo contienen, siendo estas últimas de gran importancia para generar el grafo, a pesar de que internamente en el computador son un listado o una estructura de datos. En el gráfico 1 se puede observar un ejemplo de este tipo de construcción, en el cual el nodo 268 se relaciona hacia otros nodos que representan tetracordios contenidos en hexacordios y a la derecha se pueden ver las propiedades descritas para el nodo.

1. Objeto se entenderá en el sentido de la programación orientada por objetos, esto es, una abstracción que tiene una cantidad de variables, que se llamarán atributos, y de operaciones que se pueden realizar sobre sus atributos, que se llamarán métodos. Adicional a eso, al hacer uso de objetos y clases de objetos pre-existentes en algún lenguaje de programación, se puede decir que heredan también los atributos y métodos de dichos objetos, y si hay inclusión en la programación de algo adicional de los objetos definidos acá, los mismos heredarán los atributos y métodos de estos últimos.



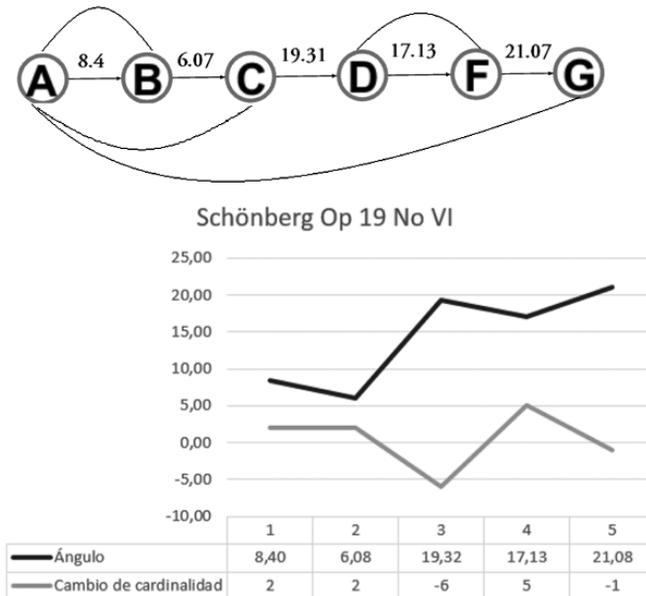
**Gráfico 1.** Tetracordios incluidos en hexacordios en un grafo usado en la composición «Fibras entrecruzadas». Elaboración propia en el *software* Gephi.

Una vez definido el nodo, la siguiente preocupación en la construcción del grafo es la creación de las aristas, las cuales, como se ha mencionado previamente, pueden representar diferentes operaciones de comparación y, por ende, revelar conexiones entre los nodos de diferentes maneras. Hasta el momento se han considerado relaciones como la inclusión o el orden de aparición en una obra; sin embargo, algún esquema de medición sobre un atributo, como el vector interválico, puede mostrar propiedades de un espacio armónico o permitir hallar tendencias en el manejo del cambio entre sonoridades.

Algunos autores han propuesto operaciones de medida sobre el vector interválico para establecer la diferencia entre sonoridades, como el índice de similitud (Teitelbaum, 1965), la similitud sobre el vector de clases interválicas IcVSIM (Isaacson, 1990), el ángulo entre vectores interválicos (Scott & Isaacson, 1998) o el espectro de un vector interválico (Callender, 2007); todas esas medidas pueden servir para organizar los espacios armónicos de diferente manera pero, en general, lo hacen revelando las conexiones entre nodos que se encuentren poco distanciados. Al juntar criterios como el orden de

aparición y una de las medidas anteriores se puede establecer también una línea de variaciones o estabilidades en una obra musical.

Para ilustrar la posibilidad enunciada en el párrafo anterior, el gráfico 2 muestra un grafo que ejemplifica, a través de flechas, la representación del orden de aparición y, con aristas curvas de color negro, se señala la inclusión en la pieza para piano Op. 19 N° 6 de Arnold Schönberg. A partir de los seis conjuntos extraídos se calculó su vector interválico y desde este último, se obtuvo el ángulo entre los conjuntos sucesivos para construir una línea de tendencia. Adicionalmente, se consideró la fluctuación de la cardinalidad como otro parámetro ligado a la sensación de cambio.



**Gráfico 2. Grafo mostrando ángulo entre los nodos y gráficos de tendencia para el ángulo y la cardinalidad. Elaboración propia.**

La cuantificación de la diferencia se convierte en un elemento con el cual se puede generar una abstracción de la que se pueden obte-

ner comportamientos relevantes en el análisis de una obra o en la estructuración compositiva, siendo esto algo que se puede extender a diversos parámetros sonoros, no solamente a las alturas y sus relaciones. Sin embargo, también se debe observar que las mediciones son una manera de organizar un parámetro y que generalmente son una relación binaria entre los elementos pertenecientes al producto cartesiano de un conjunto consigo mismo y una operación cualquiera (Lewin, 1987).<sup>2</sup>

## LAS CADENAS DE PERMUTACIONES

Como se mencionó anteriormente, un atributo de los conjuntos puede ser representado como un grafo y considerado un objeto en la metodología que se propone en este escrito. Este es el caso de las cadenas de permutaciones, que pueden ser útiles en la medida en la cual se consideren las representaciones particularizadas encontradas en una obra, esto es, las disposiciones de las voces o la verticalización de algunas estructuras.

Las disposiciones son relaciones de orden al interior de un conjunto, lo cual puede resultar relevante para el análisis melódico, pues un conjunto puede generar  $r!$  ordenamientos de sus elementos, como ya se dijo. Sin embargo, también es posible que el interés sobre esta versión de un conjunto se extienda a la apertura máxima de la disposición, es decir, el intervalo entre el componente más grave y el más agudo, o se centre en la relación de cambio entre las voces para sonoridades adyacentes.

Si el caso de estudio resulta ser el último mencionado, se puede pensar que la relación de mayor cercanía entre los conjuntos sería la inclusión en un conjunto de cardinalidad  $r + 1$  para conjuntos del mismo tamaño. En ese caso, la relación de equivalencia se puede pensar no sólo desde la noción de la clase de conjunto, es decir,

2. El producto cartesiano genera todas las parejas de elementos en un conjunto. Sobre un conjunto de partes esta operación genera parejas de conjuntos.

que tengan las mismas clases interválicas, sino que compartan cierto número de clases interválicas y un alto porcentaje de elementos comunes. Hacia esa dirección se pueden interpretar los conceptos de transposición e inversión difusa (Straus, 2005), como un método de transformación en el cual hay equivalencia no aproximada<sup>3</sup> a conjuntos que pertenecen a clases distintas, pero que están contenidos en un mismo conjunto.

En la representación de esta información, cada permutación puede ser pensada como un objeto que tiene entre sus atributos el orden particular de los elementos en un conjunto, un conjunto de intervalos pensados como ascendentes para elementos consecutivos y el tamaño total de la permutación, esto es, la suma de los intervalos. Sobre estas propiedades se puede correr un segundo ordenamiento a partir del tamaño total, lo que resultaría útil para generar referencias en un proceso lineal de expansión del registro. Adicionalmente, es posible generar ordenamientos a partir del elemento inicial, como ocurre en la armonía tradicional en el concepto de las inversiones de los acordes.

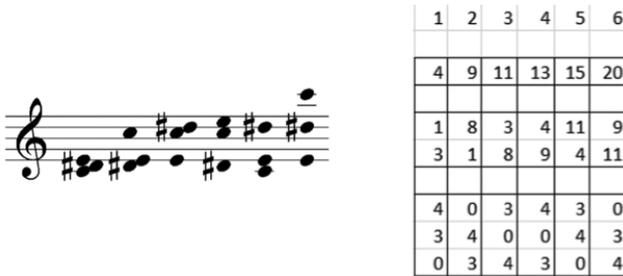


Gráfico 3. Permutaciones del tricordio {0, 3, 4}. Elaboración propia.

3. Entiéndase acá esta equivalencia como similitud. En la teoría de orden, las relaciones de equivalencia notadas con el símbolo  $\sim$  señalan la semejanza, como se puede establecer para ejemplos de palabras de un mismo tamaño y alto contenido de elementos similares (e. g., aba y ana). Por otro lado se encuentra la equivalencia señalada con el símbolo  $\approx$  que implica que los objetos son equivalentes pero una propiedad como la orientación (inversión en el caso musical) o el tamaño difiere (Ross & Wright, 1990).

En el gráfico 3 se muestra, a la izquierda, un tricordio en sus seis permutaciones ordenadas de menor a mayor apertura. A la derecha, se puede ver la representación como conjuntos ordenados en la parte inferior de la tabla, los intervalos consecutivos en el conjunto arriba del anterior y finalmente, el tamaño total y un número de identificación para cada una de las permutaciones.

## LA ORGANIZACIÓN DEL GRAFO

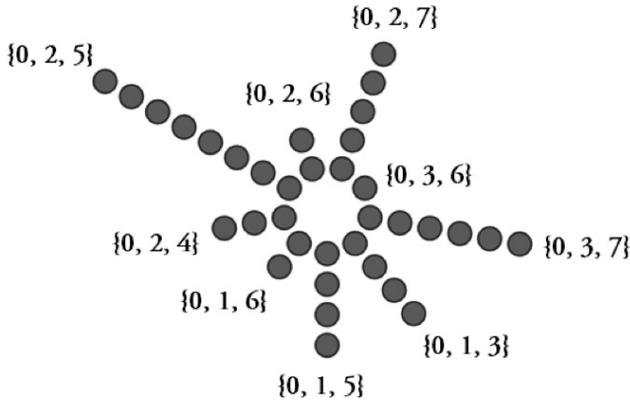
No todas las representaciones u organizaciones en un grafo facilitan la observación de relaciones. Por ejemplo, en un grafo de inclusiones es fácil ver los cambios mínimos, pero no resulta evidente cuántos y cuáles elementos pueden pertenecer a una clase de equivalencia que resulte relevante, como el vínculo a través de la transposición o la pertenencia a una clase de conjunto, e incluso un género de conjuntos (Quinn, 2006).

Por esa razón es importante que en la definición del objeto conjunto se incluyan, en sus atributos, informaciones adicionales o que exista un método para calcular la información necesaria para establecer las relaciones. En el gráfico 4 se puede observar un ordenamiento a través de la clase de conjunto para los tricordios posibles en una escala mayor.

Ya que los grafos resultan ser organizaciones respecto a un criterio particular, se puede pensar que los métodos en un objeto grafo, realmente tienen que ver más con la manera en la cual se establecen los filtros para obtener listados manejables o evidenciar la presencia de algún elemento de alta frecuencia, ya sea por el alto grado de entrada y salida<sup>4</sup> o la reiteración de una sonoridad. Adicionalmente, este tipo de representación del conocimiento musical resulta apro-

4. En un grafo dirigido, o sea, en el cual las artistas se representan como flechas que señalan en una dirección, se puede contar con un atributo en cada nodo que exprese cuántas conexiones hay hacia él (grado de entrada) y cuántas conexiones salen de él (grado de salida).

piado para la exploración de la composición algorítmica y el desarrollo de músicas relacionadas a esquemas de inteligencia artificial.



**Gráfico 4. Tricordios contenidos en una escala mayor. Elaboración propia.**

Vale la pena resaltar que recurriendo a la cantidad de información que se muestre, la organización del grafo puede ser analógica al establecimiento de una perspectiva; es decir, si se piensa que la observación de una estructura en abstracto (poca información que condensa las relaciones) es como observar una vista frontal para un objeto, observar organizaciones que incluyan los puntos de las cadenas de permutación sería como girar el objeto para poder contemplar las conexiones desde varias vistas diferentes.

#### APLICACIÓN DE LA METODOLOGÍA

Para ilustrar mejor las organizaciones de las que se ha venido hablando, se presentan dos fragmentos musicales y varias representaciones de la información musical. La intención con estos ejemplos es mostrar la aplicabilidad de esta metodología, inicialmente compositiva, al análisis musical.

### Ejemplo 1

A pesar de que la teoría de conjuntos se usa más en músicas post-tonales, es aplicable a cualquier paradigma de organización de las alturas. Para el primer ejemplo de uso analítico, voy a considerar un grafo de las transformaciones necesarias para los tricordios y tetracordios tradicionalmente usados como estructuras acórdicas en música tonal (entiéndase como los grados armónicos). A continuación se presenta una primera versión de las sucesiones presentes en la primera frase del coral *Ich dank' dir, lieber Herre* de J.S. Bach.

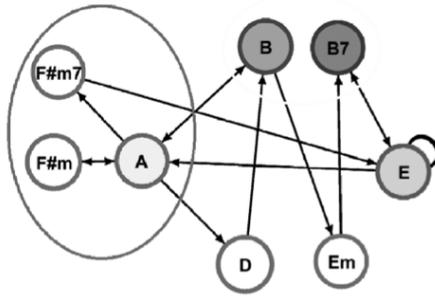


Gráfico 5. Sonoridades extraídas y su representación en un grafo dirigido.

El coral puede resumirse en términos de un espacio total como nonacordio  $A_{\text{ext}} = \{1, 2, 3, 4, 6, 7, 8, 9, 11\}$  que a su vez contiene los heptacordios que entendemos como escalas en esta tradición musical<sup>5</sup>  $E_{\text{mm}} = \{3, 4, 6, 7, 9, 11, 1\}$ ,  $E = \{3, 4, 6, 8, 9, 11, 1\}$  y  $A = \{8, 9,$

5. Se nota acá para escala menor melódica  $X_{\text{mm}}$  y  $X$  para escala mayor.

11, 1, 2, 4, 6} y estos contienen a la vez, las triadas y acordes con séptima (tetracordios) usuales como sonoridad. Sólo se evaluará la aparición de estos y no la totalidad de posibilidades para un nonacordio ya que resultaría tremendamente extensa la cantidad de conjuntos que no aparecen en el coral; sin embargo se señala que puede ser útil en el análisis de lenguaje armónico de un autor o para una época del mismo.

En el gráfico 5 se muestran las sonoridades extraídas, desprovistas de notas de paso, bordaduras, suspensiones y cualquier otro ornamento y su representación como grafo dirigido. No se ha notado ningún grado funcionalmente y se ha usado el nombre de los acordes para establecer solamente el grado de entrada y salida para cada nodo. Es posible establecer que tiene mayor frecuencia o mayor grado medio (de entrada y salida) el acorde de La mayor, constituyéndose éste como centricidad.

En el gráfico 6 se encuentra la representación de los acordes notados como conjuntos de clases tónicas y se han señalado dos tipos de cuantificación para establecer cualidades y cantidades como parámetro de observación. En el grafo de la izquierda se aprecian las operaciones de transformación y sus cuantificaciones, sean estas transposiciones, inversiones o transposiciones difusas (Straus, 2005). Vale la pena señalar que en esta representación hay operaciones recurrentes y estas pueden unificar el uso de transposiciones asociadas a un mismo tipo de conjunto.

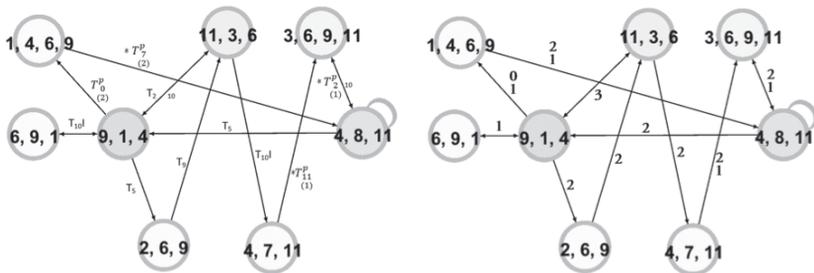
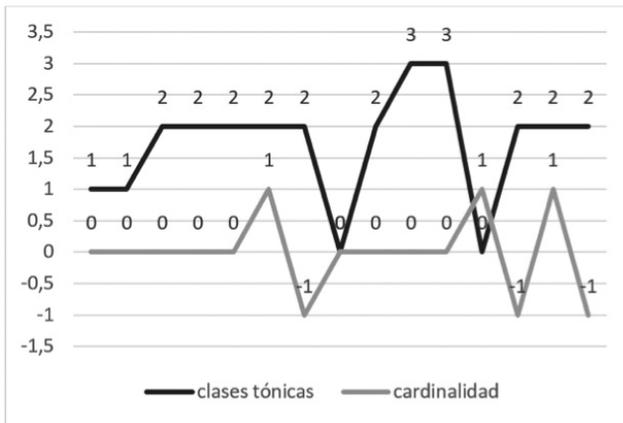


Gráfico 6. Dos representaciones alternativas del grafo mostrando otros tipos de información. Elaboración propia

En el grafo a la derecha, cambia el criterio cuantitativo a la inclusión, indicando, según sea necesario, la cantidad de clases tónicas diferentes entre las sonoridades y el cambio de cardinalidad con un número adicional abajo del número de cambios mencionado previamente. La información extraída de esta representación también puede ser usada para observar algún tipo de tendencia, que señale puntos importantes o de inflexión relacionados particularmente con las apariciones de acordes de dominante siete, como se muestra en la gráfica 7.



**Gráfico 7. Comportamiento de los cambios en clases tónicas y cardinalidad.**

Por otro lado, también es posible organizar los conjuntos encontrados a partir del tipo de conjunto o la clase de conjunto al que pertenecen, agregando utilidad en la construcción de una organización de los materiales tónicos que establezcan otro tipo de centricidad, por ejemplo, los relacionados a la experiencia de la frecuencia en el uso de sonoridad en términos relativos. En el gráfico 8 se puede observar este tipo de representación, que puede ser ampliada a las diferentes sonoridades presentes en el conjunto de partes en una escala mayor y derivar de ello el uso sistemático en el paso a otros conjuntos como una relación de tránsito hacia un eje en particular.

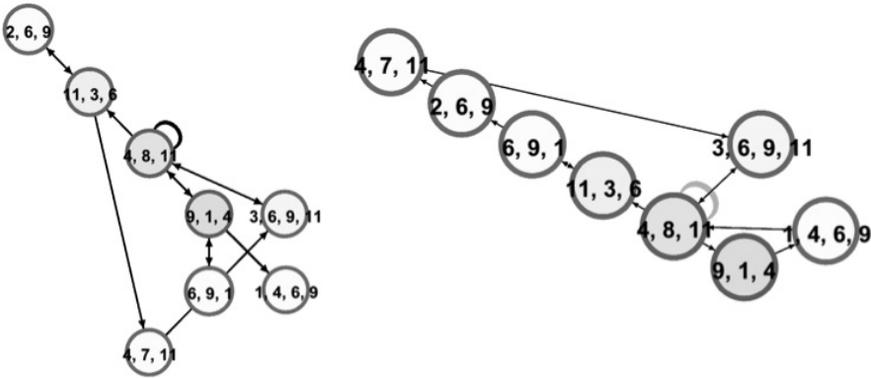


Gráfico 8. Dos representaciones agrupando por tipo de conjunto (izquierda) y por clase de conjunto (derecha).

## Ejemplo 2

A partir de las sonoridades extraídas de los compases iniciales de la obra *Fünf Sätze* Op. 5 N° 3 del compositor Anton Webern, se realiza una aproximación a la importancia de las sonoridades que más se presentan en este fragmento. Adicional a ello, con el objeto de establecer una relación que tenga en cuenta las cadenas de permutación, se tiene en cuenta la disposición en la cual son presentadas las sonoridades.

En el gráfico 9 se muestran los conjuntos extraídos en dos grafos agrupados. A la izquierda por clase de conjunto, mostrando un eje de mayor actividad en términos de sonoridad frecuente. A la derecha, se puede observar una reducción en la cual se han omitido las otras sonoridades y que muestra las conexiones entre las presentes. Estas últimas son organizadas en relación a su identificación en la cadena de permutaciones y un promedio del movimiento de las voces entre los conjuntos adyacentes.

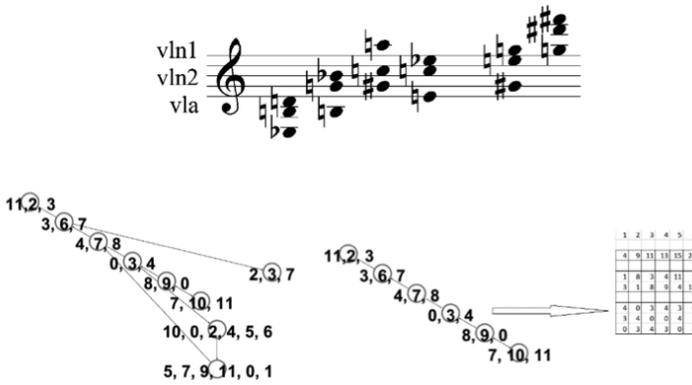


Gráfico 9. Grafo agrupado por clase (izquierda) y conjuntos de una misma clase como reducción para el análisis de otro parámetro.

La información que se configura en la gráfica 10, permite contemplar una tendencia a disminuir el movimiento, como mecanismo de inflexión para resaltar el mayor cambio al final, lo que resulta ser un momento interesante en la pieza, pues justo después de ocurrir ese cambio máximo sobre las sonoridades centrales, cambia o se transforma a través de la inversión difusa el material tónico y el manejo de la textura también se transforma.

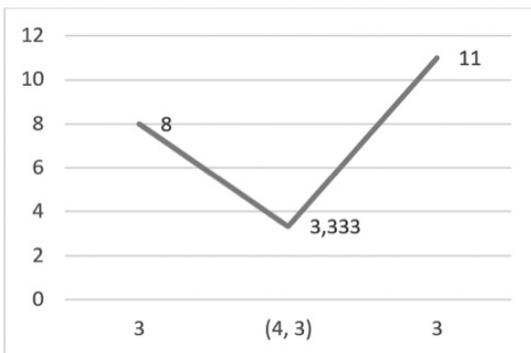


Gráfico 10. Movimiento promedio entre sonoridades de la misma clase. Elaboración propia.

## CONCLUSIONES

Luego de explorar los recursos que surgieron en la práctica compositiva, vale la pena resaltar que el uso los mismos en una práctica analítica y teórica, puede resultar apropiado para enriquecer y ampliar las posibilidades de observación. Buena parte de las herramientas acá expuestas resultan útiles para el análisis computarizado, así como para la composición algorítmica y relacionada a esquemas de inteligencia artificial.

Por otro lado, quiero resaltar que los recursos mencionados hacen parte de un cuerpo de conocimientos altamente desarrollados en el campo de las matemáticas y sería importante incluir este tipo de conocimientos en la formación musical con mayor extensión, fomentando tanto el diálogo interdisciplinar como el trabajo transdisciplinar.

## BIBLIOGRAFÍA

- Callender, C. (2007). Continuous Harmonic Space. *Journal of Music Theory*, Vol. 51, N° 2, pp. 277-332.
- Isaacson, E. (1990). Similarity of Interval Class Content between Pitch Class Sets: The IcVSIM Relation. *Journal of Music Theory*, Vol. 34, N° 1, pp. 1-28.
- Lewin, D. (1987). *Generalized Musical Intervals and Transformations*. New Haven: Yale University Press.
- Lansky, P. (1975). Pitch Class Consciousness. *Perspectives of New Music*, Vol. 13, N° 2, pp. 30–56.
- Quinn, I. (2006). Equal Tempered Harmony (Introduction and Part I). *Perspectives of New Music*, Vol. 44, N° 2, pp. 114-158.
- Ross, K & Wright, C. (1990). *Matemáticas Discretas*. México D.F. Prentice Hall.
- Scott, D & Isaacson, E. (1998). The Interval Angle: A Similarity Measure for Pitch Class Sets. *Perspectives of New Music*, Vol. 36, N° 2, pp. 107-142.
- Straus, J. (2005). Voice Leading in Set Class Space. *Journal of Music Theory*, Vol. 49, N° 1, pp. 45-08.
- Teitelbaum, R. (1965). Intervallic Relations in Atonal Music. *Journal of Music Theory*, Vol. 9, N° 1, pp. 72-127.

## EXPRESIONES POPULARES EN LA MÚSICA ELECTROACÚSTICA LATINOAMERICANA

La inclusión de músicas de tradición popular en la composición electroacústica.

*Felipe Corredor Téllez*

### INTRODUCCIÓN

La práctica compositiva de carácter académico se ha nutrido de las músicas de tradición popular en un gran número de casos y es posible rastrear, en la historia de la música occidental, una gran cantidad de compositores que han recurrido al uso de ellas. Es importante mantener una observación permanente sobre estas manifestaciones en el ámbito de la composición académica contemporánea y resaltarlas, ya que son recurrentes en la manera de abordar la creación musical y, al ser una herramienta vigente, su uso significa un aporte constante al desarrollo y continuidad de ambas prácticas, tanto la académica como la popular.

Los primeros ejemplos de música hecha con medios electrónicos se remontan a los años 50; Europa y Estados Unidos fueron tal vez los primeros en realizar prácticas electrónicas en laboratorios debido a su desarrollo tecnológico; sin embargo y durante la misma década, compositores en toda Latinoamérica también se interesaron por la experimentación con sonidos que podían ser manipulados electrónicamente. En adelante, podemos afirmar que poco a poco se ha cultivado una creciente «escuela» de música electrónica latinoamericana, que también se ha visto influida por las músicas populares. Es, entonces, pertinente no sólo resaltar los autores, sino también los métodos creativos que han mantenido esta práctica en uso por tanto tiempo.

Mi interés particular es mostrar una herramienta útil para el análisis y la composición de obras electroacústicas y mixtas que incluyan elementos sonoros con referencia a prácticas musicales populares. Primero, mencionaré un par de antecedentes relevantes en Colombia y Latinoamérica y haré un breve análisis de una obra de cada uno de ellos. Más adelante, explicaré lo que llamo el *objeto sonoro popular* y su uso en la creación. Es importante observar con detenimiento las diversas maneras en que confluyen y se relacionan los materiales musicales de diferentes contextos, especialmente el modo en que se establecen diálogos entre lo popular y lo académico, a la luz de los posibles cambios y renovaciones técnicas y/o estilísticas que puedan afectar tanto a la música como a los medios con los que se produce.

#### EL PANORAMA DE LO POPULAR EN LA MÚSICA ELECTROACÚSTICA

Es un hecho que la presencia de referencias sonoras de tradición popular es una constante en la historia de la música académica occidental. La aparición de los medios electrónicos en la escena no es la excepción, ya que su impacto ha atravesado expresiones musicales de tradiciones muy diversas.<sup>1</sup> Asimismo, es verdad que cualquier material sonoro, rítmico, melódico, tímbrico o de otro tipo que pueda pertenecer o estar presente en manifestaciones populares es susceptible de ser usado y transformado en una obra electroacústica; la manera en que esto sucede y su uso en el discurso musical son preocupaciones estéticas propias de cada compositor, a pesar que haya recurrencias en la práctica compositiva.

Hablaré particularmente de dos obras que pueden ser apro-

1. La música electrónica comercial, por ejemplo, es un escenario musical rico en uso de expresiones populares. Agrupaciones como *Bajo Fondo Tango Club* (Argentina), *Nortec Collective* (México) o *Sidestepper* y *Bomba Estéreo* (Colombia), son sólo algunos referentes en Latinoamérica que muestran un claro interés por la creación musical que tiene cómo génesis la música popular y los medios electrónicos.

piadas para ejemplificar algunas de las maneras en que los compositores se apropian de materiales sonoros populares. Haré un análisis descriptivo en el que expondré los materiales sonoros principales y secundarios en las obras, su relación e interacción y la presencia del *objeto sonoro popular*. Las dos obras que expondré están separadas por varios años pero son evidencia de que algunas preocupaciones compositivas permanecen.

*MOVIMIENTO BROWNIANO* (CINTA, 1968)<sup>2</sup>

JORGE ANTUNES (BRASIL)

La obra comienza con dos sonidos, uno agudo y luego uno más grave, que, a pesar de ser sonidos sintéticos, suenan como algún tipo de aerófono. Estos se alternan para crear un pulso regular y periódico al que, más adelante, se superponen pequeñas células rítmicas hechas con otros sonidos, que se repiten a manera de bucle y con los que crea diferentes capas rítmicas y tímbricas que tejen las texturas polirítmicas de la obra. Éstas son más ligeras o condensadas según la cantidad de capas que estén sonando de manera simultánea, su velocidad y las cualidades tímbrica de las mismas. De acuerdo con Ricardo Dal Farra,<sup>3</sup> es interesante ver que, aparte de las intenciones originales del compositor y debido a independencia de las capas, es inevitable que haya momentos en que los sonidos se superponen de manera tal que crean eventos rítmicos alusivos al ritmo de samba. Hacia la mitad de la obra, se empieza a incrementar la tensión en el discurso musical; cambia un poco la textura y se acelera la velocidad para crear un pequeño pre-clímax, que se desvanece y continúa con

2. En <http://www.fondation-langlois.org/html/e/oeu.php?NumEnregOeu=o00001258> (consultado en Agosto de 2016).

3. Ricardo Dal Farra, compositor, investigador musical y creador del catálogo de composiciones electroacústicas latinoamericanas para la fundación Daniel Langlois en Montreal, Canadá. Más información disponible en <http://www.fondation-langlois.org/html/e/page.php?NumPage=556> (consultado en Agosto de 2016).

la textura establecida desde el comienzo. Un poco después, repite el procedimiento y acrecienta la textura para dar origen al verdadero clímax, construido también con mayor complejidad rítmica y contrastes tímbricos y que se desvanece tan rápidamente como lo hace el anterior; de ahí, pasa a una sección similar a la textura polirítmica del principio. Hacia el final de la obra, poco a poco van desapareciendo algunos elementos y la textura se aligera hasta que, por último, regresa al pulso de dos sonidos con el que se inició y luego éstos desaparecen.

Se puede decir que la obra, formalmente, es simétrica; comienza de la misma manera en que acaba y tienen en su interior dos ascensos texturales muy marcados. Es claro, también, que está concebida a partir de elementos rítmicos que se superponen y generan diferentes sensaciones texturales; pero, más allá de detalles sobre su organología, es de notarse el hecho de que existe una referencia directa a prácticas musicales populares del Brasil. Aunque sea un imaginario sonoro un tanto borroso, nublado y no se trate de una samba en sí, me hace pensar que la idea misma de construcciones rítmicas con diferentes capas hace parte de sus tradiciones musicales; y, por supuesto, el uso de un instrumento tradicional refuerza dicho imaginario, dejando en el oyente una doble impresión: por un lado, «la samba», y por otro, un discurso rítmico complejo, construido con diversos timbres manipulados electrónicamente.

*EN UN MAR DE CONTRADICCIONES* (SOPORTE FIJO ESTÉREO, 2013)<sup>4</sup>  
ANA MARÍA ROMANO (COLOMBIA)

La obra inicia con una serie de sonidos largos, lisos e incisivos, muy brillantes y en diferentes registros, que tejen una textura ligera y pasajera en la que, en ocasiones, sobresalen, por su intensidad, algunos por encima de otros. Después, esta textura desaparece y hace

4 En <https://soundcloud.com/microcircuitos/colombia-ana-mar-a-romano-g-en> (consultado en Agosto de 2016).

un cambio contrastante a una más granulada con sonidos cortos y «burbujeantes»; un poco más adelante, regresan los sonidos largos y, entre ellos, hay uno que es hecho por una gaita colombiana, un poco procesada pero completamente reconocible. Luego suena una flauta de millo, también modificada, y algunos de los sonidos lisos del comienzo, con los que se compuso la primera textura, se convierten poco a poco en sonidos de gaita; la flauta de millo regresa pero, esta vez, con un patrón rítmico-melódico en bucle y, entre ambos, construyen una nueva textura. Parece un discurso contrastado entre los sonidos propios que producen los instrumentos y aquéllos que son procesados electrónicamente. Además, estos se transforman unos en otros, es decir, los sonidos puros del instrumento sufren transformaciones graduales hasta ser completamente electrónicos y viceversa; cambian de plano constantemente.

Después, y ya hacia el final de la obra, los sonidos electrónicos largos van desapareciendo y queda sólo una textura electrónica de fondo, con sonidos en registros grave y medio, que dan prioridad a aquellos menos modificados. Luego, entra uno nuevo, corto y como pulso, una especie de ruido, el cual, paulatinamente, se transforma en ataques que parecen hechos con las palmas de la mano sobre alguna superficie; aparecen voces humanas pero no se entiende lo que dicen y comienza una nueva textura tímbrica que mantiene las características de intención dinámica y de movimiento, muy similares a como se realizó desde el principio. Poco a poco, la textura disminuye y los sonidos se desvanecen hasta que se llega al silencio, momento en el que se acaba la obra.

#### ANÁLISIS DEL OBJETO SONORO POPULAR Y SU USO EN LA COMPOSICIÓN

*While the music of ethnic populations represents something new for many composers, it is for others a way of looking inward at themselves and their own history (...) of those who have turned to their roots for inspiration. (Schwartz, 1993)*

### EL OBJETO SONORO POPULAR

Es todo objeto sonoro que conserve un mínimo de relación con alguna práctica musical de tipo popular. Como lo vimos en los casos anteriores, el objeto puede tener diferentes comportamientos al interior del discurso musical; es, entonces, cuando se hace necesario hacer una clasificación de sus características. El proceso de análisis comienza por observar a qué hace referencia y por qué podemos identificarlo como popular. Ya que los contextos populares pueden ser de diversos tipos, hay que observar su origen. Se debe ver el uso del *objeto sonoro popular* en la composición, las funciones formales y estructurales que cumple, a diferentes niveles, y cuál es su papel en el discurso musical.

### LAS REFERENCIAS EXPLÍCITAS

Se refieren a los eventos musicales que se relacionan de manera clara e inmediata con algún género o práctica musical popular. Las referencias *explícitas* no necesitan de una segunda audición; «saltan al oído» y son reconocidas al instante por el oyente, lo que, por supuesto, depende de factores culturales. El oyente, además, es capaz de identificar el origen de la música popular y de establecer relaciones musicales entre el fragmento escuchado y las experiencias con el tipo de música en particular. Esta categoría se subdivide en dos subtipos, según su contexto de origen.

Primero está la *cita musical*, literal o parcialmente literal: el uso de fragmentos de canciones existentes de otros autores, de música perteneciente al enorme repertorio popular. Schwartz (1993) considera la cita musical como uno de los desarrollos en técnicas compositivas del último siglo y afirma que estas citas están destinadas a ser percibidas e incluso reconocidas por el oyente y que la técnica puede ir más allá del uso de referencias fugaces y ocultas y volverse una parte substancial en el nivel estructural. Esto quiere decir que la cita puede aparecer, de manera parcial o completa, de dos maneras:

como un objeto sonoro que hace parte de una determinada textura en el discurso musical o como un elemento de la forma. El uso de la *referencia tradicional*, de un «estilo» o «género» musical determinado, más que una canción particular, en un contexto más amplio, es lo que define el segundo subtipo de la *cita musical*. Hablo del uso de las músicas que pertenecen al sustrato tradicional; ritmos, melodías y formas establecidas que son de uso común en su contexto.

#### LAS REFERENCIAS IMPLÍCITAS

Éstas, a diferencia de las anteriores, no necesitan aspectos formales o estructurales para brindar información sobre el contexto de origen y tienen que ver principalmente con el timbre, el sonido concreto que se relaciona con ideas musicales a partir de la geografía y los grupos sociales.

Por una parte, están los sonidos de instrumentos tradicionales, como los «silbatos brasileros» y los aerófonos de la costa colombiana; timbres diferenciables que llevan implícita toda la práctica musical en la que el instrumento se involucra.

Y están también los sonidos que aluden a contextos populares, sin necesidad de referirse a su música, e implican un determinada ubicación geográfica y cultural. Un buen ejemplo es el acento regional de las voces, o los sonidos de animales o de aquellos propios de la ciudad, que nos pueden decir si el evento se relaciona con lo rural o lo urbano y con qué tipo de prácticas en esos contextos, según su uso en el discurso musical.

*Un sonido carece de sentido musical hasta que una relación se hace presente, y adquiere sentido como un elemento del discurso gracias a la presencia de otros elementos con los que puede compararse. En consecuencia, el sentido surge de la combinación de elementos con los que un sonido puede relacionarse y compararse para ser identificado como diferente.* (Sigal, 2014)

Las categorías explicadas anteriormente, es decir, las referencias de tipo *explícito* e *implícito*, pueden sin duda tener una relación muy cer-

cana con la noción de *marcas sonoras* y *sonidos claves* de Schafer<sup>5</sup> (1977). El autor dice que los sonidos claves son aquellos creados por su geografía y clima (agua, viento, bosques, etc.) y pueden poseer un significado arquetípico; por otra parte, las marcas sonoras se refieren a sonidos comunitarios que son únicos o poseen cualidades que los hacen especialmente identificables por la gente en dicha comunidad. El concepto puede ser extrapolado también al de referencia popular. Por ejemplo, el sonido de un tiple es una manifestación sonora de un instrumento de cuerda pulsada, posiblemente con plectro o con los dedos o uñas; uno entre muchos otros instrumentos del mismo tipo y que también son de uso popular en una gran cantidad de manifestaciones musicales en el mundo. Sin embargo, en el contexto colombiano, el tiple tiene connotaciones culturales y significa no sólo un instrumento de cuerda, sino uno con el que se ha producido mucho del repertorio musical del país y que hace parte de nuestra construcción cultural. El análisis de las referencias *explícitas* funciona de la misma manera que el ejemplo anterior pero con «géneros» o «estilos» musicales, que son todas manifestaciones populares a la luz de la academia, pero tienen a su vez significados profundos para cada grupo social que los practica.

Woodside (2008) menciona que hay (...) *expresiones sonoras, conceptos recurrentes representados a través de distintos objetos sonoros y la construcción de discursos musicales que, mediante géneros y estilos, forman parte de un «Macrocurso Sonoro» con referentes a la cultura donde se elaboran*. Esto es de alguna manera similar al concepto de *Koiné*, lengua común, establecido por Bedoya (1990) para la música, quien dice que (...) *una cumbia puede ser entendida en toda una gran región rural-urbana, aunque la región presente sub espacios donde las cumbias manifiestan características muy diferentes de la primera citada (...)*. Ambos casos se refieren a lo mismo: a las capacidades de un determinado grupo social de tener una comprensión más amplia sobre sus prácticas musicales por vivencia propia,

5. Es un punto de vista que trata de observar el comportamiento de los sonidos, particularmente en el paisaje sonoro, basado en conceptos propios de la semiología: connotación y denotación.

de ser poseedores de un *macrodiscurso*, una *koiné* que prevalece y permea diferentes expresiones musicales. Así, las referencias sonoras se vuelven relevantes en el momento en que sitúan al oyente en un medio socio-cultural particular con el cuál pueda identificarse.

Con fines analíticos, creé una matriz que me permitió clasificar objetos sonoros y observar sus características según su tipo y su contexto. Sabemos, entonces, que las referencias pueden ser de dos tipos y que cada una de éstas puede ser dividida en dos subtipos diferentes; las primeras, en citas textuales y referencias tradicionales; y las segundas, en sonidos de instrumentos y otros como la voz o los del ambiente. Como filtros adicionales, existen dos tipos de *contexto de origen*, uno musical y otro geográfico; está el tipo de *uso formal* que se le da en la obra, si es un objeto sonoro dentro del discurso o una parte estructural/formal; y, finalmente, hay que tener en cuenta el *nivel de claridad* con el que se presenta dicha referencia: es decir, si ésta es reconocible o si está oculta o parcialmente presentada y no es comprendida por el oyente de manera inmediata.

			CONTEXTO DE ORIGEN		USO FORMAL		NIVEL DE CLARIDAD	
			Musical	Geográfico	Objeto interno	Estructural	Alto	Bajo
TIPO	Explícito	Cita textual						
		Referencia tradicional						
	Implícito	Instrumento						
		Otros						

Ésta tabla puede ayudar, tanto en el análisis como en la composición, a determinar la clasificación de los sonidos con los que se construye la obra, así como su posible papel en el discurso musical, sea de tipo formal o estructural, según las características tímbricas, melódicas, rítmicas, texturales y de duración que se busquen en el momento de componer.

USOS COMPOSITIVOS DEL *OBJETO SONORO POPULAR*

A continuación, mostraré diferentes usos que hice del ya conocido *objeto sonoro* en una obra propia. Mi intención original como compositor era crear una obra que fuera en esencia un discurso musical basado en el timbre y la identidad del instrumento, en la gran variedad de músicas populares que se hacen con éste y todo lo que ello implica en su ejecución.

*LA VUELTA ANDINA* (TIPLE Y SOPORTE FIJO ESTÉREO, 2015)<sup>6</sup>  
FELIPE CORREDOR TÉLLEZ (COLOMBIA)

Esta obra trata de describir sonoramente un recorrido por las diferentes subregiones de la región andina colombiana: nororiental, centroandina e interandina.<sup>7</sup> El recorrido comienza en Bogotá-Cundinamarca, pasa a Tunja-Boyacá, de ahí a Bucaramanga-Santander. Después pasa a Medellín-Antioquia, luego a Manizales-Caldas y de ahí baja y pasa por Risaralda y luego al Quindío, dirigiéndose a Ibagué-Tolima, y finalmente regresa a Bogotá-Cundinamarca. La intención es recrear la ruta por medio de sonidos e ideas musicales que hagan referencia a los lugares por los que pasa con el uso de citas literales o modificadas de diferentes canciones, que son representativas de las regiones, y el uso de estructuras de acompañamiento propias

6. En <https://soundcloud.com/felipecorredortellez/la-vuelta-andina> (consultado en Agosto de 2016).

7. Subregiones que comprenden las prácticas musicales andinas en Colombia. La centroandina abarca las regiones de Cundinamarca, Boyacá y los Santanderes, donde las músicas más usadas son los bambucos, torbellinos, guabinas, pasillos. La noroccidental comprende las regiones de Antioquia, Caldas y Risaralda, donde lo más representativo son los bambucos cantados, la trova y la música *guascarrilera*. Finalmente, la interandina abarca Tolima y Huila, donde las músicas principales son el sanjuanero y otras manifestaciones del bambuco fiestero, los torbellinos y pasillos instrumentales y el bunde. Se excluye a la región suroccidental que comprende parte del alto Cauca y Nariño. Categorización establecida por Samuel Bedoya.

de algunos géneros de la música andina colombiana –*pasillo*, *bambuco*, *torbellino* y *carranga*–, aprovechando sus similitudes rítmicas.

El discurso electrónico está construido, casi por completo, a partir de sonidos tomados de un tiple; el instrumento fue «muestreado» nota por nota, cuerda por cuerda y, además, se grabaron algunos efectos de trino y tremolo en diferentes registros. Por otra parte, el tiple, instrumento nacional y símbolo de esta música, se entremezcla con el discurso electrónico constantemente; en ocasiones, emerge de éste como si la música se desdoblara y vuelve de regreso a mezclarse con la electrónica, como si fuera un tiple aumentado, un meta-tiple. Es importante mencionar que la pieza fue pensada para que cada elemento –tanto el tiple como la electrónica– estuviera dentro de sus prácticas tradicionales. Es decir que la electrónica funcionaría alterando y transformando los sonidos y sus componentes y el tiple tocaría dentro de su propio lenguaje de acompañamiento y escritura melódica y armónica tradicional; pero que, juntos, logran articular todo el discurso musical que soporta la idea de la vuelta andina.

Para representar a Bogotá en el recorrido elegí el pasillo *La gata golosa* de Fulgencio García. Para Boyacá, el ritmo de rumba carranguera. Un canto tradicional y anónimo de guabina, para Santander. Más adelante, el bambuco *Antioqueñita*, de Pelón Santamaría, y luego *Feria de Manizales*, de Guillermo González, para Medellín y Manizales. Luego, *El pereirano*, de Camilo Bedoya, para evocar el departamento de Risaralda. Y debido a que la ruta pasa por una parte muy reducida del Quindío, este queda sin canción representativa. Finalmente, en cuanto al Tolima, suenan dos referencias: el bambuco fiestero *El contrabandista*, de Cantalicio Rojas, y luego *El bunde tolimense*, de Alberto Castillo.

Todas las anteriores son citas textuales y muchas de ellas son claramente reconocibles, al menos por oyentes conocedores de la música andina. Referencias *explícitas* que ayudan a dibujar el recorrido planeado y que hacen de la obra un *collage* de ritmos y canciones tradicionales; además, queda claro que cada departamento representa en sí una subsección de la obra, así que pertenece también al

diseño formal. El tiple, por supuesto, toma papeles de tipo melódico y de acompañamiento cuando suenan éstas citas, para que entre ambas partes constituyan la cita con la mayor claridad posible.

En cuanto a las referencias *implícitas*, es apenas necesario recordar al lector la función que cumple el tiple, entendido desde la identidad particular de su sonido, relacionado a su vez con un conjunto significativo de prácticas musicales en el país. Podría entonces afirmarse que la obra entera es una llamado a la sonoridad andina colombiana, una referencia permanente a las prácticas musicales cotidianas del interior del país. Hay también en la partitura indicaciones sobre cómo debe ejecutarse el acompañamiento de un ritmo particular: sea el acompañar como bambuco, como rumba carranguera o como pasillo (teniendo en cuenta que, a pesar de sus similitudes rítmicas, cada uno presenta una gran variedad y riqueza sonora). De regreso al concepto de ruta, y como comentario adicional, el paso por el río Magdalena es también una referencia geográfica que aparece, como división formal, en el discurso musical.<sup>8</sup> Es claramente una obra que busca alimentarse de una gran cantidad de elementos relacionados con el concepto de origen, que es la música de la región andina colombiana.

*(...) the boarder concept of «historicism», in which entire styles (rather than specific works) are examined, appropriated, fragmented, and then recollected in new guises. Historical awareness has often surfaced in a composer's work in the form of references that serve as homage to, or commentary on, an earlier style. The references are often deliberated, devices to evoke certain associations in the mind of listeners (...) «Historicism» of another sort occurs when entirely different traditions meet, to create a new and highly personal amalgam (Schwartz, 1993).*

El soporte fijo, por una parte, al pasarlo por la tabla de clasificación,

8. La altimetría de las ciudades, la distancia entre ellas y otras referencias geográficas tuvieron que ver en las decisiones compositivas de la obra pero se vieron reflejadas más en la lógica de alturas, cambios de dinámica y densidad textural, entre otros, que no sirven como señales pues pasan completamente desapercibidos al oyente.

muestra que hay elementos referenciales, de varios tipos, presentes en la totalidad de la obra.

			CONTEXTO DE ORIGEN		USO FORMAL		NIVEL DE CLARIDAD	
			Musical	Geográfico	Objeto interno	Estructural	Alto	Bajo
TIPO	Explicito	Cita textual	X		X	X	X	X
		Referencia tradicional	X	X	X	X	X	X
	Implícito	Instrumento	X	X	X		X	X
		Otros			X			X

Por otra parte, el tiple tal vez no muestra tanta variedad de referencias como el soporte fijo, pero es muy interesante observar que tiene algunas que no habían estado presentes anteriormente.

			CONTEXTO DE ORIGEN		USO FORMAL		NIVEL DE CLARIDAD	
			Musical	Geográfico	Objeto interno	Estructural	Alto	Bajo
TIPO	Explicito	Cita textual	X		X	X	X	X
		Referencia tradicional	X		X	X	X	
	Implícito	Instrumento	X			X	X	
		Otros		X		X		

Entonces, si unimos la información de ambos medios en una sola tabla, podemos observar que ambos se complementan y que el discurso musical, en su totalidad, está cargado de elementos referenciales de diversos tipos. Queda claro cómo la tabla es en efecto útil para categorizar los objetos en la música y exponer sus características.

			CONTEXTO DE ORIGEN		USO FORMAL		NIVEL DE CLARIDAD	
			Musical	Geográfico	Objeto interno	Estructural	Alto	Bajo
TIPO	Explicito	Cita textual	X		X	X	X	X
		Referencia tradicional	X	X	X	X	X	X
	Implícito	Instrumento	X	X	X	X	X	X
		Otros		X	X		X	X

## CONCLUSIONES

Los referentes populares han permeado la música electroacústica desde la década de los 60 y los autores que podemos rastrear en la historia muestran diferentes maneras de hacer uso de dichas referencias en la composición. Es posible también afirmar que, desde el surgimiento de la música electroacústica, ésta ha guardado algún tipo de relación con las músicas populares. Por ejemplo, la electrónica comercial se ha visto particularmente permeada por la inclusión de sonidos populares; algunas de estas músicas han buscado la inclusión de sonidos electrónicos para enriquecer su lenguaje.

Interpretar un objeto sonoro como «de origen popular», implica identificarlo y reconocerlo, auditivamente, a través de un vínculo sonoro establecido, un recuerdo de música popular que viene a la memoria. También, el *objeto sonoro popular*, así como cualquier otro, es susceptible de ser categorizado para su mejor comprensión analítica y orienta también diferentes maneras de abordar las composiciones y de desarrollar el discurso, con una clara consciencia sobre los materiales sonoros que se van a utilizar.

En Colombia, así como en muchos otros países latinoamericanos, también hay autores interesados en el rescate de las músicas populares, a través de diferentes mecanismos en la composición académica. Es decir, el uso de diferentes técnicas compositivas y los posibles medios (sean electrónicos o mixtos) permiten que el vínculo entre ambas partes se mantenga, alimentando conceptos y métodos académicos para la creación musical.

Entre las cosas más enriquecedoras de esta investigación está la posibilidad de explorar el enorme repertorio electroacústico en Latinoamérica y la gran cantidad de compositores que incluyen lo popular: Rodolfo Acosta (Colombia), Mesías Maiguashca (Ecuador), Alejandro Cardona (Costa Rica), Patricia Martínez (Argentina) y Javier Álvarez (México), entre muchos otros.

El uso de citas musicales en la composición es una herramienta útil para desarrollar nuevos discursos en lo popular porque son un material dado, son referencias existentes que, según su difusión, dan cuenta de algunas de las mejores ejecuciones de la música popular

en cuestión y eso garantiza calidad. Por otra parte, las herramientas tecnológicas nos permiten no solo obtener los materiales sonoros, sino también moldearlos de manera tal que sea conviertan en lo que sea que queramos para desarrollar una composición musical.

Las decisiones compositivas sobre cómo abordar el discurso musical, sea electrónico o acústico, y como ya fue mencionado, deben surgir de las necesidades de la obra y satisfacer las expectativas del compositor: Una idea musical puede ser re-presentada de muchas maneras según el medio o la técnica usada, entre otros, pero de esa gran paleta de posibilidades que brindan los recursos académicos, hay sólo algunas (o una) que en realidad son útiles para las necesidades expresivas del compositor.

## REFERENCIAS

### Bibliográficas

- Dal Farra, R. (2004). Tesis doctoral: *El archivo de música electroacústica de compositores latinoamericanos*. Candá y Francia: Fundation Daniel Langlois
- Holmes, T. (2002). *Electronic and experimental music. Pioneers in technology and composition*. London and New York: Routledge.
- Landy, L. (2007). *Understanding the art of sound organization*. Cambridge and London. The MIT Press.
- Manning, P. (2004). *Electronic and computer music*. New York: Oxford University Press.
- Schaeffer, P. (1988). *Tratado de los Objetos Musicales* (trad. Araceli Cabezón de Diego). Madrid: Editorial Alianza.
- Schafer, M. (1977). *The soundscape. Our sonic environment and the tuning of the world*. Vermont: Destiny Books.
- Schwartz, E., Godfrey, D. (1993). *Music since 1945: Issues, materials and literature*. New York: Schirmer Books.
- Sigal, R. (2014). *Estrategias compositivas en la música electroacústica*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- Bedoya, S. (1990). Formas musicales de las regiones de Colombia: aproximación pedagógica a su dinámica sociocultural. *Módulos de capacitación para instrumentistas y directores de bandas de vientos*. 66-98.

- Cuellar, L. E. (1994). The development of electroacoustic music in Colombia, 1965-1999: An introduction. *Leonardo Musical Journal*, vol. 10. 7-12 Southern Cones: Music out of Africa and South America.
- Gallardo, J., Sánchez, D., Vargas, M. (2009, diciembre). ¿Es el computador un instrumento musical? *El Astrolabio. Revista de investigación y ciencia*, vol. 9, N° 2.
- Woodside, J. (2008, julio). La historicidad del paisaje sonoro y la música popular. *Trans. Revista Transcultural de Música*, N° 12.

### **Discográficas**

- Varios artistas (1998). 33 Años de música electroacústica en Colombia. Colombia: Comunidad Electro-acústica Colombiana.
- Varios artistas (2014). Autoctofonías Vol. 3. México: CMMAS.
- Varios artistas (2008). Colón electrónico 5 años. Ministerio de Cultura de Colombia y la SCR.D.
- Varios artistas (1995). Coriún Aharonián - gran tiempo - composiciones electroacústicas. Uruguay: Tacuabé.
- Varios artistas (2008). Disidente sonoro. Colombia: La Distritofónica.
- Varios artistas (1998). Onda electroacústica en Colombia. Colombia: Asociación Colombiana de Música Electroacústica ACME.

### **Fuentes en la red<sup>9</sup>**

Latin-American Electroacoustic Music Collection:

<http://www.fondation-langlois.org/html/e/page.php?NumPage=556>

Microcircuitos:

Plataforma independiente de experimentación sonora generada en América Latina

<http://microcircuitos.org>

Soundcloud:

<https://soundcloud.com/>

9. Todas consultadas y vigentes en Agosto de 2016.

## LOS ESTUDIOS PARA PIANO DE LIGETI

Análisis del Étude 1: Desordre (1985)

*Rodolfo Ledesma*

**L**os *Estudios para piano* de Ligeti (1985-2001) se expanden constructivamente a lo largo de 17 años. En ellos, Ligeti ha desarrollado cuarenta años de experiencia y tiene una clara concepción de sus nuevas ideas técnicas.

Cuando se publicó el Libro 1 en 1985, él planeó completar dos libros, cada uno con seis piezas, tal vez siguiendo el ejemplo de los dos libros de Debussy. No obstante, cuando los iba componiendo, se entusiasmó y al segundo volumen le adicionó dos piezas más, y empezó un tercer volumen. Al escuchar en un concierto todos los *Études*, el oyente se va a encontrar con una gran variedad de cualidades: impresionante técnica virtuosística, afectuosidad, jocosidad, aflicción, ingenio, monumentalidad y en algunos casos, todo lo anterior simultáneamente.

Un gran rango de estímulos intelectuales llevó a Ligeti a escribir los *Études*. Durante la década anterior a su escritura, había interpretado habitualmente música para piano, especialmente música de cámara clásica con sus estudiantes de la Hochschule o repertorio para él mismo. Este constante contacto con el piano, lo inspiró para encontrar sus propias ideas creativas.

La pregunta a colación viene en este instante: ¿por qué Ligeti demoró casi treinta años para escribir algo para piano solo? Primero que todo, no tuvo contacto continuo con un piano; y, segundo, por las continuas comisiones para escribir otra música. Además, tal vez

necesitó de los muchos cambios estilísticos ocurridos desde los años 80, para conseguir una determinada independencia de lo *avant-garde* y situarse en una reconexión personal con la tradición.

Junto con la influencia de Nancarrow, la polifonía del África central y las matemáticas, los *Études* reflejan la fascinación de Ligeti por los acertijos, las paradojas, la ilusión, la polimetría y la acentuaciones cruzadas combinadas, para producir un segundo nivel de acentuación. «Superseñales» las llama él, y son como imágenes holográficas proyectadas en tres dimensiones, por encima del plano bi-dimensional. En otras palabras, la exploración rítmica y la métrica son el corazón de todos los estudios. Muchas de estas particularidades se constituyen en una yuxtaposición rítmica, que ocurre ya veladamente desde la danza temprana, hasta la música folklórica de nuestros días. En Ligeti estas relaciones son generalmente muy complejas y usa incluso los números primos por el bien de la asimetría; además, no sobra decir que las líneas de compás nunca implican acentos.

Crea así, entonces, una vitalidad rítmica que esta aliada subsecuentemente al desarrollo de su lenguaje armónico. Algunos de los *Études*, por ejemplo *Automne à Varsovie* y *Vértigo*, están saturados cromáticamente, más que cualquier otra pieza, aunque se dice que el autor quiere alejarse de lo cromático.

Otro efecto muy particular y diferente es el simultáneo uso de escalas complementarias, como en *Désordre*. En cualquier lugar y siguiendo el precedente de la *Pasacaglia* de su ópera la *Gran Macabra*, escribe compás por compás en triadas consonantes y melodías estróficas (*Fanfares*), pero en un contexto ambigüamente tonal, donde la música es novedosa y exótica.

Es así que el trabajo simultáneo de diferentes mecanismos y una compleja pluralidad de visión, toma y ubica el simple y desapercibido material, dentro de sorprendentes áreas remotas. El resultado es una música con características a lo Liszt: volcánica, expansiva, deslumbrante y obsesiva.

## ESBOZOS Y TÍTULOS

Entre la gran cantidad de manuscritos de Ligeti, notas preliminares de trabajos y documentos, los cuales fueron donados a la Fundación Paul Sacher en Basilea a finales del año 2000, hay tres fólderes de bosquejos para los *Études*, más infinidad de notas verbales y listas de títulos e ideas.

Es evidente que los títulos y las ideas musicales asociadas y re-asociadas entre ellas deambulan libremente en la mente de Ligeti, cambiando patrones, cambiando órdenes, de tal manera que la publicación de la secuencia supone la única forma posible en la cual la abundancia de elementos puede ser conectada.

También vemos muchos cambios de nombres para los *Études*. Por ejemplo, tan pronto Ligeti terminó *Automne à Varsovia*, empezado el 11 de junio de 1985, lo llamó *Warsaw*; sin embargo, luego, asumió que podría reflejar una situación política en Polonia o implicar un carácter nacionalista, al estilo de Chopin. Entonces, después de varios intentos, escogió *Automne à Varsovia*, título que le permitió representar el carácter del *motivo lamentoso* del *Étude* y, a la vez, identificarlo como la pieza final del libro 1.

Frecuentemente, el compositor escogió el título de sus obras después de haberlas terminado; pero, en otras ocasiones, el título se le ocurrió sin haber escrito una sola nota. No obstante, siempre tenía en mente la característica expresiva inherente de los escritos para adjudicar un nombre específico, que aún podría venir en un lenguaje particular. La lista de títulos que no fueron usados para las piezas es extensa y multilingüe. Incluye nombres en francés –*Irisation*, *Luminosité*, *Éclairage*, *Densité*, *Quintes*, *Obstiné*, *Vexation*, *Nocturne mécanique*, *Caméléon*, entre otros–, muchos títulos en inglés –*Obstacle Course*, *White mechanism*, *Inherent patterns*, etc.–; y varios en húngaro o con palabras inventadas –*Harmoniak*, *Lassú*, *Magiarázat*, *Kondor Tombol*, *Gran Cánone*, *Konvex-Konkav*–.

Al comenzar a componer los *Études*, sus notas preliminares incluyen, especialmente, construcción de escalas, numerosas polimetrías, con sus redes específicas de duración, y matrices melódicas y

rítmicas. Sin embargo, la mayoría de las versiones finales presentan variaciones frente a los bocetos. Inicialmente, cuando fueron completados los *Études*, se publicaron en facsímiles muy claros del manuscrito de Ligeti. Pero ahora que los Libros 1, 2 y 3 han sido publicados por editoriales especializadas, sus procedimientos musicales aún son más fáciles de seguir. Los *Études* son, pues, un compendio de las técnicas del compositor durante las últimas dos décadas del siglo XX y representan un material de estudio muy importante para los compositores contemporáneos. Presentaremos, a continuación, un análisis del *Étude 1: Désordre*, de 1985.

*PREMIER LIVRE, ÉTUDE 1: DÉSORDRE, 1985*

*Désordre* fue inicialmente concebido como un estudio de pulsación y un ejercicio de segregación (separación) de las teclas negras de las blancas. Pero a medida que Ligeti trabajó en él, también llegó a ser una ingeniosa representación de la *teoría del caos*. En este primer estudio, establece técnicas conocidas, como el simultáneo despliegue independiente, del proceso interpretativo involucrado en cada una de las dos manos del pianista. La distribución en cada mano de escalas complementarias crea lo que se podría llamar «tonalidad combinatoria» (por ejemplo, la ilusión de una tercera tonalidad resultante, producida por la interacción de diferentes modos).

Entretanto, los divergentes patrones rítmicos generados involucran *contrapuntos polimétricos* y, así, Ligeti siembra la semilla de las futuras discrepancias en las texturas inestables expuestas. Desde el comienzo, la mano derecha en *Désordre* toca solamente en las teclas blancas y la izquierda, solamente en las negras. Esto sobre un principio de politonalidad (bitonalidad), pero desde otra aproximación; se puede decir que la mano derecha es *heptatónica* y la mano izquierda *pentatónica*.

El estudio contiene un irrompible continuo de corcheas agrupadas asimétricamente, principalmente en patrones de 3 + 5. Las notas principales de cada grupo son acentuadas, dobladas a la oc-

tava y prolongadas, con el fin de proyectar líneas melódicas más espaciales en ambas manos, técnica que ya había sido utilizada por Schumann y Chopin. A nivel interpretativo, los motivos en Ligeti no son en *legato* (como en Schumann y Chopin), sino en *detaché*, y son de diferente longitud en cada mano.

La melodía de la mano derecha consta de cuatro motivos, repetidos catorce veces, pero con una compresión gradual del metro en los cuatro primeros compases (ver la partitura *Études pour piano. Premier livre*. Editorial Schott). La mano derecha, en toda la obra, ejecuta 14 ciclos. El primer ciclo empieza sobre B4 (compases 1-4), y el octavo (compás 78) empieza sobre B6, dos octavas más alto. La mano izquierda tiene un carácter similar a la derecha, pero se encuentra desfasada. El ciclo se repite, sucesivamente, pero con variaciones. El registro de *Désordre* va, en su mayoría, hacia el centro, a medida que las dos manos se mueven en movimiento contrario. En la sección final (decimocuarto ciclo, compases 141 a 152), la mano izquierda (compases 150 a 152) ayuda al ascenso gradual de la derecha, hasta que ambas desaparecen en la parte aguda del teclado.

Los tonos de la repetición de los ciclos, son enteramente predecibles una vez que los intervalos de las transposiciones han sido conocidos. Mucho más interesante son los procesos deconstructivos métricos, los cuales corren sus duraciones por el acervo conglomerado constitutivo. En los tres primeros compases, ambas manos sueñan rítmicamente igual. Aunque con la notación de ocho corcheas por compás, su patrón acentual es 3 5, 3 5, 5,3. La unidad rítmica es prontamente subvertida, es decir, trastornada desde el compás 4, y eliminando una corchea de la mano derecha para hacer un 7/8. Poco después, reduciendo cada cuatro compases a 7/8, la mano derecha se mueve progresivamente lejos de la izquierda. En efecto, las dos manos se mueven aparte más rápidamente, desde que las estructuras de las frases de la mano izquierda, la cual incrementa su longitud, es decir, desde que empieza el desfasamiento. El efecto neto de estas diferencias, es que el número de corcheas en la primera presentación completa, el primer ciclo (del compás 1 al 15) de la mano derecha totaliza 31, 31 y 47, (tres estructuras de 109 corcheas). Ahora,

el total en la mano izquierda: 32, 32, 48 y 32, (cuatro estructuras de 144 corcheas). En muy corto tiempo los patrones métricos han divergido dramáticamente, no a través de un proceso de cambio sincronizado, sino a través de una desigualdad y una compresión progresiva.

Otros mecanismos destructivos operan en la mano derecha: patrones dentro de una estampida de acentos incesantes. Estos muestra el número de corcheas en cada compás y su asimetría. Por ejemplo en el compás 1, los patrones son duraciones melódicas de tres y cinco corcheas. El primero de los mecanismos destructivos, es la manera en la cual se trunca el compás de 7/8, y esto ocurre cada cuatro compases. Los cambios en su posición por la repetición de la estructura de la frase, a su vez modifican los ritmos en los diferentes sitios.

En la segunda aparición del ciclo (melodía empieza sobre C5; compases 15 al 29), el compás en 7/8 aparece en el segundo compás de cada frase, en vez del cuarto. Ahora, los otros mecanismos son de más alcance. Por ejemplo, empezando con el cuarto ciclo (E5, compás 43), con una mayor eliminación de corcheas, los ciclos son progresivamente comprimidos, hasta alcanzar la tercera frase del décimo ciclo (D6, compás 92). Es así que el carácter prevaeciente es eliminado y el sentido de aceleración es más frenético desde aquí.

El restablecimiento del ritmo original 3 + 5 y 5 + 3 ocurre cerca de la *sección dorada* (compás 101), y es estabilizado en 16 compases en ambas manos, y la divergencia empieza de nuevo. Ahora, es la mano derecha la que permanece constante, y la izquierda (117-9/8) vuelve de nuevo a extenderse cada tercer compás a 9 corcheas. Pero el 9/8 a partir del compás 141, 14avo ciclo, incrementa de una manera creciente extra-corcheas, diez, once, doce, trece, catorce y finalmente a 24 corcheas.

En síntesis, el resultado de estas discrepancias acumulativas en las dos terceras partes de *Désordre*, se obtiene mediante una mutilación métrica. Así, el estudio repite una idea fundamental de la teoría del caos: las diminutas diferencias en las condiciones iniciales conducen rápidamente a un complejo desenlace. Este fenómeno fue primeramente reconocido hace cerca de un siglo y medio por el eminente matemático y físico francés Henri Poincaré, y redescubierto

accidentalmente en 1961 por Edward Lorenz, mientras investigaba en programas de computación para la Weather Forecasting.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Searby, M. (2009). *Ligeti's stylistic crisis: Transformation in his musical style, 1974-1985*. Lanham, MD, Scarecrow Press.
- Ligeti, G. (1988). On my *Etudes* for piano. *Sonus* 9 (3-7).



## LOS AUTORES

*Juan David Manco*

jmanco@eafit.edu.co

Músico con énfasis en composición musical y Magíster en música de la Universidad Eafit. Actualmente se desempeña como profesor de teoría y composición en la Escuela Superior Tecnológica de Artes Débora Arango, Fundación Universitaria Bellas Artes, Universidad Eafit y Universidad de Antioquia. Sus intereses investigativos se centran en el análisis musical macroformal y sus posibles relaciones con la semiótica musical.

*Myriam Arroyave*

mdarroyavem@udistrital.edu.co

Doctora en Estética, Ciencias y Tecnología de las Artes, opción Música y Musicología de la Universidad Paris 8; magíster en Artes de la Escena y del Espectáculo, opción Música, de la misma universidad; especialista en Música de la Universidad de Rennes 2-Haute Bretagne. En sus escritos intenta enlazar la reflexión filosófica, teórica e histórica sobre la música con el análisis musical. Actualmente es docente del proyecto curricular de Artes Musicales de la Universidad Distrital y de la maestría en Estudios Artísticos de esa universidad. .

*Juan Diego Gómez*

juandiegomez2862@gmail.com

Desde el año 2000 se ha desempeñado como docente de teoría musical en el Proyecto Curricular de Artes Musicales de La Universidad Distrital en Bogotá. Anteriormente trabajó durante 7 años como director de orquestas juveniles en la Fundación Nacional Batuta. Sus centros de interés han sido la pedagogía y la composición musical. Ha compuesto y arreglado obras para distintos formatos.

*Daniel Leguizamón*

eneenc@gmail.com

Compositor, gestor y pedagogo, egresado del Departamento de Música de la Universidad de Los Andes, con estudios privados con Graciela Paraskevaïdis y Coriún Aharonián. Docente en varias universidades de Bogotá desde 2004, y vinculado

a partir de 2011 a la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Facultad de Artes – ASAB. Miembro co-fundador del Círculo Colombiano de Música Contemporánea.

*Sebastián Olave Soler*

sebastiansoler@laposte.net

Musicólogo y compositor, egresado de la Universidad de los Andes, con estudios especializados en composición, análisis y cultura musical contemporánea y dirección de orquesta en el Conservatorio de Bordeaux. Actualmente realiza estudios de maestría en composición e investigación en La Universidad d'AixUMarseille con un estudio sobre el mestizaje de la música tradicional y popular colombiana y su relación con las formas y lenguajes académicos.

*Diego Alexander Serrano Cadena*

dfacti@gmail.com

Músico guitarrista interesado en el estudio del repertorio de música académica contemporánea y en la exploración de nuevas sonoridades a través de la improvisación y las prácticas artísticas interdisciplinarias. Actualmente hace parte del cuarteto Alere, del semillero de investigación Perpetuum mobile de la Universidad Distrital y del dueto de Voz y Guitarra junto a la cantante Natalia Merlano.

*Luis Fernando Sánchez Gooding*

luisfsanchezgooding@gmail.com

Compositor, intérprete y docente, nacido en 1982. Estudió la carrera de Artes Musicales con énfasis en composición y arreglos en la Facultad de Artes – ASAB de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, con los maestros Rodolfo Acosta, Fernando Rincón y Gustavo Lara. Docente de Análisis Musical e Instrumentación en la Facultad de Artes – ASAB.

*Felipe Corredor Téllez*

f.corredor88@gmail.com

Felipe Corredor Téllez, Bogotá, 1988. Compositor y arreglista de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas en Bogotá y Magister en música con énfasis en composición de la Universidad EAFIT en Medellín. Estudió composición con los maestros Jaime Torres Donneys, Carlos Gonzalo Guzmán Muñoz, Gustavo Adolfo Lara Paz y Marco Alunno. Su música explora diferentes convergencias entre las músicas populares y académicas.

*Rodolfo Ledesma*

Ledesmarodolfo@yahoo.com

Compositor colombiano de obras para orquesta, cámara, corales e instrumentos solistas. Su música es frecuentemente interpretada en Colombia y en el extranjero. Tras haber finalizado sus estudios básicos de música en el Conservatorio Antonio María Valencia de Cali, completó su formación con Roque Cordero en la Illinois State University; con David Gray y John Van der Slice en la University of Miami; y con Martin Christoph Redel en la Hochschule für Musik de Detmold.

*Francisco Castillo*

franciscanisimo@gmail.com

Maestro en música y Magister en Estudios Artísticos. Ha publicado trabajos y presentado ponencias en Colombia y el exterior en campos como la musicología, la filosofía de la historia de la música y la educación musical. Intérprete del travesero barroco y el clavecín, en la actualidad es docente en las Universidades Distrital y Javeriana, en espacios académicos relacionados con la historia, la música antigua, la investigación musical y el análisis cultural de la música.





**E**n agosto del 2016 se celebró en Bogotá el *Encuentro de Experiencias y Prácticas del Análisis Musical*, el cual contó con la participación de 16 ponentes, quienes presentaron los resultados de sus investigaciones e indagaciones. Los textos recogidos en esta publicación son una muestra de estas ponencias.

Identificar que los delimitadores de un campo de estudio son porosos detona muchas preguntas y conversaciones. El análisis musical, entendido como área o disciplina, es un ejemplo significativo de ello, por lo cual la escena está cargada de interesantes debates, en ocasiones dirigidos a cuestionar aspectos nucleares como, por ejemplo, ¿cuál es el objeto de estudio del análisis musical?

El encuentro se inscribe dentro de una línea de eventos académicos bienales organizados por el Área de Música y Contexto del Proyecto Curricular de Artes Musicales (Facultad de Artes ASAB en la Universidad Distrital Francisco José de Caldas). En el 2014 el tema central fue la Historia de la Música, encuentro del cual hay también una publicación.