

**Creación de una obra sonora:
Simbiosis entre músicas tradicionales colombianas y
técnicas de composición de “*Avant-Garde*” europea de la
segunda posguerra.**

(Proyecto de Investigación-Creación)

Sebastián Sánchez Giraldo

Director:

Dr. Johann F. W. Hasler

Grupo de Investigación: Artes y Modelos de Pensamiento
Línea: Compositores colombianos de música erudita

Universidad de Antioquia
Facultad de Artes
Maestría en Músicas de América Latina y el Caribe

Medellín
Enero de 2020

«Durante mucho tiempo, los estudiantes y profesores del Conservatorio de París han mantenido estrechos vínculos con la investigación, a menudo en forma no académica y sin ser especialmente conscientes de ello, ya que es inseparable de cualquier práctica artística real».¹

¹ *«De longue date, élèves et enseignants du Conservatoire de Paris ont entretenu des liens étroits avec la recherche, bien souvent sous forme non académique et sans en avoir expressément conscience tant elle est indissociable de toute véritable pratique artistique ».* Cita anónima (s.f.) que introduce el aparte *recherche* de la página del CSNM de París. (recuperado el 1 de julio de 2019).

Agradecimientos

A todas las personas que han hecho posible este escrito y esta obra...

Resumen

En la presente investigación-creación busqué crear una obra que hibrida técnicas de composición vanguardista tales como la micropolifonía, las técnicas extendidas, la espontaneidad controlada, el microtonalismo, los bucles, las sonoridades espectrales, la aleatoriedad y las sonoridades reminiscentes a la electroacústica, con elementos característicos de algunas músicas tradicionales colombianas, como la cumbia de gaitas, el alabao, la tambora de Altos del Rosario y el bambuco.

En un primer volumen presento la investigación y resultado escrito del proyecto, y en el segundo el portafolio de las obras creadas, con algunos comentarios a las mismas en forma de bitácoras de obra y comentarios analíticos. Los temas centrales en el volumen 1 son la *avant-garde* (entendida como la vanguardia europea de la segunda posguerra), el nacionalismo y el universalismo, y la simbiosis entre las músicas tradicionales y de vanguardia. El primer volumen también incluye algunas técnicas de composición vanguardista y en la última parte se comenta el proceso compositivo de las obras resultantes de este proyecto.

Palabras clave: Investigación-creación; composición musical; Simbiosis, hibridación y sincretismo musical; *Avant-garde*; vanguardismo musical; vanguardia musical latinoamericana; música tradicional colombiana; debate entre universalismo y nacionalismo; neo-nacionalismo.

Abstract

In this research-creation postgraduate project, I sought to create a work that hybridizes *avant-garde* composition techniques such as micropolyphony, extended techniques, controlled spontaneity, microtonalism, loops, spectral sonorities, randomness and sonorities reminiscent of electroacoustics, with characteristic elements of some traditional Colombian music, such as the *cumbia de gaitas*, the *alabao*, the *tambora* of *Altos del Rosario* and the *bambuco*.

In a first volume, I present the research and written result of the project and in the second the portfolio of the music compositions, with some comments to them in the form of work logs and analytical comments. The central themes that I discuss in volume 1 are *avant-garde* (understood as the European aesthetic position of the post-war period), nationalism and universalism, and the symbiosis between traditional and *avant-garde* music. The first volume also discusses some techniques of *avant-garde* composition and, in the last part, the compositional processes of the works resulting from this project.

Keywords: Research-creation; musical composition; symbiosis, hybridization and musical syncretism; *Avant-garde*; musical *avant-garde*; Latin American musical *avant-garde*; traditional Colombian music; debate between universalism and nationalism; neo-nationalism.

TABLA DE CONTENIDOS

INTRODUCCIÓN	2
I. Antecedentes	4
<i>a. Simbiosis de géneros en la música académica en Colombia</i>	5
<i>b. Algunas publicaciones al respecto</i>	8
II. Planteamiento del Problema	9
III. Justificación y pertinencia	11
IV. Objetivos	12
V. Derrotero estructural	13
PARTE I. MARCO TEÓRICO Y ESTÉTICO	14
CAPÍTULO 1: La avant-garde de la posguerra europea y la vanguardia latinoamericana	15
1.1. Orígenes de la avant-garde	15
1.2. Algunas características de las “vanguardias” musicales	17
1.3. Historiografía de la(s) “vanguardia(s)” artística(s)	18
1.4. Influencia y vertientes de la avant-garde en Latinoamérica	22
1.5. ¿Existe la “Vanguardia” Musical hoy en día?	23
1.6. Panorama de la Música Académica en Colombia y Medellín desde finales de los 80 hasta la primera década del siglo XXI: “Entre Vanguardia y Tradición”	25
CAPÍTULO 2: Nacionalismo vs. Universalismo	33
2.1. Nacionalismo musical en Latinoamérica	38
2.2. Tendencias “Nacionalistas” y “Universalistas” en las músicas académicas latinoamericanas	43
CAPÍTULO 3: Entre lo Nacional y lo universal: Simbiosis entre Músicas Tradicionales Colombianas y la avant-garde Europea de Posguerra	44
3.1. ¿Simbiosis, fusión, hibridación, mestizaje, sincretismo, eclecticismo, poliestilismo?	44
3.2. Esencialismos en los ámbitos musicales: el caso latinoamericano	48
3.3. La carga estética de los formatos instrumentales y su esencialismo cultural	51
PARTE II. PROCESOS DE COMPOSICIÓN	56
CAPÍTULO 4: Elementos característicos utilizados en algunas técnicas de composición de avant-garde.	56
4.1. Micropolifonía	57
4.2. Microtonalismo o micro-cromatismo	59

4.3. “Modes de Jeu” (técnicas extendidas)	61
4.4. Sonoridades reminiscentes de la acusmática	64
4.5. Espectralismo	65
4.6. Aleatoriedad y espontaneidad controlada	67
4.7. Nuevos tipos de grafismo musical	71
4.8. Boucle (bucle o loop)	75
CAPÍTULO 5: El Proceso Compositivo	77
5.1. “Fuego en el Lago” para coro mixto y piano preparado	77
5.2. Icterus Icterus, para quinteto de flautas	80
5.3. Papa Con Yuca, para banda sinfónica	83
5.4. Alabao, para coro mixto y percusión	85
CONCLUSIONES	88
REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS	91
ANEXOS	97

Tabla de ilustraciones

Ilustración 1. Protestas de mayo del 68 en París	19
Ilustración 2. Gyorgi Ligeti, Atmospheres, Rehearsal C, Excerpt, mm. 22-24, Violin I.	58
Ilustración 3. Krzysztof Penderecki, Threnody: To the Victims of Hiroshima; performance directions and p. 1 (facing)	62
Ilustración 4. Stockhausen en el “West German Radio Studio for Electronic Music in Cologne. Stockhausen comenzó a trabajar en el estudio en 1953 y se convirtió en su director diez años después.	64
Ilustración 5. Blas Emilio Atehortua, Musica d´Orchestra per Bela Bartok, glosario de símbolos	68
Ilustración 6. John Cage, TV Köln	69
Ilustración 7. John Cage, concert for Piano and Orchestra, “Solo for Piano,” p.40 notación tipo AY	70
Ilustración 8. "Inmerso", partitura Maestro Jesús Pinzón U. 1983. / Archivo privado Rodolfo Acosta.	72
Ilustración 9. Guillermo Rendón, Earth, para cuarteto para clarinetes, p. 6	74
Ilustración 10. Steve Reich, Four Organs, mm. 1-4	76

INTRODUCCIÓN

La música ha sido influenciada desde los comienzos por otras artes y en su mismo campo por diferentes tendencias. Siempre ha existido una mixtura de músicas, o más bien, una tendencia por mezclar diferentes tipos de música; sin embargo, esta conjunción no siempre ha gozado de acogida positiva entre algunos estudiosos de las artes, por ejemplo, entre los llamados “puristas” los cuales consideran el arte tradicional o “puro” como algo invariable y estático².

En la música, como en otras artes, las influencias, mezclas, reapropiaciones, estandarizaciones de ciertas músicas o la reescritura de ellas hacen parte de su propia historia. Es así, como los modos llamados eclesiásticos son una reapropiación de los modos griegos, y las danzas populares son reapropiadas en la música escrita convirtiéndose en cortesanas. Estas danzas populares y/o de la corte se vuelven piezas incluidas en composiciones canónicas, como las suites barrocas de Händel o Bach, o en movimientos de las sinfonías de Haydn, Mozart o Beethoven. De igual manera, Chopin hace de la mazurca y la polonesa obras de concierto, Brahms utiliza las danzas húngaras, Debussy busca sus elementos composicionales en los modos, las danzas y en las culturas de Asia oriental, Bartók se basa en algunas melodías y ritmos balcánicos, Stravinsky crea “La consagración de la primavera” basado en danzas y rituales primitivos, y muchos otros compositores crean su obra a través de influencias, mezclas, reapropiaciones y estandarizaciones antes no tenidas en cuenta; muchas de estas basadas en las danzas populares o tradicionales de sus pueblos o de pueblos vecinos que eran de importante influencia en el momento histórico o estaban a la moda.

La utilización de temas populares y de carácter tradicional ha sido una preocupación constante de las artes. Una de las mayores confirmaciones la podemos apreciar en: las variaciones sobre un tema (presentes en muchas artes y no solo en la música), las parodias (entendiéndose parodia, no solo como el hecho de una burla o crítica, sino como el de la resignificación de la obra parodiada) y en las citas textuales.

En la música podemos encontrar citas de obras anteriores, tales como el *Dies Irae* gregoriano, el acróstico musical “BACH” (en sus notas musicales Si bemol, La, Do, Si), o en la melodía de *Für Elise* (en sus notas: Mi, Si, Re, Do, La). Además, existen muchas otras citas conocidas en el mundo del jazz y la música popular de hoy como *riffs* o ideas musicales (en música académica “motivo”); aunque debe aclararse que el uso de estos en las diversas músicas es distinto.

² Para más información sobre esta polémica ver: Planteamiento del problema.

De igual manera que estos “motivos musicales” o “*riffs*”, las variaciones sobre un tema han sido parte importante de la creación musical. Podemos mencionar las “glosas” (ornamentaciones o variaciones sobre un tema), las cuales comenzaron desde el Renacimiento, y las múltiples variaciones sobre el tema de “*La Folia*” (melodía extraída del ámbito popular de la época, con versiones desde el renacimiento hasta hoy, en músicas como “*Conquest of Paradise*” del compositor “Vangelis”³ o en “*Oops!... I Did It Again*”⁴ interpretada por Britney Spears por mencionar unos pocos y no los más importantes)⁵, o las variaciones sobre “¡Ah! vous dirai-je, maman”, una canción popular infantil francesa popularizada por Mozart en sus “Doce variaciones para piano”(que hoy en día por el “Método Suzuki” muchos conocen como “Estrellita” y otros como ayuda pedagógica para el abecedario en inglés). Además, contamos con muchas variaciones de Beethoven (considerado uno de los mejores en esta forma musical)⁶, y la práctica de dicha forma en el séptimo arte, en películas como “*Corre, Lola, corre*” (*Lola rennt*) del director Tom Tykwer (1998) o “*Al filo del mañana*” (*Edge of Tomorrow*) de Doug Liman (2014).

Entre las parodias (aunque en la Edad Media se denominó *contrafactum*, y consistía en cambiar la letra de una melodía, casi siempre profana, en una obra de carácter sacro). También se utilizó al revés, melodías sacras convertidas a textos profanos. Encontramos diversas utilidades, como la de J. S. Bach en su obra *Weihnachtsoratorium* (Oratorio de Navidad, BWV 248), en la cual él se parodia a sí mismo, o en el quinto movimiento de la Sinfonía fantástica de Berlioz en la “*Prose des Morts*” utilizando el “*Dies Irae*” gregoriano de forma burlesca (según escribe el mismo compositor en el programa que acompaña la partitura).

La parodia, al parecer, ha estado presente desde los griegos (una de las hipótesis la sitúa desde los comienzos de la música en el ser humano), y no solo de carácter satírico, burlesco o humorístico, sino también, como una reelaboración de la obra con otros fines. Esta acepción de “parodia” ha tenido muchos cambios en su historia y ha sido utilizada de diversas maneras, para mí no significa nada negativo.

Es así como actualmente, también escuchamos muchas mixturas en las llamadas músicas comerciales, las cuales entendieron cómo estas mezclas están actualmente presentes en muchas artes, son mediáticas y generan ventas.

³ Música compuesta por el músico griego para la película “1492: *Conquest of Paradise*” del director Ridley Scott (1992).

⁴ Compuesta y producida por Max Martin & Rami.

⁵ Para otras referencias acerca de las utilidades de “Las Folias” a través de la historia ver el análisis sobre las folias de Adina Izarra, realizado por el autor y publicado en academia.edu: https://www.academia.edu/39766168/An%C3%A1lisis_de_Las_Folias_de_Espa%C3%B1a_de_Adina_Izarra_por_Sebasti%C3%A1n_SANCHEZ-GIRALDO (recuperado el 7 de julio de 2019).

⁶ Cabe mencionar las Variaciones Sobre un Tema de Diabelli, las cuales son consideradas en el ámbito académico como únicas en su estilo, y creadas a partir de un tema considerado en su época como sin valor musical alguno.

I. Antecedentes

Se ha afirmado que la música colombiana ha sido creada, estructurada e influenciada desde las músicas indígenas, africanas y europeas, y se ha transformado a través del tiempo con el intercambio cultural entre diversos países de América Latina, América del Norte y Europa.⁷

Acerca de esto Ana María Locatelli de Pégamo y Daniel Devoto aportan estudios y referencias sobre estas mixturas; Locatelli considera estas tres divisiones:

“Podemos hablar de tres raíces de la música latinoamericana, un poco pasando sobre todo, y mostrando en una especie de caleidoscopio algunos de los elementos musicales de procedencia europea, indígena y africana, que se manifiestan marcadamente en la música folklórica y artística de nuestro continente, y siguiendo los resultados de investigaciones parciales de los principales investigadores de los diversos países de América Latina” (Locatelli, 1997, p. 35).

Devoto considera también la raíz indígena y la africana, pero la europea la divide en dos: la primera como el resultado de la colonización, y la segunda marcada por los intercambios logrados en las inmigraciones postcoloniales de ambas partes⁸; de esta manera afirma:

“Considerar las cuatro capas que, si no llegan mecánicamente a determinarla, por lo menos condicionan la expresión musical latinoamericana: un primer elemento indígena, sobre el que se implanta el aporte de los conquistadores y colonizadores hispánicos; un tercer elemento, africano, que fue llegando durante la Colonia, y un elemento europeo (incluso hispánico) que se agrega desde que las nuevas nacionalidades abren sus puertas a la inmigración” (Devoto, 1997, p. 21-22).

En este intercambio han participado músicas étnicas, folklóricas, campesinas, urbanas, comerciales, populares y académicas, las cuales continúan cambiando y mezclándose; aunque estas líneas divisorias son bastante controversiales y los términos han variado a través de la historia, me voy a basar en las definiciones y límites que el maestro Andrés Posada plantea en su artículo de 1993 “La influencia de la Música folklórico-popular en la Música “Clásica” o Académica”. En dicho artículo Posada establece tres categorías o etiquetas para los diferentes tipos de música “con respecto a su difusión a través de los medios de

⁷ Para profundizar acerca de esta temática recomiendo los primeros capítulos escritos por Alejo Carpentier, Daniel Devoto y Ana María Locatelli de Pégamo en la recopilación realizada por Isabel Aretz: “*América Latina en su música*”

⁸ Acerca de esta problemática de diferenciación entre lo europeo y lo latinoamericano Alejo Carpentier afirma: “Cuando nos encontramos con la música latinoamericana... nos encontramos con que esta no se desarrolla en función de los mismos valores y hechos culturales [europeos], obedeciendo a fenómenos, aportaciones, impulsos, debidos a factores de crecimiento, pulsiones anímicas, estratos raciales, injertos y trasplantes, que resultan insólitos para quien pretenda aplicar determinados métodos al análisis de un arte regido por un constante rejuego de confrontaciones entre lo propio y lo ajeno, lo autóctono y lo importado” (Carpentier, 1997, p. 8).

comunicación: música **comercial**, música ‘**clásica**’ o **académica** y música **folclórico-popular**” (Posada, 1993, p. 32).

Según Posada, *música comercial* es aquella que como su nombre lo indica está hecha para ser comercializada y vendida, es decir, tiene una estrecha relación con fines lucrativos. *Música académica* es aquella que forma parte del círculo académico, como las universidades, escuelas, orquestas sinfónicas, ensambles de cámara, entre otras, y directamente relacionada con la música llamada "clásica" y "contemporánea". *Música folclórico-popular* es aquella estrechamente relacionada con la música de tradición de los pueblos, muchas veces de tradición oral y desde el siglo XIX recopilada y estudiada por los musicólogos y etnomusicólogos; aunque varios autores las dividen en dos categorías, Posada argumenta su referencia solo a esta acepción y la separa de la relacionada con la palabra *popular* en el sentido de algo que se populariza. En este último sentido, interpretando a Posada de manera personal, podría decir que cualquier música puede volverse popular, tanto “La camisa negra” de Juanes, como el “Bolero” de Ravel o *Frère Jacques*.

Dentro de estas tres categorías propuestas por el compositor Posada, son pertinentes para mi trabajo el de la música académica y el de música tradicional (variante del nombre de la llamada música folclórico-popular). La música académica hace parte del contexto dentro de la cual se desarrolla mi proyecto de investigación y a la cual está dirigida (sin ser estos límites una camisa de fuerza); en dicha categoría podría hablar de dos subcategorías pertinentes para mi trabajo: la llamada *avant-garde* o “vanguardia”⁹, y la música contemporánea (que es un término genérico para las músicas académicas *post-tonales* de los siglos XX y XXI). Sobre la música tradicional trabajaré sobre algunas particularidades de algunas músicas tradicionales colombianas.

a. Simbiosis de géneros en la música académica en Colombia

A partir de la segunda mitad del siglo XIX, cuando Manuel María Párraga escribiera “El gran Bambuco” (para piano y con una escritura virtuosa de salas de concierto al mejor estilo de los románticos) y hasta nuestros días, varios compositores colombianos de la llamada música académica¹⁰, han buscado una simbiosis entre géneros tradicionales colombianos y músicas europeas. Ya sea desde lo virtuoso, lo cadencioso o lo sensual de ciertas armonías y, además, en diversos formatos. Dichos compositores han escrito músicas que hibridan estructuras y géneros “académicos” con las llamadas músicas tradicionales colombianas, utilizando de estas últimas, sus ritmos, melodías y/o aires colombianos.

En esta transformación e intercambio, además de ciertos géneros urbanos y folclóricos, me he interesado por la música académica y por ciertos compositores colombianos que han explorado una simbiosis entre músicas y estilos europeos con la música colombiana. Es por esto, que para este proyecto trabajaré con técnicas compositivas de la *avant-garde* europea

⁹ Sobre estos términos se profundizará en el marco teórico.

¹⁰ Aunque diversos términos son usados como: música erudita, música culta, música de arte, yo prefiero utilizar para mi proyecto “Música Académica”.

de la segunda posguerra, y algunos elementos característicos de una pequeña selección de músicas tradicionales colombianas.

Entre los compositores colombianos del siglo XX con fusiones de ritmos tradicionales colombianos y músicas académicas se destacan: Pedro Morales Pino (1863-1926), Guillermo Uribe Holguín (1880-1971), Antonio María Valencia (1902-1952), Adolfo Mejía Navarro (1905-1973), Luis Antonio Escobar (1925-1993), Blas Emilio Atehortúa (n. 1943), Francisco Zumaqué (n. 1945), Andrés Posada (n. 1954) y Guillermo Carbó (1963)¹¹. Estos no son los únicos, pero tienen importancia en mi trabajo pues viajaron a realizar estudios a Francia, Estados Unidos o Argentina, y regresaron a Colombia para continuar su carrera artística, creativa y pedagógica influenciados por otras maneras de ver la educación y la composición musical.¹²

Además de estos, hay otros importantes con hibridaciones como: Harold Vásquez Castañeda (n. 1964), Bernardo Cardona (n. 1965)¹³, Carolina Noguera Palau (n. 1978)¹⁴, Víctor Agudelo (n. 1979)¹⁵, Diego Vega (n. 1968)¹⁶. Todavía queda pendiente una gran investigación a realizar sobre los músicos actuales preocupados por estas mezclas y las de músicas de vanguardia con ritmos latinoamericanos (en este proyecto se intentará dilucidar un poco sobre este tema, pero no será el centro primordial del trabajo ya que el proyecto está centrado en una investigación de tipo creativo).

Acerca del trabajo compositivo de Carbó y la música a través del siglo XX la investigadora Martha Lucía Barriga Monroy (2005), cita al compositor barranquillero:

¹¹ “El compositor conjuga la música clásica y la electroacústica con sonidos tradicionales de la costa caribe. Para él, lo vital no es la originalidad absoluta, sino la exploración y el desarrollo de una búsqueda. Muestras de ello son sus obras Cordales, y Trípode” (Barriga, 2005, p.103).

¹² Además de éstos existen muchos otros con aportes a la música colombiana académica, sin embargo, realicé esta pequeña selección por su gran influencia sobre las generaciones futuras en nuestro país, tanto desde el punto de vista artístico como a través de su labor pedagógica en la música. Asimismo, se abordarán algunos compositores latinoamericanos del siglo XX y XXI a lo largo del marco teórico.

¹³ Ver la monografía para su maestría y la obra del mismo nombre para guitarra y orquesta “Tres ostinatos concertantes”, en la cual, según palabras del mismo compositor, además de utilizar influencias de músicas académicas diversas del siglo XX, también se está “experimentando con elementos característicos de las músicas colombianas tradicionales y populares y estudiando las particularidades sonoras del instrumento.” (Cardona, 2011, p. 13)

¹⁴ Recomiendo escuchar su “Cuarteto Palenquero” para cuerdas, el cual en una estética contemporánea incluye elementos temáticos de la música de Palenque. (disponible en su página de Soundcloud: <https://soundcloud.com/carolina-noguera-palau>).

¹⁵ Acerca de sus diálogos de música académica con influencias colombianas podemos encontrar, entre otras, una de sus últimas creaciones: “Circular Sur - concierto para piano y orquesta”, obra ganadora de la Convocatoria de Estímulos para el Arte y la Cultura 2018 de la Secretaría de Cultura Ciudadana de Medellín. (para más información y escucha: www.victoragudelo.co).

¹⁶ En su obra “Suite para Cuarteto de Maderas” de 1991, estrenada en 1992 y más tarde grabada en el CD “Interacciones Musicales Vol. I” por el “Grupo de Estudios Musicales” de la Universidad Eafit, el compositor bogotano Diego Vega utiliza de los 5 movimientos, 4 con nombres de ritmos colombianos (sin incluir el primero titulado “Obertura”, serían: “Pasillo Lento”, “Danza-Cumbia”, “Bambuco” y “Mapalé”). Cabe anotar que, a pesar de su explícita citación en el nombre, los movimientos no están escritos de la manera tradicional, sino transformados por medio de técnicas contemporáneas y vanguardistas.

“En palabras del compositor, si la mitad del siglo XX fue tan rica en tendencias, la segunda mitad no se quedó atrás, y actualmente existen tantas, que sería difícil contarlas; se detectan ya algunas tendencias tales como la “fusión” entre diferentes tipos de música. Así, constantemente surgen nuevas formas de expresión y tendencias estéticas que reflejan la sociedad a través de los tiempos.

Guillermo Carbó Ronderos considera que su música refleja un poco ese breve recuento de los siglos pasado y presente, por cuanto en sus composiciones recurre a técnicas propias de distintas escuelas, sin pertenecer a ninguna. Por esta razón utiliza desde acordes fundamentados en la superposición de terceras o de cualquier otro “micro” o “macro” intervalo posible, hasta todo tipo de *glissandi*, pasando por distintas posibilidades del espectro tímbrico de los instrumentos” (Barriga-Monroy, 2005, p. 102).

Sobre la música de Víctor Agudelo podemos encontrar lo que él llama un sincretismo musical entre las músicas académicas del siglo XX y las músicas tradicionales colombianas: en su artículo publicado por el periódico “El Colombiano” el 7 de marzo de 2017 para el lanzamiento del libro *Negras, Blancas y Mulatas Vol. 2*, Jonathan Montoya García parafrasea a Agudelo de la siguiente manera:

Las composiciones de Víctor tienen ‘alusiones poéticas a los ritmos colombianos’. No es que estén plasmadas las músicas tradicionales, aclara. Según él, ‘somos colombianos’, y por lo tanto no encuentra una justificación en realizar un trabajo que tome otras referencias, sino las de este territorio. ‘Nuestras músicas tienen muchos ángulos para ser exploradas, una cantidad de cosas a las que se puede acudir. No hay que ser directos, sino tomar sus aromas y reinterpretarlas de una forma poética’. En su obra *Negras, Blancas y Mulatas* para piano utiliza algunos recursos de escritura musical de la segunda mitad del siglo XX, que se emplean en la llamada música académica, [y además va juntando esos recursos con ‘las nuevas sonoridades que nacen de la apropiación de la música tradicional colombiana y su sincretización con notaciones (escrituras musicales) alternativas’.

También, como lo expresa Juan Carlos Garay en el artículo “Piano, piano” publicado por la revista *Arcadia* el 9 de febrero de 2010, en el cual cita a Carolina Noguera Palau:

... Descubrió entonces que en la negación de la tradición aparecía una nueva estética. ‘Uno se cansa de hacer siempre lo mismo. Lo que ha pasado en la historia reciente de la música es que después de los románticos ya no había nada más que esperar en armonía, había que abandonar ese sistema. Entonces por un lado empezaron las atonalidades y por otro la búsqueda en lo folclórico’, [... así es como la compositora] en su creación ha empezado a explorar los ritmos de la costa atlántica. Una *Suite para banda*, que escribió recientemente se basa en los esquemas del porro, el fandango y la puya, pero fusionándolos con técnicas de la música contemporánea. Es su forma de salvar una expresión que amenaza con extinguirse porque se ha confinado a los ámbitos intelectuales. (Garay, 2010)

Sobre Diego Vega, él mismo expresa en su página web: “Mi música siempre ha sido influenciada por todos estos eventos.¹⁷ Como he buscado mi voz, he sintetizado continuamente música clásica, música colombiana, jazz y mis compositores favoritos.”¹⁸ Además, en la reseña del disco *New South American Discoveries*, Rob Barnett agrega: “La pieza de Vega, *Música Muisca* nos regresa a Colombia, pero esta vez a los tiempos prehispánicos del país. Es la fantasía del compositor sobre cómo podría haber sido la música de aquellos antiguos, pero transformada por flashes contemporáneos; Hay un toque de Bernstein exhibicionista en esta obra, con gruñidos de latón y lamentos ”.¹⁹

b. Algunas publicaciones al respecto

Aunque todavía falta mucho por investigar acerca de la producción contemporánea y vanguardista en la música académica colombiana de finales del siglo XX y principios del siglo XXI, algunos autores se han esmerado por abordar esta temática y dar los primeros pasos.

Entre estos contamos con el compositor Rodolfo quien ha escrito dos artículos relevantes acerca del panorama de la música académica contemporánea colombiana de las últimas décadas: el primero llamado “Música académica contemporánea en Colombia desde el final de los ochenta”; sobre este el compositor expresa en el resumen del mismo:

El siguiente ensayo analiza el desarrollo de la música académica contemporánea colombiana desde finales de la década de 1980 hasta principios de la década del 2000. Partiendo del estudio de algunos cambios en la educación musical, se abordan tres generaciones de compositores, entremezclando temas como políticas del Estado, el papel de intérpretes, gestores, investigadores y críticos, la aparición o crecimiento de festivales, ciclos y espacios de concierto, y el desarrollo de los medios de comunicación, todo ello en relación al tema de estudio. (Acosta, 2007a, p.1)²⁰

El segundo es un artículo corto llamado “XXX, 30 Compositores colombianos menores de 30”; publicado también en 2007, además de dar una perspectiva acerca de los maestros que

¹⁷ Hablando de la música tradicional colombiana, canciones populares, jazz o música académica escuchada e interpretada por su familia en casa cuando era bebé y niño.

¹⁸ “*My music has always been influenced by all these events. As I have sought my voice, I have continuously synthesized classical music, Colombian music, jazz, and my favorite composers*”; ver en: Vega, Diego (s.f.). Apartes de la página personal del compositor: <https://diegovega.com/> (recuperado el 1 de julio de 2019).

¹⁹ : “The Vega piece, “*Música Muisca*” returns us to Colombia but this time to the country's pre-Hispanic times. It is the composer's fantasy on what the music of those ancient people might have been like but informed by contemporary flashes; there's a touch of exhibitionistic Bernstein in this with growling brass and wails”; ver en: Vega, Diego (s.f.). Apartes de la página personal del compositor: <https://diegovega.com/> (recuperado el 1 de julio de 2019).

²⁰ Escrito para: “Círculo de Lectores” y “Casa Editorial El Tiempo” para ser incluido en el Tomo 7 “Arte 2” de la “Gran Enciclopedia de Colombia” (2007).

han aportado a la educación de nuevos compositores a partir de la década de los ochenta, esboza la trayectoria de algunos jóvenes compositores reconocidos en el país.²¹

Además de estos dos, escribió el artículo: *Alrededor y acerca de “... pero sonora” de Daniel Leguizamón*, en el cual realiza una aproximación analítica a la obra del compositor colombiano²², y el artículo: “... recordar, pensar, imaginar... Inicios de la improvisación libre en Colombia”, exponiendo una mirada global de la improvisación en cuanto a su significado y contexto, pasando por una cronología básica de la improvisación fuera de Colombia y terminar contextualizando está en la música académica colombiana.

Sobre la música académica en Medellín encontramos el trabajo de grado para la licenciatura de pregrado de la Universidad de Antioquia de Erika Cardona “El Movimiento de la Música Contemporánea en Medellín, 1988-2010”, en la cual la autora indaga sobre el contexto, los compositores, los intérpretes y directores, así como la programación y difusión en la radio, las orquestas y otros medios. Una de las contribuciones importantes de este trabajo muestra cómo a partir finales de la década de los ochenta en la ciudad y con la influencia del compositor Andrés Posada, surge una escuela de composición (que más tarde, a mi modo de ver, genera la proliferación de la enseñanza y el interés por la composición musical contemporánea vista desde un punto académico) e inicia una etapa de multiplicación de compositores en dicho contexto.

II. Planteamiento del Problema

En el campo de la música latinoamericana ha existido a partir del siglo XX una amplia brecha entre música culta y música popular. Es así como, tanto para la música de vanguardia europea como para las músicas tradicionales colombianas encontramos tanto críticos como defensores, pero no es usual que los mismos que defienden una, lo hagan también con la otra.²³

Según Alejo Carpentier, en Europa hacia mediados del siglo XIX y en su continuación hasta el siglo XX los músicos que hoy son conocidos como el canon y escribían música considerada “difícil”, “más elaborada” o “avanzada a su época” no tenían nada en contra de los compositores de la “música tradicionalista” o “fácil de asimilar”; según él, estas problemáticas entre una música llamada “ligera” y la hecha en academia, eran suscitadas por “la hostilidad de ciertos músicos serios, sinfonistas, profesores de conservatorios, hacia la

²¹ Escrito para: “91.9, la revista que suena”, publicación editada por la Pontificia Universidad Javeriana, para ser incluido en el número especial (2o semestre de 2007). Celebración de los 30 años de Javeriana Estéreo (91.9 FM).

²² Publicado en “A Contratiempo”, revista del Centro de Documentación Musical de la Biblioteca Nacional de Colombia, para No. 14 (diciembre de 2009). Recuperado el 20 de marzo de 2019 de <http://www.musigrafia.org/acontratiempo/?ediciones/revista-14/partituras/alrededor-y-acerca-de-pero-sonora-de-daniel-leguizamn.html>

²³ Aunque esto es cierto de manera generalizada, podemos encontrar cada vez más compositores de músicas académicas explorando distintas maneras de hibridar distintos tipos de música.

llamada música ‘ligera’, [que en ciertos casos], llegaba a cobrar caracteres inquisitoriales” (Carpentier, 1997, p. 10).

Sobre lo culto y lo popular el compositor, guitarrista y cantante uruguayo Rubén Olivera escribe:

El período en el cual se procesa este nuevo fenómeno coincide con el del afianzamiento de la burguesía como clase dominante. La separación mencionada remite a la aparición, en todos los campos, de lo culto y lo popular: formas de pensar y sentir diferentes con unas hegemónicas sobre las otras, valores estéticos y éticos considerados con distintas jerarquías. Desde ya que ambas formas se desarrollan interrelacionadas (en el conflicto o la complicidad) pero a pesar de las modificaciones e influencias mutuas no dejan de percibirse como distintas” (Olivera, 1992, p.1).

Según Carpentier este fenómeno no pasaba en los compositores europeos del siglo anteriores al XX, quienes podían componer y tocar tanto músicas populares, como cortesanas o sacras, de acuerdo al trabajo compositivo encargado, sin embargo, en contraposición con Carpentier, puedo decir que no solo el contexto, la época y los países son totalmente distintos, sino la forma en la cual los mismos músicos piensan estética, cultural, social y políticamente, añadido al hecho de que actualmente tenemos más información disponible y la supervivencia económica del músico compositor es diferente.²⁴ Citando al escritor cubano:

“Para el compositor *clásico* —aceptemos momentáneamente el término por su virtud generalizadora— no existía una música *culta* diferenciada de la música *popular*. El artista creador, dueño de sus técnicas, dominaba todos los géneros, escribiendo música que respondiera a tal o cual pedido o requerimiento —destacándose, por supuesto, en aquello que fuese más afín a su temperamento. Cuando la Iglesia solicitaba sus servicios, escribía una misa litúrgica o festiva, según el carácter de la ceremonia a que estaba destinada. Cuando una aristocracia inteligente lo invitaba a hacerlo, escribía finos madrigales, canciones, pastorelas, al gusto del día. A la hermosa dama que tenía el laúd o el clavicémbalo, dedicaba preciosas páginas concebidas para el instrumento. Para ganar dinero, escribía óperas, probando sus fuerzas tanto en lo trágico como en lo bufo. Y, cuando había que hacer bailar a la gente, de sus alforjas sonoras sacaba chaconas, pavanas, sarabandas, minuetos y hasta unas ‘moriscas’ que, en su época, respondían a algo así como las ‘música pop’ de hoy” (Carpentier, 1997, p. 9-10).

Es así como, en Latinoamérica se han dividido y categorizado los diversos tipos de música (algunos mencionados anteriormente en el capítulo de los “Antecedentes”) y ha sido común validar solo un tipo concreto de música y denigrar de las otras; sin embargo, algunos compositores han dialogado con un discurso distinto uniendo e hibridando diversas músicas. Este es el caso de compositores como Guillermo Carbó (n. 1963), Víctor Agudelo (n.1979), o Cergio Prudencio (n. 1955). Este último, investigador boliviano, quien fundó la “Orquesta

²⁴ Si bien algunos de los compositores canónicos estaban preparados en todos estos géneros musicales, no todas las obras eran bienvenidas en todos los ámbitos musicales de aquellas épocas.

Experimental de Instrumentos Nativos” (OEIN), nos explica cómo puede existir una nueva manera de dialogar entre diversas músicas del mundo, las cuales, entre más contrarias, más riqueza generan (ver entrevista).²⁵ Para Prudencio, además de generar más riqueza, este intercambio de músicas diversas y a veces disímiles, que van desde lo local a lo global, genera mayor creatividad y da más posibilidades para investigar y crear un mundo más abierto.²⁶ Veamos un extracto de otra de sus entrevistas:

Mauricio Gámez, Edwin Vilca [sic] *¿Cómo consideras el actual desarrollo de la música culta y la música popular en América Latina?*

Cergio Prudencio: Cada una vive un proceso diferente, aun cuando se toquen mutuamente con frecuencia. Sin embargo, pienso que la música en nuestro continente, en sus dos categorías de análisis, es un arma de defensa cada vez más contundente en su función histórica. Tenemos tradiciones, pero no sólo eso, tenemos también creatividad y somos capaces de abrirnos al mundo, de recibir lo que el mundo nos da o nos impone y de revertirlo en nuestro favor.²⁷

Si buscamos acerca de las investigaciones y creaciones colombianas que parten o llegan a estas mezclas de músicas tradicionales colombianas y músicas académicas de vanguardia, encontramos pocas comparadas con el amplio panorama creativo e investigativo de músicas comerciales y populares existente en la actualidad, no solo en Colombia, sino también en el contexto mundial; es por esto y por motivaciones estéticas personales que desde hace unos años he tenido la idea de crear una fusión y un intercambio de músicas y ritmos colombianos con músicas contemporáneas vanguardistas europeas del siglo XX y XXI.²⁸

III. Justificación y pertinencia

Como ya mencioné, son pocas las fuentes de investigación acerca de esta temática; sin embargo, es a partir de pequeñas búsquedas individuales, como la de este trabajo y otros mencionados en los “*Antecedentes*”, que poco a poco podremos ir complementando para lograr un panorama más amplio sobre la música contemporánea del siglo XX en Medellín y Colombia, en especial de las hibridaciones de técnicas vanguardistas y músicas tradicionales. La idea es poder acercarnos más a algunas respuestas de las muchas preguntas planteadas acerca de nuestra historia y el *quehacer* musical académico de finales del siglo XX y comienzos del XXI.

²⁵ Para más información de la entrevista completa, ver: https://www.youtube.com/watch?v=z2p_YFDUH2k (recuperado el 5 de julio de 2019) o ver: <https://www.youtube.com/watch?v=uFFvHkR7W5s>.

²⁶ Mi pensamiento compositivo está de acuerdo con el del maestro Prudencio y su pensamiento acerca de la música influyó mi proyecto de Investigación-Creación.

²⁷ Ver entrevista completa: Aharonián, Coriún. (2002). "La necesidad de decir, de no callar...": Diálogo con Cergio Prudencio, compositor boliviano. *Revista Ciencia y Cultura*, (11), 106-109. Recuperado en 06 de julio de 2019, de http://www.scielo.org.bo/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2077-33232002000200014&lng=es&tlng=es

²⁸ Acerca de los términos más precisos y descriptivos como Simbiosis, Hibridación, Sincretismo, Fusión, entre otros, se profundizará en el capítulo 3 del marco teórico.

Como escribe Ana María Locatelli de Pérgamo en el ya mencionado libro recopilatorio de Aretz (1997):

No se han realizado aún los trabajos de síntesis necesarios de todos los fenómenos musicales previamente analizados país por país, faltan, además, trabajos de campo sobre la música folk e indígena de muchos países; por otra parte, son escasos los trabajos de musicología comparada entre la música folklórica americana y la música luso-hispánica y europea en general (p. 35).

Con este proyecto, espero ampliar el repertorio académico colombiano y brindar puntos de referencia para músicos, compositores, ensambles e investigadores (emergentes o de vieja data) interesados en esta misma temática de vínculos sonoros entre culturas lejanas. Mi idea es, entonces, crear una mezcla con estas dos fuentes musicales, tan divergentes, mediante la composición, una determinada por su respeto a la tradición y la otra enmarcada por la innovación y la ruptura. También cabe decir, que los proyectos de investigación-creación apenas están comenzando en Colombia (además de ser controvertidos a nivel mundial por algunos, en cuanto a si son válidos o no como investigación) y en la Universidad de Antioquia se inauguran con la primera cohorte comenzando en agosto de 2017.

En términos particulares: las obras musicales, creadas en esta investigación, podrán ser interpretadas y escuchadas, las entrevistas realizadas darán una muestra acerca del pensamiento actual de algunos compositores colombianos, la muestra del proceso creativo podrá ser utilizada como modelo pedagógico de composición y el marco teórico podrá ser un punto de partida para nuevas investigaciones sobre este tema (las cuales tienen aún mucho por explorar y por sintetizar acerca de estas simbiosis).

IV. Objetivos

Objetivo General: Crear una serie de piezas en formatos diversos (música de cámara, coral y formato grande) fusionando elementos característicos de los géneros tradicionales colombianos (bambuco, cumbia y alabao) con elementos característicos de algunas músicas de vanguardia europea.

Objetivos Específicos:

- 1) Identificar y extraer algunos de los componentes primordiales y característicos de estas músicas tradicionales colombianas, en especial los rítmicos, del bambuco, la cumbia y la tambora, y los de contexto cultural, para el alabao, así como algunos elementos característicos de algunas obras de vanguardia europea.
- 2) Generar materiales motivicos para las obras a partir de la anterior identificación.
- 3) Crear un plan formal para cada obra que incluya y trabaje con procedimientos y técnicas de la *avant-garde*.
- 4) Escribir un texto académico en el formato exigido por la Universidad de Antioquia y la Facultad de Artes de esta misma que dé cuenta de la investigación creación realizada durante el tiempo de estudios.

- 5) *Objetivo específico opcional*: en la medida de lo posible, realizar la interpretación en vivo de algunas de las obras y grabarlas en video y audio.

V. Derrotero estructural

He dividido mi trabajo en dos volúmenes: el primero incluye la investigación y resultado escrito del proyecto, y el segundo consiste en el portafolio de las obras creadas.

En el **Volumen 1** encontraremos, además de esta *Introducción*, tres grandes partes: en primer lugar, el *Marco teórico y los Referentes estéticos*, en segundo lugar, el *Diseño y desarrollo de la investigación* y, en tercer lugar, los *Procesos de composición*. Para finalizar se incluyen las *conclusiones*, las *referencias* citadas, como otras complementarias a este trabajo, y un *anexo* con las entrevistas realizadas a compositores que hacen parte del contexto de la música en Medellín.

El *Marco teórico y los Referentes estéticos* están divididos en tres grandes capítulos compuestos de tres temáticas relevantes para mi trabajo: la *avant-garde*, el nacionalismo vs. universalismo, y la simbiosis entre las músicas tradicionales y de vanguardia.

Sobre la *avant-garde*, el primer capítulo expone sus raíces etimológicas, así como sus primeras alusiones en el arte y su comienzo en las primeras décadas del siglo XX incluyendo sus características principales. También muestra una historiografía a través del siglo incluyendo algunas de sus principales polémicas y problemáticas (tales como: *avant-garde* europea vs. vanguardia latinoamericana, la *avant-garde* como ruptura, “masa burguesa vs. individualismos”, música elitista vs música del pueblo, la vanguardia como opositora al arte canonizado que se vuelve arte canonizado). La última parte de este capítulo está dedicada a la vanguardia en Latinoamérica entre las décadas del 50 al 70 y a la problemática actual de si la vanguardia está viva o no hoy en día. Además, se muestra una mirada panorámica de los compositores de música académica en Colombia y Medellín a partir de finales de la década de los 80.²⁹

El segundo capítulo trata sobre el nacionalismo y el universalismo; se discute acerca de sus acepciones en la música, así como su uso y las tendencias en la música académica latinoamericana. También incluye una breve mirada a la diferencia y confluencia de lo local y lo global a partir de la revolución informática y presenta, a grandes rasgos, la problemática de lo colonial, descolonial (o decolonial) y postcolonial en la música académica del siglo XXI.

El tercer capítulo explica términos como simbiosis, hibridación, mestizaje, sincretismo, entre otros, los cuales son utilizados algunas veces como sinónimos para describir la mezcla de diferentes músicas o géneros; además intenta dilucidar algunas problemáticas de los esencialismos en la música y la carga cultural de los formatos instrumentales.

²⁹ Momento que es importante en la creación de escuelas de composición en Colombia y a partir de la cual compositores como Andrés Posada retornaron al país para crear escuela de composición.

El “*Diseño de la investigación*” consta del *Marco metodológico* en el cual se muestran las herramientas metodológicas utilizadas y cómo se articulan con la investigación; un acercamiento musicológico a los elementos característicos utilizados en algunas músicas tradicionales colombianas articuladas en el proyecto, así como a otros, de técnicas de composición vanguardista. En este acercamiento musicológico me referiré a las fuentes musicales utilizadas para mis creaciones, así como a la extracción de algunos elementos musicales que fueron importantes para cada obra.

La tercera parte está basada en el proceso compositivo de las obras resultantes de este proyecto —en términos generales— y es articulada con la parte anterior.

Para el **Volumen 2** se incluye una introducción acerca de los resultados y logros creativos, las partituras (sin *particellas*). Este volumen también cuenta con un anexo que contiene las grabaciones disponibles de mis obras y un comentario analítico a fondo de la obra del portafolio para quinteto de flautas “*Icterus Icterus*”.

A grandes rasgos, las herramientas metodológicas usadas en esta tesis fueron: recolección, transcripción y/o análisis de documentos, partituras y fonogramas sobre las músicas tradicionales colombianas y las músicas de vanguardia utilizadas en el proyecto, así como algunos ejemplos de hibridaciones entre estos dos tipos de música. También, una serie de entrevistas a compositores del contexto musical de Medellín sobre una misma temática predefinida con base en treinta preguntas.

PARTE I. MARCO TEÓRICO Y ESTÉTICO

CAPÍTULO 1: La *avant-garde* de la posguerra europea y la vanguardia latinoamericana³⁰

1.1. Orígenes de la *avant-garde*

Aunque este término es empleado ampliamente en el siglo XX y comienza a ser un movimiento importante en algunas esferas del arte, la cultura, la política y la filosofía, su origen es de carácter militar. *Avant-garde* es un término francés medieval usado originalmente en círculos militares para describir una avanzada de soldados que cubría a la guardia militar establecida en un territorio y experimentaban en terrenos desconocidos del enemigo; en algunos casos era la “carne de cañón” y en otros la inteligencia militar que sorprendía a las fuerzas enemigas.³¹ Acerca de esta acepción militar, el autor François Albera (2009) nos expresa:

Si, tal como Edberg lo demostró, la noción de “vanguardia” es de origen militar³² –la agudeza de Baudelaire lo expresa de modo suficiente–, su uso en el campo del arte es correlativo con la acepción *política* de la palabra. (Albera, 2009, p.32).

Además de este origen militar, se cree que el primero en utilizar el término fuera de ese contexto, y además en un sentido artístico como revolucionario, fue Claude Henri de Saint Simon en 1825 en su obra *Opinions littéraires, philosophiques et industrielles*:

“Somos nosotros, los artistas, los que le serviremos como vanguardia: el poder de las artes es el más inmediato y el más rápido. Tenemos armas de todo tipo: cuando queremos difundir nuevas ideas entre los hombres, las escribimos en mármol o en lienzo ... ¡Qué mejor destino para las artes que ejercer presión sobre la sociedad, un verdadero sacerdocio y adelantarse a todas las facultades intelectuales, en el momento de su mayor desarrollo!” (San Simón, 1825, p. 341,347).

De esta misma forma artística y revolucionaria, el término de *avant-garde* es retomado por Gabriel Laverdant en su escrito crítico “*De la mission de l’art et du rôle des artistes*” de 1845:

³⁰ En este trabajo utilizo el término *avant-garde* para la vanguardia europea y el término “Vanguardia” para la vanguardia latinoamericana. Cabe anotar que las citas empleadas no siempre tienen esta distinción y las deje como originalmente están escritas o traducidas.

³¹ Más detalladamente, es un grupo para: explotar el terreno a fin de evitar sorpresas (emboscadas o batallas no deseadas); ocupar rápidamente las posiciones fuertes del campo de batalla (puntos altos, atrincheramientos, puentes, construcciones); proteger a sus fuerzas y/o contener al enemigo el tiempo necesario para que el ejército se aproxime; hostigar a un adversario en repliegue o destruirlo si ha sido derrotado; sacrificarse para lograr un objetivo principal o secundario.

³² Albera citando a Donald Drew Egbert: “The Idea of ‘Avant-garde’ in Arts and Politics”, en *The American Historical Review*, vol. 72, n° 2, 1967. *Social radicalism and the arts: Western Europe*, Nueva York, Knopf, 1970.

“El arte, expresión de la Sociedad, expresa, en su más alto desarrollo, las tendencias sociales más avanzadas; él es el precursor y el desarrollador. Ahora, para saber si el arte cumple con dignidad su papel de iniciador, si el artista es muy vanguardista, es necesario saber a dónde va la humanidad, cuál es el destino de la especie” (Laverdant, 1845, p.254).

Para comienzos del siglo XX, *avant-garde* es el encuentro de diversos movimientos artísticos como el futurismo, el expresionismo y el dadaísmo, entre otros,³³ en los cuales, *grosso modo*, se pretende una innovación y experimentación para provocar una revolución en la forma y el contenido. Es este primer encuentro al que llaman “vanguardia histórica” y que puede ser vista como la primera gran oleada de “vanguardias”³⁴ (en artes visuales la llaman “las primeras vanguardias”) que durará hasta finales de la década del veinte. Entre estos, “El primer movimiento de la vanguardia histórica es el futurismo italiano³⁵, que dará su fórmula a esta posición y le ofrecerá “la matriz y el modelo” a todos los movimientos de vanguardia del siglo XX”.³⁶ El futurismo comienza sus raíces en la literatura italiana para luego extenderse a las demás áreas del arte y propagarse a otros países.

En general, la vanguardia musical se centró en Francia (Paris), Alemania (Darmstadt y Colonia) e Italia (Milán) principalmente, pero no demoró en expandirse a toda Europa y al mundo entero (siendo los Estados Unidos uno de los mayores centros). Una de las formas de expansión de esta vanguardia musical se crea por los exilios: primero el exilio de los músicos europeos (en los periodos de guerras), luego el exilio y migración de los músicos latinoamericanos a Europa y Estados Unidos a partir de los años 60. Más tarde, por los intercambios culturales generados por la globalización.

Según el Diccionario Enciclopédico de la Música, el término *avant-garde* “se usa para referirse a los compositores y artistas precursores de una generación, que rechazan las prácticas establecidas y emprenden un camino progresista [... donde] ya están presentes ciertos rasgos *avant-garde* característicos, como el rechazo a la tradición (considerada moribunda) y a la cultura de masas (considerada regresiva). [...] El pensamiento de vanguardia, que encierra el principio modernista característico del cambio constante dentro de una misma tradición histórica auténtica, perdió credibilidad dentro del ambiente posmoderno plural de finales del siglo XX” (Latham 2008, p. 125-126).

Sin embargo, se puede afirmar que una definición de diccionario no es suficiente y esta no aplica para todos los actores involucrados en la búsqueda de una clara acepción del término.

³³ Además de estos, sin listarlos todos, podemos mencionar el surrealismo, cubismo, rayonismo, constructivismo y minimalismo.

³⁴ Aunque el término es generalmente utilizado en singular, acá lo escribo en plural para hacer referencia a los distintos movimientos que hacen parte de esta.

³⁵ Giovanni Lista: Introduction à: *Futurisme. Manifestes, documents, proclamations*, Lausana, *L'Âge d'homme*, 1973, p. 16.

³⁶ Albera citando a Jean Weisberger 1976: Jean Weisberger : « Le saut dans l'avenir du temps des avant-gardes : la conception de Marinetti et la discontinuité », en *Présence de Marinetti* (coloquio de la Unesco, 1976), Lausana, *L'Âge d'homme*, 1986, p. 115. Citado en: Albera, 2009, p. 47-48.

Sobre lo anterior, nos recuerda Albera, en una crítica directa a Greenberg: “La vanguardia no puede ser, como lo permite una “débil” definición en historia del arte, tan solo la exacerbación de los valores modernistas tal como se los formalizó a partir de Clement Greenberg³⁷: autonomía de la obra de arte, desvinculación de cualquier tarea representativa y autorreflexividad” (Albera, 2009, p. 13).

1.2. Algunas características de las “vanguardias” musicales

Para ejemplificar esta disparidad y/o variantes de significados, veamos algunas descripciones de distintos autores acerca de las características principales de la *avant-garde* (además de los ya expuestos).

Silvia Herrera Ortega (2009) describe como objetivos principales de la vanguardia “hacer del arte una vía de expresión democrática, es decir, integrarlo a la vida de la sociedad con mayor presencia, y con esto, alcanzar un mundo más humano. Y como objetivos esenciales de su propuesta es [sic] rendir culto a lo nuevo e inesperado y provocar una verdadera revolución en las formas y contenidos [...] Vanguardia y experimentación son conceptos inseparables” (p. 7).

Sin embargo, acerca de esta última parte, hay una problemática fuerte que se ha ido desarrollando a través del siglo XX por diversos estudiosos del tema³⁸, quienes no han llegado a una definición única de vanguardia y se disputan acerca de las diferenciaciones o similitudes con otras nociones como nuevo, innovación, moderno, modernidad, modernismo y experimentación.³⁹ Lo que resulta problemático, según el mismo Albera, es el uso de la palabra evolución como un sinónimo o una condición innata de la vanguardia: “El segundo escollo vuelve a inscribir ese arte moderno o de vanguardia en un esquema evolutivo del arte que va hacia su ‘progreso’, ya sea ‘novedad’, ‘pureza’, ‘autorreferencialidad’, ‘autonomía’”(p. 28). Acerca de esto escribe Albera (2009):

Un segundo escollo que se debe evitar en el enfoque de la cuestión de la “vanguardia” es la confusión propia de la palabra con las palabras “nuevo”, “innovación”, [...] Arte *moderno* no es arte de *vanguardia* [...] Esas confusiones son posibles por el enfoque “interno” de la cuestión. Se postula la autonomía del arte [...] y se examinan sus evoluciones o cambios internos, o sea, estilísticos. Ahora bien, la diferencia entre moderno-modernidad-modernismo y vanguardia solo se puede establecer con la condición de salir de esa interioridad del arte y considerar las *posiciones* de los grupos o de los individuos en la sociedad y en el subsistema social de la cultura, en relación con las instituciones, con el público, con el espacio social (p. 27-28).

³⁷ C. Greenberg [1961]: “Avant garde et kitsch”, en *Art et culture. Essais critiques*, París, Macula, 1988.

³⁸ Tales como Theodor Adorno, Walter Benjamin, Roland Barthes, Clement Greenberg, Jean-Francois Lyotard, Peter Bürger, Fráncfort del Meno, Achille Bonito Oliva, Rosalind Krauss, Henri Meschonnic, por mencionar solo unos pocos. Si bien la noción de vanguardia comienza con la de la vanguardia histórica, esta noción ha sido retomada, discutida y rechazada desde sus comienzos hasta nuestros días.

³⁹ “Véase Henri Meschonnic: *Modernité, Modernité*, Paris, Séguier, 1998 (reed. “Folio” Gallimard, 1993, p. 83-96), que reseña una gran cantidad de autores que perpetúan esta confusión” (Albera, 2009, p. 27, pie de página 3).

Una de estas posiciones podemos encontrarla en el artista danés Asger Jorn quien establece dos condiciones “para que un movimiento sea llamado movimiento de vanguardia”:

1. Que se encuentre aislado y sin apoyo directo de las fuerzas establecidas, abandonado a una lucha aparentemente imposible e inútil.
2. Que la lucha de ese grupo sea de una importancia esencial para las fuerzas en nombre de las cuales lucha y que la posición ganada por esta vanguardia sea más adelante confirmada por una evolución general.⁴⁰

1.3. Historiografía de la(s) “vanguardia(s)” artística(s)

Si bien es sabido que la vanguardia histórica, en términos generales, comienza a inicios del siglo XX y se extiende hasta la década del 20, la vanguardia musical tiene cuatro momentos importantes: El primero, a partir de la década del treinta; un segundo, a partir de la década de los 60, muy ligado a los momentos socio-político-culturales que desembocan en “Mayo del 68”⁴¹ y sus alcances a nivel mundial; un tercer momento que se desarrolla a partir de la década de los ochenta; y un cuarto que es el que vivimos en la actualidad, a partir del siglo XXI y la revolución informática con su consecuente globalizador. Acerca de estos momentos importantes mostraré una mirada panorámica al respecto.

⁴⁰ Asger Jorn: “Contre le fonctionnalisme”, X Triennale d’Art Industriel, Milan, 1954, incluido en *Pour la forme*, 1957 (reed. París, Alia, 2001, p. 31).

⁴¹ “Lo que se etiqueta como ‘mayo del 68’ en París, ni se limita a mayo, ni al año 68, ni a París, sino que forma parte de complejos procesos sociales y geopolíticos que hicieron de los últimos años de la década del sesenta, un periodo decisivo para el orden global. Fue en 1968, cuando los estudiantes se rebelaron desde los Estados Unidos y México en Occidente, hasta Polonia, [los anteriores países de](#) Checoslovaquia y Yugoslavia en el bloque socialista, estimulados en gran medida por la extraordinaria erupción de mayo en París. Lo que cruzaba esta manifestación global de descontento fue una enorme insatisfacción por el poder en todas sus formas”. En: Bonilla, Marco (diciembre 5, 2015). Mayo del 68: la revolución que jamás tuvo lugar. En: revista Arcadia (versión electrónica). <https://www.revistaarcadia.com/historia/articulo/mayo-del-68-revolucion-paris/42507> (recuperado el 11 de noviembre de 2019).



Ilustración 1. Protestas de mayo del 68 en París ⁴²

Pasada la década del 20, “Después de su dimensión histórica, la noción [de vanguardia] adquiere así un significado ahistórico, designa todo lo que es ‘nuevo’ y que, por lo general, sólo tiene una existencia efímera” (Albera, 2009, p. 12). Acerca de lo efímero de la vanguardia y algunas otras características, la musicóloga chilena Silvia Herrera Ortega escribe (2009):

“La vanguardia tiene un período “heroico” en su inicio, pero este carácter dinámico y de acción se pierde cuando entra al sistema y es absorbida por movimientos que provocan su quiebre y disolución, como es por ejemplo entrar al mercado: se transforma en un objeto de consumo. En definitiva, no importa la etiqueta de “vanguardia”, o la que sea, lo que importa es el espíritu que la anima y la poética que la conduce. Las vanguardias generalmente no se someten a ninguna escuela, tendencia o manera determinada, son libres e “iconoclastas”. Los movimientos vanguardistas suelen reconocerse por los “ismos”, movimientos que surgen de pronto en las diversas artes y conviven en una misma contemporaneidad. Algunos de estos movimientos son muy breves, todos, postulan hacia un internacionalismo y hacia un anti-tradicionalismo, porque sus seguidores, jóvenes autosuficientes, no necesitan la experiencia de los viejos, ni la de su historia” (p. 7).

A partir de la década del treinta con el advenimiento nazi, las dictaduras en Europa y muchos golpes militares, algunos artistas intentan llevar el arte a la calle y utilizarlo sin tanto protocolo, así como de una manera más social-popular. En esta época, ya algunos movimientos (de los pertenecientes a algunos ismos) están en desuso, han perdido vigencia

⁴² Bonilla, Marco (2015/05/12). Mayo del 68: la revolución que jamás tuvo lugar. En: Revista Arcadia. Recuperado el 11 de diciembre en: <https://www.revistaarcadia.com/historia/articulo/mayo-del-68-revolucion-paris/42507>

y la noción de ruptura con el arte del siglo XIX sigue vigente, en algunos casos; pero en otros, se crea un diálogo entre esa ruptura y el arte al que se quiso dejar en el pasado. Albera menciona al respecto (2009):

“El desarrollo de la situación social y política en Europa trae una serie de cambios en las posiciones de los grupos artísticos [...acompañados] por toda una serie de iniciativas por parte de los pintores, escritores, músicos, fotógrafos y cineastas que cuestionan la función social de las obras de arte y sus modalidades de producción y exposición, la forma concierto, la forma cuadro caballete... El trabajo colectivo, las cooperativas de producción, la inclusión de no profesionales, el muralismo, el teatro callejero, los coros populares son algunas de las respuestas que dan artistas como Léger, Delaunay, Lurçat, Milhaud, Prévert y Renoir” (p. 127).

Es a partir de la Segunda Guerra Mundial que surgen los primeros laboratorios de electrónica: en Colonia con el “Estudio para música electrónica WDR” (*Studio für elektronische Musik des Westdeutschen Rundfunks*, 1951), en Milán con el “Estudio de Fonología de la Radio de Milán” (*Studio di fonologia musicale di Radio Milano*, 1955), en París con el GRM (*Groupe de Recherches Musicales*⁴³, 1958) y más tarde con el IRCAM (*Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique*, 1977), y en Estados Unidos, con los laboratorios BELL de la AT&T (los cuales, aunque ya existían desde 1925, sólo comenzaron a realizar investigaciones en relación al sonido a partir de 1958). También se debe mencionar: *The Columbia-Princeton Electronic Music Center*, en N.Y. Sin embargo, es a partir de 1936 en los estudios de la radiodifusión francesa que Pierre Schaeffer trabaja en la *Musique concrete* y la desarrolla a partir de la década de los 40 en su sentido teórico y estético – música que influye y es primordial en todos los estudios electro acústicos que se crean a partir de la década de los 50.

Es de esta manera como, tanto los artistas de vanguardia como los no pertenecientes a esta, se replantean acerca del individualismo que promueve la primera idea vanguardista, a la vez que intentan desarrollar una cultura alternativa a la burguesa dominante, más centrada en el acceso a toda la sociedad, una cultura que se desarrolla sobre la idea de arte para las masas. Es en esta época en la cual surge la necesidad de que las obras de arte sean inteligibles para las masas y que se creen nuevas formas de acceso a la cultura, “lo que Aragon denomina el realismo, que —dice— ‘aparece siempre en esos momentos de la historia en que el equilibrio social está a punto de romperse’.” (Albera, 2009, p.129)

A partir de la década del sesenta surge un interés en el ámbito académico y artístico por definir, redefinir o contradecir la noción de vanguardia; es así como además de esta surgen variantes como la “Neovanguardia”, la “Posvanguardia”, la “Transvanguardia”, entre otras corrientes:

“En las décadas del sesenta y setenta, varios autores de diferentes áreas culturales establecieron distinciones terminológicas indispensables para la construcción de esta

⁴³ Aunque el GRM es creado en 1958 desde 1951 Pierre Schaeffer fundó el *Groupe de Recherche de Musique Concrète* que es un antecesor del GRM. Este último todavía existe y sus primeros equipos se encuentran en los estudios de GRM, parte del INA, en las instalaciones de *Radio France*.

noción de “vanguardia”. Se trata... del italiano Renato Poggioli, en 1962, el norteamericano Donald Drew Egbert, en 1967, del francés Marc Le Bot, en 1973, del alemán Peter Bürger, así como del rumano Matei Calinescu, en 1974. Poco después, Nicos Hadjinicolaou retomaba una parte de esas reflexiones para desarrollar una síntesis crítica” (Albera, 2009, p. 30).

Además de esto, es una época en que aparecen nuevas vanguardias musicales que se enfocan en el uso de la tecnología como recurso fundamental para su creación y en la economía de materiales musicales. Surgen movimientos como el minimalismo, la música electroacústica (sea en la música acusmática que es grabada en soporte fijo, o en la transformación de electrónica en vivo) y el espectralismo.

Hacia la década de los ochenta surge en Estados Unidos una corriente universitaria crítica llamada “Revisionista” sobre la vanguardia europea; una de sus mejores exponentes es la crítica y teórica del arte Rosalind Krauss, con su obra “*The Originality of the Avant-garde and Other Modernist Myths*”. La corriente revisionista “critica con razón ciertas concepciones globalizadoras y simplificadoras anteriores, en nombre de la ‘complejidad’ de la realidad histórica, parece considerar como imposible e impensable una teorización de la posición de vanguardia. [...] Además de esto quiere replantearse “lo que denomina una ‘versión estándar’ de la historia de la vanguardia europea” (Albera, 2009, p.17-18).⁴⁴

Volviendo a la problemática entre modernismo y vanguardia y acerca de la importante dimensión política que estas enmarcan Albera (2009) añade:

Sin embargo, distingamos, en la década del ochenta, las contribuciones de Andreas Huyssen y Thomas Crow. Este último, al releer a Greenberg, Schapiro y (sobre todo) Adorno, distingue entre modernismo y vanguardia, al ver en el primero un modo de “recuperación”, en beneficio de la industria cultural, de subculturas de resistencia, de espacios marginales y subversivos, y en la vanguardia, al “mediador” entre esos diferentes polos, el “engranaje esencial de una economía cultural bajo el control del estado”. A partir de Enzensberger y Bürger, Huyssen también insiste en la diferencia entre modernismo y vanguardia, y en sus vínculos con la cultura de masas, pero destaca, por el contrario, la dimensión política de las vanguardias. (p. 31-32)

Además, es importante mencionar que es en esta época que surge el movimiento de “transvanguardia” liderado por Achille Bonito:

⁴⁴ Para más información acerca de fuentes bibliográficas revisionistas consultar el pie de página 12 de la p. 18 del mismo autor.

El lanzamiento (de corta duración) de la “Transvanguardia” de Achille Bonito Oliva⁴⁵, a comienzos de la década del ochenta, sobre la base crítica de “la vanguardia internacional” de la década anterior (surgida del contexto de politización de 1968) [...] trataba de desvalorizar el vínculo con la utopía, es decir, con lo político (bajo todas sus formas) en nombre de la libertad del individuo creador, de la interioridad, de la recusación de los agrupamientos de artistas. (Albera, 2009, p. 16-17).

1.4 Influencia y vertientes de la *avant-garde* en Latinoamérica

Si bien es cierto que la vanguardia histórica es de comienzos del siglo XX, y que su influencia se expande a nivel mundial, es realmente en las décadas del sesenta y setenta que la vanguardia musical tiene un apogeo y una importancia fundamental en América Latina.

Muchos de los compositores latinoamericanos que utilizaron elementos vanguardistas basados en la *avant-garde* para crear su música, empezaron imitando a los compositores europeos. Se puede decir que en esa búsqueda creativa generaron otras líneas direccionales para esta nueva música, creando así una vanguardia musical latinoamericana que se preocupaba por una identidad propia.

Aunque los compositores latinoamericanos (o al menos aquellos inmersos dentro de la práctica eurocéntrica) eran influenciados por las técnicas musicales y las corrientes filosóficas de la *avant-garde* histórica, muchos se preocuparon por darle una identidad latinoamericana. Como se plantea Johana Ribera Ibaceta en su texto “Sobre Vanguardias Musicales en América Latina” (2011), en el cual hace un recorrido por algunos compositores latinoamericanos vanguardistas, desde la década del 20 hasta la década del 70, con un enfoque en una refundación ideológica y estética, lo que la autora llama como: “Un encuentro con las raíces y, posteriormente, la reinención de los procedimientos técnicos y estructurales de la vanguardia musical histórica europea” (Ibaceta, 2011, 125).

El caso de las vanguardias en Latinoamérica es singular: si bien es evidente el aporte de algunos músicos europeos para la formación y consolidación técnica de los compositores latinoamericanos interesados en nuevos lenguajes, también es cierto que una mayoría aprovechó esa formación para definir mejor un credo latinoamericanista, muchas veces inspirado en estéticas vernáculas americanistas del tipo del “Canto General” de Neruda, de la poesía de un César Vallejo, del aporte de un José Vasconcelos o de las teorías “antropófagas” de un Mario de Andrade. Tal vez valga la pena preguntarse si la vanguardia musical americana de la primera mitad del siglo XX, realmente estuvo interesada en la ruptura, como sucedió en Europa, o más

⁴⁵ Achille Bonito Oliva (dir.): *Avanguardia Transvanguardia*, Milán, Electa, 1982. En: Albera (2009).

bien se constituyó finalmente como un proceso de refundación estética basado en el rescate de sus propias raíces sonoras (Ibaceta, 2011, p.137).

Realmente, hubo pocas vanguardias musicales en la primera mitad del siglo XX en América Latina, con la excepción de algunos poquísimos compositores, como Julián Carrillo, de México; Juan Carlos Paz, de Argentina; Carmen Barradas, de Uruguay, y los alumnos de Hans-Joachim Koellreutter, en Brasil: Claudio Santoro y Cesar Guerra-Peixe.

Esta vanguardia musical latinoamericana, la cual es al mismo tiempo santificada y satanizada, es más promovida e inserta en países como Argentina, México, Brasil y Chile. En Argentina, con el grupo Renovación, fundado en 1929, con instituciones como la CLAEM (1961), de la cual hicieron parte como alumnos colombianos Blas Emilio Atehortúa, Jacqueline Nova (colombo-belga) y Marco Aurelio Vanegas. En Cuba, con el Grupo de Renovación musical, (1940), impulsado por José Ardévol, compositor español-cubano. En Chile, con la Asociación Nacional de Compositores de Chile (1936), fundada por Domingo Santa Cruz. En México, con el Foro Internacional de Música Nueva, (1979) creado por Manuel Enríquez. en Brasil con el grupo “Música Viva”. En Uruguay, con el Núcleo Música Nueva de Montevideo, creado por Coriún Aharonián, Ariel Martínez, Conrado Silva y Daniel Viglietti, alumnos del maestro Héctor Tosar. Y también con profesores como Koellreutter, Messiaen, Xenakis, Nono y Varesse entre muchos otros que hacían parte de la vanguardia musical europea y que influyeron en la música de vanguardia en Latinoamérica.

Aunque por su aporte a la música vanguardista estos países sobresalen, muchos otros países tuvieron y tienen importantes aportes con compositores e instituciones que, hoy día, hacen parte del panorama mundial ⁴⁶, sobre todo latinoamericano.⁴⁷

1.5. ¿Existe la “Vanguardia” Musical hoy en día?

Hablando de la vanguardia histórica, y de sus influencias a través del siglo XX hasta nuestros días, podemos decir que es un movimiento que hoy se puede considerar canónico;⁴⁸ aunque

⁴⁶ Para más información acerca de estos compositores y países latinoamericanos que han incorporado la vanguardia musical como un estilo propio, recomiendo el ensayo de la compositora, musicóloga y directora de orquesta Alicia Terzián: “La creación musical en América Latina”, en el cual también se referencian compositores que crean música con influencias nacionalistas o de músicas tradicionales.

⁴⁷ También vale la pena ampliar esta información con la música electroacústica en Latinoamérica para lo cual recomiendo el artículo del argentino Ricardo Dal Farra: “Collection de musique électro-acoustique latino-américaine” (disponible en francés y en español), en el cual incluye compositores latinoamericanos que han trabajado la música electroacústica y que cataloga por países (además del artículo, en la página web de “La Fondation Daniel Langlois” se puede acceder al archivo sonoro de obras latinoamericanas electroacústicas entre 1957 y 2007, breves biografías, partituras, entrevistas y fotos).

⁴⁸ En este sentido no todos los compositores entran al canon como pasa en todas las músicas y el arte en general, pero se puede afirmar que tanto el dodecafonismo (sea usado o no de manera amplia entre compositores) como

las músicas de vanguardia no tengan la misma divulgación que otros movimientos más clásicos en la música, o ciertas músicas populares y comerciales, y que todavía exista un público que desconoce mucho acerca de esta (no solo en el ámbito del público no especializado, sino inclusive en el mismo ámbito musical). De esta manera, nos encontramos con un movimiento que comienza como una ruptura y oposición al canon de la época para convertirse décadas más tarde en uno de los cánones y tradiciones del siglo XX.⁴⁹

Sobre estas vanguardias, tanto las europeas como las latinoamericanas, podemos decir que llegaron a su punto destacado y marcaron su extinción, esto debido a su individualismo y a su misma razón de innovación, convirtiéndose en ese momento en tradición para algunos músicos (sobre todo para algunos compositores) y en parte del repertorio “clásico” del siglo XX⁵⁰. Acerca de este tema comenta Herrera Ortega (2009):

El sino de las vanguardias es, en definitiva, su extinción, como todo germen de vida: una vez cumplido su ciclo de desarrollo, se disuelve. Y la disolución deviene cuando se disuelve el grupo que la sostiene y que la representa. De modo que, —como todo conglomerado humano que se sustenta por una cierta cohesión de orden y armonía espaciotemporal—, las vanguardias desaparecen cuando tales requisitos se quiebran; en ellas, esto tiene una duración más bien breve. La razón de esta condición radica en que el grupo vanguardista, si bien está unido por ciertos postulados estéticos e ideológicos comunes, tiene una impronta marcada de individualismo, de vivir con plenitud libremente sus propios movimientos internos; sentir, pensar y vivir estos postulados independientes de influjos que los aten y menoscaben su *ethos* personal. La vanguardia es un estadio de juventud en la vida de un movimiento artístico; la llegada a su madurez implica el inicio de su extinción (p. 8).

También es cierto que hoy en día los compositores tienen a su disposición muchas y diferentes herramientas técnicas musicales (técnicas de composición que van desde los comienzos de la música escrita, hasta las músicas electrónicas, los usos de tecnologías diversas y las músicas tanto comerciales, populares como folclóricas), estéticas musicales

otros -ismos del siglo XX son ya parte del canon de la música académica a nivel mundial y hacen parte de la tradición musical del siglo XX.

⁴⁹ También se puede agregar que, aunque parte del público no sea consciente de estas músicas de vanguardia, si lo es de manera inconsciente por medio de la música incidental, ya que aparte de la melodía pegajosa que podemos encontrar en las obras audiovisuales, una buena parte de los efectos y de la música incluida provienen de fragmentos o imitaciones de músicas vanguardistas. Un ejemplo es la utilización de obras de Ligeti o Penderecki en algunos filmes de directores como Stanley Kubrick.

⁵⁰ Conversando una tarde del 2015 con la maestra Edith Canat de Chizy en el café “Europe” de París y hablando de personalidades como Ligeti, Berio, Boulez y otros músicos conocidos del siglo XX, la maestra se refería a ellos como “los clásicos”, haciendo una pequeña broma acerca de que dicha música ya era tan conocida en su medio y había sido tan estudiada que ya eran parte de la historia y el pasado musical, y que realmente los músicos que hacían música nueva eran otros que yo hasta ese momento no conocía.

diversas y diferentes influencias y formas de sinergias con otras artes. Esta diversidad, permite que las posibilidades creativas se enmarquen ya sea: dentro de una sola estética o en la confluencia de varias estéticas en una forma de creación ecléctica⁵¹; muchos de los compositores de mi generación (nacidos en los años 80) y generaciones pasadas, con los que he tenido la oportunidad de conversar acerca de este tema⁵², coinciden en decir que un creador del siglo XXI tiene a su disposición todas la herramientas utilizadas en todos los tipos de música que existen y existieron, y que su labor creativa consiste en definir cuales le son necesarias para crear su propia música, para expresar su propio interior.

Desde la perspectiva del significado como tal de la palabra que implica un movimiento de avanzada, una exploración y una ruptura, podemos decir que la vanguardia seguirá existiendo y habrá momentos claves en la historia⁵³ donde confluirán en el ámbito artístico, cultural, social y político o momentos específicos de alguna obra vanguardista o un creador vanguardista sin necesidad de crear un movimiento como tal. De esta manera es posible que la palabra vanguardia sea vigente sin que ello requiera un accionar socio-político generalizado.

Según lo anterior podemos afirmar que la vanguardia sigue viva ya sea de manera historicista, por medio de la reutilización de sus componentes técnicos y estéticos por algunos compositores actuales, o por la experimentación como tal en alguna obra artística⁵⁴. Las vanguardias del siglo pasado reutilizadas de manera historicista “nunca serán las vanguardias del presente” ... “Es un imposible temporal”⁵⁵ ... por otro lado, la búsqueda de posibles vanguardias hoy día (en el mundo) son búsquedas que no cesaran y son parte de la naturaleza del ser humano.

1.6. Panorama de la Música Académica en Colombia y Medellín desde finales de los 80 hasta la primera década del siglo XXI: “Entre Vanguardia y Tradición”⁵⁶

⁵¹ Acerca del eclecticismo podemos decir que es una consecuencia del posmodernismo, y está ligado a la estética transvanguardista.

⁵² Por mencionar unos pocos: Edith Canat de Chizy, Gustavo Yepes, Víctor Agudelo, Sergio Mesa, Johann Hasler entre otros.

⁵³ Estos momentos llamados “bisagras históricas” según Herrera Ortega (2009): “son momentos en los cuales se produce el encuentro de un complejo de situaciones histórico-socio-culturales coyunturales de un pueblo, movido por el accionar político de ideologías” (p. 4).

⁵⁴ “Trataremos de interrogarnos sobre el “fin” o la “superación” de la vanguardia, y sobre la cuestión de la vanguardia “hoy”, dado que las palabras no mueren, se desplazan, mutan” (Albera, 2009, p. 20).

⁵⁵ Comentario en correcciones de este mismo trabajo de grado por el compositor Andrés Posada, parte del jurado calificador.

⁵⁶ Para ahondar más en dicha temática recomiendo el artículo: Música académica contemporánea en Colombia desde el final de los ochenta, de Rodolfo Acosta R. (2007a).

Si bien las investigaciones sobre música en Colombia, han sido pocas para el panorama musical pasado y presente que se ha desarrollado y que actualmente se desarrolla en la música académica, existen algunos avances importantes en este tema (siendo estas menores en cantidad, comparadas con las de otros países y otras áreas académicas a lo largo del siglo XX).⁵⁷ Sin embargo, en las últimas décadas, son más los investigadores que se han preocupado por esta temática y se han puesto a la tarea de llenar algunos vacíos que las primeras investigaciones realizadas en este campo no habían abordado o que habían sido cortas en su alcance.

En el panorama latinoamericano podemos encontrar más cantidad de escritos, artículos, revistas, libros e investigaciones que han hecho compositores, musicólogos y teóricos sobre la música en América Latina. Por sólo citar algunos nombres muy importantes: Gerard Behague, Gilbert Chase, Robert Stevenson, Francisco Kurt Lange, Mario Andrade, Domingo Santa Cruz, Luis Héctor Correa de Azevedo, Argeliers León, Walter Guido, Alejo Carpentier, Isabel Aretz, Roque Cordero, Juan Carlos Paz, y más recientemente, Elianne Duque, Egberto Bermúdez, Juan Arturo Brennan, Aurelio Tello, Ricardo Miranda, María Elena Gumbre, Alejandro Cardona, María Elena Vinuesa, Gloria Carmona, Malena Kuss, Irma Ruiz, entre muchos otros. Todos los anteriores, importantes investigadores latinoamericanos acerca de temas fundamentales en nuestra música.⁵⁸

Sin embargo, Pilar Jovanna Holguín Tovar (2012), escribe acerca de esta ausencia de investigaciones:⁵⁹

La historia musical de Latinoamérica no se ha desarrollado cronológicamente de forma natural, ni ha tenido un proceso gradual de maduración; el fenómeno de esta música responde a los hechos socioculturales acaecidos en su historia, pero de forma distinta a lo ocurrido en la música europea; en Latinoamérica, responde a otro tipo de factores anímicos, raciales y referentes al crecimiento de esta sociedad que integra dentro de sí lo foráneo y lo autóctono. En el siglo XX se desarrolló un estilo musical propio y particular que, para muchos, aún los especialistas en el tema, es desconocido y brinda un amplio campo para la investigación (p. 10).

Aunque este panorama pueda parecer confuso, en Colombia se han dado algunos pasos para que la música académica —al interior de esta la música “nueva”— y las investigaciones acerca de esta crezcan y generen nuevas visiones. Podemos mencionar, entonces:

⁵⁷ Esto no quiere decir que no se hayan realizado, sino que, en su totalidad, son pocas a nivel de lo que el gobierno colombiano y latinoamericano han financiado para estar a la par con otros países. Los llamados de “primer mundo”, o “desarrollados”.

⁵⁸ Agradezco al maestro A. Posada por los referentes aportados a este párrafo.

⁵⁹ Problemática más evidente en la música académica colombiana y en la llamada “música contemporánea” o “música nueva”.

- Las nuevas investigaciones sobre compositores colombianos que se han realizado en las últimas décadas.
- Las nuevas investigaciones inter y transdisciplinarias.
- La creación de nuevas academias musicales a partir de 1990 (ligadas a instituciones universitarias en su mayoría).
- La nueva ola de compositores que regresan al país a partir de finales de la década de los ochenta para hacer “escuela(s)” en Colombia.
- La proliferación de ensambles y nuevas orquestas (así sea en un sentido reducido comparado con otros países latinoamericanos, con los Estados Unidos, o con Europa, entre otros).
- La creación de nuevos festivales o la continuidad de algunos olvidados.
- Las convocatorias nacionales, departamentales y locales de música académica; las cuales, progresivamente, abrieron sus líneas a más áreas y son más específicas (generando más oportunidades a las áreas que antes estaban dentro de un gran espectro, como las becas de creación de música contemporánea, que dan la oportunidad a creadores para que desarrollen propuestas innovadoras dentro del lenguaje académico contemporáneo).

Acerca de la composición académica en Colombia durante el siglo XX Holguín Tovar añade (2012):

En Colombia, la composición de música erudita se ha desarrollado desde 1910, y a través del siglo XX, compositores y obras fueron premiados, primero, en el extranjero, y posteriormente, con la creación de los Premios Nacionales de Cultura en 1992, dentro del país. Pero esta situación ha pasado inadvertida por los estudios humanistas filosóficos y musicales, desconociéndose el desarrollo estético que ha tenido la música a lo largo de su historia [...] En el Informe del Sistema Nacional de Cultura se reconoce la importancia de la música erudita, pero en menor escala, y se registra la creación y divulgación de las músicas tradicionales, étnicas y urbanas. Por lo anterior se deduce que, tal vez, nuestra sociedad no se ha apropiado de la música “docta”, o todavía la música erudita se encuentra en etapa de gestación, y dentro de algunos años comenzará a tener mayor difusión, pues en la actualidad 24 universidades del país ofrecen formación especializada en el área, que directa o indirectamente, a través de sus egresados, influirá en la audiencia y demanda de esta música (p. 10-11).

Una de las partes claves de la cita anterior es la multiplicación de los “programas académicos” (o carreras de pregrado y maestría) de música en las instituciones universitarias

del país a partir de la década de los noventa en Colombia. Acerca de estos programas, Rodolfo Acosta escribe (2007a):

Hasta finales de la década del ochenta, la única posibilidad de cursar estudios superiores (de nivel y de reconocimiento universitario) en composición musical parece haber sido en el Departamento de Música de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia, en Bogotá. Esta escuela es básicamente el mismo Conservatorio que entre 1910 y 1936 prestó sus servicios fuera de la universidad, y que, de hecho, era una evolución de la antigua Academia Nacional de Música fundada en 1882 (p.2).

Además de las instituciones que, desde comienzos o a partir de la mitad en el siglo XX, ofrecían los antes llamados “estudios musicales de conservatorio” como la Universidad Nacional, en Bogotá, el Conservatorio “Antonio María Valencia”, en Cali, o el Instituto de Bellas Artes⁶⁰ y la Universidad de Antioquia, en Medellín (por mencionar algunos de los más importantes), a partir de finales de la década de los ochenta se multiplicaron los programas académicos dirigidos a la especialización en música en varias universidades del país. Muchos de estos programas empezaron con cursos complementarios a las carreras de pregrado ya ofrecidas. Es así como surgieron programas de pregrado en música que, además de su énfasis habitual en instrumento (si ya existía), abrieron énfasis en composición y dirección. —a partir de principios de la década de los noventa— como en la Universidad Javeriana y en la Universidad de los Andes (en Bogotá); al final de la misma década en la Universidad El Bosque, en la Fundación Universitaria Juan N. Corpas, en la Universidad Distrital Francisco José de Caldas (que reorganiza universitariamente lo que antes era la ASAB) —todas estas en Bogotá— y en Medellín, en la Universidad Eafit (a partir de 1998 con Andrés Posada y la directora Cecilia Espinosa), así como en la Universidad de Antioquia (a partir de 2012 gracias a la mutua colaboración de Jorge López, Carlos Ignacio Toro, Simón Castaño y Johann Hasler)⁶¹.

⁶⁰ El cual a partir de 2006 tiene registro para ser entidad universitaria. Antes, era escuela de artes, y formo a muchos de los mejores del país, incluidas entre ellas a Teresita Gómez y a Blanca Uribe. “En el Palacio, parcialmente restaurado en los años ochenta, se conserva intacto el mural que pintó Ramón Vásquez, quien fuera estudiante y docente, desde el cual saludan algunos de los personajes más trascendentales –pintores, escultores, caricaturistas, músicos– de la historia del arte y del Instituto: Rafael Sáenz, Eladio Vélez, Pedro Nel Gómez, Ricardo Rendón, Horacio Longas, Carlos Vieco, Pietro Mascheroni, la misma Teresita Gómez, entre otros.” (recuperado el 11 de noviembre de 2019 en: <https://www.centrodemedellin.co/ArticulosView.aspx?id=186&type=A&idArt=187>).

⁶¹ Puedo agregar que en este momento se está diseñando la creación de un énfasis en composición en la “Fundación Universitaria Bellas Artes” de Medellín y que además contamos en la misma ciudad con programas de producción musical como en el ITM (Artes de la Grabación y Producción Musical – ITM) o en la Institución Universitaria Salazar y Herrera (Realización y Producción Musical).

De esta manera, algunos compositores llegados a Colombia a partir de finales de la década de los ochenta, como Andrés Posada, además de crear una academia y una nueva visión de la enseñanza musical en Medellín (así como sus paralelos en Bogotá y en las distintas ciudades del país como Barranquilla y Manizales)⁶², crearon una serie de nuevas “escuelas” de composición. Estas escuelas, hoy en día, están formadas por músicos que, aunque realizaron sus estudios en academias, hoy en día se dedican a su trabajo creativo, ya sea en el ámbito comercial, como popular, académico, o *underground*. Aunque sus vertientes han sido muy diversas y disímiles, todos apuestan por una realización personal musical, que otrora, no se había experimentado en la ciudad. Personalmente, puedo afirmar que además de Andrés Posada, estas “escuelas” fueron continuadas por Moisés Bertran, Sergio Mesa y más tarde por Marco Alunno y Johann Hasler; dichos compositores continúan su trabajo pedagógico en la actualidad y algunos de sus alumnos les dan continuidad.⁶³

También es importante recalcar que, en dichas academias, ha existido cierta motivación por parte de algunos compositores y directores de crear materias electivas dedicadas a la música de cámara contemporánea, que incluyen obras en su mayoría desconocidas en Colombia (aunque en algunas esferas de la música contemporánea europea ya sean “clásicos”). En Medellín podemos mencionar al “Ensamble de Música Nueva” de Eafit, fundado por Andrés Posada y Andrés Gómez Bravo (cuando era estudiante) en 2001 (del cual fui partícipe, tanto interpretando el piano, como con algunas de mis creaciones). Este mismo, luego fue dirigido por Claudio Suzin y, desde hace varios años, está bajo la coordinación de Víctor Agudelo, como el “Ensamble Periscopio” dirigido por el compositor Víctor Agudelo. Este ensamble, siempre ha visualizado su versión de clase electiva (curso dirigido a estudiantes del programa de música, quienes interpretan obras de estudiantes en composición), así como su versión de convocatoria “Pro” (dirigido a compositores reconocidos por el medio musical académico y que son interpretados por profesores del departamento de música de Eafit).

Pero estas iniciativas no terminan en las academias, por ejemplo, la corporación “Música Corriente” tiene un grupo llamado “[expr]” que hace parte de un colectivo de músicos profesionales de Medellín.⁶⁴ Además podemos encontrar vigentes grupos que interpretan

⁶² Me centro en los compositores de Medellín por ser mi centro investigativo, respecto a esta temática particular, y por la cantidad de información que se necesitaría para dar una visión de Colombia entera, lo cual da pie para la investigación de una tesis doctoral, y que ya Rodolfo Acosta perfila en sus artículos que están referenciados en este trabajo.

⁶³ Podemos mencionar en Medellín a Natalia Valencia, Natalia Henao, Simón Castaño, Víctor Agudelo, Jhonier Ochoa y José Gallardo.

⁶⁴ Grupo dedicado a la investigación, creación e interpretación de las prácticas sonoras contemporáneas afiliado al sello Música Corriente con sede de práctica en La Pascasia. Integrado por Diego Molina (Artista en grabación y producción musical), Sebastián Orejarena (Compositor), José Gallardo (Compositor), Daniel Martínez (Violinista), Diego Pulgarín (pianista), Alejandra Montes (cantante), Gustavo Tapias (Violista) y Alejandro Bernal (Productor musical). Se ha presentado en EAFIT, La Pascasia, U. de A., Festival Internacional de Guitarra y ha compartido escenario con artistas como Dj Dmoe, Cyril Hernandez (Francia), Instant Composer

músicas académicas como: el ensamble ALS Eco⁶⁵; el “Ensamble de guitarras Atemporanea”⁶⁶, el cuarteto “Q-ARTE”⁶⁷, la “B.O.I” (Orquesta de improvisadores de Bogotá nacida en 2011), la “Sociedad de Música de Cámara de Bogotá” perteneciente a la Universidad de los Andes y fundada en 2007, “La Distritofónica” (agrupación de música experimental)⁶⁸, el Ensamble CG⁶⁹, y el grupo “Meridian Brothers” (que aunque trabaja con músicas populares latinoamericanas desde una estética *crossover*, lo hace desde una visión experimental con una puesta gráfica y visual interesante)⁷⁰.

También, aunque de manera reducida, se han intentado crear colectivos y sociedades de compositores y agrupaciones dedicadas a la música académica contemporánea. Aunque sé de la motivación de varios compositores por crear grupos y asociaciones de este tipo desde la década de los 80, de manera pública o en otros casos privada y hasta restringida, solo he podido encontrar estas dos sociedades dedicadas a la música contemporánea académica: la “Asociación Colombiana de Música Electroacústica” (ACME) fundada y coordinada por Carlos Barreiro (creada a mediados de la década de los noventa y de corta duración), y el “Círculo Colombiano de Música Contemporánea” (CCMC,⁷¹ creado en 2010 y actualmente vigente).

También existió brevemente la Sociedad de Compositores Colombianos, creada a principios de los años noventa por Guillermo Gaviria. A esta sociedad pertenecieron en su momento: Sergio Mesa, Guillermo Gaviria, Gustavo Lara, Jaime Torres Doneys, Mauricio Lozano y Andrés Posada, entre otros. Antes de esto, Halmar de Greiff y David Pfefferbaum, desde el Instituto Colombiano de Cultura, tuvieron la idea de hacer una sociedad, pero esa idea no prosperó y el grupo nunca se consolidó.

Pool Orchestra (Holanda), Daniel Leguizamón y Als Eco. (recuperado el 19 de marzo de 2019 de la página web: <http://musicacorriente.com/expr/>)

⁶⁵ Para más información consultar: <https://ensamblealseco.wordpress.com/2012/03/12/ensamblealseco/> y la página: <https://soundcloud.com/alseco>

⁶⁶ Para más información consultar: <http://www.musigrafia.org/acontratiempo/?ediciones/revista-23/articulos/entrevista-atempornea-una-decada-de-guitarra-contempornea.html>

⁶⁷ Para más información consultar: cuartetoqarte.com/language/es/

⁶⁸ La Distritofónica nace en el año 2004 con el fin de generar una plataforma de apoyo a la música independiente de jóvenes músicos bogotanos que toman como punto de partida estético, el encuentro entre los lenguajes tradicionales de las costas, el interior y las músicas urbanas (jazz, rock, electrónica, erudita), para desarrollar un lenguaje abierto y plural consecuente con los lineamientos de las vanguardias musicales contemporáneas.

⁶⁹ El *Ensamble CG* fue fundado por Rodolfo Acosta R. en Bogotá, Colombia en 1995 con la intención de interpretar música contemporánea, especialmente del repertorio colombiano y latinoamericano. Desde entonces -y aprovechando la naturaleza maleable de su concepción- ha presentado unas 170 obras vocales, instrumentales y electroacústicas de compositores de todas las latitudes, la mayoría de ellas como estrenos absolutos o locales.

⁷⁰ Para más información: <https://www.meridianbrothers.com/>

⁷¹ Para más información: <https://ccmc.com.co/>

Acerca de los festivales que han sido importantes para Medellín y Colombia, podemos mencionar los que incluyeron una mirada importante a la música contemporánea académica como:

- El Festival Internacional de Música Contemporánea de Bogotá (creado por la pianista Cecilia Casas en 1989, y que realizó de manera bienal hasta su séptima versión en 2001).
- El XII Foro de Compositores del Caribe, el primer evento internacional de esta índole en Medellín, organizado por Andrés Posada, en EAFIT, en 2002.
- El “XII Foro de Compositores del Caribe”⁷², llevado a cabo en la Universidad EAFIT, en Medellín, Colombia, del 3 al 10 de octubre de 2002.
- Las tres primeras versiones de la “Semana Colombo Catalana”⁷³ realizadas en Medellín en la Universidad Eafit entre 2003 y 2005 (luego continuada por la Universidad Nacional bajo la dirección de su creador).
- Los Encuentros de Música EAFIT, iniciados en 2005, en especial, el VII Encuentro: “Nueva música latinoamericana”, que reunió a importantes compositores latinoamericanos en Medellín y, el X Encuentro: “Música y nuevas tecnologías”.
- El “Festival en Tiempo Real” (creado por Ana María Romano en 2009 y actualmente en vigencia con una nominación al “Classical: NEXT Innovation Award 2019”).
- Las Jornadas de música contemporánea del CCMC (que se realizan anualmente en Bogotá desde 2010).
- El “Festival Internacional de Música electroacústica SPECTRA” (creado por la Universidad de los Andes y que en 2018 realizó su segunda versión).
- “En el acto de sonar” (realizado en marzo de 2019 por Rodolfo Acosta); y por último
- El “Festival de la imagen en la Universidad de Manizales” (creado desde 1997 y actualmente en su decimoséptima versión, en 2019) el cual, aunque, está centrado en la imagen y la tecnología, contiene una parte importante de arte sonoro y música.⁷⁴

También es importante mencionar los conciertos que se realizaron en el Colombo Americano y en la Alianza Francesa de Bogotá bajo la coordinación de Carlos Barreiro. Acosta (2007a) comenta al respecto:

⁷² Organizado por el compositor Andrés Posada.

⁷³ Creada por Moisés Bertran, estas dieron pie a numerosos intercambios musicales en Colombia que hoy en día están vigentes de numerosas formas. Para futuro, sería importante analizar la influencia catalana en nuestro país por medio de Moisés Bertran, y la influencia italiana por medio de Marco Alunno.

⁷⁴ Mirada panorámica a los Festivales que han hecho música académica contemporánea en Colombia en el cual cabe mencionar el “Congreso Nacional de Música”.

Barreiro, a su vez, programó anualmente, entre 1987 y 2000, el ciclo Jóvenes Compositores Colombianos en el Centro Colombo-americano en Bogotá, serie por la cual en algún momento pasamos buena parte de los creadores nacionales nacidos en los 50, 60 y 70, en muchos casos siendo los primeros conciertos significativos que tuvimos. Paralelamente, ha llevado a cabo una importante labor en prensa escrita y radial en la difusión de música contemporánea, especialmente a través de la Radiodifusora Nacional de Colombia. (p. 8)

Y sobre los realizados en la Alianza Francesa como parte de un concurso y ciclo de conciertos, añada Acosta (2007a):

Comenzando en 1994, a raíz del enorme crecimiento de la electroacústica colombiana, Barreiro organizó, con el apoyo de la Alianza Colombo-francesa en Bogotá, el Concurso Nacional de Composición en Música Electroacústica. Una particularidad de este certamen era que su premio consistía de un viaje de estudio y trabajo al Instituto de Música Experimental de Bourges (IMEB, en aquel entonces conocido como GMEB), en Francia, institución de relevancia mundial que apadrinó en cierto grado el concurso. Desafortunadamente, sólo se alcanzaron a realizar tres ediciones, de las cuales fuimos ganadores Rodolfo Acosta R. en 1994, Alba Fernanda Triana en 1995 y Germán Toro en 1996. (p. 20)

CAPÍTULO 2: Nacionalismo vs. Universalismo

Siempre ha existido una preocupación por delimitar quiénes somos y qué nos diferencia de los “otros”: este es un problema básico de identidad colectiva y social; entre estas disputas está la lucha entre lo “universal” y lo “nacional”, posiciones estéticas musicales entre las cuales ha existido una polémica creada durante el siglo XX (con sus semillas a partir de finales del siglo XIX) y que aún es vigente en algunas esferas musicales (como en aquella de los llamados folcloristas). Esto es cierto, tanto a partir de los compositores, como de los investigadores, musicólogos y críticos; Sin embargo, acerca de este comienzo del nacionalismo en Europa Leonardo Acosta afirma (1982):

Cito al compositor colombiano Andrés Posada, quien anota en las observaciones a este trabajo escrito:

Las diferencias entre nacionalismo y universalismo van más allá de una mera situación o perspectiva política, que es importante. Tienen mucho que ver también con las posturas netamente estéticas, la formación y educación de los mismos compositores, su conocimiento de las técnicas y su evolución, la exposición que hayan tenido o no con otras culturas. Además, el universalismo aparece después de un desgaste inevitable de las posturas nacionalistas y a una repetición de una música como “tarjeta postal” para extranjeros. Gerard Behague comentó al respecto: *“Esta actitud a menudo fue el resultado de la convicción de que el nacionalismo estaba produciendo obras de dudosa calidad y que rebajaba la música latinoamericana al recurrir a un fácil regionalismo exótico.”*

Además, acerca de este comienzo del nacionalismo en Europa Leonardo Acosta afirma (1982):

Durante el siglo pasado [el XIX], y paralelamente al desarrollo del romanticismo, ocurre lo que Kurt Pahlen llama “el despertar musical de las naciones” [...] una serie de naciones europeas hasta entonces marginadas de la gran producción musical “cultura” se incorporan a ella con sus propios aportes nacionales, aunque en general manteniéndose dentro de los moldes de las formas musicales consagradas, como la sonata, el concierto, el sinfonismo germánico o la ópera italiana. Este “nacionalismo musical” se profundiza más tarde, partiendo ya de una actitud consciente y deliberada de alejarse de las formas establecidas por la tradición de las metrópolis musicales (p. 22).

En este ámbito político, una de las ideas que desencadenó el concepto de nacionalismo en Europa fue la del “*Volkgeist*” (“espíritu del pueblo”) como lo escribe Carl Dahlhaus en su artículo *Nationalism and music* (1980):

En el nacionalismo burgués del siglo XIX, el elemento político –la pretendida primera lealtad de los ciudadanos– se mezclaba con la idea, formulada originalmente por Johann Gottfried Herder, de que era "el espíritu de la gente" (*der Volksgeist*) que formaba el elemento verdaderamente fundamental, creativo y estimulante en el arte como en otras actividades humanas (p. 2).

Además de esta postura política que da comienzo a las ideas nacionalistas, Dahlhaus (1980) nos habla también de una cierta contradicción entre esa idea de nacionalismo que quería ser a su vez cosmopolita (o universalista):

El nacionalismo, de hecho, se sometió a una transformación profunda en el siglo XIX. En la primera mitad del siglo los "nacionalistas" también fueron, quizás paradójicamente, "cosmopolitas", "ciudadanos del mundo". Pero después de 1849 el nacionalismo adoptó una postura altanera, exclusiva o incluso agresiva, aunque los que iniciaron este infeliz cambio fueran los primeros opresores, la actitud de los oprimidos fue igualmente afectada por esta postura. En tanto que los movimientos nacionalistas apoyaron las aspiraciones de todas las demás naciones a la libertad de la tiranía interna y externa que buscaban por su cuenta, sus horizontes eran cosmopolitas; el nacionalismo polaco era un "asunto de interés europeo", y Michelet, el "sumo sacerdote" del liberalismo, incluso habló en términos de una "fraternité des patries". En su disfraz, más tarde, el nacionalismo era introvertido y xenófobo, y fomentó políticas que favorecían el engrandecimiento nacional -políticas que fueron consideradas como "realistas" por oposición a las fantasías "idealistas" de "cosmopolitismo". En la segunda mitad del siglo XIX, el nacionalismo no tomó la ayuda y el estímulo del desarrollo de otras naciones, por considerarlo como una amenaza (p. 3).

De esta manera, se puede ver claramente que el nacionalismo no comenzó como una contradicción al universalismo musical, sino más bien como un complemento, y es solo a partir de ideales folcloristas del siglo XX, que se va a abrir una brecha grande entre estos dos conceptos musicales (hasta llegar a considerarse opuestas). Continúa Dahlhaus:

La mayoría de los compositores del siglo XIX intentaron efectuar un compromiso entre las ideas cosmopolitas, que no se habían desvanecido por completo, y su propio sentido de la identidad nacional, que era algo que ninguno de ellos podía pasar por alto en el clima de los tiempos. Incluso después de mediados de siglo, y a pesar de los incentivos para apoyar la forma más agresiva del nacionalismo, las "escuelas nacionales" en general conservaron una perspectiva cosmopolita, en la medida en que no tenían la intención de que la música nacional que creaban o sentían en camino de creación sea excluida del arte universal (algo difícil de definir); por el contrario, el carácter nacional de su música era lo que iba a asegurarle un lugar en el arte universal (como el Hegeliano "espíritu de los pueblos" participaba del "espíritu del mundo"). (p. 3).

De hecho, se puede concluir que esta lucha o exclusión mutua del nacionalismo y universalismo (la cual es importante desde finales del siglo XIX) no era una cuestión importante para los compositores de inicios del siglo, según escribe Dahlhaus, estas ideas no eran excluyentes para compositores como Schumann o Chopin, y es así como estas dos ideas se fusionaban en una sola al momento de crear la música. Podemos entonces afirmar que más que a nivel artístico o estético, la exclusión de estos ideales es política (o al menos en sus comienzos, porque a lo largo del siglo XX, esto varía). Según Dahlhaus (1980):

La conciliación de una perspectiva nacional con una cosmopolita no causó controversia entre los compositores del siglo XIX (por lo menos, no mientras estaban escribiendo música), simplemente se trataba de la relación justa entre las dos. (p. 4)

Para explicar la consecuente oposición que tuvieron estos conceptos, Dahlhaus comenta que tanto lo arcaico y nacional se vinculan por medio de la idea del *Volksgeist*:

En primer lugar, la coloración nacional no reside en rasgos aislados, separados, sino en el contexto en el que se encuentran. En segundo lugar, el elemento estético, la validez, ha de distinguirse de la historia del origen y crecimiento, la génesis: si hay una clase de personas entre las que la música se transmite y que reconocen un conjunto de características específicamente nacionales, independientemente de la procedencia de las partes separadas, entonces esas personas constituyen una autoridad estética. Arcaísmos que divergen de las normas del estilo clásico universal —como los zumbidos y

cuartas justas de las gaitas— son aceptados como características nacionales; lo arcaico y lo nacional están vinculados por dos cosas, la hipótesis "VoIksgeist" y una negación de lo universal. La reinterpretación local de esta práctica es un proceso histórico y crea su propia legitimidad estética. (p. 10).

Por otra parte, aunque podríamos encontrar algunas definiciones de diccionarios enciclopédicos, estas definiciones se quedan cortas según Malena Kuss por el uso indiscriminado que se ha hecho del concepto de nacionalismo. Algunas de estas definiciones son las siguientes:

Nacionalismo. En música, movimiento iniciado en la segunda mitad del siglo XIX, que se caracterizó por un fuerte énfasis en elementos y recursos nacionales de la música. Tiene por base la idea de que el compositor debe hacer de su obra una expresión de rasgos nacionales y étnicos, principalmente recurriendo a melodías populares y a ritmos de bailes y escogiendo escenas de la historia o de la vida de su país como temas para óperas y poemas sinfónicos [...] (Diccionario Harvard de Música, 1991).

Nacionalismo. Término aplicado al movimiento musical de mediados del XIX, en el que los compositores se esforzaron por incluir en su música diversos elementos que proclamasen su nacionalidad [...], el propósito del movimiento nacionalista [...] era lograr una mayor autoconciencia de la tradición nacional [...] (Diccionario Akal/Grove de la Música, 2000).

Nacionalismo en la música. Es un hecho generalmente aceptado que la música folklórica de las diversas razas y naciones (aun cuando estén tan cerca una de las otras como las europeas) difiere más o menos sutilmente, y que ello puede considerarse como expresión de sentimientos nacionales o raciales. [...] En cierto sentido puede decirse, paradójicamente, que el más original de los compositores es, por lo general, el más nacional [...]. (Diccionario Oxford de la Música, 1964).

Nacionalismo. Patriotismo, que puede ser expresado en música por compositores o por quienes controlan las ejecuciones. A menudo implica el uso consciente de elementos que pueden ser reconocidos como pertenecientes a la propia nación del que escucha (o de una nación en vías de formación), con el objeto de generar sentimientos

patrióticos. Es un fenómeno mundial. (Diccionario Enciclopédico de la Música, 2009).

Teniendo claras estas definiciones (y sabiendo que son nada más que cortas definiciones de diccionario),⁷⁵ veamos lo que afirma Kuss en su artículo: “Nacionalismo, identificación, y Latinoamérica” (1998) en el cual escribe que este término aplicado a la música se ha utilizado en un sentido generalizado e indiscriminado, lo que ha hecho que pierda su significado y que termine siendo un concepto sin sentido:

El uso generalizado del término “nacionalismo musical” para denotar una infinita variedad de identificaciones con una sustancia percibida como autóctona es totalmente inadecuado para definir la complejidad del fenómeno. En su uso indiscriminado, el término ha perdido su sentido (p.133).

Más adelante en el mismo texto Kuss explica que ese uso ha sido indiscriminado, tanto entre compositores de diferentes latitudes, como en su conjunción o convergencia de factores socio-culturales, poéticos, estético-analíticos y su recepción, lo cual convierte el término en algo vacío de especificidades y profundidad crítica. De este mismo modo, Dahlhaus escribe sobre esta temática (1980):

Mientras descripciones del carácter único, distintivo de la música de una nación no incluyen comparaciones con otras manifestaciones de nacionalismo musical, los contornos permanecen dibujados de manera imperfecta. El descubrimiento (o la construcción, como parece ser el caso) de un carácter musical nacional, que sintió distinguir una nación de la tradición paneuropea, era en sí mismo un fenómeno paneuropeo. Y la delineación de un estilo nacional no debe empezar por considerar la forma en que se destaca contra el fondo de un estilo europeo universal (que era poco menos que un estilo de una escuela), sino comparándolo con otros estilos nacionales y otros conceptos de lo que constituye un estilo nacional. Los estilos nacionales difieren no sólo en sus sustancias, sino también en las formas en que son nacionales, así como en las funciones estéticas, sociales y políticas que cumplen. (p.7)

⁷⁵ Para una más extensa definición y un poco más crítica, consultar: Nacionalismo (2009). En el Diccionario Enciclopédico de la Música. México. México D. F.: Fondo de Cultura Económica. en dicha edición, la definición (de 4 páginas) cuenta con 5 apartados: 1. Causas; 2. Nacionalismo hegemónico; 3. Aspiraciones nacionalistas; 4. Nacionalismo alemán; 5. Resistencia a la hegemonía alemana.

Además, también podemos encontrar una cierta controversia con respecto al esencialismo musical que incluye el mismo concepto de nacionalismo,⁷⁶ Dahlhaus continua en su texto:

Una posible vía de escape de las dificultades laberínticas de hallar definiciones adecuadas de lo que constituye la "sustancia" nacional en la música es ofrecido por la hipótesis de que en el siglo XIX —es decir, en la época en la que recibió más énfasis que nunca antes— el concepto de nacionalidad sea relacionado no tanto a la sustancia como a la función (aunque esto es contrario a la propia interpretación nacionalista, que considera la nacionalidad como un 'elemento' 'sustancial'). (p.8)

Si bien los conceptos de universalismo y nacionalismo (o nacionalismos)⁷⁷ son controvertidos en la música de Europa central y su periferia (lugares donde nacieron y se transformaron estos conceptos), así mismo, lo es y ha sido en Latinoamérica a lo largo del siglo XX y hasta nuestros días. A continuación, se hará una mirada panorámica al fenómeno de los nacionalismos en América Latina.

2.1. Nacionalismo musical en Latinoamérica

Hablando de Nacionalismo en Latinoamérica, podemos afirmar que este movimiento viene enmarcado por una fuerte lucha contra el colonialismo cultural europeo y en general ha sido un resultado de la búsqueda de identidad. María Gabriela Gumbre en su artículo “Vanguardias situadas” (2002) nos expone al respecto:

Los movimientos identitarios en música se corresponden históricamente con los mismos procesos del orden político: los reincidentes impulsos de preocupación e interés por la identidad serían, en palabras de Ernest Gellner, brotes de expresión del "sentimiento nacionalista", comunes a toda colectividad reunida bajo el concepto de nación.

Gellner considera el nacionalismo como inherente a toda cultura desarrollada, cultura a la que tienden todas las sociedades industriales desde el siglo XIX. Y la identificación (nacional o de cualquier otro tipo) responde a una tendencia perenne

⁷⁶ Acerca de los esencialismos en la música se hablará en mayor profundidad en el siguiente capítulo.

⁷⁷ Para mí es importante recalcar la importancia de utilizar el término nacionalismos (en plural), ya que creo que no existe un solo nacionalismo sino muchos, este mismo caso se puede aplicar a la palabra música (músicas) y al concepto de identidad latinoamericana (identidades).

humana de agruparse colectivamente y autodefinirse. Probablemente, como señalan tanto Gellner como Eric Hobsbawm, la identificación con una nación sea en la sociedad industrial una secularización de la antigua identificación religiosa. (Hobsbawm denomina incluso al patriotismo como "religión cívica") (p.34)⁷⁸

Aunque se ha hablado de una identidad latinoamericana, habría que repensar dicho término porque en Latinoamérica somos bastante diferentes entre países e incluso entre regiones de un mismo país, de esta manera sería más correcto hablar de identidades latinoamericanas y de nacionalismos latinoamericanos. Estos nacionalismos latinoamericanos han estado asociados a músicas populares y tradicionales como nos explica Héctor A. Tosar (1957):

Uno de los problemas más importantes que se presentan al compositor actual es, sin duda, el que se define mediante la antítesis nacionalismo-universalismo. [...] El planteamiento de esta cuestión no es en absoluto exclusivo de nuestra época, aunque es evidente que la separación entre la música culta y la música popular se ha venido haciendo cada vez mayor, hasta poder afirmarse que hoy constituyen dos categorías bien distintas y casi opuestas una de la otra; de ahí que nunca haya sido más difícil incorporar elementos de una a la otra, y de ahí también que hasta podría parecer justificable el no intentar ninguna clase de acercamiento entre ambas categorías tan alejadas entre sí, manteniéndose, en consecuencia, en una actitud universalista. (p.8)

En un artículo más actual y hablando de ese imaginario colectivo que es la llamada identidad latinoamericana y su relación al nacionalismo, Kuss argumenta (1998):

Si la identificación con una sustancia percibida como americana diluye barreras nacionales, la identificación con el sustrato folklórico/popular de características más locales intensifica sus diferencias. Dentro de esta dualidad, inherente al destino histórico del creador americano, percibimos mucho más nuestras diferencias que nuestra comunidad, tal vez porque ésta sea utópica. Y es este sustrato folklórico/popular el que, en una mayoría de casos específicos, penetra niveles estructurales de la partitura y, en muchos casos, define como el compositor los procesa. (p.139)

Kuss luego resalta como dicho nacionalismo es una cuestión de intención más que de fondo, y que los nacionalismos son vistos como tales a ojos de los países de Europa central quienes han colonizado durante siglos los países del resto del mundo:

⁷⁸ Entonces, para Gellner, estamos inmersos en una "era nacionalista", en tanto que el nacionalismo es "consecuencia de una nueva forma de organización social basada en culturas desarrolladas (...) dependientes de la educación, cada una protegida por su respectivo estado". (Guembe, 2002, p.35)

El nacionalismo, por lo tanto, representa una contradicción de lo que fue previamente considerado como una de las prerrogativas de la música, es decir, su carácter universal o internacional, lo cual significaba que las obras de los grandes maestros conllevarían igual relevancia ante cualquier público. El nacionalismo es esencialmente un fenómeno de intención. Ningún compositor puede evitar la herencia de su lengua, de ciertas ideas, puntos de vista, sentimientos, que pertenecen a la historia de su nación. La diferencia entre el compositor 'internacional' y el 'nacional' de, por ejemplo, ascendencia italiana, es como la diferencia entre alguien que habla naturalmente en italiano y alguien que desea o trata de hablar en italiano. Este último es el que pertenece al movimiento nacionalista en la música. (p.135)

Aunque a mi modo de ver, los nacionalismos musicales tienen una relación estrecha con los esencialismos musicales⁷⁹, sobre todo en Latinoamérica, Guembe (2002) los diferencia de la siguiente manera:

Cabe aclarar también que el nacionalismo se diferencia del fundamentalismo o esencialismo, aunque tienen puntos en común. El nacionalismo es común a todas las sociedades culturalmente desarrolladas de la era industrial, pero puede generar en su seno movimientos esencialistas que, si bien nacen de él, son más definidos en su ingeniería social y programáticos en su accionar. (p.35)

La misma autora también sitúa el comienzo del nacionalismo en Latinoamérica con el indigenismo:

Varios autores de los artículos de América Latina en su música, como Juan Orrego Salas y José María Neves, entre otros, afirman que el primer atisbo claro de nacionalismo sería el de los compositores que intentaron recuperar la temática indígena o folclórica en su música. Así, se cita la señera figura de Antonio Carlos Gomes como uno de sus iniciadores, quien desarrolló su actividad en la segunda mitad del siglo XIX, y es a partir de esta fecha hasta aproximadamente los años '30 que se consolida la primera etapa del nacionalismo latinoamericano. Este nacionalismo, sin embargo, es ingenuo, puesto que excepto el título o el argumento, los elementos musicales son netamente europeos. Cabe preguntarnos si este sería un nacionalismo auténticamente surgido de la necesidad de reencontrarse con una esencia latinoamericana o, simplemente, un gesto especular de los nacionalismos románticos europeos, desarrollados casi contemporáneamente, con algunas décadas de anticipación. (p.35)

⁷⁹ Para más información sobre este tema ver el capítulo 3: “3.2. Esencialismos en los ámbitos musicales: el caso latinoamericano”.

Cabe mencionar que muchos de los compositores etiquetados hoy en día como nacionalistas no siempre querían o tenían la intención de serlo (así su música fuera basada en algunas o muchas “características musicales nacionales”). En Latinoamérica muchos compositores han querido ser considerados universalistas, indiferentemente de los materiales utilizados en su música. Si reflexionamos acerca de esto, podemos afirmar que el nacionalismo es más una postura política que estética. Behague (1990) escribe al respecto:

Las figuras más internacionalmente conocidas del nacionalismo musical latinoamericano no han sido exclusivamente nacionalistas, sea un Carlos Chávez, un Villa-Lobos o un Alberto Ginastera. Chávez, como Villa-Lobos, Llegó a creer que el arte debe ser nacional en su carácter, pero universal en su fundamento y debe llegar a todo el pueblo (en una carta a García Morillo). Villa-Lobos, por otro lado, sintió tamaña afinidad con la música del pueblo brasilero y le importaba tanto ser identificado con la misma que llegó a declarar: "Yo soy el folklore. Mi música es tan folclórica como la que viene del alma del pueblo". Y Ginastera, aunque estuviera opuesto al nacionalismo folklorístico, tuvo siempre el afán de ser apreciado y reconocido como compositor eminentemente americano. (p.50)

Y luego agrega acerca del compositor argentino Juan Carlos Paz (1897-1972), quien tenía una posición no solamente universalista, sino en contra del nacionalismo, como algunos otros compositores considerados de vanguardia en Latinoamérica:

Quizás el censor más severo fue Juan Carlos Paz, quien consideraba que los compositores nacionalistas trabajaban con un material "muerto" y de esta manera habían causado la paralización de la composición latinoamericana. Por otra parte, atribuía la "inservible" producción de tales compositores a su considerable retraso en familiarizarse con las técnicas renovadoras ya desarrolladas en todas partes en el siglo XX. (Behague, 1990, p.51).

Retomando la idea de nacionalismo como resultado de una actitud política y no de la música en sí misma, Behague, además de reafirmar esto y de considerar que la música pueda ser apolítica en su esencia, invita a los compositores a ser conscientes política y socialmente:

Los partidarios del concepto del arte por el arte afirmaron muy enfáticamente que la música en sí misma nada tiene que ver con ideología, con el argumento falaz que una misma música puede ser utilizada con fines ideológicos distintos y hasta contrarios. Es evidente que el significado de la música es extra-musical. (p.51) [...] Si, de hecho, la misma música puede ser utilizada con fines ideológicos distintos, lo que realmente

determina esta correlación se encuentra en la posición política-idealista del compositor y sus componentes, como el simbolismo que aplica a ciertas estructuras o gestos puramente musicales y los contextos sociales en que su música participa. En realidad, aunque la música como sistema de sonidos pueda ser apolítica, sus connotaciones ideológicas la vinculan con factores tales como el lugar, el tiempo y la coyuntura histórica de la cual forma parte. En estos casos, la música funciona como sistema de códigos ideológicos. (p.53)

Es así como, muchos compositores latinoamericanos, a partir de la década de los 50 se preocuparon por tener una posición política muy clara y además “militante”, es decir, se comenzó a ser más conscientes y militantes en el arte; entre los compositores latinoamericanos que más estuvieron en esta lucha política-social-cultural encontramos a: Coriún Aharonián, Eduardo Maturana, Gabriel Brncic, Sergio Ortega, Víctor Jara, entre muchos otros. Behague agrega sobre esto:

La conciencia socio-política del compositor de música nueva en Latinoamérica y el Caribe puede y debe expresarse con todos los medios estilísticos disponibles y aún por crearse. Estos medios no representan nada más que las herramientas de esta expresión. Según el gran compositor chileno Gustavo Becerra, "el crisol en el que toma forma la música del futuro es nada menos que el mundo entero". Indudablemente, la música nueva latinoamericana está aportando a este proceso su propia contribución que viene del desarrollo estético basado en una auténtica conciencia existencial en que su dimensión socio-política juega un papel de esencia trascendental. (p. 56)

Esto corresponde a un período particular en la historia, que viene desde la revolución bolchevique, en Rusia y la de Mao, en China. Posteriormente, en América Latina, se dan los primeros movimientos guerrilleros revolucionarios. El triunfo de la Revolución cubana alimenta las posturas de cambio de muchos artistas, políticos, economistas, y ciudadanos en general, que veían la posibilidad real de una transformación social por medio de las revoluciones de izquierda como reacción a los abusos de los rectores del poder.

Podríamos concluir diciendo que más que un nacionalismo, existen varios nacionalismos; que el nacionalismo en Europa fue muy distinto a lo que fue en América Latina, el primero enmarcado en un exotismo y luego en una “lucha” contra la soberanía musical de Alemania, Francia e Italia, y el segundo enmarcado en una lucha anti colonialista. También queda claro que el termino nacionalismo ha sido utilizado de manera indiscriminada, lo cual lo ha vuelto falto de sentido o muy impreciso.

Ahora, quisiera enumerar algunos compositores latinoamericanos que han sido considerados como representantes de alguna de estas dos posiciones, así como algunos que son considerados parte de las dos.

2.2. Tendencias “Nacionalistas” y “Universalistas” en las músicas académicas latinoamericanas

Aunque muchos compositores latinoamericanos en el siglo XX dedicaron su vida a ser nacionalistas y/o a luchar contra la tendencia universalista, que al final de cuentas termina siendo el euro centrista (en el caso de los compositores latinoamericanos), mi trabajo, no intenta ni quiere ser nacionalista, así tenga elementos de músicas colombianas, como tampoco intenta seguir un canon europeo, así use influencias de la vanguardia europea. En cambio, pretendo expresar mis amplias y diversas influencias musicales que a través de mis búsquedas personales he ido elaborando a lo largo de mis estudios y trabajos compositivos, planteándome nuevos retos compositivos en cada obra.

“El ser nacionalista o el ser universalista no debe nunca, pues, obligar al compositor a sacrificar en lo más mínimo su personalidad. Ambas actitudes son plenamente justificables, mientras conduzcan a la más libre y perfecta expresión de su propio yo: negar al creador la posibilidad de transmitir un mensaje auténtico y valioso expresándose simplemente a sí mismo, sería lo mismo que desconocer sus facultades creadoras. Su propia individualidad debe ser, por consiguiente, la única que le dicte el camino a seguir” (Tosar, p. 10).

Si bien es cierto que esta tensión nacional/universal está presente en varios tipos de música, estos podrían clasificarse como compositores con universalistas, nacionalistas o con una tendencia mixta.⁸⁰

⁸⁰ Quiero aclarar que esta división no es una camisa de fuerza, y que solo la brindo para dar una perspectiva acerca de la temática que estoy tratando. Además, es necesario una profunda investigación acerca de estos compositores.

CAPÍTULO 3: Entre lo Nacional y lo universal: Simbiosis entre Músicas Tradicionales Colombianas y la *avant-garde* Europea de Posguerra

En esta primera parte (3.1 y 3.2), realizo unas aclaraciones acerca de algunos términos que son importantes para mi trabajo de grado como: simbiosis, fusión, hibridación, mestizaje, sincretismo, eclecticismo, poliestilismo y esencialismo. Para terminar, hablo de la carga estética y cultural que tienen los formatos instrumentales y doy un panorama de los formatos utilizados para mi creación compositiva.

3.1. ¿Simbiosis, fusión, hibridación, mestizaje, sincretismo, eclecticismo, poliestilismo?

Entre todos estos términos encontramos una cosa en común que las define, y es precisamente la mezcla, combinación o agrupación de dos o más elementos diferentes. En la música, así como en otras artes, se han utilizado diversas terminologías pertenecientes a otras áreas para describir sus funciones, emociones suscitadas, características fundamentales, o para descripciones que van allá más de las palabras y los significados conocidos; para descripciones que generan un vínculo entre esas que sentimos y aquellas que son empleadas por la lengua materna.

Es así, como surgen términos prestados de la filosofía, la lingüística, la psicología, la biología, la física, las demás artes (como el color de la pintura), entre muchas otras, que nos ayudan a describir, analizar y entender elementos musicales que subyacen en su propia naturaleza, pero que la razón quiere llevar a naturalezas de la conciencia humana.

Según la definición del “Diccionario Enciclopédico Grijalbo” (1996) estos términos significan lo siguiente:⁸¹

“**Eclecticismo:** (del gr. *eklektikós*, ‘el que escoge’) m. Filosofía que reúne elementos de sistemas distintos con los que intenta un conjunto armónico que se beneficie de aciertos de unos y otros. Caracteriza el pensamiento romano (ej., Cicerón), la

⁸¹ Aunque este no es el único diccionario y podríamos revisar varias fuentes enciclopédicas, las acepciones coinciden en su mayoría; por lo cual decidí basarme para este capítulo en una sola fuente. Cabe anotar que el término poliestilismo es relacionado directamente con el eclecticismo, y que en las fuentes enciclopédicas consultadas no se encuentra (aunque sí en cibergrafía). Si bien, pude encontrar referencias importantes en el “Grove Dictionary of Music and musicians” (versión en línea) acerca del poliestilismo (o más bien al término en inglés “polyestylysm”), estas referencias están bloqueadas, y solo disponibles para suscriptores, por lo cual, solo pude acceder a referencias libres (*freedownload*) en la web.

escuela alejandrina (s. I-IV) y la de V. → Cousin || Tendencia a conciliar opiniones diversas, rehuendo los extremismos.”

Como afirmo en las conclusiones, este término (así como el de poliestilismo) define mi manera de componer y pensar la música. Esto es cierto, en el sentido en que cuando escribo música o investigo, intento conciliar opiniones extremas, utilizo diferentes técnicas y puntos de vista de la composición musical. Para mi modo de ver artístico, cada compositor puede expresar su esencia personal con cualquier estética musical, siempre y cuando sea honesto con su escritura y sus sonidos interiores; siempre y cuando, sin importar el estilo, componga escuchando su voz interna. Continúa el diccionario Grijalbo:

“**Fusión:** f. Efecto de fundir. || Unificación de pensamientos, ideas, proyectos, etc. || [...]”

Aunque me gusta y he utilizado este término en otras obras, me parece que aplica en mi obra para las músicas urbanas que he creado en algún momento, pero para este proyecto, el término está tan cargado de significados comerciales, que preferí no usarlo y dejarlo guardado en retaguardia para otro momento.

“**Hibridación:** f. Cruzamiento entre individuos diferenciados en más de un carácter hereditario; el producto de la h. es un → híbrido. Artificialmente la h. se usa para la mejora de las razas de animales domésticos y de plantas, hortícolas u ornamentales.” (Op. Cit.)

“**Híbrido(da):** adj. y s. Se dice del animal o vegetal obtenido del cruzamiento de dos progenitores diferenciados en uno o más caracteres hereditarios. || Se dice de la palabra formada por elementos que no pertenecen al mismo sistema ling. || Se dice de la roca originada por la mezcla de magmas de distinta calidad. || fig. Que tiene en su composición elementos de naturaleza dispar. || *interespecífico* Procedente del cruzamiento de individuos pertenecientes a especies distintas. Suele ser viable, aunque gralte. no es fértil. La viabilidad depende del alejamiento genético de los progenitores, disminuyendo cuanto mayor sea este.” (Op. Cit.)

Este término fue uno de los primeros que me vinieron a la mente cuando quise comenzar este proyecto, y me sigue gustando. No es tan poético y significativo como el que finalmente usé para este trabajo de grado, el de “simbiosis”.

“**Mestizaje:** m. Mezcla de razas. || Grupo de mestizos. || Hibridación.” (Op. Cit.).

En algún momento de mis inicios musicales fui director de algunos grupos que intenté llamar de “música mestiza”, en aquellos grupos creábamos canciones cada uno de los integrantes, y los géneros musicales pasaban por músicas tradicionales colombianas, rock, tango, jazz, músicas tropicales, música electrónica, entre otras. Lo que no me gusta del término es la acepción directa a las razas, cuestión que prefiero evitar en esta etapa de composición musical por mi visión universalista (no de la música, ni las artes, sino de la humanidad y todos los seres vivientes en nuestro universo).

“**Sincretismo**: m. Formulación filosófica o religiosa que integra elementos provenientes de orígenes diversos. || En ling., utilización de una sola forma para cumplir varias funciones gramaticales. || [...]”

Aunque este término me parece muy acertado, sobre todo para aquellos que no quieren comprometerse con una o varias tendencias particulares y, aunque creo que mi música es sincrética (porque es un sincretismo de las influencias musicales vividas a lo largo de mi vida) y siento que mi proyecto se define bien con esta acepción, lo dejo como una reflexión a futuro sobre mi obra, porque creo que en este momento de mi vida creativa el término “Simbiosis” expresa mejor mi sentir como compositor.

“**Simbiosis**: f. Asociación biológica, temporal o permanente, entre 2 especies distintas con la obtención de beneficios mutuos. No es infrecuente que esta relación llegue a evolucionar a partir de un parasitismo primitivo. La simbiosis se establece entre vegetales, animales, vegetales y animales y tb. con bacterias. || interdependencia o ayuda mutua.”

Elegí este término como base de mi proyecto porque creo que esta es una asociación que puede ser temporal o permanente (el tiempo decidirá cuál de las dos), y además porque mi idea es que esta “simbiosis” entre algunos elementos de músicas tradicionales colombianas y técnicas de composición de la *avant-garde* obtenga beneficios mutuos. Soy consciente que muchas veces, en estas simbiosis, prima una especie a costa de la otra, pero estoy seguro, que esta simbiosis no sería posible sin estas dos especies que intervengo: Músicas tradicionales colombianas y músicas de *avant-garde*.

El uso de todos estos términos ha sido de mucha importancia para la definición de la exploración, mezcla y unificación en una obra o en varias de diversos estilos musicales. Es por esto que ahora quiero incluir el término poliestilismo, del cual —creo que mi música hace parte, pero que— no se encuentra definición en la mayoría de los diccionarios. Dicho término es utilizado para describir la música que utiliza múltiples estilos o técnicas musicales, es considerada como una característica del posmodernismo y usualmente usada como sinónimo de eclecticismo. La musicóloga rusa Baiba Jaunslaviete cita a Alfred Schnittke (1934-1998)

en su artículo “The Theory of Polystylism as A Tool for Analysis of Contemporary Music in The Post-Soviet Cultural Space: Some Terminological Aspects” (2018) para definir las características del poliestilismo:

"El término poliestilismo en relación con la música fue definido por primera vez por el compositor soviético Alfred Schnittke en 1971. Al desarrollar el término, previó una crítica potencial y, por lo tanto, planteó una pregunta retórica, que se respondió a sí mismo:" Pero debería uno usar el término poliestilista (...)? La tendencia poliestilista siempre ha existido en forma oculta en la música, y continúa haciéndolo, porque la música estilísticamente estéril estaría muerta. Entonces, ¿vale la pena discutir el tema? Creo que es esencial hacerlo, porque en los últimos tiempos el método poliestilístico se ha convertido en un dispositivo consciente. Incluso sin hacer citas directas, un compositor a menudo planifica un efecto poliestilista por adelantado "(Schnittke [1971] 2002: 89)".

Schnittke definió los dos principios principales del poliestilismo como cita y alusión. La comprensión de la cita es bastante amplia, incluyendo no solo citas exactas, sino también la técnica de adaptación ("el recuento de un texto musical extraño en el propio lenguaje musical [análogo a las adaptaciones literarias modernas de temas antiguos] o un desarrollo libre de material extraño en el propio estilo "), así como" la cita no de fragmentos musicales sino de la técnica de un estilo ajeno "(Schnittke [1971] 2002: 87-88). La alusión se describe como "el uso de sugerencias sutiles y promesas incumplidas que se ciernen al borde de la cita, pero en realidad no la cruzan" (Schnittke [1971] 2002: 88). (p. 456-457).

En general podemos hablar del poliestilismo como una yuxtaposición y superposición de diferentes estilos musicales. Podemos aplicar este término para hablar de una sola obra, pero en general se utiliza para describir toda la producción de un compositor. Algunos compositores contemporáneos que pueden ser considerados poliestilistas — al menos en algunas de sus obras— son: Charles Ives (1874-1954), George Rochberg (1918-2005)⁸², Luciano Berio (1925-2003), Alfred Schnittke (1934-1998)⁸³, Frank Zappa (1940-1993), Osvaldo Golijov (n.1960), Jorge Calleja (n. 1971), y por mencionar un compositor colombiano podemos hablar de Johann Hasler (n. 1972).

⁸² En su obra *Contra Mortem y Tempus* (1965), incluye pasajes de Pierre Boulez, Luciano Berio, Edgard Varèse y Charles Ives.

⁸³ Este compositor realiza una especie de “collage” en su obra “Gógol suite” de 1976 original para orquesta. En el siguiente link pueden encontrar una versión por el “Scherzo Quartet” (<http://www.scherzo.ch/index.htm>): https://www.youtube.com/watch?time_continue=1&v=IPLl64AfxEo recuperado el 1 de mayo de 2019.

3.2. Esencialismos en los ámbitos musicales: el caso latinoamericano

Aunque el esencialismo es una doctrina filosófica que tiene sus inicios en la filosofía griega con Aristóteles (384a.c.-322a.c) como uno de sus mayores representantes, ha sido utilizado a lo largo de la historia tanto, en sentidos religiosos, biológicos, como artísticos, y a su vez ha sido rechazado o controvertido por otras corrientes filosóficas (como el existencialismo) y artísticas (como el universalismo). Según la Magister en Arte Latinoamericano María Gabriela Gumbre (2002):

Las posiciones esencialistas pueden verse reflejadas en la música y parten de una misma base: creen en la existencia de un núcleo identitario, asentado en nuestro pasado histórico, que puede y debe ser recobrado. Sólo así nuestra identidad tendrá la cohesión necesaria para enfrentarse a los embates de la indiferenciación del universalismo (p.35).

En sentidos generales, el término “*esencia*” se usa para afirmar que el origen y naturaleza de un objeto (sea cual fuere) se deben a su esencia (independiente de su existencia) y que, si estas propiedades esenciales cambian, dicho objeto pierde su naturaleza. Según el “Diccionario Akal de Estética” (1998) la definición sería la siguiente:

I - Sentido General

El término de *esencia* tiene en estética su sentido filosófico: naturaleza profunda de un ser, lo que lo hace ser lo que es; la esencia se contrapone al modo, al accidente, a todo lo que puede suceder a un ser y a los cambios que puede experimentar sin perder su propia naturaleza. Se llaman también esencias a esas naturalezas consideradas en sí mismos, como entidades, independientemente de las cosas sensibles en que se encarnan o a través de las cuales se modelan. *Esencial*, es decir “relativo a la esencia”, tiene entonces una significación muy fuerte; no es solamente lo importante, incluso lo principal, es lo determinante, lo indisolublemente unido a una naturaleza. Estos conceptos se convierten en conceptos de estética cuando se aplican al dominio del arte.

Si bien el esencialismo en el cual estoy particularmente interesado, es aquel relativo a la música en términos de ciertos géneros específicos (es decir, los esencialismos en los géneros musicales, particularmente en ámbitos folcloristas o de músicas tradicionales), podemos afirmar que el mismo término “Arte” puede ser mirado desde una visión esencialista, ¿Que es el arte?, así mismo cada arte por separado, por ejemplo ¿Que es la

música?, intentando dilucidar cuál es la naturaleza propia a cada una de estas y que termina siendo una “idea histórica, mediatizada, relativa” (Op. Cit.).

En Latinoamérica se pueden reconocer tres diferentes esencialismos musicales definidos por Guembe en su artículo vanguardias situadas (2002) de la siguiente manera:

En América Latina hay tres versiones esencialistas básicas: una que rechaza la hibridación (la postura indigenista) y dos que la aceptan las posiciones hispanistas y creolistas). La posición indigenista fija la identidad en las tradiciones indígenas, la posición hispanista se sitúa en los valores cristiano-españoles y la posición creolista se asienta en el mestizaje (p. 33). Las tres posiciones citadas, indigenista, hispanista y creolista (recordemos que esta última no logró desplazar a la primera matriz, con la que coexiste y comparte su concepción híbrida de la cultura) pertenecen a una visión esencialista, en la que se sostiene la idea de que al recobrar aquellas nuestras originales características que dan un sentido al "nosotros" y nos diferencian del "otro", y que nos cohesionan internamente, superaríamos la herida traumática de la pérdida del uno mismo. (p.34).

Si bien es cierto que los esencialismos en la música latinoamericana, han sido más de estos tres tipos definidos anteriormente y que las hibridaciones que se generaron mediante las vanguardias latinoamericanas conformaron una alternativa al esencialismo. Además, algunas músicas vanguardistas como el dodecafonismo, el minimalismo o el espectralismo, tienen inherente a su estilo ciertas características musicales esenciales, sin las cuales estos tipos de música no podrían ser consideradas parte de su mismo estilo. Sin embargo, hoy en día las hibridaciones, en algunos casos los llamados exotismos, proliferan y no son criticados negativamente en ámbitos académicos, comerciales, urbanos (todavía queda camino a recorrer en ciertos ámbitos folcloristas y de músicas tradicionales, pero cada vez hay más apertura por la misma presión social y cultural que las hibridaciones están generando a nivel mundial). Continúa Guembe (2002):

En la actualidad las fronteras entre países, culturas y estilos se han vuelto, como señala García Canclini, "porosas". La multiculturalidad, la hibridación, los objetos impuros, son realidades de nuestro presente. Los permanentes cruces entre lo tradicional y lo moderno hacen que "optar en forma excluyente entre dependencia o nacionalismo, entre modernización o tradicionalidad local sea una simplificación insostenible". [García Canclini, 1992: 80] Los vínculos entre tradición y modernidad han dejado de ser excluyentes. De hecho, una de las cuatro aperturas del arte culto moderno señaladas por García Canclini es hacia lo antiguo o primitivo. Nos dice que "el retorno a los orígenes premodernos como recurso para descentrar, diseminar, la

mirada actual" [García Canclini, 1992: 110] se conjuga con las aperturas hacia lo ingenuo o popular, hacia el mercado y hacia la industria cultural (p.37-38).

Si bien los discursos nacionalistas tienen algo de esencialistas en su fondo, la autora del texto "Vanguardias situadas" nos agrega acerca de esto: "Cabe aclarar también que el nacionalismo se diferencia del fundamentalismo o esencialismo, aunque tienen puntos en común. El nacionalismo es común a todas las sociedades culturalmente desarrolladas de la era industrial, pero puede generar en su seno movimientos esencialistas que, si bien nacen de él, son más definidos en su ingeniería social y programáticos en su accionar" (Guembe, 2002, p.35).⁸⁴

Comienza a vislumbrarse la compleja y hasta quizá contradictoria relación entre nacionalismo/internacionalismo, tradición/vanguardia, que requiere de nuevos posicionamientos para el compositor contemporáneo.

En síntesis: la posición esencialista ya no resulta suficiente ante el advenimiento de las vanguardias. Esto implicaría una nueva posición ante la identidad: esta no es ya un "constructo" sino un "construible", un campo plural abierto a nuevos aportes. Obtener una identidad se trata más que de volver a glorias pasadas, de crear un proyecto de futuro (Guembe, 2002, p. 36).

Por último, considerando siempre el problema de fondo que acarrea la "identidad latinoamericana" (o colombiana) y los esencialismos arraigados por los folcloristas colombianos acerca de nuestra "música colombiana", con todos los sesgos que ello ha creado, Abel Medina Sierra (escritor e investigador colombiano) comenta acerca de esto en su artículo "El paradigma folclórico-esencialista: una lectura hegemónica en la investigación de la música del Caribe colombiano. Caso vallenato" (2013):

En el estudio y la divulgación de la música popular tradicional colombiana se ha arraigado un sesgo folclorizante muy notorio en la indagación y la producción escrita sobre las músicas nacionales o regionales cuyos aportes, si bien han sido básicos, han impedido una lectura densa, profunda, exegética y rigurosa que dé cuenta de nuestros modos de hacer música. Tal lectura esencialista campea sin recato en uno y otro investigador o autor (muy comúnmente llamados "folcloristas" precisamente por este sesgo) como mecanismo para defender, a ultranza, una nacionalidad y una identidad.

⁸⁴ Entre este nacionalismo/universalismo en el que se ha movido la música latinoamericana en los siglos XX y XXI, muchas veces encontramos una relación contradictoria que al final debe preguntarse acerca de la identidad: ¿es esta innata a un pasado, o más bien debe construirse día a día hacia el futuro? Es así como la identidad o la misma esencia debería ser algo mutable que va transformándose a través del tiempo.

El músico e investigador Carlos Miñana (2000:37) nos presenta un panorama crítico al respecto: “Los proyectos folkloristas se ligan desde un comienzo a proyectos nacionalistas. En el folklore, en ese pasado idealizado, embalsamado y consagrado por la autoridad folklórica está la esencia de la identidad nacional. La cultura popular tradicional se “cosifica”, se “objetualiza” en el museo o en libro. La identidad está en “la” cumbia, pero no en cualquier cumbia, sino en “esa” cumbia que cumple con las condiciones y requisitos fijados por los folkloristas. (37) Como producto de lo anterior desde estos paradigmas se han agenciado “un proceso de uniformización de la cultura popular en todo el país, satanizando su creatividad, y condenando y negando su diversidad y su dinamismo” (38). (p.115).

Para concluir, pienso que tanto los esencialismos, como las opiniones adversas sobre estos, son necesarias y válidas. es necesario ver el mundo del arte, tanto en blanco y negro como en sus colores y gamas de grises. Las divergencias del arte son las que nos han dado pie para preguntarnos sobre ellas, sobre su realidad actual y sobre su pertinencia. No está equivocado el que piensa que la música debería ser esencialista, como aquel que rechaza este esencialismo, ni los que buscan maneras diferentes de expresarse entre estas tendencias. La invitación es a seguir investigando y creando sobre lo que cada uno cree como verdadero para sí mismo. porque entre más posibilidades tengamos, más tendremos para afirmar, negar, buscar y relacionar entre todas esas disimilitudes.

3.3. La carga estética de los formatos instrumentales y su esencialismo cultural

Cuando vemos (en sentido literal de verlo y no escucharlo) un formato instrumental específico, o nos hablan de él, o lo imaginamos, nuestra mente preconice una idea estética específica con una carga cultural específica. De esta manera los formatos generan asociaciones y expectativas, pero dicha carga y tensión estética está propuesta por nuestra cultura, tanto la global como la local.

Es así, como una orquesta sinfónica nos transporta a una sala de conciertos con una etiqueta de oyente estático en una sala (además, en muchos casos, con un lobby adjunto para mostrarse).⁸⁵ Una banda sinfónica colombiana nos transporta a versiones de músicas tradicionales y populares de la Colombia en la primera mitad del siglo XX. De la misma manera, un trío, compuesto por guitarra, tiple y bandola, nos remite a la música andina colombiana: bambucos, pasillos o guabinas, entre muchos otros.⁸⁶

⁸⁵ La palabra orquesta procede del griego “*ορχήστρα*” que significa lugar para danzar, o espacio en el cual el coro cantaba y bailaba.

⁸⁶ Sin embargo, además de algunos otros que no conozco, el “Trio Picaporte” utiliza este formato para explorar otras músicas y otras maneras de llevar estas músicas a las presentaciones públicas, con una muy buena aceptación del público. “El Trio Picaporte nace a finales del año 2007 motivado por cultivar y promover las

Dentro de las agrupaciones de música popular o comercial encontramos las “bandas” u “orquestas” de salsa, las cuales cuentan con una “base rítmica” compuesta de timbales, conga, bongos (cambiando a campana), bajo (ya sea eléctrico o acústico) y piano; dicho grupo nos lleva a una noche de baile latino, así como una “*big band*” de jazz nos transporta a los Estados Unidos y un intérprete de armónica a una calle de Nueva Orleans. Una agrupación de dos guitarras (una rítmica y otra solista), un bajo y una batería nos transporta a un grupo de rock clásico, cada uno de sus intérpretes como voz “*leader*” o “*chorus*”.⁸⁷

De esta manera, cualquier formato musical (sobre todo los que ya están establecidos culturalmente) nos transporta a un imaginario cultural con el solo hecho de verlo o pensar en él; sin embargo, estas cargas estéticas pueden ser controvertidas o impugnadas. Un ejemplo que demuestra esto claramente es la obra *4'33''* de Cage, en la cual un pianista que nunca toca el piano. Todo es silencio por parte del piano durante los tres movimientos de la pieza, que dura cuatro minutos y treinta y tres segundos, pero el sonido se concentra en otros aspectos, en los ruidos externos, en la reacción del público, etc. Esa era la intención del compositor, no hay mayores instrucciones en la partitura, aparte de la separación de los movimientos.

Históricamente, los formatos instrumentales han tenido cada vez más peso en la música, llegando hasta tal punto de pensarse que una obra no es la misma si se toca con un instrumento distinto. Esto ha variado a través del tiempo: Antes de que la música fuera escrita para instrumentos específicos (en el barroco Monteverdi comenzó a dar importancia a la instrumentación específica, y luego a través de esa época se confirmó la necesidad de instrumentos específicos para cada línea melódica, pero en un sentido abierto, es decir, si no había el instrumento, se reemplazaba por otro que pudiera tocar lo mismo). Existía la diferencia entre música vocal y música instrumental, pero al interior de estas no había una clara referencia de los instrumentos específicos para tocar determinado tipo de música. En lo que se conoce de la música instrumental de la Edad Media y el Renacimiento (incluso en

músicas de la región andina colombiana en el formato de trío andino colombiano, explorando y recreando, a su vez, sonoridades y músicas de otras latitudes. Surge como un proyecto artístico conformado por un grupo de profesionales de la música egresados de la Universidad de Antioquia (Medellín): William Posada Estrada, bandola; Wilson Luján Zapata, tiple y Nelson Montoya Betancur, guitarra. Este trío presenta una propuesta artística, estética, pedagógica y de puesta en escena novedosa y creativa; es así como, tres músicos instrumentistas, herederos de tradiciones musicales populares, se unen para proponer musicalmente su visión de las músicas y de lo que somos como latinoamericanos” (información recopilada de la reseña del grupo, la cual fue compartida por los integrantes). para escuchar su música acceder a: <https://open.spotify.com/artist/2SGTNX8BOI8OTDehgu6fKZ?si=6WBx5AwMQe6zKGzva6jkuQ>

⁸⁷ En resumen, el formato rock tiene mínimo 4 intérpretes, entre los cuales hay una voz “*líder*” y coros, que al mismo tiempo son la base que incluye una batería, un bajo, una guitarra solista, y una guitarra o un piano rítmico acompañante. Esta formación ha sido mantenida en número, pero sus intérpretes han sido solistas vocales, bajistas, guitarristas, bateristas, intérpretes de armónica, músicas electrónicas (instrumentos electrónicos y otros afines) u otros instrumentos basados en el góspel, el blues o el rock and roll.

varios casos de la música barroca), se tocaba con los instrumentos o instrumentistas disponibles sin que ello causara problemas. Esto comienza a cambiar en el siglo XVII cuando algunos compositores empiezan a delimitar específicamente la instrumentación.

Los instrumentos se desarrollan y evolucionan durante los siguientes siglos, se crean nuevos instrumentos acústicos como el saxofón, y en el siglo XX comienzan a desarrollarse y utilizarse los primeros instrumentos electrónicos. Este último hecho va a cambiar mucha de las formas en que se concibe el formato y la composición instrumental, ya que hoy en día es posible que un solo músico toque *samplers* de una orquesta entera (o un grupo instrumental determinado) desde la interpretación de instrumentos multicanal y la composición asistida por el computador, sin necesitar de más músicos.⁸⁸

También es cierto que, por medio de las músicas comerciales, los nuevos formatos establecidos de los diversos conjuntos y formatos de jazz, de rock, pop y salsa (por mencionar algunos) y su influencia de formatos instrumentales folclóricos y tradicionales, el panorama instrumental utilizado en muchas músicas ha variado. (Podemos mencionar al Grupo Suramérica⁸⁹ que cuenta con una hibridación de formatos de música andina, rock.

Para mi portafolio de obras utilicé los formatos siguientes:

- Quinteto de flautas
- Coro y percusión
- Coro y piano preparado
- Banda sinfónica

Comentaré a continuación sobre la escogencia de los formatos, y lo que el formato en sí mismo dice del mensaje estético que propongo

⁸⁸ “El sampler es un instrumento electrónico, en algunos aspectos similar al sintetizador, pero que, en vez de generar sonidos, trabaja con grabaciones (samples o muestras) de sonidos que son cargadas o grabadas en su memoria mediante el usuario, para ser luego reproducidas mediante la conexión a un teclado, secuenciador o cualquier otro dispositivo que sirva de interfaz para interpretar y/o componer música” (Herrera, Juan Pablo (21/09/2016). Sabías que: ¿Qué es y cómo surgió el SAMPLER? Recuperado el 11 de diciembre de 2019 en: <https://www.krautcursosdesonido.com.ar/single-post/2016/09/21/SAB%C3%8DAS-QUE-%C2%BFQU%C3%89-ES-Y-C%C3%93MO-SURGI%C3%93-EL-SAMPLER>).

⁸⁹ Actualmente conformado por los siguientes músicos e instrumentos: Carlos Mario Londoño: Dirección general, percusión andina, voz; John Alexander Cano: Dirección musical, teclados, voz; Álvaro Sánchez: Guitarra acústica y guitarra eléctrica; Fernando Toro: Cuerdas (charango, tiple, violín, cuatro, guitarra acústica), vientos (quena, zampoña), voz; Juan Carlos Velásquez: Vientos (Quena, zampoña, flautas), charango; Ferney Guerra : Teclados, voz; Jorge Vargas: Percusión étnica y latina; Luis Miguel Peláez: percusión menor, percusión étnica y efectos; Julián Camilo Vanegas: Batería; Juan Guillermo Berdugo: Bajo eléctrico, voz.

Quinteto de flautas: La razón para crear el formato de quinteto de flautas fue por un encargo expreso del profesor Hugo Espinosa, quien cuenta con un quinteto llamado “Los Turpiales”, del Departamento de Música de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia y con varios años en funcionamiento representando a la facultad. Cuando comencé a indagar, me encontré que había muy pocas obras originales para éste, y que todo el repertorio que se interpretaba eran transcripciones de música de la época romántica o alguna pieza tradicional colombiana. Así como el trio, cuarteto y coro de flautas, el quinteto tiene su origen en las academias musicales, quienes aprovechan la cercanía entre colegas y estudiantes para crear este conjunto, el cual les ayuda a desarrollar ciertos retos pedagógicos, como la mejora de la afinación entre las diversas flautas, la cohesión rítmica y el uso de diversas texturas con la misma sonoridad instrumental. Cabe mencionar un trío de flautas francés reconocido internacionalmente, el “*Trio d’Argent*” (Trio de Plata).⁹⁰

Coro mixto de cámara y percusión: Para esta obra, basada en una idea de alabao, no me guíé ni por las características musicales propias de dicho género (exceptuando unas pocas que se describirán en los análisis de las obras), ni por las instrumentales (pues los alabaos no son interpretados por coros mixtos, sino, la mayoría de las veces, por grupos de mujeres que desempeñan papeles de solista y de coro (responsorio). Me basé en la idea cultural y social de lo que significa el alabao e intenté crear una obra para coro mixto de cámara (formato ya clásico en el panorama académico)⁹¹ que expresara la idea primordial del alabao —darle paz y descanso a los muertos, además de hacer el duelo— y que pudiera mezclar ideas musicales más allá de la tradicional melodía monódica con respuestas iguales. Si bien el alabao es un canto fúnebre usado solamente en la región del Pacífico colombiano, de carácter ritual, e interpretado por un coro conformado por los amigos del pueblo (un coro no profesional en sentidos académicos), me pareció interesante llevar este formato a uno académico de cámara y realizar una obra poli estilista a manera de *collage*. Cabe anotar que mi primera idea era para coro a capela, pero en la medida que la obra fue tomando forma, necesite de algunos recursos sonoros de la percusión para colorear algunos pasajes.

Coro mixto de cámara y piano preparado: Para esta obra pensé en un coro mixto de cámara, que incluyera voces solistas, cuatro por voz, con un acompañamiento de un piano preparado, buscando distintos colores y timbres por medio de elementos diferentes colocados

⁹⁰ Hacen parte de este trio: François Daudin Clavaud, Xavier Saint-Bonnet y Michel Boizot.

⁹¹ El formato coral existe desde los mismos inicios de la música en la humanidad, luego hace parte importante en la edad media para las liturgias de la iglesia. A partir del renacimiento se le da una mayor relevancia en la música profana, y hoy en día además de festivales corales en todo el mundo, encontramos coros académicos, profesionales y muchos coros de aficionados. A mi modo de ver, el formato coral es tan importante como el orquestal hoy en día. Actualmente en Medellín hay una variedad de grupos corales como: Coro Cecilia Espinoza, Coral Tomás Luis de Victoria, Macondo, Ensamble Coral el Grillo, la Camerata Vocal de Medellín, Ensamble vocal de Medellín, entre otros.

en ciertos lugares de las cuerdas dentro del arpa del instrumento.⁹² Esta obra explora límites de la música contemporánea, con antepasados de músicas modales y tonales, para crear una trilogía que, de acuerdo con el texto, representa el pasado, el presente y el futuro de la humanidad.

Banda sinfónica: Para esta obra tenía pensado un trío andino clásico con acompañamiento de orquesta de cuerdas pulsadas; sin embargo, un encargo por parte de Silvia Restrepo, la directora de la Banda de estudiantes de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia hizo cambiar mi idea: El bambuco que tenía programado para el otro formato se convirtió en un uno para banda sinfónica, bastante libre, pero que mantuviera los aspectos rítmicos de dicho ritmo colombiano. Este formato no genera tensión estética o cultural porque desde la misma tradición de las bandas, en el país se incluye el bambuco de manera usual. Lo que va a generar tensión es la parte compositiva, saliéndose, tanto de la forma, como de las características armónicas y melódicas.⁹³

⁹² Cabe anotar que, aunque conozco las obras de piano preparado de Cage, no tengo conocimiento de alguna obra para coro y piano preparado, razón por la cual, también me pareció interesante explorar este formato mixto. Sin embargo, Arvo Pärt compuso *Te Deum*, para tres coros, piano preparado, orquesta de cuerdas y cinta.

⁹³ Como anécdota personal, puedo decir que la Banda de estudiantes de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia ganó el concurso a mejor banda pero, para el concurso de composición de bambuco libre, solo uno de los tres jurados dio el mayor puntaje a mi obra (el jurado que era compositor); los otros dos, uno director y el otro flautista, consideraron que no era pertinente para este concurso. Haciendo un vínculo con las ideas expuestas en la parte anterior: “esencialismos en los ámbitos musicales”, cabe recalcar que muchos concursos colombianos son aún demasiado esencialistas y cuando crean una categoría llamada “*libre*”, no es tan libre como parece. Sin embargo, la banda interpretó mi obra de la mejor manera (ver grabación) y el público quedó entusiasmado con ella.

PARTE II. PROCESOS DE COMPOSICIÓN

CAPÍTULO 4: Elementos característicos utilizados en algunas técnicas de composición de *avant-garde*.

Durante el siglo XX, además de las vanguardias musicales, ocurrieron muchos cambios en la forma de pensar y concebir la música, ya sea desde la interpretación como desde la creación; uno de los cambios más importantes, con Schoenberg a la cabeza, fue el del atonalismo, en el cual se rompían las reglas armónicas de la llamada “práctica común”.

Las obras de los compositores románticos tardíos de principios de siglo muestran que la tonalidad estaba menguando en importancia. El eje tónica-dominante, que antes había organizado el movimiento armónico a través de piezas o movimientos enteros, se fue interrumpiendo cada vez más. [...] De hecho, fue un paso relativamente corto hacia la eliminación completa de la tonalidad. Arnold Schoenberg dio este último paso aproximadamente en 1907 o 1908, casi al mismo tiempo que compositores de otras partes del mundo, como Scriabin, Ives y Bartok habían desechado la tonalidad de manera similar. (Simms, 1996, p. 138).

Además de lo anterior, la forma musical ya no es pensada como una sumatoria de partes, sino como algo correlacionado con la estructura musical. Uno de los cambios más importantes fue considerar la textura musical, el timbre y los registros musicales como elementos primordiales en la composición. En el caso de mis obras, estos parámetros se priorizan, antes que la melodía y la armonía, usando algunas de las técnicas que propongo más adelante. Auner (2013) comenta al respecto:

Una de las tendencias musicales más significativas desde la Segunda Guerra Mundial involucra la reducción de énfasis en el movimiento melódico y armónico, e incluso la importancia de las notas individuales, para permitir que la textura, el timbre, el ritmo, la dinámica y el registro tomen el centro del escenario. [...] Mientras persiguen fines expresivos y estilísticos muy diferentes, los compositores de la música de texturas comparten una fascinación por cómo experimentamos los sonidos a medida que avanzan en el tiempo, construyendo y desvaneciéndose, formando capas estratificadas o nubes gruesas, o disolviéndose en partículas. (p. 235).

Las siguientes técnicas de composición, exceptuando las tres últimas, están basadas en la textura y el timbre como su principal recurso compositivo; aunque algunas se pueden encontrar en obras de la primera mitad del siglo XX, como los nuevos grafismos, la aleatoriedad y la espontaneidad controlada, en general son más usuales en el periodo de la segunda mitad de ese mismo siglo y hasta nuestros días.

Acerca de la textura David Cope (1997) escribe:

La textura resulta de una combinación de tono, timbre y duración, y generalmente se mide en términos de densidad. La textura puede ser tan delgada como una sola altura o tan gruesa como una gran masa de alturas [...] Los compositores contemporáneos han expandido estos conceptos para incluir un gran vocabulario de texturas, desde notas simples hasta densidades gruesas de sonidos (Goldstein 1974; Chavez 1948). (p. 99)

4.1. Micropolifonía

Hay muchas maneras en que las texturas densas pueden ser escritas, no solo con *clusters*, sino también con la micro-polifonía. Esta textura es construida por la superposición de diferentes líneas melódicas, que, a su vez, se superponen con diferentes ritmos y timbres, siendo una particularidad importante⁹⁴, la no importancia de cada línea, sino la contribución que esta hace a la densidad textural y armónica del pasaje musical.

⁹⁴ En diferencia a la textura polifónica.

The image shows a page of a musical score for Violin I, measures 22-24, from Gyorgi Ligeti's 'Atmospheres'. The score is written for 14 staves, each starting with a 'V' marking. The music is characterized by dense, overlapping chromatic lines with various rhythmic subdivisions. The tempo/mood is marked 's. pont., molto vibr.' and the dynamic is 'sempre fppp'.

Ilustración 2. Gyorgi Ligeti, *Atmospheres*, marca de ensayo C, extracto de los compases 22-24, Violin I.⁹⁵

Este tipo de procedimiento compositivo fue usado por Ligeti (quien fue el pionero de esta técnica)⁹⁶ en varias de sus obras como: *Atmosphères* (1961), *Lux Aeterna* (1966), *Lontano* (1967), y *Chamber Concert* (1969-70), entre otras. La micropolifonía consiste en una línea melódica cromática que se mezcla con otras parecidas al mismo tiempo. Generalmente los ritmos de cada una se contraponen o alternan, utilizando diferentes subdivisiones simultáneamente: binarias, ternarias, y así sucesivamente.⁹⁷

⁹⁵ Auner, Joseph (2013a). *Music in the Twentieth and Twenty-First Centuries*. New York. USA. W.W. Norton & Company. (p. 239)

⁹⁶ Este procedimiento, tiene un parecido sonoro y textural al utilizado por Lutoslawsky en su “azar controlado” (ver 5.6), pero lo que los diferencia, es que mientras Lutoslawsky genera patrones repetitivos ad libitum que son dirigidos, Ligeti escribe y controla todas las mezclas. Puedo decir que he utilizado estas dos técnicas en una misma obra, y ninguna prevalece sobre la otra; podría decir que, aunque los resultados sonoros se parecen, cada técnica conlleva diferentes desarrollos compositivos, e incluso pueden ser mezcladas o alternadas con diferentes soluciones de escritura musical.

⁹⁷ O múltiples variantes rítmicas a decisión de cada compositor.

Además, se utiliza el registro como forma de transformación a través del tiempo, pudiendo comenzar, generalmente, en melodías con un ámbito pequeño de tercera o cuarta, y evolucionando hasta la séptima. También se utiliza el proceso de acelerando y de retardando gradual, que es escrito en notación rítmica exacta por medio del progresivo cambio de divisiones.

En su período inicial después de huir de Hungría, las obras de Ligeti presentaban un tipo de textura que él llamó micropolifonía, formada por una red de líneas cromáticas entretejidas y minuciosamente anotadas. [...] como parte de dichas texturas micropolifónicas, las alturas y los intervalos se neutralizan e integran en las complejas masas cromáticas. (Roig-Francolí, 2008)

Este tipo de procedimiento, se incluye en la composición textural o composición de sonido de masa, como nos explica Roig-Francolí (2008):

Los tonos y líneas individuales se integran sonidos complejos ("masas de sonido"). En las masas sonoras no percibimos alturas individuales, sino masas de sonidos cromáticos. Los bloques de sonido pueden resultar de múltiples líneas cromáticas anotadas minuciosamente que se fusionan entre sí (además, las masas de sonido son dinámicas, en constante movimiento y transformación) (p.281).

Además de la escritura precisa, esta textura puede ser mezclada con el azar controlado, en la cual, pequeñas "cajas" con notación de alturas sin ritmo pueden ser improvisadas a tiempos muy rápidos o *ad libitum*, sin importar el orden de las alturas o la frecuencia de coincidencia entre las distintas partes; solamente es necesario para los intérpretes, respetar las llegadas o los inicios de estas pequeñas cajas de improvisación. Realmente, dichas "cajas" tienen una aplicación mucho más amplia que la mencionada anteriormente. Además de las alturas, pueden "encerrar" todo tipo de parámetros dentro de la partitura, como ritmos, dinámicas, curvas, líneas, etc.

4.2. Microtonalismo o micro-cromatismo

El término microtonal se refiere a la música que incluye alteraciones de cuarto de tono para los que se usan símbolos especiales (Roig-Francolí, 2008, p.281).⁹⁸

⁹⁸ "The term microtonal refers to music that includes quarter-tone accidentals for which special quarter-tone symbols are used" (Roig-Francolí, 2008, p.281).

En la música occidental, desde que se estandarizó el temperamento igual⁹⁹, el cual divide la octava en 12 alturas diferentes con igual espaciado interválico (frecuencial) entre ellas, los instrumentos con afinación fija han estado limitados a este sistema, así como la mayoría de la música del centro de Europa desde el siglo XVII, y hasta comienzos del siglo XIX.¹⁰⁰

El temperamento igual evita las “singularidades” de la relación interválica de los armónicos naturales, y de distintos tipos de afinación como: la pitagórica, la justa, las mesotónicas, o las irregulares; sin embargo, gracias a este tipo de temperamento, fue posible que más instrumentistas pudieran tocar juntos y en las 12 tonalidades menores y mayores sin los problemas con la re-afinación de los instrumentos de teclado.

Es cierto, también que para instrumentos de viento o de cuerdas frotadas y en la voz humana, los intérpretes por naturaleza inherente a su instrumento y a la tonalidad específica que estén tocando, realizan micro intervalos no usados en el temperamento igual; cabe aclarar, que aunque esto sucede, no es considerado como micro-tonalidad, ya que ésta divide racionalmente, desde el trabajo compositivo, la octava en más de doce alturas, siendo esto explícito en la notación; cito a David Cope en su libro “Techniques of the Contemporary Composer” (1997):

Se han propuesto muchos sistemas de sintonización microtonal (Carrillo 1948), con una división de la octava que varía de 14 a 144. Sin embargo, muchos problemas se enfrentan a los que usan sistemas microtonales, incluidos los de notación y rendimiento en instrumentos convencionales. La influencia dominante, aunque a menudo subliminal, del temperamento igual causará que muchos intérpretes intenten acercar las alturas a sus equivalentes de temperamento igual más próximos. Los

⁹⁹ El temperamento igualado se estandarizó en el siglo XVIII, en la época de Bach, quien terminó el primer tomo del “Clave bien temperado”

en 1720, cuando estaba en Cöthen. El segundo tomo lo completó en Leipzig, dos décadas después. Desde entonces se utilizó y estandarizó la escala cromática igualada en la música llamada “cultura” o “clásica”. Aunque este se propuso en el siglo XVIII, en la primera década del siglo XX se seguía discutiendo si re-afinar todos los órganos de Europa en temperamento igual o conservar los temperamentos mesotónicos o el justo. A esto se debe el montón de comentarios sobre diferentes cualidades de diversas tonalidades en los románticos, asunto que como vemos hoy en día no tiene manera de percibirse con el temperamento igual.

¹⁰⁰ En general las músicas comerciales de hoy en día, también están limitadas a esta afinación, así se salgan por momentos con “slides” o algunos efectos electrónicos y de estudio de grabación.

límites del oído para apreciar diferencias microtonales finas también deben ser evaluados; Ya que las respuestas humanas al tono varían ampliamente, de esta manera, es imposible establecer un límite objetivo para el número de subdivisiones útiles de la octava. (p.125).

Aunque la afinación es algo relativo a cada cultura, sociedad (o inclusive en varias comunidades musicales dentro de la misma sociedad)¹⁰¹, y a cada ser humano en relación a su contexto personal, cultural e histórico; para evitar ciertos problemas de interpretación, los manuales de técnicas extendidas y los compositores e intérpretes, usualmente proveen una tabla de posiciones, digitaciones como glosario técnico antes de la partitura, y a veces algunos resultados sonoros, para acercar más al intérprete neófito a la obra o a la microtonalidad. Sin embargo, es cierto que todos los instrumentos no funcionan de la misma manera, y en muchos casos estas tablas no son realizables por muchos intérpretes, no por falta de experiencia o práctica, sino por cuestiones físicas del instrumento.

Los microtonos presentan un nuevo vocabulario significativo que se puede utilizar para nuevos estilos musicales interesantes (Crumb 1970; Johnston 1964). Una vez que nos damos cuenta de que la afinación y el temperamento son, al menos en parte, un concepto social, histórico, personal y estético aprendido, solo la percepción auditiva cuestionable de un público y las limitaciones físicas del intérprete siguen siendo obstáculos para el desarrollo de nuevos vocabularios de afinación. (Cope, 1997, p.128).

4.3. “*Modes de Jeu*”¹⁰² (técnicas extendidas)

En la medida en que el sonido mismo y sus características fueron haciéndose cada vez más importantes en los procesos creativos, los compositores comenzaron a utilizar y desarrollar técnicas extendidas de los instrumentos y de la voz. Esto realmente no se debe únicamente al estudio y aislamiento del sonido, sino también por la búsqueda de otras sonoridades, efectos, y recursos novedosos en la ejecución del instrumento. Además, a partir de la investigación del timbre y su papel como eje central de la composición, los compositores ya no pensaban en notas o técnicas, sino en medios para transmutar y crear a partir de eventos sonoros.

¹⁰¹ No es lo mismo la afinación de la Orquesta Filarmónica de Berlín, a la de Londres o la de París.

¹⁰² Esta es la expresión usada en francés para “técnicas extendidas” (en inglés *extended techniques*).

ABBREVIATIONS AND SYMBOLS	ord. s. p. s. l. c. l. l. bott.
raised by $\frac{1}{4}$ tone	↑
raised by $\frac{3}{4}$ tone	↑↑
lowered by $\frac{1}{4}$ tone	↓
lowered by $\frac{3}{4}$ tone	↓↓
highest note of the instrument (indefinite pitch)	▲
play between bridge and tailpiece	↑
arpeggio on 4 strings behind the bridge	⊕
play on tailpiece (arco)	⊕
play on bridge	↑
percussion effect: strike the upper sounding board of the violin with the nut or the finger-tips	⚡
several irregular changes of bow	NY
molto vibrato	~~~~~
very slow vibrato with a $\frac{1}{4}$ tone frequency difference produced by sliding the finger	~~~~~
very rapid not rhythmicized tremolo	⚡

Ilustración 3. Krzysztof Penderecki, *Threnody: To the Victims of Hiroshima*; glosario de símbolos y p. 1.¹⁰³

En la ilustración 3,¹⁰⁴ se ven los símbolos utilizados para describir las técnicas extendidas de esta obra de Penderecki (lado izquierdo) y el comienzo de la obra que utiliza el símbolo de nota más aguda posible en los instrumentos de cuerda y luego cambio de vibrato normal a molto vibrato y oscilaciones más rápidas o más lentas de este vibrato.¹⁰⁵

Además de nuevos sonidos, también se crearon nuevos instrumentos (los electrónicos en mayor medida) y se realizaron modificaciones a los mecanismos de los instrumentos cromáticos para que puedan realizar micro intervalos y multifónicos que antes no eran posibles. También surgieron nuevas formas de notación de estas técnicas, las cuales generan un nuevo grafismo musical que antes no era necesario.

¹⁰³ Auner, Joseph (2013a). *Music in the Twentieth and Twenty-First Centuries*. New York. USA. W.W. Norton & Company. (p. 248-249)

¹⁰⁴ “Treno a la víctimas de Hiroshima, que contrario a lo que muchos creen, no nació para el homenaje sino de lo sonoro, así lo explica el polaco, quien asegura que los eventos históricos o coyunturales le evocaban a él un sonido, por eso esta pieza en sus inicios se llamaba solo Treno, pero luego de entender su fuerza interpretativa, el autor se dio cuenta que esto correspondía a la fuerza sonora y al impacto que tuvo la bomba en Hiroshima, de ahí le agregé la frase: “a las víctimas de Hiroshima”. OFB (2016). Krzysztof Penderecki, el compositor revolucionario que escribe de lo divino y lo humano. recuperado de: <https://filarmonicabogota.gov.co/krzysztof-penderecki-compositor-revolucionario-escribe-lo-divino-lo-humano/>

¹⁰⁵ Ver también: González, Juan Pablo (4 Sep 2017). “Las audiencias jóvenes tienen más pasión”: Krzysztof Penderecki. *El Espectador*, Colombia. Recuperado de: <https://www.elespectador.com/entretenimiento/gente/las-audiencias-jovenes-tienen-mas-pasion-krzysztof-penderecki-articulo-711498>

Indicaciones como tocar la nota más aguda posible, un cuarto de tono arriba o abajo, quitar la embocadura o alguna parte del instrumento, utilizar el arco en una forma distinta a la convencional, efectos percusivos en el instrumento, entre muchos otros, fueron haciendo parte de las obras y del repertorio de sonidos que los compositores empezaron a utilizar en sus obras.

Estas sonoridades surgían, en su mayoría, como experimentaciones de los compositores con los músicos. Hoy en día, en nuestro panorama musical, estos sonidos están bien catalogados en diversos libros de técnicas extendidas (véase la bibliografía), los cuales con frecuencia tienen un audio digital adjunto, en el cual se puede apreciar una versión de cada sonido en diversas dinámicas.

Uno de los ejemplos más importantes, aunque no el único, son las *Sequenze* de Berio, en especial la *Sequenza 3*, escrita para voz solista, para su esposa Cathy Berberian (1925-1983). También encontramos numerosos ejemplos en la obra de H. Lachenmann (n.1935),¹⁰⁶ quien, debido al amplio uso de técnicas extendidas en su obra, ha sido por algunos considerado como un compositor perteneciente al “Ruidismo”, apelación que no comparte el compositor.

Además de nuevas técnicas instrumentales, se buscaron aditamentos percusivos y/u objetos externos —que no hacían parte de la práctica tradicional—, para crear nuevos timbres con la ayuda de esos llamados “gadgets”: Es así como a un timbal se le pone un platillo en la membrana para crear un doble instrumento percusivo (lo cual por simpatía armónica crea nuevos colores), o se usa el arco de contrabajo para hacer vibrar platillos (u otros idiófonos metálicos) o vibráfonos; se interviene el piano, el arpa y otros instrumentos de cuerdas con tornillos, placas metálicas, borradores, entre muchos otros, o se percute directamente en las cuerdas o la caja de resonancia de estos instrumentos con las manos u otros objetos¹⁰⁷: se usan dedales para percudir las cuerdas; o se llena uno de los tubos del corno con agua para crear un efecto de sonido “burbujeante”.¹⁰⁸

En este uso extendido del piano, el cual hace parte de mi catálogo en general y de mi obra creativa de la maestría, se añade el uso de plectros metálicos para tañer las cuerdas, *clusters*

¹⁰⁶ Entre estas podemos mencionar: los tres cuartetos para cuerdas, *Mouvement* para orquesta de cámara o gran ensamble y *Pression* para violonchelo, entre muchas otras de su catálogo.

¹⁰⁷ También se utilizan hojas de papel metidas en el arpa, *e-bows* que hacen vibrar electromagnéticamente la cuerda o vibradores en espumas que hacen resonar las cuerdas; en estas experimentaciones, la limitación termina siendo la imaginación del compositor y el intérprete.

¹⁰⁸ Cope (1997) agrega al respecto sobre el piano y el arpa: “El piano y el arpa ofrecen muchas posibilidades de variación tímbrica (Cowell 1925; Salzedo 1921). Los procesos utilizados para crear estas variaciones a menudo se asemejan a los utilizados con los instrumentos de percusión. De hecho, los compositores a menudo usaban el piano directamente como un instrumento de percusión, golpeando su cuerpo, cuerdas o travesaños de metal con varios mazos, nudillos y manos, así como acariciando las cuerdas con lápices, uñas, cepillos de alambre y otros implementos (Johnston 1967)” (p.133).

con la palma de la mano directamente sobre las cuerdas graves con el pedal abierto, apagar las cuerdas con cintas o plastilinas para un efecto tímbrico percusivo, cantar o tocar hacia el arpa para generar sonidos armónicos por resonancia,¹⁰⁹ o sonidos armónicos utilizando los nodos de las cuerdas del piano como en los otros instrumentos de cuerda.

4.4. Sonoridades reminiscentes de la acústica

Con el auge de la música concreta, la electrónica y la acústica, surgieron nuevas formas de estructurar y pensar la música. Es así como se comenzó a considerar cualquier sonido como una fuente de inspiración para nuevas experimentaciones sonoras. De esta manera, el sonido de una máquina, un bebé, un discurso, o cualquier sonido o ruido podía ser tan importante como un pasaje de violín solo, dentro de una obra.



Ilustración 4. Stockhausen en el "Estudio de radio de Alemania Occidental para música electrónica en Colonia. Stockhausen comenzó a trabajar en el estudio en 1953 y se convirtió en su director diez años después."¹¹⁰

Además de estos nuevos sonidos, con las nuevas tecnologías, surgieron técnicas de variación sonora, como el filtraje de frecuencias, los efectos de *delay*, compresión, sonido a la inversa, reverberación, entre otros. Con estas nuevas exploraciones es la acústica, también surgió

¹⁰⁹ Este "*mode de jeux*" funciona con el pedal abierto o con algunas teclas del piano abiertas (presionadas); un buen ejemplo de esta último es la *Sequenza X* (1984) para trompeta de Berio, o la *Perorata* (2006), para trombón y piano pasivo de Gustavo Yepes.

¹¹⁰ Auner, Joseph (2013a). *Music in the Twentieth and Twenty-First Centuries*. New York. USA. W.W. Norton & Company. (p. 219)

la inquietud de realizar esos procesos en la música escrita, y algunos compositores como Murail, Ligeti, Berio, Pesson, se preguntaron sobre la manera de escribir todo de manera acústica, pero con los resultados logrados por medio de las máquinas (y manualidades de la cinta magnetofónica). Sobre Tristan Murail, Auner (2013a) nos relata:

Murail desarrolló un software en el IRCAM para analizar timbres instrumentales y usar dichos resultados para sintetizar nuevos sonidos o modificar instrumentos en vivo. También exploró lo inverso, que es la idea de imitar los efectos electrónicos con instrumentos acústicos: su trabajo orquestal *Gondwana* (1980) recrea el sonido de campana rico y brillante del modulador de anillo analógico y algunas de las características de los timbres de síntesis de música de computadora. (Auner, 2013a, p.245)

Sin embargo, ya se habían hecho intentos de acercar la música acústica a la electrónica sin usos electrónicos, como en el *Continuum*, para clavicordio de Ligeti, sobre la cual nos afirma Auner (2013b):

La obra *Continuum* fue inspirada por un experimento que Ligeti escuchó en el Estudio de Colonia para música electrónica; dicho experimento demostró que una serie de tonos tocados con la suficiente rapidez se percibirán como un acorde. Así fue como el compositor aprovecha los dos teclados del clave para escribir pasajes superpuestos muy rápidos, comenzando con las *díadas abiertas* (g'-b' en la mano izquierda; b'-g' en la derecha) tocadas lo más rápido posible. (p.253).

En esta ida y vuelta de la acusmática y la electroacústica con la música acústica, se han generado nuevos procedimientos compositivos. Los límites se encuentran en la imaginación de cada compositor con base en los avances tecnológicos del momento en que la obra se realiza. Por ejemplo, las obras para cinta magnetofónica (como las que se hacían para la música concreta), hoy en día son más fáciles de realizar en cuanto al aspecto técnico, tanto por la utilización de computadores personales, como por la amplia oferta de hardware y software especializado.

4.5. Espectralismo¹¹¹

¹¹¹ Spectral music (or spectralism) is musical composition practice where compositional decisions are often informed by the analysis of sound spectra. Computer-based sound spectrum analysis using tools like DFT, FFT, and spectrograms. The spectral approach focuses on manipulating the features identified through this analysis, interconnecting them, and transforming them. (recuperado el 11 de junio de 2019 de: <https://clarkross.blogspot.com/2012/02/spectralism.html>)

El espectralismo, o la música espectral se desarrolló en París a partir de la década de los sesenta; sus primeros representantes fueron Gérard Grisey (1946-1998), Tristan Murail (n.1947) y Hughes Dufourt (n.1943), quienes, alrededor del “*Ensemble l'itinéraire*”¹¹², exploraron la naturaleza del timbre y la descomposición espectral del sonido.

Con base en los armónicos de un sonido, Scriabin (1872-1915) construyó “el acorde místico” (basado en los armónicos naturales. Sin embargo, los espectralistas fueron más allá e involucraron las matemáticas y los softwares musicales para construir su estética musical. Acerca de sus precursores Auner (2013a) relata:

En la década de 1970, un grupo de compositores que fueron conocidos como espectralistas comenzaron a integrar modelos matemáticos de timbre con principios de psicoacústica para crear masas de sonido luminosas que surgen a través del tiempo y el espacio. Al igual que con los enfoques de composición de textura [...] el Espectralismo también surgió en parte como un rechazo del *Serialismo Integral* y las diversas técnicas que se habían desarrollado para controlar los parámetros musicales individuales. [...] Debido al énfasis en el espectro, que podría referirse a sonido y timbre o luz y color, hay conexiones entre el espectralismo y el impresionismo. (p.244).

Aunque para mi música utilizo solamente la resultante acústica del espectralismo. Esto quiere decir, sin cálculos matemáticos, ni procedimientos digitales de análisis espectral o de muestras de audio. Las composiciones con procedimientos espectralistas han sido fuente importante para mis creaciones.

Para el espectralismo es muy importante los parciales que se generan a partir de una nota grave de algún instrumento específico, como en la obra *Partiels* (1975) de Grisey, la cual está basada y derivada del análisis espectral (análisis computacional) de una nota mi² del trombón (la más grave del instrumento), y de la cual el compositor realiza variantes acústicas y matemáticas, como la modulación de anillos, la inarmonicidad, entre otras.¹¹³

¹¹² Para contar una buena anécdota personal, tuve la fortuna de ser interpretado por dicho ensamble bajo la dirección de Alain Louvier (n. 1945), con mi obra *Ciel 3N Arc* para cuarteto (<https://soundcloud.com/fruto-arroba/ciel-3n-arc-concert-12-fevrier>), la cual explora las sonoridades espectrales y mi vivencia parisina. Tuve la fortuna de ser dirigido por uno de los directores del conservatorio de París (1986-1991) y quien trasladó el conservatorio de la 14 rue de Madrid a la nueva sede de la Villette.

¹¹³ El mismo autor tiene varios análisis de esta obra, y también podemos encontrar otros en la web, como: <https://web.archive.org/web/20070129041258/http://www.ac-bordeaux.fr/Pedagogie/Musique/grisey.html> o <http://musique.ac-dijon.fr/bac2001/grisey/> el audio se puede escuchar en muchos lugares digitales, como en: <https://www.youtube.com/watch?v=FS0hx9tqsPM> <https://www.youtube.com/watch?v=1v7onrjN6RE> <https://www.youtube.com/watch?v=OrdCU7sjD0E> recuperado 11 de junio de 2019

Gerard Grisey en una entrevista con David Bundler, de 1996, opina sobre el espectralismo lo siguiente:

El espectralismo no es un sistema. No es un sistema como la música serial o incluso la tonal. Es una actitud. Considera los sonidos, no como objetos muertos que puedes permutar fácil y arbitrariamente en todas las direcciones, sino como objetos vivos con un nacimiento, una vida y una muerte. Esto no es nuevo. Creo que Varese también estaba pensando en esa dirección. Él era el abuelo de todos nosotros. Una segunda base fundamental del movimiento espectral, especialmente al principio del movimiento, fue tratar de encontrar una mejor ecuación entre concepto y percepción, entre el concepto de la partitura y la percepción que la audiencia podría tener de ella. Eso fue extremadamente importante para nosotros.

4.6. Aleatoriedad y espontaneidad controlada

El término aleatorio se refiere a cualquier proceso de composición en el que algunos elementos no están determinados exactamente por el compositor y quedan indeterminados (proceso al que nos referimos como indeterminación) (Roig-Francolí, 2008, p.280)

En una obra que incluya la aleatoriedad podemos encontrar desde música escrita que solo pide al intérprete que escoja el orden de los movimientos o de las partes en el mismo momento en el cual está tocando, como en la obra para piano de Stockhausen *Klavierstück*, o en mi obra *6 piezas para flauta y dado de 6 caras*, en la cual el intérprete o intérpretes (se puede interpretar por un solista o por varios, hasta seis flautistas) deben tirar un dado al comienzo de la obra y de acuerdo al número que salga hay una instrucción de interpretación de las piezas, o en otra versión se disponen 6 atriles en todo el teatro (desde escenario hasta dentro del público) y se le pide a alguien del público que disponga cada pieza en un atril distinto de manera aleatoria para luego el intérprete recorrer el auditorio de manera libre y tocar la pieza que está en el atril al que ha llegado en su recorrido.

Presentes en las partes libres por *espontaneidad controlada* de los movimientos 1- Quasi improvvisata y 3- Cadenza





	Significa: prolongar el último sonido hasta donde se interrumpe la línea.
	Significa: repetir continuamente el motivo hasta donde llega la flecha.
	Significa: prolongar el sonido y su efecto hasta donde llegue la línea
	Significa: dejar que los sonidos se apaguen por sí mismos, siendo equivalente a la indicación <i>dejar vibrar</i> (l.v.)

Ilustración 5. Blas Emilio Atehortua, *Musica d'Orchestra per Bela Bartok*, glosario de símbolos¹¹⁴

En las tres primeras indicaciones de la ilustración 5, se puede observar un ejemplo de espontaneidad controlada del compositor antioqueño Atehortua y el uso de bucle en los mismos, ya que se indica la repetición (en bucle) los motivos indicados hasta el final de la línea de continuidad.¹¹⁵ Otro ejemplo lo podemos encontrar en algunas piezas de Bruno Maderna, en las cuales, además de notaciones convencionales, hay indicaciones de improvisaciones o efectos sonoros (en un ensayo con orquesta se puede evidenciar el desconcierto de algunos músicos por estos nuevos procedimientos y las formas en que el compositor dirige y da las instrucciones)¹¹⁶

¹¹⁴ Atehortua, Blas (2018). *Musica d'Orchestra per Bela Bartok*, Op. 135. [partitura impresa]: para orquesta, Bogotá D.C. (p. xii)

¹¹⁵ “Esta obra es prácticamente una sinfonía en cinco movimientos que compuse en 1985 para responder al honor de recibir la Medalla Conmemorativa del Natalicio de Béla Bartók, condecoración que me otorgaron los organismos culturales y gubernamentales de Hungría en 1983. Fue estrenada el mismo año de su composición por la Orquesta Sinfónica de Colombia, dirigida por Gerald Brown, y en Caracas en 1986 por la Orquesta Sinfónica del Distrito Federal bajo mi dirección. Más que una sinfonía es una libre serie de cuadros sinfónicos, muy bartokianos dentro de un concepto muy personal”. REDACCIÓN EL TIEMPO (18 de octubre 1994). Periódico digital “El Tiempo” recuperado de: <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-238290>

¹¹⁶ El ensayo se encuentra en: <https://youtu.be/6VOSVVeIpH0>

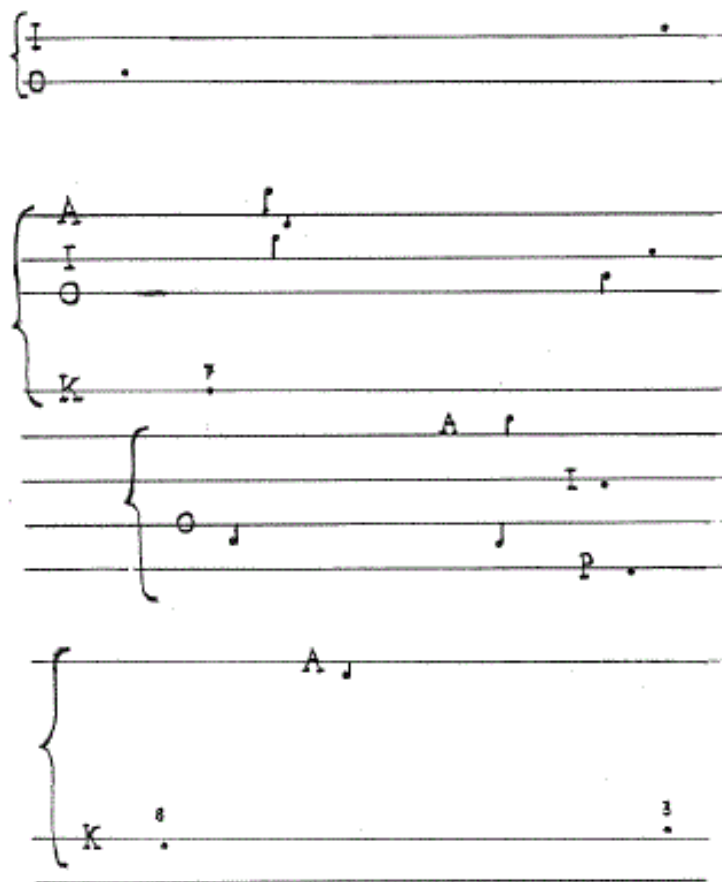


Ilustración 6. John Cage, *TV Köln*¹¹⁷

John Cage utilizó por primera vez el azar en su obra *Music of changes* (1951), en la cual se la duración, la altura, el *tempo* y la intensidad, se definen por medio de alguno de los 64 hexagramas del “*I Ching*”. Cabe anotar, que en esta obra el azar es parte de la composición, más no de la interpretación. Otro importante ejemplo de Cage lo vemos en la siguiente obra:

¹¹⁷ Auner, Joseph (2013a). *Music in the Twentieth and Twenty-First Centuries*. New York. USA. W.W. Norton & Company. (p. 205)

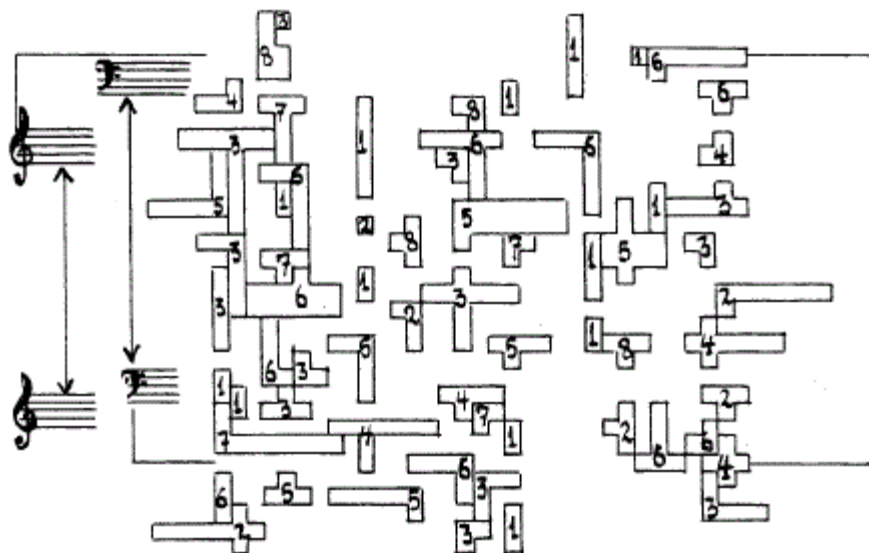


Ilustración 7. John Cage, concert for Piano and Orchestra, "Solo for Piano," p.40 notación tipo AY¹¹⁸

En la música electrónica encontramos muchos casos de aleatoriedad, en este caso las decisiones se dejan al computador al cual se le asignan varias programaciones por azar (*random*). Por otro lado, en la música escrita, Lutoslawski introdujo el contrapunto aleatorio:

[...] contrapunto aleatorio –una especialidad de la composición de Lutoslawski– producen una sensación de flexibilidad y ausencia de planificación vigorosa: los instrumentos tocan sus correspondientes frases sin atenerse a un pulso determinado y sin coordinación agógica (*ad libitum*, “cada cual como si estuviera tocando solo”) y las repiten hasta que llega una nueva entrada o hasta que el director pone fin a este fragmento de duración variable. (Ulrich Dibelus, 2004, p.472-473)

Este contrapunto aleatorio fue por primera vez introducido en su obra *Jeux vénitiens* (1960-1961), en la cual Lutoslawsky comienza a componer con el azar controlado, o el contrapunto aleatorio.¹¹⁹ Según el mismo compositor, la idea le surgió escuchando el concierto para piano de Cage, con el cual se dio cuenta de que podía componer de manera distinta, y que era posible comenzar escribiendo música desde el caos para crear un orden, poco a poco.

Podemos hablar también de la escritura exclusivamente gráfica (o gráfica con mezcla de algunas notaciones en pentagramas), como en la obra *Mobile for Shakespeare* del compositor Roman Haubenstock-Ramati (1919-1994). En el ámbito colombiano, encontramos la obra

¹¹⁸ Roig-Francolí, Miguel A. (2008). Understanding Post-Tonal Music. New York. USA. McGraw-Hill. (p.285)

¹¹⁹ También puedo referenciar su “Sinfonía 2”, la cual incluye este mismo procedimiento compositivo

“Sonóptica” de Jesús Pinzón Urrea (1928-2016), la cual es absolutamente gráfica y deja libertad absoluta al interprete.¹²⁰

4.7. Nuevos tipos de grafismo musical¹²¹

Aunque desde la Edad media tardía (el estilo manierista o *ars subtilior* del siglo XV) encontramos intentos por hacer de la partitura una obra artística pictórica, con partituras que diferían del usual alineamiento horizontal para crear figuras reconocibles (como por ejemplo el corazón o el arpa)¹²²; este recurso no incluye nuevas grafías en la notación, sino más bien un cambio en la disposición u organización de los pentagramas en la hoja, como en la década de 1970, escribiría de nuevo George Crumb en su obra *Makrokosmos I* (1972) y *Makrokosmos II* (1973).

Es realmente en el siglo XX, y a partir del desarrollo de las técnicas extendidas, que los compositores comienzan a interrogarse sobre cómo escribir dichas “nuevas” sonoridades. De esta manera, muchas alturas que son iguales al percibir las, se pueden escribir de diversas maneras en obras de distintos compositores, y casi siempre, esos nuevos tipos de grafías (relacionadas a los diversos tipos de sonoridades) deben ir acompañadas de un instructivo o glosario explicativo de efectos al comienzo de la obra, Uno de los problemas centrales de estas nuevas escrituras es la no estandarización de la ortografía musical. Sin embargo, los usos más comunes provienen de obras canónicas recientes (las utilizadas por los clásicos del siglo XX, como Verèse, Berio, Penderecki, Lutoslawski, Lachemann, entre otros). Cabe remarcar, que el uso particular de cada compositor prevalece en estas nuevas maneras de usar dichos efectos o técnicas extendidas.

La nuevas partituras incluyen nuevas formas de organización visual: escrituras diferentes para describir las novedosas técnicas instrumentales o resultados sonoros finales, o grafismos

¹²⁰ Faltaría referenciar someramente compositores latinoamericanos que utilizaron notación gráfica en sus obras como: Manuel Enríquez, Óscar Bazán, Sergio Cervetti, Graciela Paraeskevaidis, entre otros. Para más información ver el siguiente link:

http://caiana.caia.org.ar/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=142&vol=4

¹²¹ Otros distintos al estándar establecido en el barroco medio.

¹²² El corazón de Baude Cordier (1380-1440) llamado “*Belle, Bonne, Sage*” que es un “rondo” es de los primeros ejemplos de esta nueva grafía musical. Otro ejemplo del mismo compositor es “*Tout par compas suy compose*”, que es un canon en forma circular. También encontramos la obra “*La harpe de la melodie*” de Jacob de Senleches, la cual sobre un arpa, recrea las cuerdas en un “grama” de nueve líneas (ver:

<https://renessansiblog.wordpress.com/ars-subtilior-lisayksia/>

Recuperado el 11 de junio de 2019).

que evocan al intérprete interpretaciones libres (como en la obra *Inmerso* de Jesús Pinzón)¹²³. Todos estos nuevos grafismos son bastante flexibles y, en general, dan lugar a diversas interpretaciones que son de la naturaleza directa de los músicos (así como del director), y propias a cada ejecución de la obra.

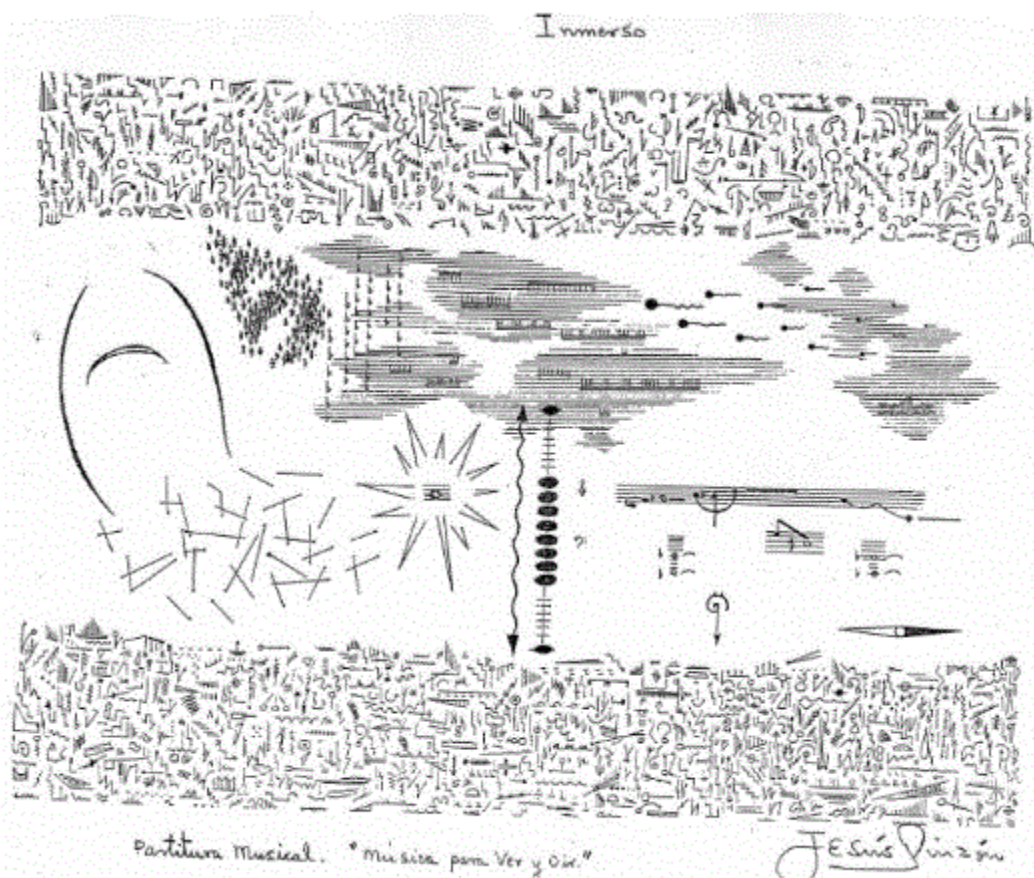


Ilustración 8. "Inmerso", partitura Maestro Jesús Pinzón U. 1983. / Archivo privado Rodolfo Acosta.¹²⁴

Algunos de estos “nuevos sonidos” utilizados, como el de percusión, llaves o pistones de los instrumentos de viento, indicado por primera vez con una cruz encima de la nota en *Density 21.5* (1936) —obra para flauta de Edgar Varèse (1883-1965)—, por ser casi centenarios, no requieren explicación. Sin embargo, hay una costumbre en los compositores más experimentados de especificar con la mayor claridad posible los detalles; es así, como

¹²³ Según el maestro Rodolfo Acosta (1970a), miembro del Círculo Colombiano de Música Contemporánea (CCMC) y director del Ensemble CG: “el punto máximo de esta evolución en el lenguaje de Pinzón fue *Sonóptica, música para ver y oír*, un grupo de cinco piezas —del que hace parte *Inmerso*— compuesto a comienzos de los ochenta y plasmadas en partituras exuberantemente gráficas”. (<https://www.elespectador.com/noticias/cultura/una-partitura-muy-grafica-articulo-616986>) recuperado el 11 de junio de 2019.

¹²⁴ Martínez, Érika (16 de febrero de 2016) Una partitura muy gráfica. *El Espectador*. Recuperado el 1 de enero de 2020 de: <https://www.elespectador.com/noticias/cultura/una-partitura-muy-grafica-articulo-616986>

cualquier sonoridad no usual en la “práctica común” de la “música clásica” (o la música euro-centralizada), debe ser explicada para evitar confusiones.

Entre los usos de técnicas extendidas, aunque existen muchas obras de importancia histórica y musical. Quiero recalcar los tres cuartetos de cuerda de Lachenmann, construidos casi en su totalidad por medio de técnicas extendidas, notadas con su propio grafismo musical.¹²⁵ y explicadas al comienzo de la obra en cuatro idiomas diferentes (Alemán, Inglés, Francés e Italiano).

También es importante mencionar, que, aunque en la música electrónica y electroacústica, no es necesario una notación de la parte electrónica para que esta pueda ser interpretada (pues su soporte es digital), muchos compositores o analistas de estas obras han creado varias maneras de representar gráficamente los sonidos, para tener una “partitura”, o representación de la obra (Esto se hace necesario en las obras "mixtas", donde cantantes o instrumentistas van a tocar con una pista fija o electrónica en vivo, y la partitura se hace necesaria para la sincronización.). También se han creado algunos softwares musicales —y hasta hardware, como el CGA de Reichembach—¹²⁶que traducen a gráficos los sonidos de estas obras.

¹²⁵ Estas notaciones son explicadas antes de la partitura de la obra y escritas en 4 idiomas diferentes (alemán, inglés, francés e italiano); esta multiplicidad de idiomas es lo más seguro política editorial (para generar más ventas de la partitura); sin embargo, ayuda a compositores de cualquier nación para acceder a dichas técnicas extendidas.

¹²⁶ Para más información sobre el CGA ver: <https://proyectoidis.org/fernando-von-reichenbach/> (recuperado el 11 de junio de 2019).

Earth

6

Guillermo Rendón G.

Bogotá, 1989. Dur.: 15'

1. la tierra quimérica

"Un fantasma nada más existía.
El Padre Maimena tocó una quimera, copió algo misterioso. ...
El Padre enlazó lo vacío con el hilo soñado. ...
tenía la tierra quimérica en su posesión
luego escupió su saliva -las aguas-
Se sentó sobre esta tierra imaginaria
y le puso encima el cielo: el cielo azul y el cielo blanco."
(poema hitoto)

The illustration shows two musical staves for clarinets. The top staff is for a clarinet in B-flat (cl. b. sib) and the bottom for a clarinet in B (cl. sib). The notation is graphic, using circles and numbers to indicate glissando and air passage. The top staff has a circle with numbers 1-12 around it, and a horizontal line with a circle and the number 10 below it. The bottom staff has a circle with numbers 1-12 around it, and a horizontal line with a circle and the number 20 below it. The notation is marked with 'pp' and 'mp'. The overall layout is framed with dimensions: 10" for the top staff, 20" for the bottom staff, and 3" for the total height of the graphic notation area.

Ilustración 9. Guillermo Rendón, *Earth*, para cuarteto para clarinetes, p. 6¹²⁷

En la ilustración 9 Rendón utiliza las circunferencias con números para notar un *glissando* de armónicos a partir de la nota copiada y la circunferencia para notar paso de aire a través del clarinete. Esta obra está construida a partir de notaciones gráficas, las cuales se muestran medidas en segundos sin notación de ritmo preciso y a libertad de las posibilidades de los intérpretes. Todo lo anterior, de acuerdo a las gráficas y las explicaciones de las nuevas sonoridades.¹²⁸

¹²⁷ Rendón, Guillermo (1992). *Earth*. [música impresa]: para cuarteto de clarinetes, Bogotá D.C., Instituto colombiano de cultura.

¹²⁸

4.8. *Boucle* (bucle o *loop*)

El bucle es un recurso compositivo que se ha utilizado en muchas obras del siglo XX, y que tiene su mayor exponente en las obras minimalistas; esta técnica consiste en repetir un mismo motivo o un mismo objeto sonoro. Puede estar representado en una fracción de compás o ser de uno o dos compases) de manera tal que el oyente perciba una repetición marcada, lo que en el minimalismo conlleva a un estado de “trance” y lo que en otras obras de otros estilos puede ser percibido como si uno escuchara un disco y este se quedara rayado repitiendo uno o dos segundos.

Uno de los ejemplos del uso de *loop*, lo podemos encontrar en la obra *Violin Phase* (1967) de Steve Reich (1936) —como en sus otras obras y las de otros compositores minimalistas, entre los cuales destaca también Philip Glass—, la cual está escrita para violín solo y tres o cuatro violines grabados previamente. Sobre esta obra, Auner (2013b) nos dice:

Violin Phase se basa en la técnica de cambio de fase y sus notables subproductos psicoacústicos. Todas las melodías, armonías, ritmos y texturas que escuchamos a lo largo de las cinco secciones de la pieza aumentan el bucle de 12 tiempos que es expuesto desde el comienzo de la obra, y que es combinado de diferentes maneras a través del tiempo. (p.293)

Ilustración 10. Steve Reich, *Four Organs*, mm. 1-4¹²⁹

Otros ejemplos los encontramos, de manera generalizada, en la obra de Gerard Pesson (n. 1958), compositor francés que utiliza el bucle para generar una estabilidad que generalmente no se encuentra en su obra, la cual fluctúa entre nuevas tendencias y reescrituras de música de Bruckner, entre otros. Es así como estos compases en bucle simulan una máquina que repite una tarea específica.¹³⁰

Además de estos usos de bucles, reitero la utilización de otros, más cortos, como los ya expuestos de Lutoslawski, los cuales, a partir de la aleatoriedad controlada, están creados para generar texturas densas, texturas micro-polifónicas libres (como se explicó en la sección micropolifonía) con puntos fijos para el inicio y terminación de estas partes no controladas.

¹²⁹ Auner, Joseph (2013a). *Music in the Twentieth and Twenty-First Centuries*. New York. USA. W.W. Norton & Company. (p. 279)

¹³⁰ Para más información ver: <https://www.youtube.com/watch?v=eyGBNfnpMTE>

CAPÍTULO 5: El Proceso Compositivo¹³¹

A continuación, escribiré sobre algunos aspectos particulares de cada obra, las cuales hacen parte del resultado final creativo. Explicaré algunas decisiones pre-compositivas, acompañadas de motivos que llevaron a tomar ciertas decisiones de estructuración o escogencia del formato para la cual fueron compuestos. Mostraré qué técnicas de vanguardia fueron tenidas en cuenta en cada obra, así como los referenciales utilizados de ciertas músicas tradicionales colombianas. También se explicarán los usos armónicos, melódicos y rítmicos que hacen parte de estas y se abordarán algunas referencias de escritos que fueron fundamentales para mi investigación.

Pretendo brindar, más que un análisis extenso, para el cual sería necesario un trabajo completo por cada composición, una guía generalizada que acerque a los lectores a mi trabajo musical, sabiendo que cada partitura tiene escritos los elementos necesarios para que suene y hable por sí misma.

5.1. “Fuego en el Lago” para coro mixto y piano preparado

Esta fue la primera obra creada para este proyecto y la que tiene menos pertinencia con la investigación, ya que se trataba de una primera prueba acerca de la simbiosis sin ser muy explícito. En este orden de ideas, pensé utilizar una parte en 6/8 que representara de manera generalizada la sesquiáltera colombiana (pensando más en el bambuco) y que, por motivos del texto poético, incluyera musicalmente el pasado, el presente y el futuro, por lo cual decidí mezclar diversas estéticas musicales, como lo son: la modalidad, la tonalidad y la atonalidad.

El texto poético fue escrito por mi padre, Jaime Arturo Sánchez Trujillo (n.1954), con quien he realizado varias obras de carácter académico, tradicional y comercial. El poema es el siguiente:

Fuego en el lago

I.

Cuando aún el torrente de la vida
serpenteaba entre peñascos
y en la corriente rebotaban
rugidos de un sol recién nacido.

Cuando una brizna de hierba

era tan fuerte como un varal de acero
y los nuevos pensamientos asaltaban
entre la luz y la búsqueda.

Cuando el ahora aún no se estremecía
con esta esquila de almas
con este último aliento que queda
brotaba fresco el tiempo.

II.

Hoy la llama flamea desafiante

¹³¹ Las partituras están incluidas en el Volumen II de este trabajo de grado.

y el agua se escurre al más profundo suelo.

Dos pensamientos moran en la misma casa
pero pertenecen a distintos amos.

Extraños y enajenados
no pueden llevar a cabo una obra en común.

Todo se ha conjurado
choca estruendoso lo visible
pero incluso más allá del límite
existirá un camino.

He visto guardar la basura del caos
debajo de la alfombra.

Un severo acertijo se esconde
en el ojo del reloj.

Hay fuego en el lago
y el funeral del mundo está cerca.

Nos hablarán las rocas
y el universo no tendrá piedad.

Hay fuego en el lago
quizás en otro tiempo las estaciones sonrían
de nuevo.

III.

Jaime Arturo Sánchez Trujillo.

Acerca de este poema y la obra, escribí una corta reseña para un concurso de composición al cual envié esta obra:

Fuego en el lago es una invitación a reflexionar sobre el pasado, el presente y el futuro del ser humano. Como su estructura lo propone, en tres partes, el poema hace un viaje a través del tiempo. Estructuralmente está compuesto en un solo movimiento, con una introducción, interludios (con texto y sin texto) entre las tres partes del poema y una coda.

Compuesta para coro mixto y piano preparado y de una duración aproximada de 14 minutos, utiliza algunos referenciales musicales que son contextualizados de una manera diferente al referencial original.

Como el poema nos habla constantemente de opuestos, con esta idea de choque se crea un ambiente musical que intenta reflejar varios principios filosóficos como: el camino del medio; idealismo vs. realismo; terrenal vs. espiritual; la mutación por el choque de dos extremos, como son el fuego y el lago, cuando se crea una ruptura. Se utilizaron partes rítmicamente contrastantes y algunos motivos conductores que atraviesan toda la obra, sin embargo, cada parte del poema aparece musicalmente diferente y marca tres movimientos distintos contrastantes.

Tonal, modal y atonalmente hay muchos centros a lo largo de la pieza; se trató de hacer converger y convivir estas tres partes importantes de la escritura

musical: Modalidad, tonalidad y atonalidad, queriendo reflejar la idea de opuestos que divergen pero que aprenden a convivir mutuamente y también los tiempos de la humanidad.

Aunque fui fiel al poema en cada parte, se añadieron en los interludios, la introducción y la coda versiones libres del texto con juegos literarios, palíndromos, cambio de orden de las palabras, entre otros.

Fuego en el Lago, con su música y su letra, trata de aproximarse a la dilucidación de conflictos fundamentales en el mundo actual.

Técnicamente se utilizan las técnicas extendidas, tanto en el piano como en las voces, la aleatoriedad controlada, los bucles y el poliestilismo. Como dicha obra está basada en un poema, primero realicé un análisis del mismo y redacté un aparte sobre la significación y el sentido. A continuación, dicho aparte:

Un criterio violento de la vida se ha impuesto en el planeta, la razón histórica, social, psicológica de la humanidad, llevada durante miles de años de búsqueda torcida al desatino de los instintos y pasiones humanas, ha creado un poder omnipotente centralizador de todos y de todo para la violencia.

Este ha sido el macabro espectáculo del mundo. Autodestrucción. Destrucción a gran escala de personas, culturas, comunidades, especies, recursos y paralelamente, procesos demenciales en el pensamiento, el aprendizaje, el desarrollo vital, colectivo e individual.

El curso seguido por este sentido de la vida no es más que el extravío del cerebro, y la conciencia, que después de miles de años ha generado el envilecimiento de la existencia, la fuerza bruta, la depredación, las desigualdades y discriminaciones inventadas, la catástrofe, la guerra, la miseria, la desolación, la muerte; en medio de asombrosos desarrollos y descubrimientos, que no significan necesariamente el real progreso y trascendencia de la humanidad.

Después del surgimiento de la vida y el desarrollo de las civilizaciones. el curso de las cosas ha sido llevado paulatina y sensorialmente a un irracional estado de caos en el planeta. La confusión, la disputa y exterminio se extienden. No hay conciencia de los intereses comunes como habitantes del mismo tiempo y espacio, de la misma casa habitada.

No obstante, todo esto, queda abierta una puerta para cambiar de rumbo, un toque de esperanza se desliza en la parte final del poema, pues, aunque se avizora una hecatombe, si se toma conciencia y se implementan correctivos, la especie y su morada natural sobrevivirá.

Porque este antagonismo, a pesar de acusar freno, puede cumplir en ciertas circunstancias, funciones benignas, pues gracias a su conciliación generan la procreación de la vida, como en el caso de la interacción constructiva entre cielo y tierra, espíritu y naturaleza, hombre y mujer.

Se evocan aquí, además por relación analógica, las condiciones expresadas en muchas sabidurías ancestrales, y lo que particularmente se ha desentrañado en el antiguo libro de la mutación *I Ching*, con el nombre de Hexagrama El Antagonismo y su correlacionado La Revolución:

Cuando la llama flamea hacia arriba y el agua se escurre hacia abajo, surge la imagen de existencias encontradas, de voluntades y objetivos opuestos, así, fuego y lago, aun estando juntos, conservan su naturaleza sin mezclarse y crean oposición. Es en ese estado de cosas, cuando las condiciones de oposición mayor y extrema prevalecen.

En esta obra utilizo, además de las tres partes estructuradas en el texto, interludios con juegos onomatopéyicos y literarios, una introducción corta que canta el título (procedimiento que utilizo de manera generalizada en todas mis obras que musicalizan algún texto, como veremos también en la obra *Alabao*, parte de este portafolio). Dentro de los referentes musicales, utilizo la melodía del *Dies irae*, y la melodía de *The Little Shepherd* compuesta por Debussy, que es parte de la suite *Children's corner*.

5.2. *Icterus Icterus*, para quinteto de flautas

Como se mencionó antes, esta obra nace por petición del flautista Hugo Espinosa, quien me pide crear una pieza para su grupo “Los Turpiales”. La poca cantidad de obras para quinteto de flautas me motivó fuertemente a escribir para este formato con una simbiosis entre elementos musicales de la cumbia de millo y la micropolifonía de Ligeti.

Así comenzó la búsqueda de una estructura general y unos elementos estructurales para mi obra, como algunos elementos musicales motivicos que dieran fuerza a mi idea. Para la creación de esta obra me base en tres elementos estructurales que llamaré A, B y C, cada uno descrito de la siguiente manera:

A. Parte basada en elementos rítmicos de la tambora y el llamador con hemioas, superposiciones y juegos rítmicos que a su vez están interpretados en timbres no usuales de la práctica tradicional de la flauta como:

I. Sonido de llaves (*key clicks*).

II. *Pizzicato* (llamado *Slap* en instrumentos de lengüeta).

III. Sonido eólico (con variaciones de fonemas ch, f, fr, s y de cantidad de aire).

IV. *Jet Whistle* (J.W. o “Silbido de Jet”).

V. *Tongue ram* (T.R.).

B. Movimiento circular, a la manera de Ligeti, para crear objetos sonoros de micropolifonía que evolucionan a través del tiempo.

C. Resultante sonora influenciada por el espectro (basado en armónicos naturales, saturaciones tímbricas y con posibilidad de mezclas rítmicas).

Estos elementos estructurales son la fuente principal de materiales a utilizar en cada parte y son estructurados a lo largo de la obra en tres grandes secciones, de la siguiente manera:

Primera sección:

A (c.1-c.57)
B (c.58-c.82)
C (c.84-c.99)
C (+A) (c.100.-c.127)

Segunda sección:

B (c.128-c.132)
B (c.133-c.141)
B (c.142-c.146)
C (c.147-c.157)

Tercera sección:

C (+B) (c.158-c.168)
C (+A) (c.169-c.192)
B (c.193-c.196)
A (c.197-c.249)

Con respecto a la armonía, es necesario aclarar que no se consideró en el proceso compositivo como un elemento fundamental o estructural, sino que se pensó en un centro de alturas relacionado con la nota sol (en algunas partes variado a fa). En ciertas de estas partes, utilizo acordes de carácter “dominante” (con superposiciones de armónicos naturales ajustados a las frecuencias temperadas y a las frecuencias naturales de los multifónicos), pero casi siempre (sobre todo en las partes estructurales A y B) la armonía resultante es una confluencia de las distintas melodías usadas con diferentes timbres (estas melodías son de carácter modal algunas veces, y de carácter cromático otras). La armonía en B hace parte de la resultante micropolifónica.

Las técnicas de composición utilizadas son: la micropolifonía, las técnicas extendidas, la música espectral, la aleatoriedad controlada, los bucles y las reminiscencias a la música

acusmática. Comparando las 4 obras de este portafolio, esta pieza es la que más elementos composicionales de técnicas vanguardistas tiene.

Por otro lado, los referentes a la música tradicional están basados en la cumbia de millo, en especial en el contrapunto del llamador y en una de las bases rítmicas de la tambora (ver volumen 2, *Icterus Icterus*, análisis musical); también utilice la melodía de la obra *Mi flauta*, de Pedro “Ramayá” Beltrán. Otra leve influencia viene de la *musique spectral*, sin que para ello fuera necesario realizar música espectral propiamente dicha (no se tuvieron en cuenta cálculos matemáticos y técnicas espectrales para esta pieza, solo la resultante sonora como un medio de expresión y de inspiración). La melodía de “Mi flauta” aparece en las partes 3, 4, 8 y 9, primero en la flauta en do y luego en la gaita con posibilidad de una improvisación.

Acerca del uso de la cumbia para esta obra, cabe decir que, en el proceso compositivo me encontré con la investigación de Juan Sebastián Ochoa, Carlos Javier Pérez y Federico Ochoa. Dicha investigación, dilucida cómo no hay una sola cumbia, sino que existen en Colombia al menos cuatro tipos de cumbias diferentes; además, de dejar claro que las cumbias colombianas son muy distintas a las homónimas que proceden de otros países latinoamericanos. En los anexos, incluyo una reseña que realicé sobre este libro. Acerca de las diferentes cumbias, Juan Sebastián Ochoa (2017) escribe en la introducción:

Para poder analizar los diferentes tipos de cumbia en Colombia, lo primero que debe hacerse es aclarar qué se ha entendido por cumbia. La palabra “cumbia” es polisémica. Los significados más comunes son: un baile y un evento social, un conjunto de géneros (en plural), una categoría de mercado, y un género musical (en singular). No obstante, estas diferencias, tanto en Colombia como en otras partes de Latinoamérica se suele hablar de “la cumbia” como una entidad homogénea, sin reparar o tomar conciencia de los diferentes usos y significados que el término tiene en diferentes momentos y contextos. (p.8)

Esta visión que incluye Juan Sebastián Ochoa, cambió mi manera de ver los géneros musicales en Colombia y me ayudó a entender que yo no quería escribir una cumbia en esta obra, sino que quería, utilizando diversos elementos (tanto de la cumbia de millo, como de algunas músicas de vanguardia), crear algo nuevo desde una conjunción diversa y hasta opuesta como lo son las músicas tradicionales y las músicas vanguardistas.

Como mencioné anteriormente, en esta pieza me baso en la micropolifonía de Ligeti, en especial, la que usa en su *Chamber Concert* (también se puede encontrar en otras piezas del

autor como en *Artikulation*, en la cual la micropolifonía viene dada por los diferentes objetos sonoros usados de manera electroacústica).

Para los motivos que generan dicha micropolifonía, utilizo un elemento llamado “motivo circular”. Este es un término que creé para llamar a las melodías que se mueven en ámbitos cromáticos cerrados, con una reiteración de un centro de alturas y que se mezcla con otras líneas melódicas a ritmos diferentes (a veces es muy usual encontrar divisiones de 5, 6, 7 y 8 simultáneamente o ritmos distintos en cada línea melódica). Ligeti superpone estos motivos en distintas alturas cercanas y en tiempos lentos hasta rápidos, pasando por variaciones temporales a lo largo de la reiteración de estos motivos con *accelerandos* y *rallentandos* escritos rítmicamente. Además, utilizo también el proceso compositivo de incremento gradual frecuencial (un motivo empieza en “sol” y evoluciona a lo largo del tiempo hacia “mi”, modulando cromáticamente sin que el oído se percate de la modulación, pero sí del incremento de frecuencia).

5.3. *Papa Con Yuca*, para banda sinfónica

La historia de esta obra, como se mencionó antes, es muy particular. En una primera instancia, quise crear una pieza que se basara en un ritmo básico de acompañamiento de bambuco y que tuviera como formato instrumental un trío andino con acompañamiento de orquesta de cuerdas pulsadas. La idea del formato surgió por la existencia de dicha orquesta en la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia, lo que me facilitaría la interpretación de la obra.¹³²

Para el XIII Concurso Nacional del Bambuco inédito, para bandas de viento, había dos categorías posibles: bambuco tradicional y bambuco libre. Decidí así, inscribirme en la categoría de bambuco libre, en la cual, el único requisito era que el ritmo de bambuco estuviera presente a lo largo de la obra. Aunque esta composición no ganó, la banda de estudiantes sí obtuvo el premio como mejor banda del certamen y el “Ollero de oro”.

La pieza está construida sobre uno de los esquemas rítmicos de acompañamiento que se utilizan en algunos bambucos (ver c.1-2). Aunque este esquema se mantiene a lo largo de la

¹³² Por esos mismos días, estaba planeando otra obra para la Banda Sinfónica de estudiantes del departamento de música, la cual quedó relegada ya que la directora Silvia Restrepo (profesora y directora de la Banda del Departamento de Música) me pidió que realizara, antes que la obra ya planeada, un bambuco inédito para el concurso de bandas que se realiza anualmente en Tocancipá (en este caso para la versión de 2018). Fue así como tomé la decisión de cambiar el formato de la obra influenciada por bambuco de trío andino para banda sinfónica.

pieza, varía la orquestación y la textura con que es presentada, además en ciertos puntos importantes, se varía y se generan hemíolas para crear una ruptura de la continuidad.

Melódicamente, utilice influencias de la obra *El Bambuco*, de M.M. Párraga (fechas de nacimiento y muerte imprecisas; segunda mitad del siglo XIX) y la melodía de “Soy colombiano”, de Rafael Godoy (1907-1973). El uso de la primera fue por motivos de gusto personal, pues la interpreté en mi grado de piano con la maestra Teresita Gómez, lo cual me marcó mucho, en una época importante de mi vida pianística. La segunda obra, la utilicé como una parodia (en el buen sentido de la palabra), por la nostalgia del recuerdo de mi tierra durante mis últimos años de estudio en París.

De esta manera, usé estas dos influencias, pero utilizando la deconstrucción y reconstrucción de sus giros melódicos. La melodía de Godoy es utilizada de forma descompuesta desde el comienzo de la obra. En el desarrollo de esta misma, va adquiriendo mayor importancia y se reconstruye hasta el momento en que escuchamos de manera reconocible la parte de la música que coincide con la letra que dice: ¡Ay! *Que orgulloso me siento de haber nacido en mi tierra*; esto debido a una doble función, además de ser la parte referencial más importante de la obra, también se replantea el significado y uso del orgullo de la patria y de la “colombianidad” como algo que en estos momentos de la historia debe ser mirado de forma crítica... Además, los referenciales, sean de manera explícita, implícita o en forma de palimpsesto, hacen parte de mi estética musical desde comienzos de mi carrera musical, hace aproximadamente 20 años.

Acerca de las técnicas de composición, ya mencioné la de-construcción melódica, pero hablando de las vanguardistas, utilicé las técnicas extendidas, la microtonalidad, e incluí una parte hablada por los músicos en los cuales se va construyendo el título de la obra: *Papa Con Yuca*. Dicho título fue puesto a esta pieza por varios motivos. En primer lugar, el sonido onomatopéyico utilizado para enseñar o describir el bambuco entre músicos es este mismo; como segundo, podemos decir que la papa y la yuca son de manera coloquial, parte de nuestra dieta diaria en toda la geografía colombiana (al menos de manera tradicional); por último, puedo decir que humorísticamente, me pareció interesante que los músicos dijeran el título, para generar un clímax, que, de otra manera, no hubiera sido posible.

La pieza tiene un centro modal importante en “Do”; intenta ser tonal (do menor), pero en general se encuentra construida sobre una modalidad extendida (modos de transposición limitada (propuestos por Messiaen), cromatismos, disonancias y polimodalidad).

5.4. *Alabao*, para coro mixto y percusión

En ésta, empleé una melodía con giros melódicos propios del alabao, género musical que se interpreta, aun hoy en día, principalmente en el departamento del Chocó. Primero hice diversas lecturas y audiciones de diversos alabaos, análisis de partituras y una entrevista con el investigador antioqueño Alejandro Tobón, para tener una idea clara de los aspectos sociales y culturales que rodean la práctica de este género.

Como su nombre lo indica, y como se menciona anteriormente en este texto, el alabao es un canto de alabanza de carácter religioso, en general con alusión fúnebre para los rituales de entierro. Sin embargo, en la actualidad encontramos diversas temáticas como denuncias políticas o de violencia, temas sociales y juveniles, entre otros. Tobón (2016) explica al respecto del alabao y del gualí, así como de su relación con el romance:

Encontramos así [...] una clara división en el uso de los romances: la primera categoría está relacionada directamente con los actos religiosos y los rituales para despedir a los adultos muertos —romances religiosos y romances sobre la muerte—, y la segunda se asocia al gualí en la que el canto del romance o del “verso romanceado” —romances populares sobre temas profanos— representa el sentido comunitario que hace posible acompañar el nacimiento del nuevo angelito. (p.61)

En *Alabao*, la letra del estribillo está dedicada a Colombia. La celebración de la novena para los muertos tiene un ritual comunitario muy importante, en el cual destacan los cantos de alabaos en el primer y último día; dicho ritual está descrito de manera resumida en el libro “El río que baja cantando”, de autoría colectiva entre Alejandro Tobón, Federico Ochoa, Julián Serna y Sara López (2015):

Beber y cantar colectivamente son dos manifestaciones entrelazadas que permiten un contacto directo con los espíritus. La bebida ayuda a la memoria y al entendimiento; el canto alimenta el rito y posibilita el contacto y la comunicación con los difuntos. Por eso la construcción ritual no puede darse de manera aislada, la comunidad debe Hacer parte integral de él; beber solo es síntoma de locura, cantar solo no convoca a los espíritus.

El novenario corresponde a las nueve noches siguientes después de que se produce el fallecimiento. Cada día se reúne la comunidad para orar alrededor del altar que debe permanecer hasta el último día de la novena, se tapan los espejos para que el alma del fallecido no se manifieste en ellos, se retiran todos los objetos que se consideren “calientes” (referidos a la vida), puesto que la muerte es fría. Cada noche, con todos

los vecinos del lugar, se reza el rosario por el alma del difunto. El último encuentro, el noveno, es diferente, el más importante, es el día de limpiar la casa, de recoger la tumba. Ese día se cantan nuevamente alabao y la ocasión para que distintas personas hablen en honor del difunto. (p. 25)

Es último día la reunión dura hasta la madrugada, antes de que salga el sol, y se van todos, dejando la puerta abierta, para que el alma del fallecido pueda abandonar la casa y no se quede encerrada vagando en el mundo de los vivos.

En esta creación utilicé una estructura a manera de *collage*, con tres partes diferentes, en la cual mezclo una melodía de alabao con el estribillo (el cual va a ser el único texto de la obra, ya que las otras partes se basan solo en la palabra alabao, o en sus sílabas a-la-ba-o). El texto es el siguiente:

Alabao, alabao
para mi Colombia entera.
Alabao, alabao
pa´ que viva´ cuando muera´.

Un verso sencillo, sin variantes ni estrofas, que expresa la idea de la vida después de la muerte, eje fundamental de la concepción de la muerte en las personas del Chocó, para dar mayor importancia a las variantes musicales y hacer uso de la descomposición silábica.

En cuanto a las técnicas de composición, además del eclecticismo y poliestilismo (que son utilizados por la forma de *collage* que utilice en esta pieza), utilice la micropolifonía, la aleatoriedad controlada, el uso de instrumentos diferentes a la voz como los pájaros de agua—los cuales son utilizados al final de la obra—, las nuevas técnicas en la voz, como cantar en el registro más agudo posible, o la voz hablada de manera improvisada por varias voces al mismo tiempo.

Estructuralmente escribí este *collage* con tres partes distintas, a saber: una parte A que consiste en un *glissando* progresivo de manera ascendente con la palabra alabao. (ver partitura en Volumen 2; c.1-3). Una parte B que se basa en el texto del estribillo con una melodía que varía poco en sus giros melódicos, pero que se orchestra de manera diferente a lo largo de la pieza y que a veces modula medio tono arriba o abajo (un juego que construyo para dar la sensación de inestabilidad de tonalidad fija sobre una frecuencia), o que se desfasa rítmicamente (para dar la sensación de inestabilidad rítmica que al momento de interpretar en los rituales se evidencia). (ver partitura en Volumen 2; c.4-15). Una Parte C que está basada en la micropolifonía de Ligeti, con usos de las sílabas de la palabra alabao para

generar un continuo de masa sonora que juega entre las diversas líneas del coro. (ver partitura en Volumen 2; c.29-39)

Las tres partes se articulan de la siguiente manera a través de la pieza (aunque tiene algún parecido a la forma rondó en la cual B sería el tema principal y las otras partes el segundo y tercer tema, es algo coincidental, puesto que la creación fue hecha pegando pedazos de un lado a otro como en un collage):

$$A - B - B^1 - C - B^2 - A^2 - B^2 - A^3 - A^4 - B^3 - C^2 - B^4 - B^5$$

Armónicamente la obra se mueve por el centro tonal de La, siendo solo parte B claramente en La menor, y en sus variaciones de medio tono arriba y abajo. La parte A esta construida sobre la escala bifónica (escala de dos sonidos con intervalo de tritono) y la parte C tiene un centro, de nuevo en la nota LA, pero basado en el contrapunto micropolifónico, en el cual la densidad de la masa comienza con el mismo LA en unísono que se abre a un *cluster* y vuelve a cerrarse hacia el LA inicial.

Rítmicamente, se utilizan negras en la parte A en tiempo lento y compas de 2 por 4; la parte B, escrita en compás de 6 por 8, mezcla tiempos lentos (negra =60) con *accelerandos* y cambios hasta negra = 120. La parte C es en compás de 4 por 4 y en tiempo lento.

CONCLUSIONES

Al terminar de escribir este proyecto de grado y la creación de las obras del portafolio, me doy cuenta de que la investigación apenas comienza. Van a ser necesarios varios años más para procesar mucha de la información que obtuve (tanto de los diferentes cursos de la maestría y las asesorías brindadas por Johann Hasler, como de la información que fui recopilando y estudiando a lo largo de estos dos años). Aprendí que cada información nueva conlleva a muchas más, y que, aunque se quiera abarcar toda la información, lo mejor es enfocarse cada vez en un tema más preciso y profundo. Sin embargo, este es un proceso que, sin duda, lleva años de reflexión y búsqueda.

Para un ejemplo más específico de lo anterior, puedo afirmar que, aunque quise abarcar varios formatos instrumentales, por cuestiones de aprendizaje técnico, en este momento es más provechoso que me dedique a explorar a fondo un solo formato con una temática única, es decir, explorar un ciclo de obras que puedan formar parte de una obra discográfica con un eje central (como el proyecto alternativo que realicé sobre los doce cuentos peregrinos de Gabriel García Márquez).

Estas decisiones, tomadas posteriormente a la ejecución de un proyecto, son válidas, porque se vivió el proceso de este estudio, reflejado en un trabajo escrito y en una obra musical compuesta. Además, sin este proceso, no sería posible crear una próxima obra como continuación de mi trabajo de grado. Esta nueva pieza se basará en esta misma inquietud sobre la simbiosis entre músicas tradicionales colombianas y técnicas de composición de *avant-garde*.

Habiendo dilucidado la falta de investigaciones e información sobre algunos aspectos del marco teórico, como lo son: la vanguardia latinoamericana en Colombia, la simbiosis entre músicas vanguardistas y las músicas tradicionales colombianas, El estado actual de la composición académica en Colombia, y un catálogo de obras (con comentarios y análisis) que ejemplifique los temas anteriores, espero, con este trabajo, crear nuevas inquietudes de investigación para temas que son importantes en la historia musical de nuestro país.

Sobre el interrogante del impacto social y cultural, así como todos los aspectos que no son controlables después de la creación de una pieza, descubrí cosas muy interesantes sobre las cuales no me había preguntado anteriormente, ya que, como compositor, estaba más preocupado por la creación de la obra (la partitura, la estructura, la interpretación, etc.), que por la justificación, el alcance, y los resultados adyacentes.

La auto-etnografía realizada a través de este proceso creativo, me llevó a definirme mejor, estéticamente hablando; a darme cuenta de mi tendencia poliestilista, de aquellos esencialismos que no hacen parte de mi obra y de ciertas tendencias en mi proceso creativo. Puedo mencionar algunas de estas últimas: La creación de un plan formal gráfico; la escogencia del formato e investigación sonora del mismo formato en otros compositores; la selección de timbres y objetos sonoros; los procesos compositivos usados en las diferentes partes y, por último, la escritura de la partitura, en donde confluyen todos los elementos anteriores.

También me di cuenta que compongo las obras más rápido y con más empeño cuando estoy determinado por plazos fijos; es decir, si tengo un año para entregar una obra, serán once meses de preproducción e investigación musical y un mes de escritura como tal.

Sobre las técnicas de composición y los referentes musicales utilizados, observé que son parte de mi quehacer cotidiano, interiorizadas por un oficio y una agilidad artesanal que he desarrollado a lo largo de mis estudios musicales pero que, con esta investigación, pasaron a ser conscientes, lo cual me ayuda a tomar mejores decisiones de tipo creativo. Por ejemplo, los procesos composicionales podían ser escritos en música, mas no en palabras escritas, y aunque podía hablar de ellas de forma fluida, al momento de redactar mis procedimientos, los recursos investigativos con los que contaba, no eran suficientes.

La investigación sobre músicas tradicionales colombianas me ayudó a entender que es un género muy vasto e incluye muchos subgéneros. Por tal razón, aunque empíricamente se pueden utilizar las músicas tradicionales, es más valido en el ámbito personal, tener claro las diferencias y especificidades de las cuales me estoy sirviendo. Lo anterior ayuda a concientizar el proceso creativo y tener mayores herramientas para las próximas obras a crear.

Las temáticas estudiadas a lo largo de este trabajo, dieron pie para reflexionar sobre aspectos estéticos, sociales, políticos y culturales, sobre los cuales no tenía consciencia anteriormente; como la diferencia entre las diferentes vanguardias y nacionalismos, las temáticas actuales de la investigación en Latinoamérica (como el colonialismo, descolonialismo y postcolonialismo), la importancia de la política y otros factores externos a la música (entendida esta última como “pura”), la necesidad de formar más público y ayudar a crear más ensambles que interpreten la música nueva que se realiza en las academias y, la búsqueda de ayudas económicas externas para los proyectos creativos.

Por último, quiero recalcar que este texto es, tan sólo, un comienzo de mi investigación acerca de estas temáticas y que falta mucho por profundizar. Sólo espero que este trabajo haya sembrado una semilla y sirva para futuras búsquedas.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

Introducción y Capítulo 1

- Acosta, Rodolfo (2007a). “Música académica contemporánea en Colombia desde el final de los ochenta”. Recuperado el 11 de junio de 2019 de:
https://www.academia.edu/8660804/M%C3%BAsica_acad%C3%A9mica_contempor%C3%A1nea_en_Colombia_desde_el_final_de_los_ochenta
- Acosta, Rodolfo (2007b). “XXX, 30 Compositores colombianos menores de 30”. Recuperado el 11 de junio de 2019 de:
https://www.javeriana.edu.co/javerianaestereo/portal/documents/91.9_Revista.pdf
- Acosta, Rodolfo (diciembre de 2009). “Alrededor y acerca de ‘... pero sonora’ de Daniel Leguizamón”. Publicado en *A Contratiempo*, revista del Centro de Documentación Musical de la Biblioteca Nacional de Colombia, para No. 14. Recuperado el 20 de marzo de 2019 de <http://www.musigrafia.org/acontratiempo/?ediciones/revista-14/partituras/alrededor-y-acerca-de-pero-sonora-de-daniel-leguizamn.html>
- Aharonián, Coriún (1994). “Factores de identidad musical latinoamericana tras cinco siglos de conquista, dominación y mestizaje”. *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, 15(2), 189. <https://doi.org/10.2307/780232>
- Aharonián, Coriún (2002). "La necesidad de decir, de no callar...: Diálogo con Cergio Prudencio, compositor boliviano". *Revista Ciencia y Cultura*, (11), 106-109. Recuperado en 06 de julio de 2019, de http://www.scielo.org.bo/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2077-33232002000200014&lng=es&tlng=es
- Albera, François (2009). *La vanguardia en el cine*. Buenos Aires: Manantial.
- Aretz, Isabel (1997). *América Latina en su música* (8a. Ed.). México: Siglo XXI.
- Barriga Monroy, Martha L. (2005). “Vida y obra de Guillermo Carbó Ronderos”. En: *El Artista*, (2), 98-104. Pamplona: UDFJC.
- Bonilla, Marco (2015/05/12). “Mayo del 68: la revolución que jamás tuvo lugar”. En: *Revista Arcadia*. Recuperado el 11 de diciembre en: <https://www.revistaarcadia.com/historia/articulo/mayo-del-68-revolucion-paris/42507>
- Bürguer, Peter (2000). *Teoría de la Vanguardia* (3ra Ed.). Barcelona: Ediciones Península.
- Cardona, Erika (2008). *El movimiento de la música contemporánea en Medellín, 1988-2010* (trabajo de grado para la licenciatura de pregrado de la Universidad de Antioquia).
- Cardona Marín, B. (2011). *Tres ostinatos concertantes* (trabajo de grado para Magister). Universidad EAFIT, Medellín.
- Carpentier, Alejo (1997). “América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música”. En: Aretz, I. (1997). *América Latina en su música* (8a. Ed.). México: Siglo XXI. (pp. 7-19).

- De Michelli, Mario (2000). *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial.
- Devoto, Daniel (1997). “Expresiones musicales: sus relaciones y alcance en las clases sociales”. En: Aretz, I. (1997). *América Latina en su música* (8a. Ed.). México: Siglo XXI. (pp. 20-34).
- Dialogo #2 Cergio Prudencio (Mayra Estévez, Fabiano Cueva, 2012). Centro Experimental Oído Salvaje. En: <https://www.youtube.com/watch?v=uFFvHkR7W5s> (recuperado el 7 de Julio de 2019)
- Entrevista a Cergio Prudencio (anónimo, s.f.). En: https://www.youtube.com/watch?v=z2p_YFDUH2k (recuperado el 7 de Julio de 2019)
- Garay, Juan Carlos (febrero 9 de 2010). “La compositora Carolina Noguera: Piano, piano”. *Revista Arcadia*. Recuperado el 11 de junio de 2019. <https://www.revistaarcadia.com/musica/articulo/piano-piano/20308>
- Holguín Tovar, Pilar Jovanna (2012). *La estética en la música erudita colombiana en el siglo XX (Una introducción)*. Tunja: Uptc.
- Locatelli de Pérgamo, Ana María (1997). “Raíces musicales, en: Aretz, I. (1997). *América Latina en su música* (8a. Ed.). México: Siglo XXI. (pp. 35-52).
- Montoya, Jhonatan (marzo 7 de 2017). “El compositor que despelucó negras, blancas y mulatas”. Recuperado el 10 de junio de 2019 en: <https://www.elcolombiano.com/cultura/los-sonidos-del-piano-suenan-con-las-negras-las-blancas-y-las-mulatas-AL6094156>
- Rugeles, Alfredo. La relación entre la música venezolana contemporánea de concierto y la música popular y folclórica. (s. f.). Recuperado 28 de abril de 2018, a partir de <https://www.latinoamerica-musica.net/historia/rug-relacion.html>
- Paraskevaídis, Graciela (1989). “Imaginemos músicos: Cergio Prudencio, caminante altiplánico”. Recuperado el 7 de julio de 2019 en: <https://www.latinoamerica-musica.net/compositores/prudencio/CP-final.pdf>
- Posada Saldarriaga, Andrés (1993). “La influencia de la música folklórico - popular en música «clásica» o académica”, 38(38), 32-36.

Capítulo 2

- Acosta, Leonardo (1982). *Música y descolonización*. Ciudad de La Habana. Cuba. Editorial Arte y Literatura.
- Béhague, Gerard (s. f.). “La problemática de la posición socio-política del compositor en la música nueva en Latinoamérica”. *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, 27. Recuperado a partir de: <http://www.jstor.org/stable/4121695>
- Dahlhaus, Carl (1980). “Nationalism and Music”. En: *Between Romanticism and Modernism, Four Studies in the Music of the Later Nineteenth Century*, Mary Wittall (translator). University of California Press. P. 79 a 101.

- González, Juan Pablo (2011). “Colonialidad y poscolonialidad en la escucha”. En: *Música, musicología y colonialismo*. C. Aharonián editor. Montevideo, 2011: 81-100.
- Guembe, María Gabriela (2002). *Vanguardias situadas*
- Herrera, Eduardo (febrero 21, 2014). “Pensar los compositores latinoamericanos del final del siglo veinte y primeras décadas del veintiuno desde una perspectiva poscolonial”. Ponencia leída en el Foro Música y Poscolonialismo, Jornadas Circulo Colombiano de Música Contemporánea. Bogotá.
- Kuss, Malena (1998). “Nacionalismo, identificación y Latinoamérica”. En: *Cuadernos de Música Iberoamericana*. Volumen 6. P. 133-148.
- Miranda, Ricardo; Tello, Aurelio (2011). *La música en Latinoamérica*. Secretaria de Relaciones exteriores de México. México D.F.
- Nacionalismo (1991). En el *Diccionario Harvard de Música*. México. México D.F.: Editorial Indiana.
- Nacionalismo (2000). En el *Diccionario Akal/Grove de la Música*. España. Madrid: Ediciones Akal S.A.
- Nacionalismo en la música (1964). En el *Diccionario Oxford de la Música*. Argentina. Buenos Aires: Editorial Sudamericana Sociedad Anónima.
- Nacional (1998). En el *Diccionario Akal de Estética*. Madrid. España: Ediciones Akal S.A.
- Nacionalismo (2009). En el *Diccionario Enciclopédico de la Música*. México. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Olivera, Rubén (febrero 21, 1992). “Identidad Nacional y música en América Latina”. Publicado en el seminario Brecha. Montevideo.
- Serrano, José Manuel (s.f.) “Nacionalismo y Globalización”. En: *Revista Universidad de Antioquia*.
- Tosar, Héctor A. (1957). “Nacionalismo – universalismo”. *Revista Cave*, N. 25 de septiembre- octubre. Montevideo. P. 8-10.
- Vera, Alejandro (2010). “¿Decadencia o progreso? La música del siglo XVIII y el Nacionalismo decimonónico”. En *Latin American Music Review, Volume 31, Number 1. P. 1-39*

Capítulo 3

- Bonilla, Marco (2015/05/12). “Mayo del 68: la revolución que jamás tuvo lugar”. En: *Revista Arcadia*. Recuperado el 11 de diciembre en: <https://www.revistaarcadia.com/historia/articulo/mayo-del-68-revolucion-paris/42507>
- Eclecticismo, Fusión, Hibridación, Híbrido, Mestizaje, Mixto, Simbiosis, Sincretismo (1996). En el *Diccionario Enciclopédico Grijalbo*. Barcelona. España: Grijalbo Mondadori, S.A.
- Esencia (1998). En el *Diccionario Akal de Estética*. Madrid. España: Ediciones Akal S.A.

- García Canclini, Néstor (1987). "Ni folklórico ni masivo ¿qué es lo popular?". *Diálogos de la Comunicación No. 17*. (8 págs.)
- Guembe, María Gabriela (2002). "Vanguardias Situadas". En: *Huellas... Búsquedas en Artes y Diseño*. No. 2; 32-39.
- Jaunslaviete, Baiba (2018). The Theory of Polystylism as A Tool for Analysis of Contemporary Music in The Post-Soviet Cultural Space: Some Terminological Aspects. *Rasprave* 44/2. p.455–465
- Medina Sierra, Abel. (dic. 2015). "El paradigma folclórico-esencialista: una lectura hegemónica en la investigación de la música del Caribe colombiano. Caso vallenato". En: *Aguaita*. No. 25; 115-121.
- Miñana, Carlos (2000). "Entre el folklore y la etnomusicología". En: *Revista A Contratiempo*. No 11; 37-49.
- Ochse, Markus (2004). "Discutiendo la autenticidad en la música salsa". En: *revista INDIANA* 21. p.25-33

Capítulo 4

- Atehortúa, Blas (2018). *Musica d'Orchestra per Bela Bartok*, Op. 135. [partitura impresa]: para orquesta. Ministerio de Cultura Bogotá D.C.
- Auner, Joseph (2013a). *Music in the Twentieth and Twenty-First Centuries*. New York. USA. W.W. Norton & Company.
- Auner, Joseph (2013b). *Music in the Twentieth and Twenty-First Centuries (Anthology)*. New York. USA. W.W. Norton & Company.
- Bonilla, Marco (2015/05/12). "Mayo del 68: la revolución que jamás tuvo lugar". En: *Revista Arcadia*. Recuperado el 11 de diciembre en: <https://www.revistaarcadia.com/historia/articulo/mayo-del-68-revolucion-paris/42507>
- Bundler, David (1996). Entrevista realizada al compositor Gerard Grisey. En: <http://www.angelfire.com/music2/davidbundler/grisey.html> 10/17/2004 (recuperado el 2 de marzo de 2019).
- Cope, David (1997). *Techniques of the Contemporary Composer*. New York. USA. Schirmer Books.
- Dibelus, Ulrich (2004). *La música contemporánea a partir de 1945*. Madrid. España. Ediciones Akal S.A.
- González, Juan Pablo (4 Sep 2017). " 'Las audiencias jóvenes tienen más pasión': Krzysztof Penderecki". *El Espectador*, Colombia. Recuperado de: <https://www.elespectador.com/entretencion/gente/las-audiencias-jovenes-tienen-mas-pasion-krzysztof-penderecki-articulo-711498>
- Martínez Cuervo, Érika (febrero 16, 2016). "Una partitura muy gráfica". En: *El Espectador* (versión electrónica) <https://www.elespectador.com/noticias/cultura/una-partitura-muy-grafica-articulo-616986> (recuperado el 10 de mayo de 2019)

OFB (2016). “Krzysztof Penderecki, el compositor revolucionario que escribe de lo divino y lo humano”. recuperado de:

<https://filarmonicabogota.gov.co/krzysztof-penderecki-compositor-revolucionario-escribe-lo-divino-lo-humano/>

Rendón, Guillermo (1992). *Earth*. [partitura impresa]: para cuarteto de clarinetes, Bogotá D.C., Instituto colombiano de cultura.

Roig-Francolí, Miguel A. (2008). *Understanding Post-Tonal Music*. New York. USA. McGraw-Hill.

Sánchez Giraldo, Sebastián. Página personal de obras, orquestaciones y arreglos del compositor, en: <https://soundcloud.com/fruto-arroba/ciel-3n-arc-concert-12-fevrier> (recuperado 11 de junio de 2019).

Simms, Bryan R. (1996). *Music of the Twentieth Century* (2da. Ed.). USA. Schirmer, Cengage learning.

Capítulo 5

Ochoa, Federico; Ochoa, Juan Sebastián; Pérez, Carlos Javier (2017). *El Libro de las Cumbias Colombianas* (1ra. Edición) [CD-ROM. Fundación Cultural Latin Grammy. Impreso y hecho en Colombia. ISMN: 979-0-801626-02-8

Pardo Tovar, Hernán. Pinzón Urrea, Jesús (1961). *Rítmica y melódica del folclor chocoano*. Bogotá. Colombia. Universidad Nacional de Colombia.

Tobón Restrepo, Alejandro; Ochoa, Federico; Julián Serna; Sara López (2015). *El río que baja cantando. Estudio etnomusicológico sobre romances de tradición oral del Atrato medio*. Medellín. Colombia. Facultad de Artes – Universidad de Antioquia.

Tobón Restrepo, Alejandro (2016). *Romances del Atrato, cantos de la vida y la muerte*. Bogotá. Colombia. Instituto Caro Cuervo.

Tratados de instrumentos con técnicas contemporáneas y extendidas:

Arditti, Irvine / Platz, Robert HP. (2013). *The Techniques of Violin Playing*. Bärenreiter.

Buchmann, Bettina. (2016). *The Techniques of Accordion Playing*. Bärenreiter.

Gallois, Pascal. (2009). *The Techniques of Bassoon Playing*. Bärenreiter.

Isherwood, Nicholas. (2013). *The Techniques of Singing*. Bärenreiter.

Josel, Seth F. / Tsao, Ming. (2014). *The Techniques of Guitar Playing*. Bärenreiter.

Levine, Carin / Mitropoulos-Bott, Christina. (2004). *The Techniques of Flute Playing I*. Bärenreiter.

Levine, Carin / Mitropoulos-Bott, Christina. (2004). *The Techniques of Flute Playing II*. Bärenreiter.

Rehfeldt, Phillip. (1994). *New Direction for the Clarinet (revised Edition)*. The Scarecrow Press, Inc.

Veale, Peter; Mahnkopf, Claus-Steffen. (1994). *The Techniques of Oboe Playing*.
Bärenreiter.

Weiss, Marcus / Netti, Giorgio. (2010). *The Techniques of Saxophone Playing*. Bärenreiter.

Sobre composición:

Basso, Gustavo. (2001). *La transformada de Fourier en la música*. Ediciones Al Margen.

Holmes, Thom. (2008). *Electronic and experimental music: technology, Music, and Culture (Third Edition)*. Routledge.

Messiaen, Olivier. (1956). *The Technique of my musical Language (1st and 2nd Volume)*.
Alphonse Leduc.

McCutchan, Ann. (1999). *The muse that sings: Composers Speak about the Creative Process*. Oxford University Press.

Schaeffer, Pierre. (1996). *Tratado de los objetos musicales*. Alianza Música.

ANEXOS¹³³

Volumen 1:

1.1 Análisis de las Folias de España de Adina Izarra

2. Cuestionario derrotero de las entrevistas

2.1 Entrevista a Mario Gómez Vignes

2.2 Entrevista a Andrés Posada

2.3 Entrevista a Moisés Bertran

2.4 Entrevista a Víctor Agudelo

2.5 Entrevista a José Gallardo

Volumen 2:

1. Fuego en el lago - Score

2. Icterus Icterus – Score

2.1 Icterus Icterus - Indicaciones para flautas

2.2 Icterus Icterus - Audio Midi

2.3 Icterus Icterus – Analisis

2.4 Reseña de _EL LIBRO DE LAS CUMBIAS COLOMBIANAS

3. Papa Con Yuca – Score

3.1 Papa Con Yuca - Audio en vivo del concurso en Tocancipa

4. Alabao - Score

¹³³ Los anexos están incluidos en la carpeta “Anexos Volumen 1”, incluida en esta misma carpeta “Volumen 1”.