

LA MÚSICA COMO ELEMENTO DE REPRESENTACIÓN DE UN TERRITORIO

Los sonidos del Guarzo: creación e interpretación de repertorio para orquesta de cuerdas

pulsadas y saxofón

(Trabajo de grado en investigación–creación)

Alejandro Jaramillo Parra

ASESORES

Juan Sebastián Ochoa

German Posada Estrada

MAESTRÍA EN MÚSICAS DE AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE

FACULTAD DE ARTES

UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA

Medellín

2022

## CONTENIDO

|   |    |
|---|----|
| INTRODUCCIÓN .....  | 4  |
| CAPITULO 1. ESTADO DEL ARTE.....  | 10 |
| 1.1    Antecedentes .....   | 10 |
| 1.2    Intertextualidad.....  | 11 |
| 1.3    Música – Texto.....  | 12 |
| 1.4    Música – Imagen .....  | 13 |
| MARCO TEÓRICO.....  | 16 |
| 1.5    La importancia de los contextos.....   | 16 |
| 1.6    Significación en la música.....  | 18 |
| 1.7    La relación entre música y lenguaje en los procesos de significación.....              | 20 |
| 1.8    Intertextualidad en la música.....   | 23 |
| 1.9    La relación entre música e imagen en los procesos de significación.....                | 26 |
| METODOLOGÍA .....   | 31 |
| 1.10   Recopilación de información sobre las temáticas .....                                  | 31 |
| 1.11   Procesos de prueba y testeo.....   | 32 |
| 1.12   Análisis de la información y escritura del proceso creativo.....                       | 33 |
| 1.13   Resultados del proceso .....   | 34 |
| 1.14   Opciones de presentación de la propuesta.....  | 34 |
| 1.15   Pertinencia de la investigación.....   | 35 |
| CAPITULO 2. DESARROLLO DEL PROCESO CREATIVO .....   | 37 |
| LA RELACIÓN ENTRE MÚSICA E INTERTEXTUALIDAD – Primer movimiento: <i>Citas Guarceñas</i> ..... | 37 |
| 2.1    La búsqueda.....   | 37 |
| 2.2    Músicas reconocidas en El Retiro .....   | 38 |
| 2.3    Selección de material sonoro.....  | 41 |
| 2.3.1    El beque .....   | 41 |
| 2.3.2    El Retiro .....  | 43 |
| 2.3.3    Himno de El Retiro .....   | 44 |
| 2.4    Uso de la intertextualidad dentro de la propuesta compositiva.....                     | 44 |
| 2.4.1    Estructura musical de <i>Citas guarceñas</i> .....                                   | 44 |
| 2.4.2    Intertextualidad en <i>Citas guarceñas</i> .....                                     | 45 |

|  |   |     |
|--|---|-----|
| 2.5  | Apreciaciones de grupos focales .....   | 55  |
| LA RELACIÓN ENTRE MÚSICA Y TEXTO – Segundo movimiento: <i>Javiera</i> .....  |   | 62  |
| 2.6  | Selección de tema y personaje a representar .....   | 62  |
| 2.7  | Criterios de creación (Planteamientos iniciales) .....  | 63  |
| 2.8  | Proceso de creación (borrador, reescritura, verificación y correspondencia con la música) ..... | 67  |
| LA RELACIÓN ENTRE MÚSICA E IMAGEN – Tercer movimiento: <i>Paisajes</i> ..... |   | 81  |
| 2.9  | Punto de partida (imágenes a representar) .....   | 81  |
| 2.10   | La creación sonora y visual.....  | 83  |
| 2.11   | Sobre el proceso creativo de la temática <i>Religión</i> .....                                  | 85  |
| 2.12   | Sobre el proceso creativo de la temática <i>madera</i> .....                                    | 87  |
| 2.13   | Sobre el proceso creativo de la temática <i>café</i> .....                                      | 88  |
| 2.14   | Sobre el proceso creativo de la temática <i>jolgorio</i> .....                                  | 90  |
| 2.15   | Momento en vivo – Música grabada y editada .....  | 93  |
| CONCLUSIONES .....   |   | 96  |
| BIBLIOGRAFÍA .....   |   | 99  |
| ANEXOS .....   |   | 103 |

## INTRODUCCIÓN

Durante distintas épocas, los pueblos han encontrado diferentes formas de visibilizar su historia y sus características propias a través de las artes, el lenguaje o la comunicación. Dependiendo de la época y el lugar, se usaban la música, las pinturas, los manuscritos o la oralidad como elemento de cohesión para las comunidades con la intención de perpetuar y representar un legado particular. Hoy en día, preservamos y creamos la historia usando muchas de las maneras en que se hacía antes, destacando a la música como elemento que puede transmitir y representar las costumbres sociales donde ésta se gesta. Teniendo en cuenta lo anterior, y que las artes no solo reflejan o representan aspectos de las sociedades, sino que ayudan a construirlas, esta propuesta parte de una intencionalidad personal que puede verse como una construcción individual permeada por el mismo contexto del territorio. De esta manera, es importante señalar que otro tipo acercamiento similar al de esta propuesta daría origen a otros tipos de representaciones.

En una búsqueda en la que la música y el pueblo en donde vivo (El Retiro, Antioquia) confluyeran, encontré varias preguntas que poco a poco han ido moldeando este proyecto de investigación-creación. En un principio, me preguntaba si a través de la música instrumental existían formas de representar, en este caso, un territorio; específicamente elementos concretos que la mayoría del colectivo del municipio considere como relevantes en la historia y evolución de El Retiro. Luego encontré ciertas dificultades sobre cómo una obra musical sin texto podría generar ciertas ambigüedades en la idea de representación que los oyentes podrían percibir solamente con sonidos. Al inicio, y en medio de mi inexperiencia investigativa, encontraba varias justificaciones, que, con el paso del tiempo, me di cuenta que eran subjetivas. Creía que componer una obra instrumental que hiciera alusión, por ejemplo, al río Pantanillo, permitiría a cualquier oyente encontrar concordancia entre el discurso sonoro con la intención y los recursos

compositivos, o sea, que la obra suscitara lo que yo pretendía representar. ¿Sería posible lograr dicha concordancia sin preceder el sonido de un argumento textual o visual? Es decir, si al momento de hacer mi recital lo presento sin decir una palabra, sin mostrar imágenes, sin presentar las obras, sin explicar la intención de cada composición ¿cualquier oyente estaría de acuerdo en que la obra meramente instrumental hace alusión al río Pantanillo? No estaba tan seguro de que todas las respuestas fueran acordes a mi propósito, es más, tal vez hasta ninguna se aproximara.

Partiendo de esto, indagué sobre algunas relaciones en donde la música, combinada con otras disciplinas, podría suscitar representaciones y significados más acordes a una idea que se quiere transmitir y es ahí donde encontré elementos, desde las relaciones música-texto, música-imagen y la intertextualidad, para aproximar la intencionalidad significativa de la obra.

Ante los análisis anteriores y otros planteamientos realizados en el transcurso de las sesiones de la maestría, decidí que mi proyecto se consolidaría en una obra de tres movimientos y además contaría con textos y videos que permitirían una aproximación más cercana a la representación de El Retiro. Sinteticé los elementos a representar y quise enfocarme en tres aspectos en concreto: algunas piezas musicales destacadas del municipio, un personaje histórico destacado y algunos elementos como el paisaje natural y sociocultural del pueblo.

Parte del origen de este trabajo de investigación-creación se encuentra ligado a la actividad artística personal y a las reflexiones generadas dentro del contexto donde se quiere desarrollar. El hecho de ser parte de un territorio específico donde me reconozco como artista formado en un medio de diversidad cultural y social, me llevó a una búsqueda alrededor de músicas que han permeado mi entorno y mi desarrollo como saxofonista y compositor. Debido a esto, la elección del formato (saxofón solista y orquesta de cuerdas pulsadas) surge por dos motivos principalmente: en primer lugar, la música de cuerdas pulsadas con acompañamiento vocal cuenta con una

tradición importante en el contexto socio cultural del municipio; y, en segundo lugar, El Retiro ha sido reconocido musicalmente debido a la trayectoria de la banda municipal, que, además, ha sido fundamental en la formación de varios músicos locales. Ambas prácticas han permeado gran parte de mi trabajo como músico y debido a esto surge la intención de implementar dichas agrupaciones en una propuesta donde el contenido artístico y el formato instrumental aludan a prácticas culturales importantes de El Retiro. Cabe señalar que el coincidir con uno de los asesores de esta propuesta, German Posada Estrada, ayudó a determinar el formato instrumental debido a que parte de su labor artística se desarrolla con la dirección y formación de varias orquestas de cuerdas pulsadas del país, entre ellas la Orquesta de Cuerdas Pulsadas de Antioquia *EnPúa*, con quien se hizo el montaje artístico de esta propuesta. Anteriormente esta propuesta se pensó para un formato de trío (saxofón, tiple y guitarra) debido a que yo integraba un trío con músicas andinas colombianas e interpretábamos músicas de compositores del pueblo.

Respecto a las metodologías propuestas, y considerando la práctica personal como un factor relevante en el desarrollo de cualquier propuesta artística, se optó por realizar un trabajo autoetnográfico que involucra un ejercicio crítico y reflexivo de manera consciente. Esto permite dar cuenta de cómo surge cada intencionalidad creativa y diferentes reflexiones que suscita cualquier ejercicio creativo apoyado de elementos teóricos como los que se expondrán más adelante. Como menciona López Cano y San Cristóbal Opazo (2014):

La gran mayoría de las metodologías académicas nos ofrecen instrumentos para la observación, análisis, registro y evaluación de lo que hacen otras personas distintas al investigador; en la investigación artística lo que interesa es precisamente el cúmulo de acciones que desarrolla el propio autor. (p. 134)

Esto alude al hecho de que la práctica artística es un vehículo que ayuda a la toma de decisiones en el proceso creativo y a su vez se constituye como elemento de reflexión y experimentación alrededor de la misma.

En consecuencia, y desde esa mirada autoreflexiva planteada anteriormente, la construcción creativa de la propuesta está enmarcada en una obra de tres movimientos con base en las relaciones previamente establecidas, que aludan a músicas del contexto y con las siguientes características:

- **Primer movimiento:** Movimiento instrumental que referencia y cita obras reconocidas del contexto al público receptor dirigido. Este movimiento hace uso de la intertextualidad musical, concepto que se define más adelante. Hace alusión a las siguientes piezas musicales: El Beque, El Retiro y el Himno de El Retiro.
- **Segundo movimiento:** Movimiento que involucra una cantante y acompañamiento orquestal donde se establece la relación entre música y texto. Referencia a Javiera Londoño como personaje histórico.
- **Tercer movimiento:** Movimiento instrumental que hace uso de videos y establece la relación entre música e imagen. Alude a elementos del paisaje natural y socio-cultural de El Retiro.

Las elecciones de las temáticas de cada movimiento surgen a través de la intencionalidad del compositor (reflejar ideas de representación del territorio) en concordancia con las percepciones de la comunidad. Esto permitirá realizar una descripción y una elaboración acorde entre el contenido sonoro y el contenido argumentativo de la obra. Además, la elección de los géneros musicales sobre los que se construirá la propuesta artística, considera el formato seleccionado y las músicas interpretadas por parte de los procesos más relevantes del municipio.

Es por eso que las músicas tradicionales colombianas son acordes a la intencionalidad que subyace a este trabajo.

Es importante considerar que esta propuesta está dirigida a la población guarcuña (gentilicio de El Retiro) y a través de las diferentes temáticas que aborda la obra, una persona que ha vivido en este lugar puede encontrar una mayor relación y sentido que alguien que no haya tenido un acercamiento a los diferentes contextos del pueblo.

Partiendo de estos elementos, es necesario rastrear y analizar qué experimentaciones o hechos concretos se han hecho alrededor de la música y otros medios artísticos para representar. De acuerdo con Hernández (2015a), la música en combinación con otros medios puede potenciar y reforzar ideas, lo cual tiene mucho sentido si nos detenemos a pensar sobre el carácter de semántica no lingüística que posee la música. En ese sentido el texto y la imagen (que han sido fieles compañeros de la música) se convierten para este trabajo en dos elementos de apoyo importantes, y es aquí donde cabe establecer las categorías de música-texto y música-imagen. Además del elemento textual, se desglosa un componente que ha sido llevado a la música a través de los postulados de varios autores que se mencionarán en el marco teórico y es el término de intertextualidad, el cual será abordado en esta propuesta desde las citas referenciales y textuales de otras músicas.

De esta manera y entendiendo que el propósito de esta propuesta se enfoca en cómo representar un territorio a través de la música, qué recursos de representación hay entre las relaciones descritas anteriormente y cómo usarlos, surge la siguiente pregunta de investigación:

¿Cómo crear una propuesta para saxofón y orquesta de cuerdas pulsadas basada en músicas que aludan al contexto de un territorio como lo es El Retiro a través de las relaciones entre música-texto, música-imagen e intertextualidad?

Esta propuesta será presentada a través de un concierto presencial en el municipio de El Retiro y se realizará un registro audiovisual con fines de divulgación del material.

## CAPITULO 1. ESTADO DEL ARTE

### 1.1 Antecedentes

Las representaciones, han sido estudiadas y teorizadas desde diferentes disciplinas, como lo es el caso de la psicología y las ciencias sociales, sin embargo, la música se ha interesado por representar, por medio de múltiples formas y dinámicas relacionales, diferentes aspectos de la sociedad.

Para la psicología cognitiva, por ejemplo, las representaciones son parte fundamental a la hora de estudiar diferentes paradigmas cognitivos, haciendo referencia no sólo a lo que una persona puede percibir en su realidad o entorno, sino también, a todo lo que una persona puede imaginar, pensar o crear y que aún no se ha materializado (Anta, 2013)

En este sentido, se podría decir que cualquier representación es arbitraria, es decir, corresponde voluntariamente a un contexto y no se tiene que adherir a leyes o normas; pueden ser tan arbitrarias, que, respecto a la música, un compositor puede querer plasmar un sonido rural con instrumentos que materializan el imaginario o la representación de dicho sonido primario, sin necesidad de que dicho instrumento fuera diseñado única y exclusivamente para representar dicho sonido (Anta, 2013)

Asimismo, la música puede corresponder a la representación de cualquier fenómeno social, material, espiritual, físico o emocional, generando múltiples relaciones debido a que no siempre apunta a un solo fin.

Es por esto que podría decirse que la música ha estado ligada a diferentes campos y se ha visto envuelta en varias discusiones y teorías. Una de las relaciones más fuertes y complejas ha sido entre la música y el lenguaje, siendo ambos objetos culturales que han ayudado a que las

personas reconozcan su contexto, construyan con otros y expresen sus ideas, además de ser herramientas simbólicas para la cooperación de la especie humana (López Cano, 2008)

Al profundizar en las diferentes maneras en que la música se puede relacionar con otras áreas para representar, encontramos varias funciones o categorías que van desde la función comunicativa y expresiva hasta la prosodia, la narrativa y la capacidad de representación en diferentes niveles relacionales. En este caso, se abordaron tres categorías:

- Intertextualidad.
- Música – texto
- Música – Imagen

## **1.2 Intertextualidad**

La intertextualidad es un texto cuyo significado se deriva de un mosaico de citas de otros textos, y esta, aplicada en el campo musical, podría generar reflexiones y representaciones a través de preexistentes que serán usados como referencias y citas de otras músicas. Lo cual nos lleva a un análisis amplio con diversas interpretaciones (Espada, 2013)

Juliana Guerrero (2019), a través de su análisis musical a algunas obras de Les Luthiers y La Banda Elástica, retoma el concepto de intertextualidad de Julia Kristeva, el cual propone que se cruzan y dinamizan los textos dejando un funcionamiento tridimensional conformado por el sujeto de la escritura, el destinatario y otros textos. Estos posibilitan una relación entre el destinatario, el texto y el producto con un mundo literario.

En este sentido, las relaciones intertextuales, entre un texto y un texto anterior, cumplen una función fundamental en la adaptación, moldeamiento, estructura y significado del discurso, es

decir, cumple un rol social e histórico en las prácticas propias de una dinámica social (Guerrero, 2019)

Para el autor Rubén López Cano (2007), la noción de intertextualidad no hace referencia solo a obras anteriores sino a la relación que pueden encontrarse en obras posteriores. La intertextualidad sirve para orientar la lectura de un texto regulando la interpretación que se puede dar en una lectura lineal. Dice López Cano: «De este modo, se llama *intertexto* al conjunto de textos que se pueden relacionar con aquel que tenemos ante nuestros ojos, el conjunto de textos que salen a nuestro encuentro en la lectura de determinado pasaje» (p. 3)

En la música, se pueden identificar algunos tipos de intertextualidad: 1) la remisión intertextual debe ser fuerte y evidente, es decir, contrasta con el resto de la música; 2) frente a una obra con autor o nombre desconocido, la referencia se hace hacia la obra específica; 3) debe ser intencional, reconocida y dosificada para evitar el plagio y 4) debe existir cierta “literalidad” entre la obra original y su cita para que dicha transformación sea una línea intertextual (López Cano, 2007)

### **1.3 Música – Texto**

No siempre hay claridad de la relación que existe entre el texto y la música. A lo largo del tiempo ha habido varias discusiones donde para algunos existe una complementariedad entre ambas artes, para otros la música toma prestada su forma de la lengua hablada, para otros son intrínsecamente funcionales y para otros la música dota de expresividad el contenido lingüístico.

En algunos casos, ha sido vista como una amistosa competencia, así es como desde la mirada de Miguel López (2011) se observan algunas consideraciones, necesariamente breves, sobre la relación que vincula el texto y la música en la obra para coro, atendiendo de forma

particular a la prosodia. Se establecen varios niveles de relación entre ambos, para posteriormente elaborar un recuento histórico desde la antigua Grecia hasta el Siglo de oro.

Desde otras perspectivas, la relación música-texto es una relación interdisciplinar, con una función comunicativa y expresiva, dado que tanto el texto como la música cuentan con dicha funcionalidad. La capacidad expresiva de esta relación posibilita nuevas propuestas entre dichas disciplinas (Escobar, 2013)

Adicionalmente a los planteamientos anteriores, en medio de las funcionalidades textuales se encuentra la retórica musical, ofreciendo conceptos útiles para señalar y caracterizar ciertos procesos expresivos. Al darle nombre a través de figuras, podemos realizar un mapa del recorrido expresivo de determinada música, que posibilita que otros puedan seguir haciendo uso de estas figuras en el tiempo.

Otra de las expresiones frente a la relación entre la música y el texto es el canto gregoriano, el cual, desde su polifonía y concepto humanista, devela una relación intrínseca entre el texto y la música, dado que la música de este canto se da directamente de los textos sagrados. Dicha relación no es fija y no refleja una única realidad sonora, pero permitía una transmisión contextual (González, 2000)

#### **1.4 Música – Imagen**

Una de las dificultades de la música frente a las necesidades humanas es que muchas veces por sí misma no logra transmitir un significado verbal, dado que las personas buscan entender por qué se conmueven o si tiene un mensaje como tal (Peñalver, 2010). Es por esto que la música también adquiere significado al verse complementada por otras formas artísticas, como por ejemplo la imagen.

Algunos autores presentan una guía práctica con diferentes técnicas, metodologías, y elementos teóricos para musicalizar desde un producto visual preconcebido. Es así como la música se ha convertido en un complemento que potencia o hace énfasis en ciertos aspectos más dramáticos o suple espacios que en el cine no deberían quedar aislados o muertos (Olaya, 2009)

Autores como Manuel Gértrudix Barrio y Francisco García García (2013), recogen la descripción de los elementos esenciales del proceso creativo que siguen los compositores en la elaboración de música para cine con el fin de comprender los elementos que forman parte de él, así como las interrelaciones que se establecen entre ellos, planteando así que la composición musical aplicada al cine propiamente posibilita que se establezcan diferentes fases del proceso o suceso narrado.

Adicionalmente, la música logra amenizar, significar y sincronizar historias, le facilita al espectador seguir algunos hilos o conectarse con las imágenes proyectadas. Sin embargo, algunos autores plantean que la música en algunas ocasiones solo llena algunos espacios y deja de amenizar o dar sentido a la imagen representada o proyectada.

A pesar de esto, parece ser que la relación de cine, la imagen y el individuo es vital al momento de impactar y evocar emociones. La música logra en la imagen que se genere un ambiente con tiempo y lugar, generar un fondo, sostener el sentido de un relato, dar continuidad o resaltar aspectos que no están verbalizados (Peñalver, 2010).

Finalmente, se puede dar una relación transversal entre la música, el texto, la imagen y la intertextualidad, en la cual es posible reflexionar sobre la presencia, el sentido y el valor de la música. Estas relaciones permiten conjugar elementos artísticos y comunicativos como herramientas integrales para aplicar en cualquier ámbito creativo.

Es así como las representaciones que surgen de la música tienen la misma condición subjetiva que cualquier otro tipo de representación surgida de otra área artística. Estas representaciones se verán afectadas debido al entorno y a los contextos a un nivel individual y colectivo (Anta, 2013).

La manera en la que se representa musicalmente cualquier experiencia o fenómeno corresponderá a una dinámica cultural y social, y construirá además relaciones que expresen parte de las dinámicas específicas de un territorio.

## MARCO TEÓRICO

En el desarrollo de este apartado se hacen algunas precisiones teóricas y conceptuales que fundamentarán y ayudarán a tener una mayor comprensión de los contenidos de este proyecto de investigación–creación. En una primera parte, se analizará la importancia de los contextos y su relación con las prácticas musicales, luego se tratará el concepto de significación en la música y su relación con el texto, más adelante se abordará el concepto de intertextualidad en la música y por último se hablará sobre las relaciones entre música e imagen para significar. Estos conceptos girarán en torno a la creación musical y esta, a su vez, será abordada como un vehículo de representación y significación, en este caso, de un territorio. A modo de cierre, se hará una reflexión sobre cómo serán entendidos y contextualizados estos términos en el presente proyecto.

Cabe mencionar que esta propuesta no supone una indagación histórica profunda en el campo semiótico musical, pues su enfoque está orientado a la creación musical y cómo ésta puede relacionarse con otros medios artísticos y otros recursos que orienten al oyente a una representación y significación, en este caso, de elementos relevantes de un territorio como ya se ha mencionado antes.

### **1.5 La importancia de los contextos**

Para comenzar, cabe preguntarse ¿La música tiene la capacidad de significar? ¿Es posible traducir la música con palabras o emociones? La música siempre ha tenido un papel relevante en las sociedades que la producen, ha sido usada en diferentes actividades sociales no solo como actividad de entretenimiento sino también para asumir posturas y actitudes diversas, gestionar emociones y comunicarse con un colectivo; y en la actualidad, el musicólogo Oscar Hernández, sostiene que ejerce un papel importante a nivel político y económico (Hernández, 2011).

En ese sentido, la música tiene una función según su contexto y también una construcción, no solo individual sino también social, de los significados emocionales que ésta transmite. Con relación a esto, Hernández (2015a) menciona que no es posible dar cuenta de todas las asociaciones emocionales que cada individuo ha construido con la música, pero sí es posible estudiar la forma en que ciertas emociones musicales han sido construidas culturalmente.

Lo anterior sugiere la importancia de considerar el contexto como determinante al momento de analizar los significados musicales. Para evidenciar que este hecho no siempre se ha considerado relevante, la idea de «música absoluta» o «música pura», surgida en los siglos XIX y XX, consideró a la música instrumental como un todo que no requiere una relación con la poesía, una acción teatral, una idea, una imagen o algún otro complemento, es decir, esta concepción de la música instrumental de los compositores occidentales de estos siglos, subvaloraba e invisibilizaba las prácticas musicales de otras culturas que experimentaban la música de otras maneras. Con relación a esto, Hernández menciona:

Esta firme creencia de que la música era una esfera separada de la vida social trajo además unos efectos muy fuertes de discriminación hacia músicas no artísticas, no urbanas y no europeas, porque se convirtió en una característica necesaria de las principales instituciones musicales de los siglos XIX y XX en todo el hemisferio occidental: la música era un dios, el conservatorio formaba a sus sacerdotes y la sala de conciertos era el templo donde este dios se adoraba. (Hernández, 2011, p. 45)

Lejos de estos pensamientos, en la actualidad se hace evidente la importancia del contexto para entender las dinámicas en donde se gesta la música y para qué propósitos es creada y difundida, a qué tipo de población va dirigida y qué representa para dicha población. Esto sugiere que conocer el contexto al cual va dirigida una propuesta puede permitir una mayor receptividad

por parte del público, ya que, si se consideran ciertos patrones sociales, es posible que los oyentes se sientan más identificados con la propuesta. Un ejemplo claro de esto se da en Medellín, un lugar donde la cultura hip hop, y específicamente el rap, son sinónimos de resistencia ante la violencia y buscan eliminar los estigmas de las fronteras invisibles y de las pandillas que marcaron muchas de las comunas de Medellín en la década de los 90 (Rojas, 2019). Las letras de las canciones y los videoclips de estas músicas tienen tendencias a visibilizar las problemáticas de una población vulnerable logrando que, quienes escuchen y reproducen este tipo de música en contextos similares, sean receptivos debido a que hablan acerca de su realidad. Por otro lado, la evolución de muchos géneros musicales se debe en parte a la apropiación que cada contexto hace de ellos. Tal es el caso que menciona Rubén López (2004) donde resalta la función de la música según su público y habla de las *affordances*, las cuales, son las “invitaciones al uso” que están presentes en la música misma. Ante un grupo de marimba tocando un currulao, por ejemplo, un guapireño se parará a bailar, mientras que un bogotano probablemente se quedará sentado escuchando con atención. Tanto el uno como el otro habrán detectado *affordances* distintas que son pertinentes para su percepción. Esto evidencia las diferentes formas de asimilar y entender las músicas según la comunidad, el lugar y el contexto donde se producen e interpretan.

Una vez resaltada la importancia del contexto con relación a una obra artística se da pie a pensar en el por qué hacerla, si es relevante o no, y qué pretensiones tiene. En el transcurso de los siguientes apartados se irá complementando esta información.

## **1.6 Significación en la música**

Alrededor de la música han surgido múltiples discusiones acerca de su capacidad para transmitir significados. Tales discusiones van desde autores como Schopenhauer (2004) o Hanslick (1854) que consideraron la música como arte que no requiere de otras disciplinas para

justificar sus significados, hasta teóricos como Monelle (1992) o Tarastti (1994) que exponen que, si bien la música es una semántica no lingüística, no es cuestionable su capacidad comunicativa y, por lo tanto, semiótica. En ese sentido, la música se estructura y configura para generar significados expresivos mediante la puesta en escena de una cadena comunicativa. Este circuito se establece entre el compositor/intérprete, que asume la función de destinador, y el receptor u oyente, cuya posición es la de destinatario (Gértrudix, 2002). Esta cuestión de la comunicabilidad de la música ha generado muchas reflexiones y problemáticas en cuanto a su significación, una de ellas, relevante para esta investigación, desde un punto de vista pragmático, es la que plantea Hernández (2015a) acerca de que la música, en combinación con otros medios (discurso verbal, imágenes visuales, experiencias corporales, etcétera), pueda ser articulada como parte de dispositivos semióticos potentes capaces de reforzar ideas, sensaciones, conceptos y deseos, así como de orientar la acción de sujetos concretos.

El hecho de combinar la música con otra disciplina artística sugiere que, en el proceso comunicativo establecido en un concierto, es posible trazar una ruta que sirva de guía para el oyente/receptor (Gértrudix, 2002). En otras palabras, y para el caso de esta propuesta, el hacer uso de medios audiovisuales, textos, puestas teatrales u otros medios, ayudaría a instaurar en el receptor ciertas ideas y posibilitaría un discurso que lo conducirá a uno o varios significados con respecto a la idea que una obra pretende transmitir.

En este punto es posible evidenciar algunas problemáticas o interrogantes: ¿La música debe valerse de otros medios para ser clara en su significado o intencionalidad? ¿La combinación de la música con otros medios garantiza una mayor significación? ¿La música comunica solo emociones?

Estas preguntas dejan expuestos varios puntos tratados por varios teóricos a través de la historia; y es que al hablar de música se ha generado una amplia discusión entre la relación de ésta con el lenguaje. Asimismo, al hablar de lenguaje se habla de comunicación y de lo que puede significar dicha comunicación según el contexto o la intencionalidad del emisor. Para dar un panorama acerca de la relación de estos conceptos se hará una breve aproximación a esa relación entre música y lenguaje con el fin de establecer la importancia dentro de los procesos de significación.

### **1.7 La relación entre música y lenguaje en los procesos de significación**

En este apartado se debe resaltar que cuando se hace habla del lenguaje se hace referencia al lenguaje textual.

La música y el lenguaje son actividades sociales o grupales que sirven para constituir, comunicar y compartir pautas de comportamiento y estados mentales y emocionales entre los miembros de una comunidad humana (Cross & Tolbert, 2009; Molino, 2000) En ese sentido, José Manuel Igoa expone una reflexión, en la que plantea dos paralelismos entre ambos conceptos. El primero establece que la música y el lenguaje pueden, y de hecho suelen, acoplarse en la misma actividad, en un único acto cultural y así adquiere el carácter de una liturgia. Igoa hace uso de este término para señalar que tanto música como lenguaje son actividades socialmente reglamentadas dentro de un contexto específico donde un colectivo actúa conforme a ciertos fines de identidad grupal. Como segundo paralelismo, Igoa describe algunas características similares en ambos conceptos al concebirlos como objetos sonoros. Características como la tonalidad, la sonoridad, el timbre y lo que genéricamente podríamos llamar el tiempo o el ritmo. Además, hace mención al órgano vocal como elemento encargado de producir música y comunicarnos a la vez con el lenguaje verbal, aunque se hayan creado otros instrumentos para producir y percibir estímulos

musicales y lingüísticos. En estos aspectos la música y el lenguaje guardan un paralelismo ya que disponen de medios naturales (la voz, el cuerpo, etc.) y artificiales (instrumentos y objetos físicos) para expresar señales.

Podríamos pensar que, con estas comparaciones, ambos conceptos (para Igoa facultades cognitivas) son complementarios, es decir, más allá de estar estrechamente relacionados, el uno se puede valer del otro para configurar un mensaje o actividad en conjunto. Sin embargo, la diferencia fundamental que persiste entre ambos nace del uso diverso que hace cada uno de ellos de estos elementos, pues mientras que la música pone sus recursos al servicio de la expresión de experiencias emotivas, el lenguaje lo hace en aras de la elaboración y comunicación de mensajes con una estructura proposicional (Igoa, 2010). Pero la relación de ambos conceptos que más interesa para esta propuesta se da desde la significación, un plano que encuentra varios puntos en que ambos conceptos divergen pero que juntos complementan.

Igoa toma como marco de referencia diversos niveles de significado que se encuentran en el lenguaje humano para establecer comparaciones entre ambos conceptos. Dichos niveles son señalados por Igoa así:

1. **El nivel referencial**, relativo a la conexión entre el lenguaje y el mundo.
2. **El nivel predicativo**, por el que el lenguaje dice cosas acerca de las cosas (objetos y eventos).
3. **El nivel de las actitudes proposicionales**, que permite expresar y compartir estados mentales entre interlocutores (creencias y deseos).
4. **El nivel autorreferencial o metalingüístico**, en virtud del cual el lenguaje expresa y representa juicios acerca de sí mismo.

Igoa no encuentra una alta relación de significación en la música en algunos niveles, debido a que:

Si la música tiene un significado referencial limitado (es capaz de expresar emociones, pero no de representarlas) y carece de la posibilidad de predicar, parece difícil que pueda expresar actitudes proposicionales, pues éstas no son otra cosa que la relación entre un sujeto de experiencia y los contenidos proposicionales en los que se articulan sus creencias. La limitación que presenta la música a este respecto frente al lenguaje obedece a que el significado musical no es composicional. La “composicionalidad” se define como el rasgo en virtud del cual el significado de una expresión compleja es una función del significado de sus partes y de la forma en que éstas se combinan. Sea cual fuere el sentido que pueda atribuirse a un pasaje o a una obra musical, se trata de un significado global o sintético, no descomponible en unidades discretas, como sucede con el significado de las oraciones o los discursos lingüísticos. (Igoa, 2010, p.18)

Estos enunciados brindan precisiones importantes sobre algunas limitantes de la música aunque Igoa menciona, además, dos aspectos cruciales en los que se puede argumentar que la música sí es capaz de expresar significados comparables a los del lenguaje : «por un lado, en la representación icónica de objetos y eventos (imitación de sonidos del entorno, la reproducción de patrones de movimiento corporal o la evocación de sensaciones sin objeto), y por otro, en la evocación y transmisión de sentimientos y emociones (que difícilmente puedan ser expresados por palabras)». Esto sugiere que el campo de significación donde la música encuentra su mayor comunicación sea en la expresión de emociones y sentimientos, y permite evocar experiencias que pueden ser, en ocasiones, más expresivas que el lenguaje, a lo que Gértrudix dice: «mientras la

función del signo verbal es designar y nombrar, la del signo musical es expresar». (Gértrudix, 2002)

Estos párrafos dejan claro que tanto la música como el lenguaje cuentan con múltiples recursos para comunicar, y aunque hasta este punto parece que es sólo el lenguaje el que cuenta con la capacidad de crear significados composicionales y de transmitir información dotados de referencia, más adelante veremos que la música, además de ser indudablemente efectiva en su capacidad de suscitar emociones, puede transmitir significados por sí misma. Esto abre una puerta para este proyecto y es que, partiendo de las diferencias iniciales entre estos dos conceptos, resulta evidente que el combinarlos subsanaría las limitaciones que cada uno encuentra de manera independiente. En este punto se ratifica que el postulado de Hernández encuentra mucho sentido con respecto a que si la música (y en general cualquier área artística) se combina con otros medios o disciplinas, su significación, tanto expresiva como referencial, será más potente, además de considerar, como punto de vital importancia, el contexto y el público para el cual va a estar dirigida cualquier tipo de creación artística.

### **1.8 Intertextualidad en la música**

La intertextualidad es entendida como un texto cuyo significado se deriva de un mosaico de citas de otros textos, es decir, ningún texto es netamente original, sino que se debe a otros para entrever su significado.

Juliana Guerrero (2019) describe en su trabajo a la intertextualidad como un elemento que prioriza su condición de práctica comunicativa en la música y, además, presenta un recuento importante sobre la historia y los usos del concepto, desde cómo fue acuñado el término por Julia Kristeva (1997) a partir de la idea de dialogismo de Mijaíl Bajtín, hasta cómo ha sido estudiado por diferentes musicólogos, como Robert Hatten (1994) Omar Corrado (1992), Rubén López Cano

(2005, 2007 y 2018) y Mark Spicer (2009). Desde diversas perspectivas, estos trabajos se refieren a la relación “textual” en la música.

Para esta propuesta es relevante destacar las teorías que se han llevado de la literatura a la música. Es el caso de Corrado (1992), quien define dos clasificaciones para el discurso musical con la aplicación de la intertextualidad: el *intersemiótico*, que establece la relación de los signos musicales con los signos de otras artes: la literatura, el cine, el teatro, la danza, etc.; y el *intrasemiótico*, el cual refiere a la relación de los signos musicales entre sí.

Sobre este último, Corrado habla de la cita como elemento intertextual y se refiere a ella de la siguiente manera: «La cita inscribe una referencia tan fuerte que sustrae al discurso de la abstracción estructural para contextualizarlo, remitirlo a un espacio que convoca la complicidad de quienes se reconocen en el paradigma cultural desde el que se produce y se escucha» (Corrado 1992, p. 34). De este modo, la cita puede ser vista desde la música como un elemento compositivo que le brinda al compositor una paleta de recursos para entrar él mismo y hacer entrar al oyente a un mismo contexto, reforzando así, una idea desde las referencias.

Para Corrado (1992), hay varios usos y clasificaciones de citas. Solo definiré las que considero relevantes para esta propuesta, es el caso de **la cita textual**, que se refiere al uso de materiales temáticos explícitamente reconocibles. Dentro de esta clasificación se encuentra **la cita con intención referencial**, la cual hace parte de la categoría textual y se refiere al uso de elementos musicales con una intención evocativa, de homenaje, biográfica o documental.

Otro autor como Rubén López Cano (2005), quien se vale de las músicas populares para establecer varios tipos de intertextualidad, encuentra similitudes con Corrado en cuanto al uso de citas. López Cano menciona varios tipos de referencias musicales, entre las que se encuentran:

citas (referencia a piezas o fragmentos), parodias (utilización de un tema o fragmento como punto de partida de una obra), transformación de un original (obra revisada, arreglada, versionada o reescrita por su autor u otro), tópico (referencia desde una obra escrita en determinado estilo, a un estilo, género, tipo o clase de música diferente) y alusión (referencias vagas, posibles o latentes que requiere del autor o un especialista que haga notar la referencia). Este tipo de referencias dan un panorama sobre algunos conceptos alrededor de la intertextualidad y permite reconocer parte de las teorizaciones alrededor del tema.

Más adelante, en el año 2018, el autor define el término de intertextualidad como: «la habilidad cognitiva para detectar vínculos y semejanzas entre dos o más piezas que realiza un oyente desde sus competencias aurales, independientemente de las intenciones de los creadores de esas músicas». Esto permite identificar un cambio en la perspectiva del autor en cuanto a ser más enfático en la percepción del oyente que a la intencionalidad del compositor y los intérpretes, y así, se hace evidente la importancia del contexto de cada receptor.

No basta decir que solo si un oyente puede reconocer una cita en una obra podrá comprender o percibir la intencionalidad del compositor. Cabe resaltar en el trabajo de Guerrero (2019b) cuando menciona a Julia Kristeva: «la intertextualidad no es un texto reflejo de un “exterior” textual, sino que ella consiste en una práctica que inscribe lo social en una red de sistemas textuales.» (p. 78)

De esta manera, esta propuesta aborda la intertextualidad como concepto que posibilita la creación de una propuesta personal y fundamentada, ya que el ejercicio generó diferentes reflexiones y representaciones a través de materiales preexistentes que son usados como citas, a veces textuales y en otras referenciales, con el fin de que la música no sea comprendida únicamente

desde sus elementos internos sino desde los contextos y la memoria auditiva del público en relación.

### **1.9 La relación entre música e imagen en los procesos de significación**

Es evidente que, desde la aparición de la imagen, la relación entre ésta y la música se conjugó rápidamente. Este apartado contempla el uso de técnicas y definiciones teóricas que son relevantes para la creación artística de esta propuesta. Entendiendo los múltiples trabajos que hay sobre música-imagen, música y cine, bandas sonoras, nos remitiremos principalmente a la tesis doctoral, ya mencionada, de Manuel Gértrudix *Música, narración y audiovisuales (2002)*.

Considerando a la música como un componente que se integra a los elementos constitutivos de lo que es llamado *imagen secuencial en movimiento* (imágenes aisladas que adquieren valor significativo en el conjunto de la secuencia donde cada imagen adquiere su significación plena por su ordenación) Gértrudix dice:

La actividad compositiva musical, sacada de su esfera autosuficiente, queda tamizada por las exigencias de un referente externo a su discurso. El cine supone, por tanto, un paso más hacia esa integración total de las artes. En él, la música asume un papel esencial. Surge un concepto mucho más amplio que alberga en su seno la globalidad sonora. Nace una articulación de la plástica auditiva que supera las barreras del pentagrama. La representación absoluta del espacio sonoro evoca una multiplicidad de eventualidades que amplía hasta límites desconocidos las posibilidades estéticas de este nuevo medio. La diversificación de respuestas creativas amplifica su sentido ya que es posible gozar de una multiplicidad de experiencias espectadoras, los códigos de lectura se abren a las nuevas propuestas e interpretan, en su inédita pragmática, soluciones divergentes que extienden, aún más, el programa creativo. (Gértrudix, 2002, p. 147)

Con estas afirmaciones, el autor deja abiertos varios caminos que serían imposibles de abordar en esta propuesta debido a las múltiples posibilidades de análisis, prácticas e incluso campos que giran en torno a esta relación. Debido a esto, se señalarán algunos aspectos teóricos que permitan una aproximación a la correspondencia entre imagen y música.

Siguiendo a Gértrudix, esta correspondencia es disimétrica, pues en el cine, por ejemplo, mientras se percibe un campo visual que debería abarcar los sonidos de todo el espacio de manera simultánea, solo se escucha una pequeña parte de lo que abarca el campo visual. Esto se hace con una finalidad específica: destacar algo puntual como podrían ser los diálogos, un elemento relevante en la narrativa u otra cuestión que acompañe el guion.

Aquí el autor habla de unas condiciones de codificación técnica y estética en la que se desenvuelven ambos elementos. En esa lógica, la correlación entre música e imagen se establece en torno a tres niveles distintos:

**1) Sincronismo:** El sonido aporta una información complementaria que ayuda a explicar la imagen.

**2) Disociación:** Provocada por la inserción del sonido off. Importancia del fuera de campo por la evocación de un espacio imaginario no mostrado. El sonido funciona como un complemento de la imagen.

**3) Privación:** Música sin localización. Sin rol específico.

Luego de mencionar estos niveles, el autor menciona cómo es el proceso de codificación tanto en la imagen como en el sonido. En la primera, la codificación se realiza a través de la cámara (análogo al ojo humano) donde predomina el encuadre, el enfoque y otros aspectos técnicos. El

resultado de esa codificación es una imagen que el espectador lee con unos códigos diferentes a los de la realidad visual y cuenta con ciertas características:

- Es de naturaleza artificial.
- Dentro del encuadre mantiene la temporalidad y la espacialidad de sus elementos.
- Se abstrae la linealidad y la ubicación *in situ*.

Estas características de la codificación permiten comprender aspectos técnicos dentro del cine y de la grabación de la imagen, lo cual es pertinente en esta propuesta en el ejercicio pragmático de planificación, grabación y edición del material visual que hará parte del ejercicio creativo.

Por otra parte, en el sonido, la realidad auditiva se codifica a través del oído, que funciona como una grabadora que la registra. El oyente, aparentemente, lee con unos códigos que son los mismos, pero que en realidad están transformados por la convención de registro. En el caso de las bandas sonoras, las características del registro sonoro son:

- De naturaleza artificiosa.
- No posee encuadre ni ubicación determinada, aunque su fuente tenga una justificación en la imagen.
- No tiene una localización fija en la imagen porque los sonidos no salen de los exactos lugares que referencia cada punto en esta, sino de unos altavoces tras la pantalla o, incluso fuera de ella, repartidos por toda la sala.

Dentro de este proceso de correspondencia, aparecerá luego el concepto de fuente sonora, la cual, se refiere a la focalización y percepción del origen del sonido. Dice Gértrudix: «La audición de un ruido, sin la visión de la fuente que lo causa, provoca una reacción de localización instintiva

como consecuencia de la tensión que la imaginación y el conocimiento generan para suplir la falta de información». Aunque las representaciones visuales y sonoras no son iguales, la manera en que son percibidas es complementaria. Además, existen algunos tipos de clasificaciones según la posición de la fuente sonora con relación al contenido visual. Estas clasificaciones, donde algunas podrían llamarse técnicas, son: *Sonido diegético*, *sonido off*, *sonido over* y *sonido acusmático*.

De estos cuatro conceptos mencionados, hay uno que involucra dos casos típicos de la música en el contexto audiovisual: *la música diegética y extradiegética* (también llamada incidental) que hacen parte del *sonido off*. La primera dice Gértrudix: «está justificada en la lógica del relato porque habita la acción narrativa y contribuye en la creación de la situación escénica, es decir, es un elemento más de la historia». Un ejemplo de esto se da cuando aparece una radio sonando en una película, produce sonido y pertenece a esa lógica de la ficción que se está narrando. Y el segundo término lo define el autor como: «no participa de la acción narrativa ni del tiempo de la historia, pues emana de una fuente imaginaria no presente en la acción. Su función se enmarca, por tanto, más en el campo de lo descriptivo que de lo narrativo». Un ejemplo para esta podría ser con un personaje que está en el mar y es perseguido por un tiburón, y ese tiburón tiene música de tensión que lo acompaña; esa música está por fuera del mundo lógico de la película.

Entendiendo la gran variedad de clasificaciones y de otras categorías que existen en este ámbito, esta propuesta se centra en un sentido más pragmático entre la relación de estos conceptos para el fin principal: representar. De este modo, y luego de hacer un recorrido por estos conceptos alrededor de la relación música-imagen, encuentro pertinente para este proyecto el uso del concepto de música extradiegética (también llamada incidental). Hay que considerar que la presentación artística de este proyecto contará con un registro audiovisual (con miras a dejar un registro de la obra, lo cual permitirá una edición posterior del material de audio y visual) y un

concierto presencial, por lo tanto, se contará con otros recursos para buscar una sincronía en el escenario con el material visual. Estos aspectos se tratarán en el desarrollo creativo del tercer movimiento de la obra.

Esta información brinda elementos que permiten una aproximación a la búsqueda práctica entre la música y la imagen haciendo énfasis en la representación.

## METODOLOGÍA

Este proyecto de investigación-creación se enmarca en una línea metodológica que abarca varios componentes: la autoetnografía, la prueba o testeo con grupos focales y entrevistas, ya que el proceso de creación, el montaje y la teorización de la propuesta serán plasmados en registros (físicos y digitales) que darán cuenta de la práctica personal y del desarrollo de este trabajo como un proceso reflexivo y crítico. Además, al ser una propuesta que estará dirigida a un contexto específico, será necesario realizar los siguientes tipos de actividades:

### 1.10 Recopilación de información sobre las temáticas

A través de diversas fuentes (primarias y secundarias) se complementará información sobre elementos relevantes para la comunidad. Materiales como libros, artículos y audiovisuales servirán de referencia para la revisión, selección y fundamentación de las temáticas sobre las cuales girará la propuesta.

Para la selección de las temáticas a tratar en la propuesta, me hice las siguientes preguntas:

- ¿Qué elementos son relevantes dentro de la historia de El Retiro?
- ¿Cuáles lugares podrían ser una referencia importante debido a su historia, ubicación, desarrollo o acontecimiento destacable?
- ¿Qué acontecimientos históricos se destacan en las tradiciones del municipio?
- ¿Qué músicas podrían representar a este municipio?
- ¿Cuáles ritmos y cuáles músicas se escuchan en las festividades tradicionales del municipio?
- ¿Qué personajes son o han sido destacados en la historia del pueblo?
- ¿Qué formatos o instrumentos hacen parte de las prácticas musicales de El Retiro?

- Entre otras más.

Estas preguntas llevaron a la selección de las temáticas ya expuestas en la formulación del problema.

### **1.11 Procesos de prueba y testeo**

Para el primer movimiento de la obra (basado en intertextualidad), se reunieron a dos grupos focales y se planteó un ejercicio de escucha sobre los avances o del movimiento de la composición en su totalidad. Este ejercicio ayudó a determinar, por medio de un ejercicio grupal, si los avances presentados al momento de los encuentros tenían relación y generaban las representaciones y significados a los que alude la música. Además, el hecho de contar con dos grupos distintos ayudó a tener diferentes miradas y apreciaciones para complementar o realizar cambios de la obra de acuerdo a la intencionalidad de la propuesta.

Las características de los participantes consistieron en personas que habitan el municipio y conocieran parte de las dinámicas culturales. Se contó con músicos del municipio y personas cuyas profesiones o actividades no están relacionadas con ella pero que sí llevan viviendo un tiempo considerable en el municipio y participan de actividades culturales.

La importancia de hacer estos ejercicios de grupo focal y las entrevistas consiste en que los grupos focales aportan información en colectivo y se pueden dar debates entre los participantes, mientras que las entrevistas constituyen una mirada personal sin influencia de terceros.

Los ejercicios se detallarán más adelante en el desarrollo del proceso creativo.

Para los grupos focales y las entrevistas se contará con maquetas *MIDI* o con grabaciones de la obra. Alrededor de las entrevistas se hicieron este tipo de preguntas con relación a la música:

- ¿Cuál es su percepción sobre la obra?
- ¿Detecta algún elemento, melodía o patrón que le es familiar? ¿Cuál o cuáles?
- ¿Cree que esta música alude a algo en específico?
- ¿Identifica algo que le evoque alguna obra en particular?
- ¿Cree que esta obra podría contener elementos representativos de las músicas hechas en El Retiro?
- ¿Considera que, si esta obra estuviera escrita en otro formato, como el de banda sinfónica, generaría las mismas sensaciones?
- Como persona que vive en El Retiro desde hace algunos años, ¿Encontraría relación entre esta obra y las costumbres culturales del municipio?
- ¿Cree que una persona que no es del municipio encontraría las mismas relaciones o representaciones que alguien que sí lo es?

Según la recolección de información y los resultados arrojados, los cuales serán registrados por medio digital (grabadora y computador), se incluirán u obviarán elementos en algún punto creativo de la composición.

### **1.12 Análisis de la información y escritura del proceso creativo**

La información recopilada a través de la autoetnografía, las entrevistas y los grupos focales servirá para tomar decisiones para la creación y, además, mediante la documentación del proceso creativo a través de diarios de campo, se harán diversas reflexiones que permitirán una elección y revisión oportuna a los intereses de esta propuesta.

### 1.13 Resultados del proceso

Desde la experiencia de una creación reflexiva alrededor de las músicas con los géneros explorados (los cuales serán descritos en el desarrollo del proceso creativo), con la inclusión de un instrumento como el saxofón, se pretende acercar a un público a una propuesta que representa algunos elementos relevantes de El Retiro.

Se pretende que esta propuesta pueda llegar a presentarse de manera presencial en los espacios de culturales de El Retiro donde se hará un breve recuento del trabajo investigativo, además, pretende distribuirse un registro audiovisual junto a las partituras y al contenido teórico que la enmarca, con el ánimo de que entre en circulación.

### 1.14 Opciones de presentación de la propuesta

Considerando las dificultades actuales que vive el mundo a causa de la pandemia por la COVID-19, es importante contar que, a la fecha, el proyecto podría ejecutarse de alguna de las siguientes formas:

- 1) **Concierto en vivo:** La idea inicial consta de una presentación en vivo con la orquesta *EnPúa* en un espacio de El Retiro.
- 2) **Grabación con músicos invitados:** Se contempla invitar a músicos para grabar la música y compilar un CD o subir el material a alguna plataforma digital.
- 3) **Grabación sobre maqueta MIDI:** Una opción un poco más ágil, pero con una menor calidad interpretativa, sería la de grabar el saxofón solista sobre una base MIDI preestablecida y compilarla de la misma manera que la opción 2.

### **1.15 Pertinencia de la investigación**

Esta propuesta resulta pertinente como un ejercicio teórico-práctico que no solo contribuye al escaso repertorio del formato de orquesta de cuerdas pulsadas y saxofón, sino que da cuenta de una exploración de elementos intencionados como las relaciones entre diversas disciplinas para suscitar ciertas representaciones de aspectos significativos de un contexto específico. Además, promueve la inclusión del saxofón con un rol significativo dentro de los ámbitos populares y académicos en donde confluye junto a las músicas para cuerdas tradicionales colombianas desde un ejercicio que identifica generalidades culturales de un territorio para ser convertidas en una idea que motiva nuevos procesos de exploración en la creación musical.

Existe una relación fuerte entre este trabajo y el territorio al que se dirige. El interés de transmitir representaciones a través de la música surge a través de reflexionar sobre un lugar específico y algunas de sus múltiples expresiones, costumbres, contextos e historias. En ese sentido, esta propuesta no solo interesa al campo artístico e investigativo, sino que también involucra a la población y al territorio al que alude, entendida como una mirada que parte del reconocimiento de múltiples aspectos que son relevantes en las lógicas del lugar.

De igual forma, se contempla dejar un material en físico del resultado de la propuesta (partituras, textos y material audiovisual) con el ánimo de que esta pueda seguir interpretándose en el tiempo e incluso pueda adaptarse a orquesta de cuerdas pulsadas y otro tipo de instrumento solista, y asimismo, servirá como ejercicio que motive a los compositores vigentes a incluir temáticas que aludan a contextos culturales específicos y que diversifiquen el repertorio para este tipo de formatos.

Por todo lo anterior, esta propuesta se convertirá en un material de referencia para futuras indagaciones sobre propuestas similares, e incluso, podría servir como un material de consulta para

historiadores, músicos intérpretes y compositores, y personas interesadas en conocer o divulgar, desde una propuesta artística, las temáticas contenidas en ella.

## **CAPITULO 2. DESARROLLO DEL PROCESO CREATIVO**

En los siguientes apartados se detallará el proceso creativo que dio como resultado cada uno de los movimientos de la obra, además, se detallarán aspectos que den cuenta de las relaciones establecidas. En primer lugar se detallará el proceso que involucra la intertextualidad musical tomando tres obras musicales representativas de El Retiro como punto de partida; en segundo lugar, se hablará sobre el proceso que abarca la relación música-texto haciendo uso de una temática que habla sobre uno de los personajes históricos más relevantes del municipio, Javiera Londoño; por último, se describe el proceso que dio como resultado la relación música-imagen y las temáticas que involucra alrededor del paisaje, el café, la tradición maderera y el jolgorio del pueblo.

### **LA RELACIÓN ENTRE MÚSICA E INTERTEXTUALIDAD – Primer movimiento:**

#### *Citas Guarceñas*

Partiendo del ejercicio autoetnográfico, este apartado recoge observaciones y reflexiones realizadas a partir de la práctica artística personal y de los antecedentes sonoros que se tomaron para la construcción del primer movimiento de la obra llamado *Citas guarceñas*.

#### **2.1 La búsqueda**

Inicialmente, concebía elementos creativos que podían darle forma a este primer movimiento desde elementos estructurales musicales (ritmo, armonía, estructura, etc.) asociados a algunos géneros que son recurrentes en los espacios públicos y eventos festivos de El Retiro, hasta que luego de las primeras indagaciones sobre intertextualidad, entré en sintonía con el concepto de las citas. El hecho de crear referencias textuales y referenciales de músicas representativas de este lugar me llevó a la pregunta: ¿Cuáles podrían ser algunas

obras que probablemente las personas que viven en El Retiro pudieran identificar y reconocer como músicas representativas del municipio?

Gracias a este planteamiento encontré músicas que son ampliamente conocidas por su tradición y la recurrencia en que han sido interpretadas en público o han sido difundidas en espacios televisivos o radiales. Incluso a la fecha son obras que siguen interpretándose dentro del municipio.

A continuación, se abordará cada pieza seleccionada con una breve reseña.

## **2.2 Músicas reconocidas en El Retiro**

En este apartado se definirán las características de las obras que fueron elegidas para ser usadas como elementos intertextuales dentro de la elaboración del primer movimiento. Además, permitirá resaltar la importancia de las mismas en las prácticas culturales de este lugar.

*El beque* es una canción representativa de El Retiro que se ha interpretado por muchos años dentro de las tradicionales fiestas de los negritos, desfiles y la retreta mensual. Esta última, ha caracterizado al municipio por ofrecer un espacio musical nocturno, algo atípico con respecto a las retretas convencionales realizadas después de las misas dominicales que son normalmente a medio día. Esta canción hace referencia al utensilio utilizado por muchos, en un pasado cercano, para realizar sus necesidades fisiológicas especialmente en la noche y así evitar salir del hogar a letrinas o lugares a la intemperie. Se dice también que esta obra está versionada en una parodia de Francisco “Pacho” García a una canción de Efraín Orozco llamada *Qué saquen el gallo* apoyándose en la tradición ebanista de El Retiro cuando se menciona la frase: «oiga señor carpintero le manda a decir mi máma, que por cuánto le hace un beque que suba sólo a la cama». Esta versión es tan

popular que es considerada por muchos como el segundo himno de El Retiro, infaltable en reuniones y eventos festivos.

*Que saquen el gallo, Efraín Orozco*

[https://www.youtube.com/watch?v=XNbP7F6TOAE&ab\\_channel=Ci%C3%A1sicasColombianas2](https://www.youtube.com/watch?v=XNbP7F6TOAE&ab_channel=Ci%C3%A1sicasColombianas2)

*El beque, banda de El Retiro*

[https://www.youtube.com/watch?v=fHhM-ik40J4&ab\\_channel=Andr%C3%A9sG%C3%B3mez](https://www.youtube.com/watch?v=fHhM-ik40J4&ab_channel=Andr%C3%A9sG%C3%B3mez)

*El Retiro* es un bambuco para banda del compositor guarceño Alfredo Mejía Vallejo compuesta el 7 de mayo de 1996. Esta pieza ha estado como obra obligada en varios certámenes nacionales para bandas y ha sido grabada por diferentes ensambles. Su compositor ha dedicado esta obra a su pueblo natal y el hecho de llevar el nombre de este lugar la ha convertido en una obra de mayor divulgación, sirviendo como carta de presentación en diferentes programas televisivos y radiales del canal comunitario y otros más donde aparece junto a imágenes de la zona urbana y rural del pueblo.

*El Retiro, banda de El Retiro*

[https://www.youtube.com/watch?v=AbAvfRdWnAc&ab\\_channel=AlfredoAntoniomejiaVallejo](https://www.youtube.com/watch?v=AbAvfRdWnAc&ab_channel=AlfredoAntoniomejiaVallejo)

*El himno a El Retiro* es una obra infaltable, al igual para muchos pueblos, dentro de cualquier acto protocolario. Con música de Lázaro Villa Cadavid y letra de su hija Cecilia Villa Franco, esta obra ha hecho parte de la tradición guarceña desde que fue estrenada y grabada. Más que cumplir un papel simbólico y ceremonioso, esta pieza es muy reconocida por la población de El Retiro por su constante difusión en eventos públicos, políticos, culturales, festivos y demás.

*Audio Himno de El Retiro, canal comunitario*

[https://www.youtube.com/watch?v=augEGhIZ5QI&ab\\_channel=ConectaElRetiro](https://www.youtube.com/watch?v=augEGhIZ5QI&ab_channel=ConectaElRetiro)

Estas reseñas esbozan la importancia que tienen estas tres piezas en la actividad cultural, festiva y política del municipio, además de tener una divulgación destacable y evidente en el pasado y en la actualidad. Estas obras aluden a una de las agrupaciones con mayor tradición musical en El Retiro, a la banda, evidenciando así la importancia de ésta para la actividad cultural y musical que se ha desarrollado con el pasar del tiempo en este lugar.

Como se mencionó anteriormente, la selección del formato instrumental radicó en las dos prácticas que más han permeado el contexto musical del municipio: las cuerdas pulsadas y la banda municipio. Esta propuesta involucra al saxofón solista por el lado de los instrumentos de viento y la orquesta de cuerdas pulsadas (2 bandolas soprano, 1 bandola alto, 1 bandola bajo, 2 triples, 2 guitarras, 1 contrabajo) por el lado de las cuerdas, adicional a esto, este formato cuenta con instrumentos de percusión (glockenspiel, tambora andina, redoblante, percusión menor).

## 2.3 Selección de material sonoro

En este apartado se mostrarán elementos musicales representativos de cada obra que fueron tomados para elaborar las citas textuales y referenciales. El tratamiento de estas en la construcción de la obra se mostrará más adelante.

### 2.3.1 El beque

Es importante anotar que uno de los arreglos que más se ha interpretado de El Beque, en El Retiro, ha sido escrito por Alfredo Mejía Vallejo. La escritura que él usa obedece a una ortografía dirigida a los procesos más antiguos de la banda de música que no están tan familiarizados con la lectura musical. Es por eso que la rítmica del arreglo se enfoca más en la altura y ubicación de las notas, por lo que podría parecer que cuenta con problemas de escritura en lo que respecta a las síncopas y a la métrica del compás. La dinámica del contexto está más enfocada a que los músicos memoricen las melodías (especialmente la música que se interpreta en festividades), por lo que la partitura se convierte más en una guía de altura que rítmica.

Para seleccionar materiales musicales de esta canción, recurrí en primer lugar al coro. Allí están, tal vez, dos de los motivos que generan más recordación en los oyentes de esta canción:



Gráfico 1. Coro. Fragmento tomado del arreglo de Alfredo Mejía Vallejo.



Gráfico 2. Coro. Fragmento tomado del arreglo de Alfredo Mejía Vallejo.

En esta sección del coro se cantan las frases: «*entra lorito entra mi amor...ay no, que saquen el gallo*».

De secciones instrumentales, seleccioné los siguientes fragmentos:



Gráfico 3. Introducción instrumental. Fragmento tomado del arreglo de Alfredo Mejía Vallejo.



Gráfico 4. Sección instrumental que antecede al segundo coro.

Fragmento tomado del arreglo de Alfredo Mejía Vallejo.

Luego de seleccionar este material y hacer un breve análisis sobre qué secciones fueron seleccionadas, me percaté de que la mayoría de la obra fue usada como elementos para la elaboración de citas. La obra no es muy extensa y es repetitiva.

Más adelante se mostrará la manera en que fueron tratados dentro de la composición como elementos intertextuales.

### 2.3.2 El Retiro

De esta obra se tomaron las siguientes secciones y motivos:



Gráfico 5. Introducción, melodía principal (Trompeta). Tomado del arreglo de Alfredo Mejía Vallejo.



Gráfico 6. Inicio de la segunda parte, melodía principal (Trompeta). Tomado del arreglo de Alfredo Mejía Vallejo.



Gráfico 7. Final de la primera parte, sección armónica (Sección de bajos). Tomado del arreglo de Alfredo Mejía Vallejo.

### 2.3.3 Himno de El Retiro

De este himno se extrajo solo la parte melódica de la primera estrofa.



Gráfico 8. Melodía principal de la primera estrofa. Transcripción propia.

## 2.4 Uso de la intertextualidad dentro de la propuesta compositiva

En este punto se mostrará cómo fue el uso de los elementos previamente expuestos, cuáles fueron sus tratamientos y las maneras en que se incorporaron a la obra.

Los géneros de este movimiento retoman ritmos de las obras originales, por lo que las músicas seleccionadas, aparte de que me han acompañado en parte de mi formación como artista, van con la idea de representar parte de ese imaginario sonoro del municipio.

### 2.4.1 Estructura musical de *Citas guarceñas*

Este cuadro muestra las secciones principales del primero movimiento *Citas guaceñas*:

|                   |                         |             |             |             |             |
|-------------------|-------------------------|-------------|-------------|-------------|-------------|
| Introducción      | A                       | B           | A1          | B1          | C           |
| 25 compases       | 33 compases             | 31 compases | 16 compases | 20 compases | 32 compases |
| D                 | Cadencia                | E           | F           | G - H       | I - J       |
| 25 compases       | 14 compases             | 16 compases | 25 compases | 16 compases | 8 compases  |
| K (Improvisación) | Reexposición modulación |             |             |             |             |
| 8 compases        | 25 compases             |             |             |             |             |
| Varias veces      |                         |             |             |             |             |

### 2.4.2 Intertextualidad en *Citas guarceñas*

A continuación, se hará un seguimiento de principio a fin en las partes puntuales que cuentan con uso de citas.

- La primera de ellas aparece en la sección de Introducción en el compás #12 y se relaciona con el gráfico 2.

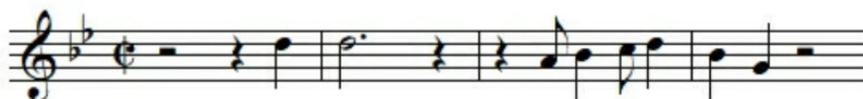


Gráfico 2. Extraído de *El Beque*. Tomado del arreglo de Alfredo Mejía Vallejo.



Gráfico 9. Cita textual en *Citas guarceñas*. Elaboración propia.

Una primera característica tiene que ver con la concepción del ritmo. Mientras que *El Beque* tiene una escritura en compás partido, esta sección de *Citas guarceñas* se encuentra a 6/8 (esto será recurrente con otros de los materiales sonoros). Por ello, esta cita se introduce a la obra manteniendo los mismos intervalos melódicos, aunque con un par de notas añadidas. Ésta, alude tanto en este último aspecto como en otras dos características: el inicio anacrúsico y la melodía en los mismos puntos fuertes del compás. Esta sección se interpreta en *Citas guarceñas* al unísono por el saxo y los tiples.

- La siguiente cita es referencial y aparece al inicio de la sección A. Esta tiene que ver con el gráfico 5.



Gráfico 5. Introducción, *El Retiro*. Tomado del arreglo de  
Alfredo Mejía Vallejo.



Gráfico 10. Sección A, melodía principal, *Citas*  
*guarceñas*. Elaboración propia.

Esta cita tiene la característica de ser referencial y contar con un fragmento de cita textual que se da en los últimos seis compases. Cabe señalar que el tratamiento de esta cita y la del gráfico 6 se extiende hasta la

sección C de la obra por lo que se utilizará solo este fragmento para explicar su tratamiento.

Recordemos que, según Corrado (1992), la intención de la cita referencial es la de evocar u homenajear, en este caso, un pasaje de una obra. Así que la manera en que se incluye la mayoría de este pasaje de *El Retiro* a *Citas guarceñas*, se da a través del ritmo.

La principal característica de esta cita es que rítmicamente es posible detectar la misma figuración rítmica en ambas obras, así:



Gráfico 11. Sección rítmica de la cita en cuestión. Elaboración propia.

Además de contar con este elemento, el hecho de que aparezca una cita textual dentro de esta cita referencial, reforzaría la intención evocativa por la obra que se quiere referenciar. El fragmento de la cita textual de este fragmento, ayudó a que los grupos focales percibieran con mayor cuidado las referencias al momento de repetir la sección.

- La siguiente cita es textual y tiene que ver con el pasaje del gráfico 7.



Gráfico 7. Final de la primera parte de *El Retiro*, sección armónica.

Elaboración propia.



Gráfico 12. Pasaje cadencial en *Citas guarceñas*. Elaboración propia.

Esta frase, cadencial en *El Retiro*, es usada para conectar las secciones A y B. En *Citas guarceñas* adquiere esta misma función y es usada como cita textual debido a que lo único diferente con relación a *El Retiro* es la tonalidad. Además, aparece en varios momentos para conectar secciones responsoriales entre la orquesta y el saxofón, y es usada para finalizar este primer movimiento.

- Como se menciona anteriormente, el tratamiento de esta cita es igual que la del gráfico 5 a lo largo de la sección B y B1.



Gráfico 6. Inicio de la segunda parte de *El Retiro*, melodía principal.

Elaboración propia.



Gráfico 13. Inicio de las secciones B y B1 en *Citas guarceñas* melodía principal. Elaboración propia.

- Con la siguiente cita referencial, se realizó una propuesta con estilo de *fugato*, es decir, se reelaboró melódica y rítmicamente el pasaje con entradas en diferentes tempos del fragmento temático.

Esta es la cita, desglosada en dos extractos, tomada de *El Beque*:



Gráfico 1. Coro. Fragmento tomado del arreglo de Alfredo Mejía Vallejo.



Gráfico 2. Coro. Fragmento tomado del arreglo de Alfredo Mejía Vallejo.

La reelaboración de estos pasajes surgió con el ánimo de generar más movimiento rítmico. En este paralelo, se muestra la relación entre el pasaje intertextual (superior) y la propuesta realizada (inferior):

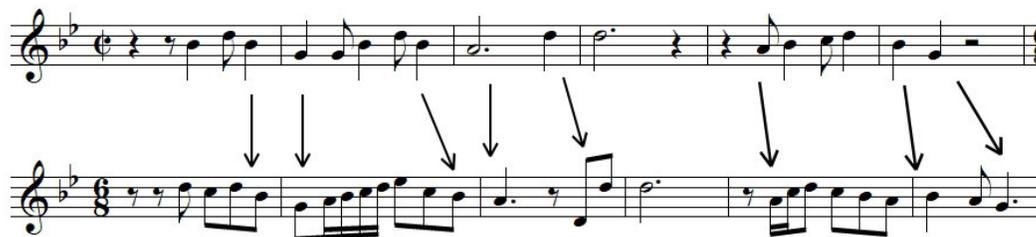


Gráfico 14. Paralelo entre coro de *El beque* y la propuesta intertextual en *Citas guarceñas*. Elaboración propia.

Este proceso trata de conservar la sonoridad original buscando puntos de referencia en los primeros pulsos del compás y generando variaciones en puntos destacables del coro de *El Beque*, como lo son las notas largas y los finales de frases. Pese a presentar un cambio considerable en la figuración rítmica, esta cita guarda los elementos más relevantes de la frase original, considerando principalmente los compases 3 y 4 del ejemplo donde se hace énfasis al coro original. En este punto el ejercicio con los grupos focales y entrevistas, permitió evidenciar la percepción de la cita debido a la nota larga de la frase.

La sección de fugato, en la parte D de *Citas guarceñas*, se ve representada en la partitura de la siguiente manera con entradas de las distintas secciones instrumentales:

The image shows a musical score for a piece titled "Fugato en citas guarceñas". The score is arranged for a large ensemble. The instruments listed on the left are: SOPRANO SAX, BANDOLA 1, BANDOLA 2, BANDOLA ALTO, TROMPA 1, TROMPA 2, GUITARRA 1, GUITARRA 2, BANDOLA BASSO, and CONTRABAJO. The score begins with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 4/4. A dynamic marking of *p* (piano) is used for the first part of the piece, and *f* (forte) is used for the second part. The Soprano Sax, Bandola 1, and Bandola 2 parts feature intricate melodic lines. The Contrabass part includes a *pizz.* (pizzicato) marking. The score is marked with the number 156 at the beginning of each staff.

Gráfico 15. Fugato en *citas guarceñas*. Elaboración propia.

- Del siguiente fragmento, se desprende otra cita referencial:

The image shows two staves of musical notation. The first staff is in G-flat major (one flat) and 4/4 time. It contains a melodic line starting with a double bar line and repeat sign. The second staff continues the melodic line and includes a first ending (marked '1.') and a second ending (marked '2.'). The notation is in treble clef.

Gráfico 3. Introducción instrumental de *El Beque*. Fragmento tomado del arreglo de Alfredo Mejía Vallejo.

El tratamiento que tuvo la elaboración de esta cita está basado en la estructura de pregunta (4 compases) y respuesta (4 compases) de este fragmento, el cual, tiene una armonía de  $i - i - i - V7 - V7 - V7 - V7 - i$  que también es usada en la cita.



Gráfico 16. Cita referencial basada en el gráfico 3. Elaboración propia.

De esta cita se puede señalar que el inicio anacrúsico de cada frase, más su figuración de negra y corchea, permiten una correlación entre ambos fragmentos, reiterando que su componente referencial será principalmente la estructura y la armonía. Este aspecto no fue percibido dentro de los encuentros con grupos focales y entrevistas ya que el principal punto de referencia está en las melodías principales o en las letras de una canción u obra. Esto sirvió para darme cuenta de que para la elaboración de citas es mejor mantener elementos melódicos principales (por ser los que más recordación generan en los oyentes).

- En una sección de la cadencia de saxofón, se encuentra una cita textual relacionada al gráfico 4:



Gráfico 4. Sección instrumental que antecede al segundo coro de *El Beque*. Fragmento tomado del arreglo de Alfredo Mejía Vallejo.



Gráfico 17. Cita textual en *Citas guarceñas*, cadencia de saxofón.

Elaboración propia (un tono arriba de la referencia).

La elaboración de esta cita referencial, comprende un cambio de figuración rítmica que mantiene las mismas notas. La cita inicia desde el primer calderón donde es posible evidenciar una disminución rítmica con respecto al fragmento tomado de *El Beque*.

También en la sección F, aparece otra cita referencial basada en este fragmento con diferencias en su elaboración. En esta, se añade la nota de do sostenido como nota de paso sin perder la esencia del fragmento original.



Gráfico 18. Cita textual en *Citas guarceñas*, sección F. Elaboración propia.

Estas dos citas fueron percibidas por la gran mayoría de personas que hicieron parte del ejercicio de entrevistas y grupos focales.

Por último, se encuentra una cita textual en la sección E de *Citas guarceñas*, que alude al *Himno de El Retiro*:



Gráfico 8. Melodía principal de la primera estrofa *Himno de El Retiro*. Transcripción propia.



Gráfico 19. Cita textual en *Citas guarceñas*, sección E. Elaboración propia.

La elaboración de esta cita se basó en mantener la melodía original del himno con algunas notas de paso o adornos añadidos más una propuesta armónica diferente. En *Citas guarceñas*, la métrica de esta sección se encuentra a 6/8, por lo que rítmicamente se sugiere una aumentación en la figuración para que los tiempos coincidan y se aprecie de una manera más eficaz.

Estas citas juegan un papel fundamental en la elaboración de todo el movimiento y fueron determinantes en la construcción de cada una de las secciones donde se usaron. Aspectos como el formato, el nivel técnico de la agrupación, los géneros musicales escogidos, las obras tomadas de referencia para la construcción de las citas y otras cuestiones más, han sido determinantes en la construcción de este movimiento. El resultado de este movimiento está basado en una visión personal que hace uso de los elementos teóricos expuestos anteriormente, además de apreciaciones de terceros que ayudaron a direccionar la propuesta con sus valoraciones.

## **2.5 Apreciaciones de grupos focales y entrevistas**

Con el ánimo de realizar unos primeros ejercicios de apreciación y analizar si lo construido permite generar las referencias y reacciones que busca este primer movimiento, se convocaron dos grupos focales. Un primer grupo con tres músicos de El Retiro de edades entre los 25 a los 29 años cuyo encuentro tuvo lugar el 27 de noviembre del año 2020 en horas de la tarde; y otro grupo que contó con tres personas con profesiones de diversas áreas de edades entre los 24 y 56 años cuyo encuentro tuvo lugar el 18 de octubre de 2021 en horas de la tarde.

Para el encuentro con los dos grupos, se contó con un reproductor de audio y un audio *MIDI* del primer movimiento de la obra completo. El acto de escucha tuvo los siguientes precedentes para no condicionar las percepciones de los participantes:

- No se mencionó el nombre del movimiento.
- No se habló sobre las temáticas que aborda.
- No se habló sobre aspectos musicales como la plantilla instrumental, los ritmos sobre los cuales está construido, etc.
- No se mencionó la intención de referenciar las tres obras.

La importancia de realizar este ejercicio radica principalmente en medir y evaluar la efectividad que tienen los recursos compositivos con elementos intertextuales. Esto requiere de una escucha activa y consciente por parte del oyente donde parte del resultado puede estar medido por el conocimiento que se tenga sobre las músicas del lugar. Además, y no menos importante, este ejercicio permite generar una interacción en torno a las experiencias, reacciones y significaciones individuales que puede suscitar este movimiento de la obra.

A través de estos encuentros se documentaron, con una grabación de audio, las apreciaciones de los participantes de las cuales se describirán aspectos relevantes con relación a la intencionalidad con este primer movimiento de la obra y que a su vez permita validar la eficacia entre la música y su capacidad de representación de este lugar. También serán tomadas en cuenta todo tipo de apreciaciones que ayuden a direccionar el proyecto a su finalidad.

Las personas del primer grupo son: Juan Manuel Calderón (Licenciado en música con énfasis en guitarra), Ricardo Pineda Rendón (Licenciado en música con énfasis en trombón) y Santiago Rendón Echeverri (Luthier).

A continuación, se muestran algunas respuestas parafraseadas del encuentro con el primer grupo:

| Juan Manuel dice:  | Ricardo dice:  | Santiago dice:  |
|--|--|---|
| <p>Me parece interesante la transformación que tuvieron las tres melodías que son El Retiro de Alfredo Mejía, El Beque y El Himno a El Retiro.</p> <p>Me costó identificar el bambuco, pero luego de hacerlo estuve más pendiente pensando en qué otra melodía aparecería.</p> <p>Creo que alude a costumbres culturales no necesariamente actuales. Pero sí hacen parte de la idea que tiene el guarceño de su identidad.</p> | <p>Percibo un poco lo mismo, no sé hasta qué punto evoca algo sobre el municipio a través de unas sonoridades que están arraigadas.</p> <p>De pronto es un planteamiento a la música en El Retiro, o puede ser algo fundamentado en relación al municipio.</p> <p>Cambiando el formato seguiría manteniendo incluso la sonoridad de El Retiro, también es pensar ¿qué sonoridades tiene el municipio? Si se fuera a hacer en un ensamble de tango, posiblemente no.</p> <p>Yo diría que hay relación con las costumbres culturales porque estas no se dan de una sola manera. El Retiro tiene costumbres de diferentes generaciones y de alguna manera sí van a estar. Algo como el bambuco de El Retiro va siempre a estar en la costumbre de los músicos de El Retiro y El Beque sí es algo que, independientemente de las generaciones, está muy presente.</p> <p>Si una persona que no es del pueblo, pero es un músico, tal vez de Antioquia, es probable que conozca el bambuco y lo pueda identificar. Si es alguien que ha venido a las fiestas tradicionales y ha escuchado El Beque, tal vez sí lo pueda reconocer. El himno difícilmente.</p> | <p>Además de eso, yo sentí que no solo se evocaban las melodías conocidas sino también se evocaba a compositores reconocidos. Yo no conozco el himno de El Retiro, entonces no lo percibí. Sentí un ejercicio de composición con algunas melodías reconocidas de El Retiro.</p> <p>Estoy de acuerdo con lo que han dicho. No tengo que aportar en este aspecto.</p> |

Este ejercicio permite evidenciar varios puntos. El primero es que, al inicio del encuentro, no se hicieron aclaraciones sobre la obra y su intencionalidad, y al escuchar las apreciaciones del grupo, es posible evidenciar que encontraron una relación de la obra con la música de El Retiro. En segundo lugar, dos de ellos perciben las referencias a las tres obras, mientras que el otro participante percibe dos y aclara que no conoce el himno. Algo que destacar de este punto, es que hubo momentos donde los participantes tarareaban o silbaban algunas frases rítmicas y melódicas que escucharon en la obra, y al momento de la escucha, dejaban ver, a través de sus gestos (sorpresa, sonrisa o asombro), que conocían varios fragmentos. Por último, algunas de las apreciaciones que dieron los participantes generan unos planteamientos que anteriormente no fueron tenidos en cuenta, por ejemplo, cuando se hizo la pregunta #11 y Ricardo extiende las posibilidades de que una persona que no viva en El Retiro, pueda conocer sus músicas si han hecho parte del ámbito musical o ha asistido a las fiestas tradicionales.

Las personas del segundo grupo son: Luisa María Jaramillo Parra (profesional en comercio exterior, cantante empírica), Maribel Parra Molina (licenciada en gestión administrativa) y Mónica Zapata del Valle (bióloga y administradora).

A continuación, se muestran algunas respuestas parafraseadas del encuentro con el segundo grupo:

| Luisa dice:   | Maribel dice:  | Mónica dice:   |
|---|--|--|
| <p>Percibí elementos de músicas que suenan en varios espacios culturales del pueblo.</p> <p>Es música que suena en la retreta y que toca la banda. También escuché fragmentos del himno.</p> <p>Parece una obra hecha basada en músicas del pueblo.</p> | <p>Por momentos logré escuchar pedazos de El Beque y de El Retiro.</p> <p>Como dice Luisa, son músicas muy del pueblo que toca principalmente la banda.</p> <p>Hay momentos donde no siento esas músicas, pero esas partes se complementan muy bien con los cambios de velocidades.</p> <p>Hay una parte de un solo de saxofón que me llevó a pensar en lo que hace la banda en las retretas. Donde un músico se pone de pie y hace un solo en una parte mientras la banda lo acompaña.</p> <p>En sí, las cuerdas y la percusión acompañan al saxofón mientras tocan músicas que tienen que ver con El Retiro.</p> | <p>Al vivir hace pocos años en El Retiro y no participar de todas las actividades culturales me cuesta entender un poco las referencias a las que alude la música.</p> <p>En mi caso solo pude identificar fragmentos de El Beque porque lo he escuchado en varias ocasiones, aunque es algo difuso para mí.</p> <p>Intuyo que hay un ejercicio previo al seleccionar las músicas que mencionan y el resultado estético me gusta y es coherente con las músicas que he escuchado en el pueblo.</p> |

En este punto se podría concluir que la población que ha estado ligada a la actividad musical y cultural de El Retiro, podría encontrar relaciones similares como las que exponen principalmente el primer grupo focal, pues son personas que, por su actividad, pueden dar con el repertorio de estas músicas. La formación musical y festiva en El Retiro, ha difundido estas tres piezas musicales, por lo que es muy probable que los músicos y personas cercanas a las actividades culturales y festivas del municipio, sientan las mismas relaciones que han expuesto estas tres personas. Contrario a esto, hay una menor

percepción de las músicas referencias por personas que no son afines a dichas actividades, así como lo muestra el segundo grupo focal.

Estos encuentros con estos grupos focales y las entrevistas (expuestas más adelante) fueron fructíferos en el sentido de que se partió con un ejercicio creativo inicial que fue tomando forma a partir de elementos que, según ellos, podrían incorporarse.

Algo importante que deja este ejercicio es que curiosamente el resultado fue positivo en cuanto a identificar las citas propuestas en este primer movimiento. Dos personas dieron apreciaciones a modo de adición a la propuesta. Los comentarios apuntaron más que todo a elementos que podrían hacer falta y la percepción principal fue: «me falta escuchar la música movidita, los porros, las cumbias que suenan en los desfiles y la retreta, y que tienen que ver con la banda».

Estas apreciaciones ayudaron a direccionar parte de la obra y llevó a que el último movimiento incluyera géneros que son recurrentes en la actividad musical del pueblo como los son el porro y la cumbia.

Las entrevistas aportaron información similar al trabajo con los grupos focales y al mismo tiempo aportaron información relevante para seleccionar o ratificar las temáticas de los dos movimientos siguientes.

Una recopilación general que se extrajo de las entrevistas dio pie para proceder con elementos para los siguientes movimientos y ratificar aspectos relevantes de este primer movimiento. Se entrevistaron personas que hace años viven en el municipio y han estado inmersos en las dinámicas culturales o artísticas.

| Sobre músicas que consideran representativas de El Retiro  | Sobre elementos que podrían ser muy representativos de El Retiro  | Sobre el personaje más relevante en la historia de El Retiro  | Sobre tradiciones que puedan destacarse de El Retiro   |
|--|---|---|--|
| Las respuestas en torno a estas preguntas giraron en lo siguiente:   |   |   |  |
| <ul style="list-style-type: none"> <li>- Porros</li> <li>- Cumbias</li> <li>- Músicas andinas</li> <li>- El Retiro (Bambuco)</li> <li>- El Beque</li> <li>- Bambucos</li> <li>- Pasillos</li> <li>- Porro paisa</li> </ul> | <ul style="list-style-type: none"> <li>- El agua</li> <li>- La madera</li> <li>- La ebanistería</li> <li>- La estatua de la libertad de Javiera</li> <li>- El cuarzo</li> <li>- El clima frío</li> <li>- El gentilicio</li> <li>- La música</li> <li>- El turismo</li> <li>- El café</li> </ul> | <ul style="list-style-type: none"> <li>- Javiera Londoño (en su mayoría)</li> <li>- Lázaro Villa</li> <li>- León Giraldo</li> </ul> | <ul style="list-style-type: none"> <li>- Las fiestas de los negritos</li> <li>- La tradición musical</li> <li>- La retreta</li> <li>- Los desfiles</li> <li>- Las celebraciones religiosas</li> <li>- La tradición maderera</li> </ul> |

Las preguntas realizadas giraron en torno a estas temáticas y en el cuadro se reúne un compendio de las respuestas. Algunas de ellas se repitieron por lo que solo aparecen una vez en cada recuadro. Este ejercicio arroja información importante a tener en cuenta en la construcción conceptual de los movimientos siguientes, además, permite evidenciar que algunos de los elementos que aquí aparecen pueden ser reconocidos en el primer movimiento.

## **LA RELACIÓN ENTRE MÚSICA Y TEXTO – Segundo movimiento: *Javiera***

En este apartado abordaremos el proceso de creación que dio como resultado el segundo movimiento de la obra. Este movimiento se enfoca en la representación de un personaje histórico a través de la narración del texto y la música.

Considerando el marco teórico de este trabajo, cabe remitirnos a dos definiciones sobre la capacidad comunicativa y de representación de música y lenguaje: la primera, que remite a la claridad que posee el lenguaje verbal y textual de comunicar un mensaje; y la segunda, que habla de la capacidad que tiene la música de evocar y dotar de emoción, en este caso, a un texto. A lo largo de la construcción de esta parte se evidencia una correspondencia entre ambos conceptos en términos de significación, aunque habrá momentos donde la música sugerirá cambios en el texto y viceversa.

En este punto cabe recordar a lo mencionado por Igoa en el marco teórico sobre dos niveles de significación con respecto a la relación música-texto: **el nivel referencial**, relativo a la conexión entre el lenguaje y el mundo y **el nivel predicativo**, por el que el lenguaje dice cosas acerca de las cosas (objetos y eventos). En este caso, ambos niveles hacen referencia a cuestiones que se verán reflejadas en la temática, el texto y la música con fines representativos.

La elaboración de este movimiento contó con varios procesos que serán descritos a continuación:

### **2.6 Selección de tema y personaje a representar**

Teniendo en cuenta el eje del proyecto, que consiste en representar un territorio, se incluyó un personaje cuya historia y trascendencia en El Retiro ha sido muy divulgada y

documentada: Javiera Londoño. Este personaje es ampliamente conocido en este contexto, así se ha evidenciado en el cuadro de las entrevistas.

Javiera es un personaje que vivió en el siglo XVIII y es reconocida por haber sido una mujer humanista que se opuso firmemente a la esclavitud. Al tener ascendencia española y una buena posición económica, contó con tierras y esclavos en su infancia (no por decisión propia sino por su familia) a quienes ella reconocía como seres humanos, no como animales, por lo que les brindaba un buen trato e incluso se dice que compartía con ellos dentro de sus costumbres festivas. Su acto de mayor reconocimiento fue en 1766 donde liberó a una cuadrilla de 140 esclavos y les otorgó las minas “Aventaderos del Guarzo” para su sustento. Esta acción le ha dado el título de Libertaria de América pues fue un acto de rebeldía en sus tiempos y es considerada la primera liberación masiva de Colombia y muy probablemente de Latinoamérica. (Agudelo de Peláez, 2013; Alcaldía, Centro Cultural, 2019)

Hoy en día su nombre aparece en varias instituciones del municipio y, adicional a esto, las fiestas tradicionales del pueblo hacen apología a su acto de liberación, llevan el nombre *Las Fiestas de los Negritos* y cuentan con un desfile tradicional de carrozas, música y disfraces que representan a Javiera, a su esposo y a los negros esclavizados.

Algunos textos que narran sucesos de la vida de Javiera y varios acontecimientos de su época fueron el insumo para la creación del texto que acompaña este movimiento.

## **2.7 Criterios de creación (Planteamientos iniciales)**

El cuestionamiento que esta propuesta se ha planteado sobre la relación entre música y texto ha consistido en cómo combinar las posibilidades narrativas con el aporte de emoción que brinda la música y cómo se determinan ciertas correspondencias entre

ambas para encontrar una mayor capacidad de representación y significación. Se trata de definir rutas de creación que den cuenta de un proceso que se llevó a cabo para escribir un texto y de cómo se corresponde con la música por medio de decisiones con un sentido específico: representar.

De acuerdo al marco teórico propuesto, la relación música-texto se puede dar desde varios puntos:

- Ambos son objetos sonoros con características similares (tonalidad, sonoridad, timbre, y ritmo).
- El uno se vale del otro para configurar un mensaje, lo que los hace complementarios.
- La música sí es capaz de representar significados similares al lenguaje en la representación icónica de objetos y eventos y, por otro lado, en la evocación y transmisión de sentimientos y emociones.
- Ambos conceptos se ciñen al contexto al que van dirigidas para determinar su pertinencia e incluso su alcance.

Estos argumentos permiten establecer una relación clara entre música y texto, asumiendo en términos prácticos lo siguiente:

- La intención de darle forma musical a un texto puede estar determinada por el texto mismo. Desde cómo está escrito (prosa o verso), para considerar las sílabas y acentos, hasta sugerir una métrica. La simetría entre los versos (si se quiere) a través de acentuaciones y de lo recurrentes que son genera musicalidad.
- Una forma de establecer una relación directa entre estos conceptos se evidencia en los *madrigalisms* los cuales son una manera de resaltar un texto a partir de un

medio musical. Ejemplos de esto se dan en obras donde una palabra como *Dios* se representa musicalmente de manera ascendente y/o como nota más aguda. Esto genera una significación alrededor del papel de Dios y su relación con el cielo. Pasa lo contrario con una palabra como *pecado* donde puede ubicarse en el registro más grave con sonoridades más densas. En este sentido hablamos de una correspondencia y de atribuciones que puede tener la música con relación al texto en términos de emociones, expresividad y potenciación de significados considerando el contexto al que va dirigido.

- Al igual que el texto, la música cuenta con tres fenómenos prosódicos: acento (debido a la métrica), ritmo (figuración) y entonación (altura).

Estos enunciados evidencian que, según sea el caso, en el texto hay música y en la música hay contenidos textuales. En esta propuesta, al igual que otras como *Music That Sounds Like The Lyrics* de David Bennett, los poemas sinfónicos de varios compositores, la música infantil de Judith Akoschky, Luis Pescetti, entre otros, encontramos que en el texto hay elementos musicales que serán usados para la composición musical y que en determinados casos la música complementará el propósito de representar y dar mayor significado, y al mismo tiempo sugerirá tratamientos prosódicos en el texto.

Existen músicos que comienzan a crear el texto antes que la música y hay quienes inician con la música y luego comienzan a crear las letras. También, como este caso, ambos procesos se desarrollan en conjunto con cierta predominancia a veces en la música y a veces en el texto, pero con un fin específico. No hay intención de establecer una clasificación en esta cuestión debido a las aproximaciones que existen sobre el uso del texto en la música, ya que un compositor encuentra libertad al determinar el nivel de importancia del texto o

de la música, pero en nuestro caso, es importante reconocer la relación y relevancia de ambos elementos para *representar* a través de los argumentos expuestos anteriormente y el proceso que se detallará adelante.

Como ya se dijo anteriormente, el primer paso que determinó un contexto de creación fue la selección del personaje, lo que llevó a pensar en varias de sus características: ¿en qué época vivió? ¿Cuáles fueron sus aportes? ¿Qué costumbres culturales y sociales hacían parte de su contexto? ¿Qué hay sobre sus antepasados? ¿Cómo se percibe la influencia de este personaje en la actualidad? ¿Qué representó y qué representa hoy en día? Entre otras cuestiones más. Estas preguntas fueron determinantes porque desde la narrativa de la historia que se quiso construir fueron surgiendo elementos para la composición musical, pero de eso hablaremos más adelante en la sección del proceso de creación de la música.

Luego del cuestionamiento por las características que rodeaban al personaje surgieron preguntas acerca de cómo se construiría el texto y la música, cuál sería la forma de escribir el texto, cuál sería la estructura musical, qué géneros musicales —coherentes al contexto del personaje y el formato instrumental— abordaría el movimiento, quién iba a cantar la música y cómo podía personificar al personaje, en qué momentos habría secciones instrumentales, en qué otros predominarían la voz y el texto, entre otras cuestiones que serán abordadas más detalladamente en los puntos siguientes. Este punto busca evidenciar que el proceso de creación tuvo un planteamiento inicial basado en varias preguntas que posibilitaron un orden e ideas al momento de ir a la creación artística del texto y de la música.

## **2.8 Proceso de creación (borrador, reescritura, verificación y correspondencia con la música)**

Antes de plantearse la escritura del texto existía la dificultad de no simplemente crear un texto que más adelante fuera musicalizado —esto no requiere una indagación profunda ni un método muy elaborado— sino que la búsqueda partía desde los aportes que el texto brindaría a la construcción musical en términos de forma, ritmo, narración y emoción, además de contar con la característica de que ambos serán complementos para la representación del personaje y su contexto. En otras palabras, se trata de un procedimiento de creación consciente y reflexiva alrededor de la obra.

En esa línea, algo que ayudó a establecer los elementos narrativos que tendría el texto y la música, fue el redactar una lista de acontecimientos importantes en la vida y el contexto de Javiera. De dicho listado se seleccionaron los siguientes temas:

- La infancia de Javiera.
- El matrimonio entre Javiera Londoño e Ignacio Castañeda.
- La crítica e inconformidad ante las injusticias de su época.
- La relación de Javiera con sus esclavos.
- La viudez y últimos momentos de vida.
- La liberación de esclavos.
- Javiera en la actualidad.

Esta selección reúne, tal vez, los elementos que más se han contado de la vida y los aportes de Javiera, lo que constituye un reto el tratar de reducir amplias historias a un texto que narre dichos acontecimientos y a su vez se corresponda con una música específica.

Además, esta información sirvió como punto de partida para determinar la estructura musical del movimiento evidenciando así una relación directa entre música y texto. En este punto ya se había considerado que la voz sería interpretada por una mujer que personificara al personaje y ayudara al contexto de la obra. Como veíamos en el marco teórico, es de suma importancia conocer el contexto al cual va dirigida una propuesta (y en especial una como ésta que se propone representar un lugar) ya que esto permitirá una mayor receptividad por parte del público y se sientan más identificados con la propuesta.

El siguiente cuadro presenta un primer borrador de la macroestructura de la obra y va acompañado de la narración que se quiere construir desde el texto, más unas palabras que servirán para asociar emociones o imágenes al momento de construir la música.

| Sección de la obra                       | Introducción  | Vals | Bambuco   |   | Vals   |
|--|---|------|---|---|--|
| Narración                                | Infancia y orígenes de<br>Javiera                             |      | Juventud y sociedad actual  | Crítica a la<br>sociedad  | Clama libertad   |
| Palabras para asociar emoción o imágenes | Sonoridad europea –<br>conexión con su pasado y<br>su familia |      | Sección más rápida que<br>evoca sonoridades<br>tradicionales colombianas y<br>relación con sus esclavos | Sección con<br>mayor tensión<br>sonora<br>Fragmentos<br>recitados | Reposo con un tempo<br>más tranquilo y aire de<br>triumfo. Concluyente |

Es relevante señalar que los ritmos seleccionados tienen la intencionalidad de ser coherentes con lo que se quiere representar y además de esto, hacen parte de las prácticas musicales del formato de orquesta de cuerdas pulsadas y también coincide con músicas que hacen parte del contexto de la propuesta.

El hacer estos ejercicios permitió reflexionar acerca de los elementos que podrían ser más relevantes para la creación del texto y en este punto del camino lo que siguió fue definir la forma de escritura del texto. Se optó por la escritura en forma de copla.

A continuación, se ejemplificará el proceso de relación entre música y texto a través de algunos fragmentos del movimiento entendiendo que no es posible abarcar todo el desarrollo del mismo.

Partiendo de la estructura anterior y el listado seleccionado se llegó a un primer texto:

*Mi sangre es del Llanogrande  
Muy cerca del río negro  
Crecí junto a padre y madre  
Y mis amigos los negros.*

Al considerar el ritmo de vals con una sonoridad acorde a la infancia de Javiera y su casta española, se teje gradualmente una idea rítmica que el texto sugiere y coincide con acentuaciones dentro del compás de  $\frac{3}{4}$ :

9

Cre - cí jun - toa pa - dre y ma - dre y mis a - mi gos los ne - gros

En esta imagen se puede ver una concordancia entre los acentos prosódicos del texto y una figuración rítmica silábica que es natural al texto ya que los pulsos fuertes del compás son acordes a la acentuación natural de las palabras.

Este ritmo se convierte en insumo para la creación melódica y el desarrollo orquestal, además de que establece un patrón al que se acude luego para la construcción de otros pasajes. Aquí retomamos la idea de simetría y recurrencia para generar una estructura musical. La melodía resultante de este pasaje fue la siguiente:

G maj7 D7 G maj7

Mi san - gres del lla - no gran - de muy cer - ca del rí - o ne - gro

G maj7 D7 G maj7

cre - cí jun - to a pa - dre y ma - dre y mis a - mi - gos los ne - gros.

Más adelante encontraremos que esta misma melodía aparecerá ampliada a más voces y con algunas variaciones en una sección instrumental:

129

BANDOLA 1

BANDOLA 2

BANDOLA ALTO

TIPLE

GUITARRA 1

Div.

Div.

Como se mencionaba anteriormente, este tipo de recurrencia melódica donde la voz presenta un pasaje que luego se retoma de manera instrumental (con otro timbre y variaciones) evidencia una relación en términos de forma y timbre.

Como contraste a lo anterior, una sección que denota un cambio de emocionalidad e intencionalidad, tiene que ver con la crítica a la sociedad que hacía Javiera con relación a algunas injusticias de su época. De allí aparece un texto que se relaciona con una música que comienza con un carácter más oscuro determinado por el cambio de tonalidad y que luego comienza en ascenso antes de llegar al coro:

*No leía ni escribía  
¡Qué sociedad tan machista!  
Patriarcal y elitista,  
Soy contraria en demasía.*

*CORO  
¡Libertad, libertad, libertad!  
Desde los cielos hasta el mar  
¡Libertad, libertad, libertad!  
Negro y blanco por igual.*

Am G Dm C E7

No le - í - a nies - cri - bí - a que so - cie - dad tan ma - chis - ta

9 Am G F Em Am

pa - triar - cal y e - li - tis - ta soy con - tra - ria en de - ma - sí - a Li - ber -

17 F G Am Am G F G C E7

tad Li - ber - tad - Li - ber - tad des - de los cie - los has - ta el mar Li - ber -

25 F G Am F Em Am Em Am

tad Li - ber - tad Li - ber - tad ne - gro y blan - co por i - gual

En este fragmento es posible notar la transición entre vals y bambuco tres compases antes al 6/8. El acompañamiento orquestal ayuda a introducir este nuevo cambio que sucede

justo en el coro donde se buscar hacer énfasis al acto tal vez más destacado de Javiera: la liberación de esclavos. La construcción melódica del coro va en ascenso a medida que se pronuncia la palabra *Libertad* y su intención radica en el deseo creciente que tuvo el personaje durante su vida en alcanzar dicho acto. El ascenso melódico sobre esta palabra puede verse como un madrigalismo al representar progresivamente el proceso de liberación que llevó a cabo Javiera durante su vida; fue algo gradual, en ascenso. Cabe señalar que la próxima aparición del coro será hacia el final del movimiento con una disposición más aguda y en otra tonalidad (Re menor) con leves variaciones tanto melódicas como orquestales.

En el bambuco la sensación de pulso es más rápida y la voz adquiere una pronunciación más ágil debido a la subdivisión rítmica del compás. La intencionalidad de este cambio se debe a la crítica social que se introduce desde el texto y busca apoyarse con un canto ágil y un acompañamiento con mayor movimiento que la sección anterior. El texto resultante de esta sección fue el siguiente:

*Malditas las jerarquías  
el poder los enseguece  
al tener supremacía.  
El cielo no los merece.*

*¿Acaso la piel designa desdicha  
Maltrato, codicia, pasar por encima?  
Si el alma agradece  
Bondad e igualdad.  
Ser negro o ser blanco  
Ni debería importar.*

Am C E7 Am F C

Mal - di - tas - las je - rar - qui - as - - el po - der los en - ce - gue - ce - - al te - ner su - pre - ma - ci - a - - El

8 E7 Am F G Am C

cie - lo no los me - re - ce - - ¿A - ca - so la piel de - sig - na des - di - cha - - mal - tra - to co - di - cia pa -

15 G Am F G Am F G Em Am

sar por en - ci - ma? - - Si el al - maa - gra - de - ce bon - dad ei - gual - dad - - ser ne - groo ser blan - co ni de - be - ri - aim - por - tar

La respuesta instrumental aparece para generar forma y permitirle al oyente una mayor recordación de los elementos principales presentados, aunque las repeticiones instrumentales suelen aparecer con variaciones a lo largo del movimiento:

SOPRANO SAX *f* *mp*

BANDOLA 1 *mf* *f*

BANDOLA 2 *mf* *f*

BANDOLA ALTO *mf* *f*

TRIPLE 1 *nat.*

TRIPLE 2 *nat.*

Para extender la información es necesario acudir a los *scores* completos en la sección de anexos y a las grabaciones de las obras.

Otras secciones más del movimiento se desarrollaron con la misma dinámica expuesta anteriormente y cabe señalar que todo el material de creación (melodías, armonías, textos, ritmos, tempos, géneros, etc.) se va desarrollando orgánicamente buscando unidad y correspondencia. Para terminar este capítulo, se mencionarán dos secciones del movimiento que cuentan con ciertos distintivos a los demás.

El primero se encuentra en la sección con más tensión armónica y más densidad sonora, y va teniendo un desarrollo gradual en cuanto a la aparición de instrumentos, timbres y efectos sonoros. Esta sección se concibe para que la voz y el texto adquieran un papel recitado encima de una música que busca generar un efecto de disgusto y describe aspectos como la avaricia, la fatuidad por la que se le señaló a Javiera y su lucha constante por la igualdad.

La sección inicia con golpes rápidos en la percusión, luego se incorporan sonidos graves y efectos como rasgueos apagados y golpes en partes poco usuales de los instrumentos de cuerdas además de palmadas. Estos efectos van acompañados de algunos instrumentos que interpretan melodías densas mientras la voz recita un texto que será cantado más adelante. Además de esto, hay un juego rítmico que altera la sensación de estabilidad en el tempo al cambiar por un momento de compás de 6/8 a 2/4.

Musical score for instruments:

- TIPLE 2:** Rasgueo en cuerdas apagadas. *mp*
- GUITARRA 1:** Golpe en el cuerpo del inst (sonoridad grave). *mp*
- GUITARRA 2:** Golpe en el cuerpo del inst (sonoridad grave). *mp*
- BANDOLA BAJO:** *mp*
- CONTRABAJO:** *mp*, pizz.
- TAMBORA CORTINA MARACAS:** *mp*

## Sección de efectos sonoros

Musical score for instruments:

- BANDOLA 1:** *f*
- BANDOLA 2:** *f*
- BANDOLA ALTO:** *f*, Met
- TIPLE 1:** Palmas, *f*
- TIPLE 2:** *f*
- GUITARRA 1:** *f*, Met

## Sección de efectos sonoros, melodías acompañantes y voz recitada.

El texto recitado es el siguiente:

*Al son de un tambor cantaba y danzaba,  
Por un velo azul juzgaban mi alma,  
Me llamaban fatua, la descarriada,  
Querían mis bienes, poco me importaban.*

*Ser viuda, estar sola, ahuyentaba las ganas  
De seguir en vida y tan desdichada.  
No obstante, mi alma siempre imploraba  
Por un mundo justo, de paz y de gracia.*

Luego de recitarse viene una sección instrumental contrastante antes de que aparezca nuevamente el texto, pero con una melodía designada, es decir: sección recitada, sección instrumental y sección cantada con el texto del recitado.

El texto de esta sección es algo largo y un problema que surgió fue la dificultad con la respiración para la cantante. Previo al montaje con ella, los ensayos para montar este movimiento se hicieron solo con la orquesta de cuerdas pulsadas y el saxofón. Para que la ausencia de la voz no fuera un problema se transcribieron partes de esta al saxofón con el fin de que se apreciara la idea general de la música en el momento de ensayo, y en este punto, mientras se interpretaba esta sección en el saxofón, me vi con la necesidad de interrumpir el fraseo para respirar. Aquí se pudo optar por varios caminos: cambiar el texto, cambiar la rítmica, suprimir algunas palabras o repensar todo el contenido del texto. Cada opción cambiaba el sentido preconcebido de esta sección, además, todo el acompañamiento orquestal estaba construido de manera que apoyara el fraseo y la intención melódica de la voz principal. La solución a esto fue más simple de lo que se pensó: incluir la voz de los músicos de la orquesta. Esto permitía que la cantante tuviera un espacio apropiado para tomar aire, no interrumpiría el fraseo, no se tuvo que modificar ningún aspecto rítmico ni

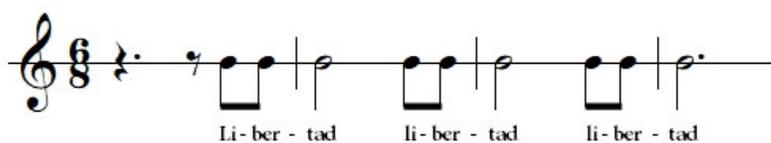
del texto y adicional a esto, que la orquesta cantara sorprendentemente, generaba un factor novedoso en el movimiento de la obra. Las palabras que aparecen subrayadas fueron las seleccionadas para que fueran cantadas por la orquesta:

*Al son de un tambor cantaba y danzaba,  
 Por un velo azul juzgaban mi alma,  
 Me llamaban fatua, la descarriada,  
 Querían mis bienes, poco me importaban.*

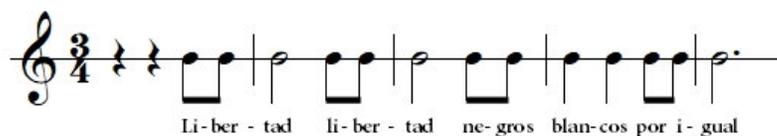
*Ser viuda, estar sola, ahuyentaba las ganas  
 De seguir en vida y tan desdichada.  
 No obstante, mi alma siempre imploraba  
 Por un mundo justo, de paz y de gracia.*

Este impase presentó un caso de relación directa entre la correspondencia que presenta el texto y la música, y es que una vez que ambos son concebidos en una idea inicial y dependen de alguna manera del otro como medio de expresión y significado, cuesta disolver esa unidad entre ambos.

Por último, se hará mención de la sección final del movimiento que comprende un cambio de métrica (3/4) y de velocidad (más lento) como reposo de la sección densa que la antecede. Esta parte de la obra sirve de antesala a la reaparición del coro y la construcción rítmico-melódica de las melodías principales está basada en la misma forma anacrúsica del motivo principal del coro que hace énfasis en la palabra *Libertad*.



En el coro



En la sección final

La sección de la orquesta y el saxofón solista presentan el motivo, primero que la voz, de la siguiente manera:

SAXO SOPRANO  
*mp*

BANDOLA 1  
*mp*

BANDOLA 2  
*mp*

BANDOLA ALTO  
*mp*  
Unis.

TIPLE 1  
*mp*

TIPLE 2  
*mp*

Cuando la voz entra recurre al mismo motivo melódico con una pequeña variación al final. El texto alude a la idea de igualdad, y las bandolas y tiples responden con la voz como símbolo de más personas que entienden la búsqueda de las acciones de Javiera.

348

VOZ

Li-ber - tad Li-ber - tad no-gros blan-cos por i - gual es

BANDOLA

348

Sul. P

VOZ

en sus cuer-pos guar-dan mar-cas que ja - más ol-vi-da rín.

TIPLE

VOZ

en sus cuer-pos guar-dan mar-cas que ja - más ol-vi-da rín

GUITARRA

*mf*

Estos fragmentos preparan la última llegada del coro en una altura y tonalidad diferente y luego regresa a la métrica de 6/8. Este cambio de tonalidad en el coro representa un carácter más optimista y esperanzador además de anticipar el cierre del movimiento.

360

VOZ

Li-ber - tad Li-ber - tad Li-ber - tad des - de los cie - los has - ta el ma - ar Li-ber tad Li-ber

BANDOLA

360

*mf*

TIPLE

*mf*

GUITARRA

*mf*

Los textos tienen acentos naturalmente y la música también, y al relacionar un texto con música entran una serie de variables y decisiones con las que el compositor puede jugar, es por eso que las diferentes emociones que puede suscitar un texto en una persona inspiran melodías de carácter diferente. No se canta igual la alegría y la tristeza, la derrota o el triunfo. Las melodías sugieren varias sensaciones alrededor de muchas variables y

cuando asumimos una creación musical que va más allá del sonido y que, además, no se limita solo a lo estético —al arte por el arte— la intención creativa estará enfocada en la reflexión y en la búsqueda de un fin específico, para este caso, el de representar.

## **LA RELACIÓN ENTRE MÚSICA E IMAGEN – Tercer movimiento: *Paisajes***

En este apartado abordaremos el proceso de creación que dio como resultado el tercer movimiento de la obra. Como vimos en el marco teórico propuesto, hemos desarrollado el concepto planteado por Hernández (2015b) acerca de la combinación de la música con otros medios, en nuestro caso hemos abordado la intertextualidad, la relación música-texto y este último movimiento que se enfoca en la relación música-imagen. Esta relación se hará a través del uso de los recursos de la música extradiegética para la creación de música y video con relación a la finalidad de este trabajo. Además, se hará uso de recursos visuales en la edición del video (conteos visuales, cambios de tono en la imagen, etc.) que se irán detallando según las necesidades creativas para el proceso de montaje de la obra, puesta en escena (concierto en vivo) y grabación. Dichos recursos son ayudas pragmáticas en el quehacer creativo con el fin de facilitar un mejor resultado y a su vez serán complementos adicionales en la correspondencia entre música e imagen.

Los momentos de planificación, creación y edición de este movimiento serán descritos a continuación:

### **2.9 Punto de partida (imágenes a representar)**

Partiendo de la gran cantidad de posibilidades de realizar una propuesta que relacione estos dos conceptos con miras a la representación de un territorio, lo primero que surgió como elemento visual fue el mismo territorio, grabar al territorio. Cada pueblo cuenta con actividades, lugares, festividades y patrimonios que lo distingue, así que no bastaba solo con hacer capturas al azar de lugares típicos de la mayoría de los pueblos, sino preguntarse por algunas de estas cuestiones mencionadas que permitieran cierta distinción de El Retiro con respecto a otros lugares. No obstante, El fervor de los habitantes de los pueblos se manifiesta en las iglesias que se encuentran por el país, las procesiones y las

fiestas en torno a los santos y a la virgen. Así que el tema religioso, por muy típico que sea de muchos lugares, ha sido y es importante dentro del contexto a representar.

El tema de la madera es otro factor relevante desde hace años en el pueblo. Dentro de los apelativos que recibe El Retiro, se encuentra el de «tierra de la madera» debido a la tradición maderera que caracteriza diferentes actividades realizadas en torno a la ebanistería y al oficio de la madera. En la actualidad, la venta de todo tipo de muebles como salas, comedores, candelabros, armarios, percheros, entre otros, cuentan con una reconocida calidad en la región. Esta tradición tiene un mentor llamado José María Botero (Pepe) quien fue el pionero de la industria en el pueblo.

Otro elemento dentro de este movimiento tiene que ver con el café. En varias veredas de El Retiro como Nazareth, Pantalio, Tabacal o Los Medios se cultivan alrededor de 180 hectáreas de café, haciendo que esta actividad económica se convierta en el sustento de muchas familias guarceñas. Su proceso artesanal se diferencia del proceso industrial y esto ha permitido cultivar un café de talla internacional.

Y, por último, la actividad festiva del municipio cuenta con un evento cultural que se ha realizado durante muchos años, la retreta. Realizada inicialmente los domingos (como acostumbran muchos pueblos) paso a realizarse los primeros sábados de cada mes en las noches en el parque principal. De esta manera se convirtió en un espacio para congregarse a turistas y los locales alrededor de la música de la banda municipal y algunos grupos invitados. Son varios los espacios festivos que se viven en el municipio, pero es tal vez la retreta donde más se hace visible la actividad festiva de El Retiro. El jolgorio será el cierre de este movimiento.

Considerando los conceptos que mencionamos en el marco teórico sobre la importancia de los contextos, los diferentes significados que cada persona asigna a la música—y en este caso, a la música e imagen—se hacen, en su mayoría, a través de sus experiencias personales, sus propios imaginarios y también la incidencia de las masas, hechos de los cuales no escapa el compositor si hace parte del mismo contexto como en este caso. No obstante, la música puede no tener un significado en sí misma, pero sí puede generar significados en el público durante el proceso de escucha. Si a esto le sumamos la imagen como nuevo elemento, tendremos que considerar que el resultado artístico contará con un apoyo de significación directa a través de lo visual, pues retratará directamente varios elementos del territorio.

### **2.10 La creación sonora y visual**

Retomando a Gértrudix, encontramos que la correspondencia entre música e imagen es disimétrica y la relación entre estos se da en tres niveles: sincronismo, disociación y privación. Notaremos que dentro de esta propuesta se dará esta relación (principalmente el de sincronismo, donde el sonido aporta una información complementaria que ayuda a explicar la imagen.) debido al uso dado por la música, el cual es estar pensada como una música incidental que dotará de un carácter descriptivo a la imagen.

Podría pensarse que esta relación no funcionaría en un concierto en vivo, no obstante, es importante señalar que la música incidental es toda clase de música compuesta para las producciones dramáticas que alivia el clima de una escena y proyecta un sentido de honda emoción. (Serry, 1959)

En este sentido, la creación de la música y de la imagen surgen a través del deseo de representación de El Retiro, por lo tanto, los videos contarán con una narrativa lineal sin una historia particular. Serán un apoyo visual y estarán relacionadas con la música acorde a los cuatro momentos: religión, tradición maderera, tradición cafetera y jolgorio o festividades. El planteamiento inicial y de mayor persistencia en este movimiento fue el concebir la música como banda sonora de la imagen, cuya intencionalidad fuera la de generar atmósferas diferentes en los cuatro momentos, aunque dichas atmósferas, no se limitan a ofrecer al público lo que esperarían escuchar observando la imagen, sería imposible por cuestiones subjetivas, pero sí busca generar cierta concordancia con sus elementos y generar una representación coherente.

Una vez elegidas las cuatro temáticas ya mencionadas habría que asignar un elemento (sensación, emoción, referencia o término relacionado) que sirviera como referente y guía para la composición:

- **Religión:** introspección, fervor, espiritualidad, temor.
- **Madera:** movimiento, transformación.
- **Café:** montañas, bambuco, verde.
- **Jolgorio:** baile, fiesta, alegría.

Partiendo de estas ideas la creación musical fue tomando forma. Considerando la teoría mencionada en el marco teórico, se pensó en que la música tuviera un papel más incidental (música extradiegética), considerando elementos (géneros musicales, atmósferas, timbres, entre otros) que fueran acordes a las temáticas propuestas y que ayudaran a establecer una relación entre esta y la imagen.

### 2.11 Sobre el proceso creativo de la temática *Religión*

Para la temática sobre *Religión* las sonoridades utilizadas se inclinaron hacia la idea descriptiva de las imágenes sagradas (cuadros y vitrales) y estatuas de la iglesia Nuestra Señora del Rosario del parque principal. Teniendo en mente las ideas para el desarrollo de la música se determinó el uso de un tiempo lento, usos de ostinatos en la figuración rítmica y una tonalidad menor para construir melodías y atmósferas acordes al efecto deseado. La grabación en primer plano y las tonalidades oscuras dotan a estas imágenes de un carácter lóbrego además de mantener, por varios segundos y con poco movimiento, la cámara fija en dichas imágenes:



Imágenes tomadas del video realizado para este movimiento

Dentro del proceso de edición se usaron ajustes de brillo y contraste buscando una gama de colores oscura. Se usaron algunos *fade out* y *fade in* (desvanecidos) para hacer algunas transiciones que coinciden, en algunos casos, con cambios de secciones en la música. Algunas imágenes se cambiaron a blanco y negro para enfatizar la atmósfera y también se usaron algunos efectos del editor de video en algunas tomas para que la captura pareciera hecha por una cámara antigua.

Sobre los elementos *introspección, fervor y espiritualidad* se relacionan en la obra a través de la información que brinda la imagen (planos lentos con alto contraste y poco brillo) y estas emociones son adaptativas en términos musicales según sean nuestros entendimientos sociales y culturales. Debido a esto, como se menciona anteriormente, es un primer momento lento que involucra sonoridades densas, melancólicas y algo pesadas. Es raro pensar en estas sensaciones y elementos con sonidos festivos y armonías que se entienden como “alegres”, por lo que resulta más coherente seleccionar elementos sonoros que sean más afines a lo descrito anteriormente.

En este punto hay que señalar que las capturas hechas sobre los elementos religiosos son propias y para las demás temáticas se contó con el apoyo de la productora audiovisual 3te Producciones del Oriente Antioqueño, con quienes coincidí mientras se encontraban desarrollando un proyecto audiovisual para la promoción turística del municipio. Luego de entrar en contacto con ellos y contarles de qué trataba el proyecto me permitieron hacer uso de sus videos para la edición de este video.

## 2.12 Sobre el proceso creativo de la temática *madera*

Para la temática sobre la *madera*, cuya principal referencia para la creación surgió de las máquinas y los procesos que son llevados para la transformación de la madera a muebles y demás implementos, se concebía la música como *movimiento* en el sentido de velocidad y figuraciones ágiles que permitieran cierta conexión con los procesos que involucran la ebanistería. Esto permitió, además, aprovechar la manera en que se hicieron las capturas sobre esta temática, donde podemos distinguir dos tipos: *captura con desplazamiento (donde el camarógrafo se desplaza mientras graba)*, la cual involucra la grabación del recorrido histórico de imágenes y fotografías sobre la madera y a los ebanistas trabajando con la maquinaria; *captura enfocada (donde se capturan planos que enfocan a objetos puntuales y con menor movimiento de captura)* la cual involucra la grabación de elementos construidos con madera.



Capturas con desplazamiento (de izquierda a derecha)



Capturas enfocadas

La sincronía entre las capturas y la música se hicieron en gran medida considerando el pulso, es decir, se procura que cada cambio de escena coincida con una acentuación fuerte o débil que lleva la música, no obstante, hay momentos donde se evita esta precisión para que no sea un recurso tan reiterado y no agote la atención del oyente. Estas mismas consideraciones se usaron en todos los momentos del movimiento.

### **2.13 Sobre el proceso creativo de la temática *café***

Para la temática sobre el *café* recurro a una obra representativa que hace alusión a la tradición cafetera del municipio. A mediados de agosto del año 2020, se realizó en El Retiro el Concurso de Calidad de café 2020 el cual contaba con varias categorías, entre ellas la de canción inédita, en la que resultó ganadora una

obra de mi autoría llamada “Alma de Café”. Desde entonces, varios eventos realizados en el pueblo de carácter local y nacional alrededor del café han usado la canción en el marco de sus actividades, lo que ha permitido un alcance considerable de la canción en la comunidad guarceña.

Aquí el enlace a la canción:

<https://www.youtube.com/watch?v=DQfY7yX6kvc>

Aprovechando la temática que desarrolla la canción y lo que puede representar en este contexto, realicé un arreglo para este formato con el fin de hacer uso de algo ya conocido para algunas personas y que, además, tuviera relación con el café.

Los videos usados para la elaboración de esta sección son de la productora ya mencionada y los organicé de manera que tuvieran un orden narrativo que describe los procesos del café, además, se involucran imágenes de montañas con mucho verde y que a su vez son recurrentes en las músicas andinas, como el bambuco. Las imágenes son capturas de algunas zonas rurales y urbanas del municipio. Esta temática presenta los mismos recursos utilizados hasta ahora.





Capturas del proceso de café

#### 2.14 Sobre el proceso creativo de la temática *jolgorio*

Por último, para la temática sobre el *jolgorio* se parte de un género musical del caribe colombiano muy interpretado por las bandas de pueblo, el porro, el cual, dentro de este contexto, se relaciona con el baile, la fiesta y la alegría. Como ya se mencionó anteriormente, la banda de El Retiro ha sido, durante muchos años, uno de los principales referentes culturales del municipio y ha acompañado los principales eventos culturales y festivos. Junto a la banda, encontraremos un espacio de tradición como lo es la retreta que se realiza los primeros sábados de cada mes, siendo este un espacio de festejo. También aparecerán imágenes de una actividad como las danzas que cuenta con una importante trayectoria y algunos cortos de las fiestas de los negritos realizadas en el mes de diciembre.

La relación que se establece en este último momento del movimiento se da, en primer lugar, por el género musical sobre el que está construida la música, ya que es afin a todas las imágenes de las actividades que aparecen en el video en el contexto de El Retiro. Y, en segundo lugar, se procura seleccionar el material de video para que siga un orden concreto (danza, banda, fiestas) y a su vez coincida con algunos cambios de secciones de la música.



Algunas capturas tomadas de los videos realizados

El proceso de sincronización y edición de audio y video de estos cuatro momentos, se realizó cargando una maqueta *midi* de la música y se sincronizaron entradas, salidas y cambios de escenas considerando los pulsos del compás y la velocidad.

Algo por señalar es que un elemento visual que ayuda a hacer la transición entre las temáticas (religión, madera, café y jolgorio) fue la aparición de la iglesia. Veremos que la iglesia aparecerá para finalizar o iniciar algunos de los momentos de este movimiento.



Imagen final del primer momento, *Religión*



Imagen final del segundo momento, *Madera*



Imagen inicial del último momento, *Jolgorio*

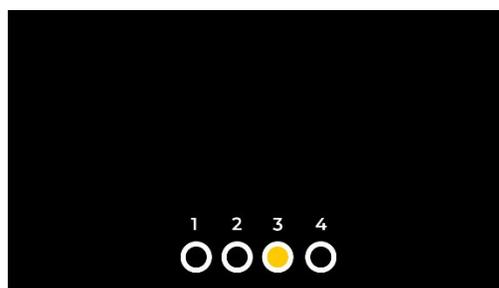
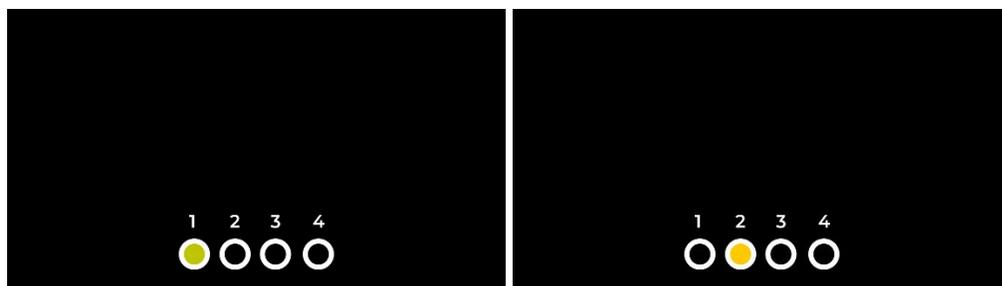
Hasta aquí se describe el proceso creativo de este movimiento con recursos extradiegéticos, además del uso de recursos que brindan las herramientas de edición de video y audio para obtener un resultado cuya correspondencia sea más eficaz.

### **2.15 Momento en vivo – Música grabada y editada**

Como resultado del proceso anterior, se obtuvo un video con un audio *midi* donde se evidencian los usos prácticos de las correspondencias entre música e imagen. Este proyecto pretende contar con una presentación en vivo donde se muestren los resultados de esta investigación, lo que supone preguntarse por la sincronización de la imagen con la música en vivo.

Se pretende que a través de ensayos de la orquesta con el video se logre alcanzar una sincronía aceptable entre la música y lo visual. Para ello surge la propuesta de añadir elementos al video que ayuden a mantener el tiempo que tiene la maqueta y por lo tanto haya una mejor sincronización. Por lo tanto, el video desarrollado en el punto anterior será alterado para la presentación en vivo de la propuesta con dichos elementos.

Para los inicios de cada momento, aparecerá tres veces un conteo visual al cual debe adaptarse rápidamente el director de la orquesta, el último conteo será el que definirá la entrada de la orquesta.



Conteo visual para entrar a alguno de los momentos del movimiento (el pulso varía en cada uno, por lo tanto, el gráfico del conteo también varía)

Como se observa, el primer pulso cuenta con un color verde mientras los demás cuentan con un color amarillo. Esto con el fin de que sirva como guía al director una vez comiencen a aparecer las imágenes del video, pues cuando estas aparezcan, se reducirá el tamaño de los gráficos de conteo, se ubicará en un punto donde no afecte tanto las imágenes y se quitarán los números:





Este ejercicio estuvo sujeto a los ensayos y junto a la orquesta y el director se buscaron opciones que fueran más sencillas para desarrollar este ensamble con la imagen. Para alcanzar un buen resultado en este movimiento de la obra se requirió de varios ensayos con el fin de afianzar las pautas visuales y se lograra una buena concordancia entre la música y la orquesta.

NOTA: para tener un mejor resultado de este trabajo, se grabará el audio en vivo de la orquesta y luego realizará el mismo ejercicio de sincronización con el video que ya se cuenta.

## CONCLUSIONES

A modo de cierre, este ejercicio de investigación-creación alrededor de la intertextualidad, las relaciones música-texto y música-imagen, permitió evidenciar varios puntos planteados al principio de este trabajo. El primero es considerar la importancia del contexto e ideas preconcebidas con que cuenta el músico creador e interprete (esto permeara sus decisiones), y el público al que va dirigida esta propuesta: el factor cultural, educativo, lo imaginativo, lo emocional, y otros elementos que influirán en la recepción y asimilación de la obra. Segundo, la relación establecida entre estos conceptos, en una propuesta como esta, requiere de criterios previos para abordar el proceso creativo, en este caso fueron: 1) reconocer e identificar elementos relevantes del contexto e indagar por experimentaciones y herramientas que sirvan de ruta para una propuesta como esta 2) partiendo del reconocimiento del músico como parte de su contexto, las decisiones creativas estarán determinadas por su visión individual y también colectiva 3) definir diferentes temáticas y enmarcarlas dentro del imaginario colectivo del contexto, seleccionar elementos más relevantes y establecer las relaciones establecidas entre los conceptos y la música desde las múltiples posibilidades que permitan para el desarrollo del ejercicio creativo.

Para el caso de la intertextualidad, el uso de citas basadas en músicas reconocidas del territorio (El Beque, El Retiro, El himno de El Retiro) permitió desarrollar un ejercicio creativo que contó con aportes de grupos focales y entrevistas donde se buscaba un resultado perceptivo y que proyectara elementos musicales que ayudaran a identificar la idea de representación a la que alude.

Para el caso de la relación música-texto, se dio desde elementos prosódicos (acento, ritmo y entonación), la narración de una idea desde las posibilidades sonoras y del texto relacionadas a la representación del territorio (Javiera como personaje y algunos elementos relevantes de su vida determinantes para el contexto), el uso de elementos como madrigalismos, recitados, los mismos géneros musicales seleccionados para la creación y el formato instrumental brindan posibilidades desde cómo relacionar lo técnico, la tímbrica, el color y las texturas con el discurso narrativo y la creación.

En cuanto a la relación música-imagen, se establecieron algunas temáticas que hacen parte del imaginario colectivo y se dio lugar al proceso de creación a través de la creación sonora y visual a través de cuatro temáticas: religión, madera, café y jolgorio.

Por último, y recordando el enfoque establecido de esta propuesta, estos conceptos obedecen a una intencionalidad donde al final lo que más interesa es que el oyente capte un mensaje rodeado de emocionalidad, representación y con un sentido coherente desde la creación. Lo más probable es que el proceso creativo (el paso a paso) no interese a la mayoría del público receptor sino el resultado final y esa idea de representación que se quiere transmitir, sin embargo, es necesario preguntarse por los procesos reflexivos y creativos que circulan alrededor de una obra (surgimiento, rutas de creación, definición de criterios, etc.) y tal vez así se tenga una mayor comprensión de la intencionalidad creativa.

Hasta la fecha, se han realizado dos presentaciones en vivo (EnPúa y saxo solista) en el 3er festival de música andina Manuel J. Bernal en octubre del año 2021 y en el festival de músicas y danzas andinas colombianas “Palonegro” en Lebrija, Bucaramanga. En ambos conciertos se presentaron los movimientos I y II de esta propuesta.

Este ejercicio ampliará sus conclusiones una vez se inicien los últimos ensayos del montaje final y luego de la presentación en escena con la orquesta de cuerdas pulsadas EnPúa que se espera realizar en el teatro municipal Lázaro Villa Cadavid de El Retiro.

## BIBLIOGRAFÍA

- Agudelo de Peláez, M. (2013). *El Retiro, Miradas al Pasado*.
- Alcalde de Isla, J. (2007). *Pautas para el estudio de los orígenes de la música cinematográfica. Área Abierta*, 9.
- Alcaldía, Centro Cultural. (2019). *Los Guarceños*.
- Anta, J. F. (2013). *Representación, Predicción y Música*. N°2, 23-50.
- Corrado, O., Kreichman, R., & Malachevski, J. (1992). *Posibilidades intertextuales del dispositivo musical*. Centro de publicaciones UNL.
- Cross, I., & Tolbert, E. (2009). Music and meaning. *The oxford handbook of music psychology*, 24-34.
- Eero, T. (1994). *A Theory of Musical Semiotics*.
- Escobar, Ma. D. (2013). *Lenguaje, música y texto: Análisis de una relación interdisciplinar* (1a ed.). Universidad de Murcia, Editun.
- Espada, G. (2013). La noción «intertextualidad» como herramienta en el análisis de la relación texto-música. Tres epitafios, N°1, Op.17 de Rodolfo Halffter. *1° Congreso Coral Argentino*.
- Gértrudix, M. (2002). *Música, narración y medios audiovisuales*.
- Gértrudix, M., & García, F. (2013). El discurso musical en el cine: El proceso de composición musical desde el análisis de sus estrategias narrativas. *Teoría y aplicaciones narrativas*, 189-207.
- González, J.-V. (2000). Relación música/texto en el canto gregoriano y en la polifonía y el concepto humanista de ritmo musical. *Anuario Musical*, 55.

- Guerrero, J. (2019a). La música aboradada como una práctica: Una relectura del concepto de intertextualidad. *Cuadernos de música iberoamericana*, 32, 73-93.
- Guerrero, J. (2019b). La música aboradada como una práctica: Una relectura del concepto de intertextualidad. *Cuadernos de música iberoamericana*, 32, 73-93.
- Hanslick, E. (1854). *De lo bello en la música* (1947.<sup>a</sup> ed.). RICORDI.
- Hatten. (1994). *El puesto de la intertextualidad en los estudios musicales*. Criterios, 32.
- Hernández, O. (2011). La semiótica musical como herramienta para el estudio social de la música. *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas*, 7, 39-77.
- Hernández, O. (2015a). *Los mitos de la música nacional. Poder y emoción en las músicas populares colombianas 1930-1960*. Fondo Editorial Casa de las Américas.
- Hernández, O. (2015b). *Los mitos de la música nacional. Poder y emoción en las músicas populares colombianas 1930-1960*. Fondo Editorial Casa de las Américas.
- Igoa, J. M. (2010). *Sobre las relaciones entre música y Lenguaje*. 97-125.
- Kristeva, J. (1997). «Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela», *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. Casa de las Américas.
- López Cano, R. (2004). *Elementos para el estudio semiótico de la cognición musical. Teorías cognitivas, esquemas, tipos cognitivos y procesos de categorización*.  
<http://www.eumus.edu.uy/amus/lopezcano/articulo2.html>
- López Cano, R. (2005). Más allá de la intertextualidad. Tópicos musicales, esquemas narrativos, ironía y cinismo en la hibridación musical de la era global”, *Nassare. Revista Aragonesa de Musicología*, 21(1).
- López Cano, R. (2007). Música e intertextualidad. *Cuadernos de teoría y crítica musical* 104, 30-36.

- López Cano, R. (2008). Música y retórica. Encuentro y desencuentros de la música y el lenguaje. *Eufonia. Didáctica de la música* 43, 87-99.
- López Cano, R., & San Cristóbal Opazo, Ú. (2014). *Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos*. Programa de fomento a proyectos y coinversiones culturales del Fondo nacional para la cultura y las artes de México.
- López, M. (2011). «Amistosa competencia»: Sobre la relación entre música y texto en la obra coral. Algunas consideraciones para la práctica docente. *Temas para la Educación*, 12, Article 12.
- Molino, J. (2000). Towards an evolutionary theory of music and language. *The origins of music*, 165-176.
- Monelle, R. (1992). *Linguistics and semiotics in music*.
- Olaya, O. J. (2009). *Música para cine. Composición y producción de la música original para el cortometraje animado «El mercader de sueños»*. Pontificia Universidad Javeriana.
- Peñalver, J. M. (2010). *¿Cuál debe ser la función de la música con relación a la imagen? Una experiencia docente con estudiantes de la licenciatura en Comunicación Audiovisual*. Sonograma núm.006.
- Rojas, G. T. (2019). *Hip hop una historia de transformación social en Medellín*. El Mundo. <https://www.elmundo.com/noticia/Hip-hop-una-historia-de-transformacion-social-en-Medellin/375944>
- Schopenhauer, A. (2004). *Lecciones sobre metafísica de lo bello* (trad. Pérez Cornejo). Universitat de Valencia.
- Serry, C. (1959). *Música para teatro* (Vol. 13). Revista Musical Chilena.

Spicer, M. (2009). Strategic Intertextuality in Three of John Lennon's Late Beatles Songs.

*Special Feature-A Music-Theoretical Matrix: Essays In Honor Of Allen Forte (Part I),*

2(1). <http://trace.tennessee.edu/gamut/vol2/iss1/>

**ANEXOS**

# I. CITAS GUARCEÑAS

ALEJO JARAMILLO

♩ = 120

SOPRANO SAX

BANDOLA 1

BANDOLA 2

BANDOLA ALTO

TIPLE 1

TIPLE 2

GUITARRA 1

GUITARRA 2

BANDOLA BAJO

CONTRABAJO

GLOCKENSPIEL

TAMBORA  
CORTINA  
MARACAS

*p*

*mp*

*p*

*mp*

*p*

*mp*

*p*

*mp*

*mp*

Cortina

Tocar solo 2a vez

10

S. SX. *mp*

MDN. 1

MDN. 2

10

10

TPL. 1 *mp*

TPL. 2 *mp*

GTR. 1

GTR. 2

GTR.

10

C.B.

10

GLK.

10

ACC. Tambora (x= madera)  
Tocar solo 2a vez

4 veces

17

S. SX. *Tocar 4a vez* 1, 2, 3. 4. *f* *tr*

MDN. 1 *cresc.* *Tocar desde la 3a vez* *f* Div.

MDN. 2 *cresc.* *Tocar desde la 3a vez* *f* Div.

TPL. 1 *cresc.* *Tocar desde la 3a vez* *f*

TPL. 2 *cresc.* *Tocar desde la 3a vez* *f*

GTR. 1 *cresc.* *f*

GTR. 2 *cresc.* *f*

GTR. *cresc.* *pizz.* *f*

C.B. *cresc.* *f*

GLK. *cresc.* *f*

ACC. *cresc.* *f*

A Vivo

24

S. SX.

3

*f*

24

MDN. 1

Unis.

24

MDN. 2

Unis.

24

TPL. 1

24

TPL. 2

24

GTR. 1

24

GTR. 2

24

GTR.

24

C.B.

24

GLK.

24

ACC.

31

S. SX. *mf*

MDN. 1 *mf*

MDN. 2 *mf*

TPL. 1 *mf*

TPL. 2 *mf*

GTR. 1 *mf*

GTR. 2 *mf*

GTR. *mf*

31

C.B. *mf*

31

GLK. *mf*

31

ACC. *mf*

38

S. SX. *p*

MDN. 1 *p* *f*

MDN. 2 *p* *f*

TPL. 1 *p* *f*

TPL. 2 *p* *f*

GTR. 1 *p* *f*

GTR. 2 *p* *f*

GTR. *p* *f*

C.B. *p* *f*

GLK. *p*

ACC. *p* *f*

45

S. SX.

MDN. 1

MDN. 2

TPL. 1

TPL. 2

GTR. 1

GTR. 2

GTR.

C.B.

GLK.

ACC.

Div.

*f*



**B**

59

S. SX.

*f* *p*

MDN. 1

MDN. 2

TPL. 1

TPL. 2

GTR. 1

GTR. 2

GTR.

*p*

C.B.

*p*

GLK.

59

ACC.

*p*





82

S. SX. *f* *pp*

MDN. 1 *f* *pp*

MDN. 2 *f* *pp*

TPL. 1 *f* *pp*

TPL. 2 *f* *pp*

GTR. 1 *f* *pp*

GTR. 2 *f* *pp*

GTR. *f* *pp*

82

C.B. *f* *p*

82

GLK.

82

ACC. *f* *pp*

89 A1

S. SX. *f* Div. *f* Unis.

MDN. 1 *f* Div. Unis.

MDN. 2 *f* Unis.

TPL. 1 *f*

TPL. 2 *f*

GTR. 1 *f*

GTR. 2 *f*

GTR. *f*

C.B. *f*

GLK. *f*

ACC. *f*

96

S. SX. *mf*

MDN. 1 *mf*

MDN. 2 *mf*

TPL. 1 *mf*

TPL. 2 *mf*

GTR. 1 *mf*

GTR. 2 *mf*

GTR. *p*

96

C.B. *mf*

96

GLK. *mf*

96

ACC. *mf*

103

S. SX. *f* **B1** *f*

MDN. 1 *f*

MDN. 2 *f*

TPL. 1 *f*

TPL. 2 *f*

GTR. 1 *f*

GTR. 2 *f*

GTR. *f*

103

C.B. *f*

103

GLK. *f*

103

ACC. *f*

Musical score for I. CITAS GUARCEÑAS, page 16. The score includes parts for S. SX., MDN. 1, MDN. 2, TPL. 1, TPL. 2, GTR. 1, GTR. 2, GTR., C.B., GLK., and ACC. The score is in B-flat major and 4/4 time, starting at measure 110. Dynamics range from piano (*p*) to fortissimo (*f*). The score features various musical notations including slurs, accents, and dynamic markings.

♩ = 65  
C Lento

118

S. SX. *mf* *rit.* *mp*

MDN. 1 *mp* *p* Sul. T

MDN. 2 *mp* *p*

TPL. 1 *mp* *p*

TPL. 2 *mp* *p*

GTR. 1 *mp* *p*

GTR. 2 *mp* *p*

GTR. *mp* *p* arco

C.B. *mp* *p*

GLK.

ACC.

126

S. SX.

MDN. 1 nat. Sul. T nat.

MDN. 2 nat. Sul. T nat.

TPL. 1 nat.

TPL. 2

GTR. 1

GTR. 2

GTR.

C.B. 126

GLK. 126

ACC. 126

133

S. SX. *mf*

133

MDN. 1 *mf*

MDN. 2 *mf*

TPL. 1 *mf*

TPL. 2 *mf*

GTR. 1 *mf*

GTR. 2 *mf*

GTR. *mf*

133

C.B. *mf*

133

GLK.

133

ACC.

141

149

S. SX.

MDN. 1

MDN. 2

TPL. 1

TPL. 2

GTR. 1

GTR. 2

GTR.

C.B.

GLK.

ACC.

*mf*

D

150

S. SX.

MDN. 1

MDN. 2

TPL. 1

TPL. 2

GTR. 1

GTR. 2

GTR.

C.B.

GLK.

ACC.

*p*

158

S. SX.

MDN. 1

MDN. 2

TPL. 1

TPL. 2

GTR. 1

GTR. 2

GTR.

C.B.

GLK.

ACC.

*f*

*f* pizz.

164

S. SX. *mp*

MDN. 1

MDN. 2

TPL. 1 *mp* Sul. T 3

TPL. 2 *mp* Sul. T 3

GTR. 1 *mp*

GTR. 2 *mp*

GTR. *mp*

C.B. *mp*

GLK.

ACC.

167

171 175

S. SX. *f*

MDN. 1 *p* *f*

MDN. 2 *p* *f*

TPL. 1 *p* *f*

TPL. 2 *p* *f*

GTR. 1 *p* *f*

GTR. 2 *p* *f*

GTR. *p* *f*

C.B. *p* *f* arco

GLK.

ACC.

Cadencia

Musical score for the Cadencia section, measures 177-182. The score is arranged for a large ensemble with the following parts:

- S. SX. (Soprano Saxophone)
- MDN. 1 (Mellophone 1)
- MDN. 2 (Mellophone 2)
- TPL. 1 (Trumpet 1)
- TPL. 2 (Trumpet 2)
- GTR. 1 (Trumpet 3)
- GTR. 2 (Trumpet 4)
- GTR. (Tuba)
- C.B. (Contrabass)
- GLK. (Glockenspiel)
- ACC. (Accompaniment)

The score begins at measure 177. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The dynamic marking *ff* (fortissimo) is used throughout the section. The Cadencia section concludes with a final chord in measure 182.

184

S. SX.

MDN. 1

MDN. 2

TPL. 1

TPL. 2

GTR. 1

GTR. 2

GTR.

C.B.

GLK.

ACC.

184

184

184

190

S. SX.

MDN. 1

MDN. 2

TPL. 1

TPL. 2

GTR. 1

GTR. 2

GTR.

C.B.

GLK.

ACC.

*p*

**Pesado**

**E**

197

The musical score is arranged in a multi-stem format. The instruments and their parts are as follows:

- S. SX. (Soprano Saxophone):** Features a melodic line starting at measure 197. It begins with a *mf* dynamic and concludes with a *p* dynamic. A hairpin indicates a gradual decrease in volume.
- MDN. 1 & 2 (Mandolins):** Both parts play a rhythmic accompaniment. MDN. 1 starts at *p*, moves to *mf*, and then returns to *p*. MDN. 2 follows a similar dynamic path.
- TPL. 1 & 2 (Tambourines):** Both parts provide a rhythmic accompaniment, mirroring the dynamic changes of the mandolins.
- GTR. 1 & 2 (Guitars):** GTR. 1 plays a melodic line with dynamics *p*, *mf*, and *p*. GTR. 2 plays a rhythmic accompaniment with dynamics *p* and *mf*.
- GTR. (Bass Guitar):** Provides a rhythmic accompaniment with dynamics *p*, *mf*, and *p*.
- C.B. (Cello/Bass):** Labeled "arco", it plays a melodic line with dynamics *p* and *mf*.
- GLK. (Glockenspiel):** Indicated by a series of horizontal dashes, suggesting a rhythmic pattern.
- ACC. (Acoustic):** Indicated by a series of horizontal dashes, suggesting a rhythmic pattern.

Dynamic markings (*mf* and *p*) are placed throughout the score to indicate volume changes. Hairpins are used to show crescendos and decrescendos. The score is in a key signature of two flats and a 4/4 time signature.

208 *rit.* **F** **enérgico**

S. SX.

MDN. 1

MDN. 2

TPL. 1

TPL. 2

GTR. 1

GTR. 2

GTR.

C.B.

GLK.

ACC.

*p*

*f*

*pizz.*

*Maracas*

219 *ritempo*

S. SX. *f* *mp*

MDN. 1 *mp*

MDN. 2 *mp*

TPL. 1 *mp*

TPL. 2 *mp*

GTR. 1 *mp*

GTR. 2 *mp*

GTR. *mp*

C.B. *mp*

GLK. *f*

ACC.





♩ = 120

G

H

Tocar solo 2a vez

240

S. SX. *mf*

MDN. 1 Tapa *mf*

MDN. 2 Tapa *mf*

TPL. 1 Tapa *mf*

TPL. 2 Tapa *mf*

GTR. 1 *p* *mf*

GTR. 2 *p* *mf*

GTR. *p* *mf*

C.B. *mf*

GLK.

ACC. *f* *pp* *mf*

250

S. SX.

1. 2. I

250

MDN. 1

MDN. 2

TPL. 1

TPL. 2

GTR. 1

GTR. 2

GTR.

250

C.B.

250

GLK.

250

ACC.



269

S. SX.

1. 2.

MDN. 1

MDN. 2

TPL. 1

TPL. 2

GTR. 1

GTR. 2

GTR.

C.B.

GLK.

ACC.

*f*

*f*

*p*

277

S. SX.

MDN. 1

MDN. 2

TPL. 1

TPL. 2

GTR. 1

GTR. 2

GTR.

C.B.

GLK.

ACC.

*p*

*mp*

*p*

*mp*

*p*

*mp*

*mp*

286

Tocar solo 2a vez

mp

4 veces

Tocar 4a vez

cresc.

1, 2, 3.

286

Tocar desde la 3a vez >

cresc.

Tocar desde la 3a vez >

cresc.

Tocar desde la 3a vez >

cresc.

mp

mp

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc. pizz.

286

cresc.

286

cresc.

286

Tambora (x= madera)

Tocar solo 2a vez

cresc.

294

S. SX. *f* *p* *f*

MDN. 1 *f* *p* *f*

MDN. 2 *f* *p* *f*

TPL. 1 *f* *p* *f*

TPL. 2 *f* *p* *f*

GTR. 1 *f* *p* *f*

GTR. 2 *f* *p* *f*

GTR. *f* *p* *f*

C.B. *f* *p* *f*

GLK. *f* *p* *f*

ACC. *f* *p* *f* Maracas

# II. JAVIERA

♩ = 160

VOZ

SAXO SOPRANO  
+ (VOZ)

SAXO SOPRANO

BANDOLA 1

BANDOLA 2

BANDOLA ALTO

TIPLE 1

TIPLE 2

GUITARRA 1

GUITARRA 2

BANDOLA BAJO

CONTRABAJO

GLOCKENSPIEL

TAMBORA  
CORTINA  
MARACAS

8

S. SX. *mf*

S. SX. *mf*

MDN. 1 *f p*

MDN. 2 *f p*

TPL. 1 *f p*

TPL. 2 *f p*

GTR. 1 *f p*

GTR. 2 *f p*

GTR. *f p*

D.B. *f p*

GLK. *f*

ACC. *f mp*





32

S. SX.

S. SX.

MDN. 1

MDN. 2

TPL. 1

TPL. 2

GTR. 1

GTR. 2

GTR.

D.B.

GLK.

ACC.

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*

3



**B**

Musical score for II. JAVIERA, page 7, section B. The score includes staves for S. SX., MDN. 1, MDN. 2, TPL. 1, TPL. 2, GTR. 1, GTR. 2, GTR., D.B., GLK., and ACC. (Tambora). It features various musical notations such as dynamics (*mf*, *f*), articulation (*arco*), and performance instructions.

48

S. SX.

S. SX.

MDN. 1

MDN. 2

*mf*

TPL. 1

TPL. 2

GTR. 1

GTR. 2

GTR.

48 arco

D.B.

GLK.

48 Tambora (x= madera)

ACC.



64

S. SX.

S. SX.

MDN. 1

*pizz.*

*p* *pizz.*

MDN. 2

*p* *pizz.*

*p*

TPL. 1

*mp*

3 3

TPL. 2

*mp*

3 3

GTR. 1

GTR. 2

GTR.

*mp*

D.B.

*mp*

64

GLK.

64

ACC.

*mp*



C

80

S. SX.

S. SX.

MDN. 1

MDN. 2

TPL. 1

TPL. 2

GTR. 1

GTR. 2

GTR.

D.B.

GLK.

ACC.

Tambora (x= maraca)

*f*

88

S. SX.

S. SX.

MDN. 1

MDN. 2

TPL. 1

TPL. 2

GTR. 1

GTR. 2

GTR.

D.B.

GLK.

ACC.

*Sul. P* *nat.*

*Sul. P* *nat.*

*Sul. P* *nat.*

*Sul. P* *nat.*

*f*

5

3

3

D

97 Mi san - gres del Lla - no gran - de muy cer - ca del rí - o ne - gro

S. SX. *f* *f*

S. SX. *f* *mf*

MDN. 1 *mf* *mf* pizz. -----

MDN. 2 *mf* *mf* pizz. -----

TPL. 1 *mf* *mf*

TPL. 2 *mf* *mf*

GTR. 1 *mf* *mf*

GTR. 2 *mf* *mf*

GTR. *mf* *mf* pizz. -----

D.B. *mf* *mf*

GLK. *mf* *mf*

ACC. *mf* *mf*

105

— cre - ci jun - toa pa - dre y ma - dre y mis a - mi - gos los ne - gros. —

S. SX.

S. SX.

MDN. 1

MDN. 2

TPL. 1

TPL. 2

GTR. 1

GTR. 2

GTR.

D.B.

GLK.

ACC.

113

— Me ca - sa - ron de die - ci - nue - ve Ig - na - cio fueun gran a - lia - do

S. SX.

S. SX.

MDN. 1

MDN. 2

TPL. 1

TPL. 2

GTR. 1

GTR. 2

GTR.

113

D.B.

113

GLK.

113

ACC.

121

vi - vi - mos en pra - dos ver - des am - bos fui - mos ab - ne - ga - dos

S. SX. *mp* *f*

S. SX. *mp* *f*

MDN. 1 *p* *f*

MDN. 2 *p* *f*

TPL. 1 *p* *f*

TPL. 2 *p* *f*

GTR. 1 *p* *f*

GTR. 2 *p* *f*

GTR. *p* *f*

D.B. *p* *f*

GLK. *mp* *f*

ACC. *p* *f*



137

S. SX.

S. SX.

MDN. 1

MDN. 2

TPL. 1

TPL. 2

GTR. 1

GTR. 2

GTR.

D.B.

GLK.

ACC.

Div. -----

Div. -----

Unis.

Unis.

Unis.

x x x x x x x x

E

145

No le - i - a nies - cri - bí - a que so - cie - dad tan ma - chis -

*mp*

S. SX.

S. SX.

*mp*

*p*

MDN. 1

pizz.

*p*

MDN. 2

pizz.

*p*

pizz.

*p*

TPL. 1

TPL. 2

GTR. 1

GTR. 2

GTR.

*p*

D.B.

*p*

GLK.

*p*

ACC.

153

ta pa - triar - cal y e - li - tis - ta soy con - tra - ria en de - ma - sí -

S. SX. *cresc.* *f*

S. SX. *cresc.* *f*

MDN. 1 *cresc.* *f*

MDN. 2 *cresc.* *f*

TPL. 1 *cresc.* *f*

TPL. 2 *cresc.* *f*

GTR. 1 *cresc.* *f*

GTR. 2 *cresc. nat.* *f*

GTR. *cresc.* *f*

D.B. *cresc.* *f* arco

GLK. 153

ACC. 153 *cresc.* *f* 3





G

177

— Mal - di - tas - las je - rar - quí - as — el po - der los en - ce - gue - ce — al te - ner su - pre - ma - cí - a. — El cie - lo no los me - re -

S. SX.

S. SX.

MDN. 1

MDN. 2

TPL. 1

TPL. 2

GTR. 1

GTR. 2

GTR.

177

pizz.

D.B.

GLK.

177

ACC.

185

ce ¿A - ca-so la piel de - sig - na des - di - cha mal - tra-to co - di - cia pa - sar por en - ci - ma?

S. SX. *mp* *mf*

S. SX. *mp* *mf*

MDN. 1 Sul. T. *mp* *mf*

MDN. 2 Sul. T. *mp* *mf*

TPL. 1 *mp* *mf*

TPL. 2 *mp* *mf*

GTR. 1 *mp* *mf*

GTR. 2 *mp* *mf*

GTR. *mp* *mf*

D.B. *mp* *mf*

GLK. 185

ACC. 185 *mp* *mf*

193

Siel al-maa-gra-de-ce bon-dad ei-gual-dad ser ne-groo ser blan-co ni de-be-ri-aim-por-

S. SX. *p* *f*

MDN. 1 *f*

MDN. 2 *f*

TPL. 1 *f*

TPL. 2 *p* *f*

GTR. 1 *p* *f*

GTR. 2 *p* *f*

GTR. *p* *f*

D.B. *p* *f*

GLK. *f*

ACC. *p* *f*

H

201

tar

S. SX.

*f*

S. SX.

*f*

MDN. 1

*mf*

*f*

MDN. 2

*mf*

*f*

TPL. 1

Br.

*mf* nat.

*f*

TPL. 2

Br.

nat.

GTR. 1

GTR. 2

GTR.

201

D.B.

201

GLK.

201

ACC.

209

S. SX. *mp*

S. SX. *mp*

MDN. 1 *mp*

MDN. 2 *mp*

TPL. 1 *mp*

TPL. 2 *mp* Br. -----

GTR. 1 *mp*

GTR. 2 *mp*

GTR. *mp*

D.B. *mp*

GLK. *p*

ACC. *mp*

217

S. SX. *f* *mp*

S. SX. *f* *mp*

MDN. 1 *pp* *f* *p*

MDN. 2 *pp* *f* *p*

TPL. 1 *pp* *f* *p*

TPL. 2 *pp* *f* *p*

GTR. 1 *pp* *f* *p*

GTR. 2 *pp* *f* *p*

GTR. *pp* *f* *p*

D.B. *pp* *f* *p*

GLK.

ACC. *pp* *f*

♩. = 75

225

S. SX.

S. SX.

MDN. 1

MDN. 2

TPL. 1

TPL. 2

GTR. 1

GTR. 2

GTR.

arco

D.B.

GLK.

*mp*

ACC.

Cortina

Tambora (x= madera)

*p*



241

Mi ni - ñez fue un pri - vi - le - gio - aun a - sí ya com - pren - di - a - que no so - lo por ser blan - co - a los ne - gros se - ña - la - ri -

*mf* *mf* *mf*

S. SX.

S. SX.

MDN. 1

MDN. 2

TPL. 1

TPL. 2

GTR. 1

GTR. 2

GTR.

D.B.

GLK.

ACC.

*mp* *mp* *mp* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf*

J

*rit.*

249  
a al cre - cer tu - ve la suer - te de jun - tar - me con al - gu - nos pro - cu - ran - do po - coa - bru - mo e - vi - tan - doma - las gen -

S. SX.  
249

S. SX.  
249

MDN. 1  
249

MDN. 2  
249

249

TPL. 1  
249

TPL. 2  
249

GTR. 1  
249

GTR. 2  
249

GTR.  
249

D.B.  
249

GLK.  
249

ACC.  
249

K ♩ = 130

257

S. SX. *tes* *p*

S. SX. *p*

MDN. 1 *fp*

MDN. 2 *fp*

TPL. 1 *fp*

TPL. 2 *fp*

GTR. 1 *fp*

GTR. 2 *fp*

GTR. *fp*

D.B. *fp*

GLK. *fp*

ACC. *fp* *f*

L

265

S. SX.

S. SX.

MDN. 1

MDN. 2

TPL. 1

TPL. 2

GTR. 1

GTR. 2

GTR.

D.B.

GLK.

ACC.

Rasgueo en cuerdas apagadas

*mp*

Golpe en el cuerpo del inst. (sonoridad grave)

*mp*

*mp*

*mp*

pizz.

*mp*

*mp*



N

281 1. 2. 3. 4.

S. SX. *f*

S. SX. *f*

MDN. 1

MDN. 2

TPL. 1

TPL. 2

GTR. 1 *Met.*

GTR. 2 *Met.*

GTR. *Met.*

D.B. *Met.*

GLK.

ACC.

289

S. SX. *p* *f*

S. SX. *p* *f*

MDN. 1 *p* *f*

MDN. 2 *p* *f*

TPL. 1 *p* *f*

TPL. 2 *p* *f*

GTR. 1 *p* *f*

GTR. 2 *p* *f*

GTR. *p* *f*

D.B. *p* *f*

GLK.

ACC. *p* *f*

297

Al son deun tam-bor can - ta-bay dan - za - ba por un ve-loa-zul juz - ga-ban mi al - ma me

*f*

S. SX.

S. SX.

MDN. 1

MDN. 2

TPL. 1

TPL. 2

GTR. 1

GTR. 2

GTR.

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*

297

D.B.

*mf*

297

GLK.

*mf*

297

ACC.

*fp* *mf*

305

Ila-ma-ban fa-tua la des-ca-rria-da que - ri-an mis bie-nos po - co meim-por-ta-ban. Ser viu-daes-tar-so-laahu-yen - ta-ba las ga-nas de se-guir en vi-day tan des-di-cha-da noobs-

S. SX.

S. SX.

MDN. 1

MDN. 2

TPL. 1

TPL. 2

GTR. 1

GTR. 2

GTR.

arco

D.B.

GLK.

*mf*

ACC.

313

tan-te mi al-ma siem-preim-plo-ra-ba por un mun-do jus-to de paz y de gra-cia ¡Li-ber - tad!

S. SX. *p* *ff*

S. SX.

MDN. 1 *p* *ff*

MDN. 2 *p* *ff*

TPL. 1 *p* *ff*

TPL. 2 *p* *ff*

GTR. 1 *p* *ff*

GTR. 2 *p* *ff*

GTR. *p* *ff*

D.B. *p* *ff*

GLK. *p*

ACC. *p* *ff*

321

¡Li-ber - tad! Li-ber - tad

S. SX.

S. SX.

MDN. 1

MDN. 2

TPL. 1

TPL. 2

GTR. 1

GTR. 2

GTR.

D.B.

GLK.

ACC.

*ff*

329

Li - ber - tad

S. SX.

S. SX.

MDN. 1

MDN. 2

Div.

*mp*

TPL. 1

TPL. 2

GTR. 1

*mp*

GTR. 2

*mp*

GTR.

*mp*

D.B.

*mp*

GLK.

329

ACC.

337

S. SX. *mp*

S. SX. *mp*

MDN. 1 *mp*

MDN. 2 *mp*

MDN. 2 Unis. *mp*

TPL. 1 *mp*

TPL. 2 *mp*

GTR. 1

GTR. 2

GTR.

D.B. *arco*

GLK.

ACC. *p*

345

Li - ber - tad Li - ber - tad ne - gros blan - cos por i - gual

*mf*

S. SX.

S. SX.

MDN. 1

MDN. 2

TPL. 1

TPL. 2

GTR. 1

GTR. 2

GTR.

D.B.

GLK.

ACC.

Voz

en sus

Voz

en sus

Voz

Sul. P

Voz sus

en sus

Voz

en sus

*mf*

353

S. SX. *f* es por e so que hoy pro cla mo o Li - ber -

MDN. 1 cuer - pos guar - dan mar - cas que ja más ol - vi - da rán. *f*

MDN. 2 cuer - pos guar - dan mar - cas que ja más ol - vi - da rán *f*

TPL. 1 cuer - pos guar - dan mar - cas que ja más ol - vi - da rán *f*

TPL. 2 cuer - pos guar - dan mar - cas que ja más ol - vi - da rán *f*

GTR. 1 *mf*

GTR. 2 *mf*

GTR. *mf*

D.B. *mf* *f*

GLK. 353

ACC. 353 *mf* *f*

R

tad — Li-ber - tad — Li-ber - tad — des - de los cie - los has-tael ma - ar — Li-ber

S. SX. *mf*

S. SX. *mf*

MDN. 1 *mf* pizz.

MDN. 2 *mf* pizz.

TPL. 1 *mf*

TPL. 2 *mf*

GTR. 1 *mf*

GTR. 2 *mf*

GTR. *mf* pizz.

D.B. *mf*

GLK. *mf*

ACC. *mf* Tambora (x= maraca)





# III. PAISAJES

Religión  $\text{♩} = 75$

A

Musical score for 'III. Paisajes' featuring various instruments. The score is in 4/4 time with a tempo of 75 beats per minute. The key signature has one sharp (F#). The instruments listed are Saxo Soprano, Bandola 1, Bandola 2, Bandola Alto, Tiple 1, Tiple 2, Guitarra 1, Guitarra 2, Bandola Bajo, Contrabajo, Glockenspiel, Percusión I (Tambora, Cortina, Maracas), and Percusión II (Redoblante, Platillo). The score includes dynamics such as *mf* and *pizz.* and articulation marks like accents and breath marks.

This musical score is for the piece "III. PAISAJES". It features a variety of instruments and includes dynamic markings and performance instructions.

- S. SX.** (Soprano Saxophone): Starts at measure 9 with a *mp* dynamic. A box labeled "B" is placed above the staff at measure 11, with a slur and the number "3" indicating a triplet.
- BNDL. 1 & 2** (Bansuri): Both parts play a melodic line starting at measure 9, with dynamics ranging from *p* to *mf*.
- BN. A.** (Bansuri): Plays a melodic line starting at measure 9, with dynamics ranging from *p* to *mf*.
- TPL. 1 & 2** (Trumpets): Both parts play a melodic line starting at measure 9, with a *mf* dynamic. They have a rest from measure 11 to 12, then play a series of chords from measure 13 onwards, with the instruction "Br." above the staves.
- GTR. 1 & 2** (Guitars): Both parts play a rhythmic accompaniment starting at measure 9, with a *mf* dynamic.
- BN. B.** (Bassoon): Plays a melodic line starting at measure 9, with a *mf* dynamic.
- C.B.** (Cello): Plays a melodic line starting at measure 9, with a *mf* dynamic.
- GLK.** (Glockenspiel): Plays a melodic line starting at measure 9, with a *mp* dynamic.
- PERC. I** (Percussion I): Has a rest until measure 11, then plays a *pp* (pianissimo) maracas pattern from measure 11 to 13, with the instruction "Maracas" above the staff.
- PERC. II** (Percussion II): Has a rest throughout the entire score.

16

S. SX. *mf*

BNDL. 1

BNDL. 2

BN. A.

TPL. 1 Sul. P Br. Nat. Sul. T *mf*

TPL. 2 Sul. P Br. Nat. Sul. T *mf*

GTR. 1

GTR. 2

BN. B.

C.B.

GLK. *p* *mf* *f* #8

PERC. I *f*

PERC. II

Detailed description: This is a page of a musical score for 'III. PAISAJES', page 3. The score is arranged in a multi-staff format. At the top, the S. SX. (Saxophone) part begins at measure 16 with a melodic line marked *mf*, featuring triplets and a crescendo. Below it are staves for BNDL. 1, BNDL. 2, and BN. A., which are mostly silent. The TPL. 1 and TPL. 2 (Trumpets) parts play chords, with markings for 'Sul. P', 'Br.', 'Nat.', and 'Sul. T', and a dynamic of *mf*. The GTR. 1 and GTR. 2 (Guitars) parts play rhythmic accompaniment, with GTR. 2 including a triplet. The BN. B. (Bassoon) and C.B. (Cello/Bass) parts also play accompaniment, with the C.B. part including a triplet. The GLK. (Glockenspiel) part starts at measure 16 with a dynamic of *p*, moving to *mf* and *f*, and ending with a sharp sign (#8). The PERC. I (Percussion I) part has a dynamic of *f* and a crescendo. The PERC. II (Percussion II) part is silent.

C

S. SX. *f* 3 3 3

BNDL. 1 *p* *f*

BNDL. 2 *p* *f*

BN. A. *p* *f*

TPL. 1 *p* *f* Sul. P Sul. T

TPL. 2 *p* *f* Sul. P Sul. T

GTR. 1 *f*

GTR. 2 *f*

BN. B. *f* arco

C.B. *f*

GLK. *f*

PERC. I *mf* 3

PERC. II *mf* 3

Tambora (x= madera)



33

S. SX.

*f* Tocar 2da vez

33

BNDL. 1

BNDL. 2

BN. A.

TPL. 1

TPL. 2

GTR. 1

GTR. 2

BN. B.

33

C.B.

33

GLK.

*f*

33

PERC. I

33

PERC. II

E

Musical score for "III. PAISAJES" page 7, starting at rehearsal mark E. The score includes parts for S. SX., BNDL. 1, BNDL. 2, BN. A., TPL. 1, TPL. 2, GTR. 1, GTR. 2, BN. B., C.B., GLK., PERC. I, and PERC. II.

**S. SX.** (Soprano Saxophone): Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). The part features a melodic line with eighth-note patterns and slurs.

**BNDL. 1** (Bassoon 1): Treble clef, key signature of two sharps. Starts at measure 37. Features a melodic line with slurs and accents, ending with a triplet.

**BNDL. 2** (Bassoon 2): Treble clef, key signature of two sharps. Features a melodic line with slurs and accents, ending with a triplet.

**BN. A.** (Bassoon Alto): Bass clef, key signature of two sharps. Features a melodic line with slurs and accents, ending with a triplet.

**TPL. 1** (Trumpet 1): Treble clef, key signature of two sharps. Features a melodic line with slurs and accents.

**TPL. 2** (Trumpet 2): Treble clef, key signature of two sharps. Features a melodic line with slurs and accents.

**GTR. 1** (Guitar 1): Treble clef, key signature of two sharps. Features a rhythmic pattern of eighth notes with slurs and accents.

**GTR. 2** (Guitar 2): Treble clef, key signature of two sharps. Features a rhythmic pattern of eighth notes with slurs and accents.

**BN. B.** (Bassoon Bass): Bass clef, key signature of two sharps. Features a melodic line with slurs and accents.

**C.B.** (Cello/Bass): Bass clef, key signature of two sharps. Features a melodic line with slurs and accents, starting at measure 37 with the instruction "arco".

**GLK.** (Glockenspiel): Treble clef, key signature of two sharps. Features a melodic line with slurs and accents, starting at measure 37.

**PERC. I** (Percussion I): Treble clef, key signature of two sharps. Features a melodic line with slurs and accents, starting at measure 37.

**PERC. II** (Percussion II): Treble clef, key signature of two sharps. Features a rhythmic pattern of eighth notes with slurs and accents, starting at measure 37.

41

S. SX.

BNDL. 1

BNDL. 2

BN. A.

TPL. 1

TPL. 2

GTR. 1

GTR. 2

BN. B.

41

C.B.

41

GLK.

41

PERC. I

41

PERC. II

3

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'III. PAISAJES'. The score is arranged in a multi-stem format. At the top, the string section (S. SX.) is shown with a complex, flowing melodic line. Below it are the woodwind sections: BNDL. 1 and BNDL. 2 (flutes), BN. A. (oboe), and two trombones (TPL. 1 and TPL. 2). The guitar section (GTR. 1 and GTR. 2) features a rhythmic pattern of eighth notes. The brass section includes BN. B. (baritone), C.B. (contrabass), and GLK. (glockenspiel). The percussion section (PERC. I and PERC. II) provides a steady rhythmic accompaniment. The score is marked with a '41' at the beginning of each system, indicating the measure number. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Tradición maderera

45

S. SX.

*mf*

BNDL. 1

BNDL. 2

BN. A.

TPL. 1

TPL. 2

GTR. 1

GTR. 2

BN. B.

*mf*

C.B.

*mf*

GLK.

*mf*

PERC. I

PERC. II

Detailed description: This is a page of a musical score for a piece titled 'III. PAISAJES', specifically 'Tradición maderera'. The score is for a large ensemble and includes parts for strings (S. SX.), woodwinds (BNDL. 1, BNDL. 2, BN. A., TPL. 1, TPL. 2), brass (BN. B.), guitar (GTR. 1, GTR. 2), double bass (C.B.), keyboard (GLK.), and two percussionists (PERC. I, PERC. II). The music begins at measure 45. The string section (S. SX.) has a melodic line starting with a half note G4, followed by a sixteenth-note run (A4, B4, C5, B4, A4) marked *mf*. The woodwinds and brass play sustained chords. The guitar and double bass parts have rhythmic patterns. The percussion parts are marked with vertical lines, indicating rhythmic hits. The score concludes with a double bar line and repeat signs at the end of the page.

49  $\text{♩} = 130$

S. SX. *f*

BNDL. 1 *f*

BNDL. 2 *f*

BN. A. *f*

TPL. 1 *f*

TPL. 2 *f*

GTR. 1 *f*

GTR. 2 *f*

BN. B. *f* pizz.

C.B. *f*

GLK.

PERC. I *f*

PERC. II

56 1. 2. F

S. SX. *mf*

BNDL. 1 *mf* *subito p* *f*

BNDL. 2 *mf* *subito p* *f*

BN. A. *mf* *subito p* *f*

TPL. 1 Rasgueo en cuerdas apagadas *mf*

TPL. 2 Rasgueo en cuerdas apagadas *mf*

GTR. 1 *mf*

GTR. 2 *mf*

BN. B. *mf*

C.B. *mf*

GLK. *mf*

PERC. I *mf*

PERC. II



73

S. SX.

BNDL. 1

BNDL. 2

BN. A.

TPL. 1

TPL. 2

GTR. 1

GTR. 2

BN. B.

73

C.B.

73

GLK.

*f*

73

PERC. I

73

PERC. II

Detailed description of the musical score: This page contains the musical score for measures 73 through 80 of the piece 'III. PAISAJES'. The score is arranged in a multi-staff format. The instruments and their parts are: S. SX. (Saxophone), BNDL. 1 and BNDL. 2 (Bansuri), BN. A. (Bamboo Flute), TPL. 1 and TPL. 2 (Tabla), GTR. 1 and GTR. 2 (Guitar), BN. B. (Bassoon), C.B. (Cello/Bass), GLK. (Glockenspiel), PERC. I (Percussion I), and PERC. II (Percussion II). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics (e.g., *f*), and articulation marks. The percussion parts feature complex rhythmic patterns with specific notations for drum and cymbal sounds.

Musical score for 'III. PAISAJES' featuring various instruments. The score includes dynamic markings (*p*, *f*) and a measure number 81. The instruments are:

- S. SX.
- BNDL. 1
- BNDL. 2
- BN. A.
- TPL. 1
- TPL. 2
- GTR. 1
- GTR. 2
- BN. B.
- C.B.
- GLK.
- PERC. I
- PERC. II

G

This musical score page, titled "III. PAISAJES" and numbered "15", features a section marked with a box containing the letter "G". The score is arranged in a multi-staff format with the following instruments and parts:

- S. SX.** (Saxophone): Melodic line in the upper register.
- BNDL. 1** and **BNDL. 2** (Bandoneon): Melodic lines in the upper register.
- BN. A.** (Bandoneon): Melodic line in the lower register.
- TPL. 1** and **TPL. 2** (Trombones): Complex rhythmic patterns with many beamed notes and accents.
- GTR. 1** and **GTR. 2** (Guitars): Rhythmic accompaniment with a consistent pattern of eighth notes.
- BN. B.** (Bassoon): Simple rhythmic accompaniment.
- C.B.** (Cello/Bass): Simple rhythmic accompaniment.
- GLK.** (Clarinet): Melodic line in the upper register.
- PERC. I** and **PERC. II** (Percussion): Rhythmic accompaniment with various patterns.

The score includes dynamic markings such as *90* and *90* above the staff lines. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 4/4. The music is written in a style characteristic of Argentine tango or folk music.

This musical score is for the piece "III. PAISAJES" and covers measures 98 through 105. The instrumentation includes:

- S. SX.** (Saxophone): Melodic line in the upper register.
- BNDL. 1** and **BNDL. 2** (Bansuri): Melodic lines in the upper register.
- BN. A.** (Bassoon): Melodic line in the lower register.
- TPL. 1** and **TPL. 2** (Trumpets): Playing chords with accents.
- GTR. 1** and **GTR. 2** (Guitars): Playing a rhythmic accompaniment.
- BN. B.** (Baritone): Playing a rhythmic accompaniment.
- C.B.** (Cello): Playing a rhythmic accompaniment.
- GLK.** (Clarinet): Melodic line in the upper register.
- PERC. I** and **PERC. II** (Percussion): Providing rhythmic accompaniment.

The score is written in a key signature of three flats (B-flat major or D-flat minor) and a common time signature. The music features a mix of melodic lines and rhythmic accompaniment, with various articulation marks such as accents and slurs.

H

S. SX.

BNDL. 1  
*mp*

BNDL. 2  
*mp*

BN. A.  
*mp*

TPL. 1  
*mf*

TPL. 2  
*mf*

GTR. 1  
*mf*

GTR. 2  
*mf*

BN. B.  
*mf*

C.B.  
*mf*

GLK.  
*mp*

PERC. I  
*p*

PERC. II

I

This musical score is for the third movement, 'III. PAISAJES', starting at measure 114. The score is written for a full orchestra and includes the following parts:

- S. SX.** (Soprano Saxophone): A single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).
- BNDL. 1** (Bassoon 1): A single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It includes a 'Div.' (divisi) marking.
- BNDL. 2** (Bassoon 2): A single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It includes a 'Div.' (divisi) marking.
- BN. A.** (Bassoon Alto): A single staff with a bass clef and a key signature of one sharp (F#).
- TPL. 1** (Trumpet 1): A single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).
- TPL. 2** (Trumpet 2): A single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).
- GTR. 1** (Trumpet 3): A single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).
- GTR. 2** (Trumpet 4): A single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).
- BN. B.** (Bassoon Bass): A single staff with a bass clef and a key signature of one sharp (F#).
- C.B.** (Clarinet Bass): A single staff with a bass clef and a key signature of one sharp (F#).
- GLK.** (Glockenspiel): A single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).
- PERC. I** (Percussion I): A single staff with a double bar line and a key signature of one sharp (F#).
- PERC. II** (Percussion II): A single staff with a double bar line and a key signature of one sharp (F#).

The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. The woodwind and brass sections play melodic lines, while the strings provide a rhythmic and harmonic foundation. The percussion parts include specific rhythmic motifs and accents.

J

Musical score for III. PAISAJES, page 19. The score includes parts for S. SX., BNDL. 1, BNDL. 2, BN. A., TPL. 1, TPL. 2, GTR. 1, GTR. 2, BN. B., C.B., GLK., PERC. I, and PERC. II. The music is in G major and 4/4 time, starting at measure 122. Dynamics include forte (f) and unison (Unis.).

130

S. SX. *p* *f*

BNDL. 1 *p* *f*

BNDL. 2 *p* *f*

BN. A. *p* *f*

TPL. 1 *p* *f*

TPL. 2 *p* *f*

GTR. 1 *p* *f*

GTR. 2 *p* *f*

BN. B. *p* *f*

130

C. B. *p* *f*

130

GLK. *f*

130

PERC. I *p* *f*

130

PERC. II *p* *f*

137

S. SX.

BNDL. 1

BNDL. 2

BN. A.

TPL. 1

TPL. 2

GTR. 1

GTR. 2

BN. B.

137

C.B.

137

GLK.

137

PERC. I

137

PERC. II

Alma de café

Musical score for 'Alma de café' (III. PAISAJES), page 22. The score is for a 12-piece ensemble and includes a rehearsal mark at measure 144. The instruments and their parts are:

- S. SX. (Saxophone)
- BNDL. 1 (Bandoneon 1)
- BNDL. 2 (Bandoneon 2)
- BN. A. (Bandoneon Alto)
- TPL. 1 (Trompa 1)
- TPL. 2 (Trompa 2)
- GTR. 1 (Guitar 1)
- GTR. 2 (Guitar 2)
- BN. B. (Bandoneon Bajo)
- C.B. (Cello/Bass)
- GLK. (Glockenspiel)
- PERC. I (Percussion I: Maracas and Tambora)
- PERC. II (Percussion II)

Dynamic markings include *mp* (mezzo-piano) for the Trompas and *mf* (mezzo-forte) for the Guitars, Cello/Bass, and Percussion. The score features complex rhythmic patterns, particularly in the Percussion and Trompa parts.



160

S. SX. *f* *mf*

BNDL. 1 *f* *mp* *f*

BNDL. 2 *f* *mp* *f*

BN. A. *f* *mp* *f*

TPL. 1 *f* *mp* *f*

TPL. 2 *f* *mp* *f*

GTR. 1 *f* *mp* *f*

GTR. 2 *f* *mp* *f*

BN. B. *f* *mp* *f*

160

C.B. *f* *mp* *f*

160

GLK. *mp* *f* *f*

160

PERC. I *f*

160

PERC. II *f*

168

S. SX. *f*

BNDL. 1 *mf* *f*

BNDL. 2 *mf* *f*

BN. A. *mf* *f*

TPL. 1 *mf* *f* Br. Nat.

TPL. 2 *mf* *f* Br. Nat.

GTR. 1 *mf* *f* Div.

GTR. 2 *mf* *f*

BN. B. *mf* *f*

C.B. *mf* *f*

GLK. *f*

PERC. I *mf* *f*

PERC. II *mf* *f*

176

S. SX.

BNDL. 1

BNDL. 2

BN. A.

TPL. 1

TPL. 2

GTR. 1

GTR. 2

BN. B.

C.B.

GLK.

PERC. I

PERC. II

Sul. T

Nat.

*p*

*mp*

*f*

Unis.

*p*

*p*

*p*

184 L

S. SX. *f-p*

BNDL. 1 *f* *f-p*

BNDL. 2 *f* *f-p*

BN. A. *f* *f-p*

TPL. 1 *f-p*

TPL. 2 *f-p*

GTR. 1 Div. *f* Unis. *f-p*

GTR. 2 *f* *f-p*

BN. B. *f* *f-p*

C.B. *f* *f-p*

GLK. *f-p*

PERC. I *f* *f-p*

PERC. II *f* *f-p*

192

S. SX.

1. 2.

*f*

BNDL. 1

pizz. Nat.

*f*

BNDL. 2

pizz. Nat.

*f*

BN. A.

pizz. Nat.

*f*

TPL. 1

*f*

TPL. 2

*f*

GTR. 1

*f*

GTR. 2

*f*

BN. B.

pizz. Nat.

*f*

192

C.B.

*f*

192

GLK.

192

PERC. I

*f*

192

PERC. II

*f*

200

S. SX. *mp* *f*

BNDL. 1 *mp* *f*

BNDL. 2 *mp* *f*

BN. A. *mp* *f*

TPL. 1 *mp* *f* Br. Sul. T Sul. P

TPL. 2 *mp* *f* Br. Sul. T Sul. P

GTR. 1 *mp* *f*

GTR. 2 *mp* *f*

BN. B. *mp* *f*

200

C.B. *mp* *f*

GLK. 200

PERC. I *mp* *f*

PERC. II *mp* *f*

206

S. SX. *mf*

BNDL. 1 *mf*

BNDL. 2 *mf*

BN. A. *mf*

TPL. 1 *mf*  
Nat.

TPL. 2 *mf*

GTR. 1 *mf*

GTR. 2 *mf*

BN. B. *mf*

C.B. *mf*

GLK. *f* *mf*

PERC. I *mf*

PERC. II *mf*

N

S. SX. *f*

BNDL. 1 *f* 213

BNDL. 2 *f*

BN. A. *f*

TPL. 1 *f*

TPL. 2 *f*

GTR. 1 *f*

GTR. 2 *f*

BN. B. *f*

C.B. *f* 213

GLK. *f* 213

PERC. I *f* 213

PERC. II *f* 213

221 2. O

S. SX.

BNDL. 1

BNDL. 2

BN. A.

TPL. 1

TPL. 2

GTR. 1

GTR. 2

BN. B.

C.B.

GLK.

PERC. I

PERC. II

Jolgorio

P

Musical score for 'Jolgorio' (III. PAISAJES), page 33. The score includes parts for S. SX., BNDL. 1, BNDL. 2, BN. A., TPL. 1, TPL. 2, GTR. 1, GTR. 2, BN. B., C.B., GLK., PERC. I, and PERC. II. The score begins at measure 227. The S. SX. part starts with a *f* dynamic and a *P* marking. The woodwinds (BNDL. 1, BNDL. 2, BN. A.) are mostly silent. The brass (TPL. 1, TPL. 2, BN. B.) and guitar (GTR. 1, GTR. 2) parts feature *f* dynamics and complex rhythmic patterns. The percussion parts (PERC. I, PERC. II) include a *Con platillo* marking and various rhythmic patterns.

235

S. SX.

BNDL. 1

BNDL. 2

BN. A.

TPL. 1

TPL. 2

GTR. 1

GTR. 2

BN. B.

235

C.B.

235

GLK.

235

PERC. I

235

PERC. II

The musical score is arranged in a system with 17 staves. The top staff is for Soprano Saxophone (S. SX.). The next three staves are for Bando (BNDL. 1, BNDL. 2, BN. A.), each starting with a dynamic marking of *f*. The next four staves are for Timpani (TPL. 1, TPL. 2) and Guitars (GTR. 1, GTR. 2). The next staff is for Bassoon (BN. B.). The next staff is for Contrabass (C.B.). The next staff is for Glockenspiel (GLK.), which is mostly silent. The bottom two staves are for Percussion (PERC. I, PERC. II), with PERC. II starting with a dynamic marking of *f*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

241

S. SX.

BNDL. 1

BNDL. 2

BN. A.

TPL. 1

TPL. 2

GTR. 1

GTR. 2

BN. B.

241

C.B.

241

GLK.

241

PERC. I

241

PERC. II

*f*

Q

S. SX.

BNDL. 1

BNDL. 2

BN. A.

TPL. 1

TPL. 2

GTR. 1

GTR. 2

BN. B.

247

C.B.

247

GLK.

247

PERC. I

247

PERC. II

*x = aro*



255

S. SX.

BNDL. 1

BNDL. 2

BN. A.

TPL. 1

TPL. 2

GTR. 1

GTR. 2

BN. B.

255

C.B.

255

GLK.

255

PERC. I

255

PERC. II

261

S. SX.

BNDL. 1

BNDL. 2

BN. A.

TPL. 1

TPL. 2

GTR. 1

GTR. 2

BN. B.

261

C.B.

261

GLK.

261

PERC. I

261

PERC. II

267

S. SX.

BNDL. 1

BNDL. 2

BN. A.

TPL. 1

TPL. 2

GTR. 1

GTR. 2

BN. B.

267

C.B.

267

GLK.

267

PERC. I

267

PERC. II

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'III. PAISAJES', page 39. The score covers measures 267 to 270. The instruments listed are: S. SX. (Saxophone), BNDL. 1 and 2 (Bansuri), BN. A. (Bansuri A), TPL. 1 and 2 (Tabla), GTR. 1 and 2 (Guitar), BN. B. (Bansuri B), C.B. (Carnatic Beat), GLK. (Glockenspiel), PERC. I (Percussion I), and PERC. II (Percussion II). The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks. The percussion parts (PERC. I and II) are written on a single-line staff with a double bar line and a 'C' time signature. The guitar parts (GTR. 1 and 2) use standard guitar notation with a treble clef and a key signature of two flats. The woodwind parts (S. SX., BNDL., BN.) use their respective clefs and a key signature of two flats. The string parts (C.B., GLK.) use a bass clef and a key signature of two flats. The score is divided into four measures, with measure numbers 267, 268, 269, and 270 indicated at the beginning of each measure.

R

1.

2.

The musical score for "III. PAISAJES" on page 40 features a variety of instruments and a dynamic of *p* (piano). The score is divided into two endings, labeled "1." and "2.", which begin at measure 271. The instruments and their parts are as follows:

- S. SX.**: Saxophone part, mostly rests.
- BNDL. 1 & 2**: Clarinet parts with melodic lines.
- BN. A.**: Alto Saxophone part with a melodic line.
- TPL. 1 & 2**: Trumpet parts playing chords and melodic fragments.
- GTR. 1 & 2**: Guitar parts with rhythmic accompaniment.
- BN. B.**: Bassoon part with a melodic line.
- C.B.**: Contrabass part with a melodic line.
- GLK.**: Glockenspiel part, mostly rests.
- PERC. I**: Percussion I part with a rhythmic pattern.
- PERC. II**: Percussion II part with a rhythmic pattern.

Measure numbers 271 are indicated at the start of the first ending for most instruments. The score concludes with a final measure in the second ending.

S

D.S. y al Coda

The musical score for III. PAISAJES, page 41, is arranged for a large ensemble. The parts include:

- S. SX.** (Soprano Saxophone): Features a melodic line with dynamics *f* and first/second endings. Includes the instruction "a la Coda".
- BNDL. 1** (Bassoon 1) and **BNDL. 2** (Bassoon 2): Play a rhythmic, melodic line with dynamics *f*.
- BN. A.** (Bassoon Alto): Plays a rhythmic, melodic line with dynamics *f*.
- TPL. 1** (Trumpet 1) and **TPL. 2** (Trumpet 2): Play a rhythmic, melodic line with dynamics *f*.
- GTR. 1** (Guitar 1) and **GTR. 2** (Guitar 2): Play a rhythmic, melodic line with dynamics *f*.
- BN. B.** (Bassoon Bass): Plays a rhythmic, melodic line with dynamics *f*.
- C.B.** (Contrabass): Plays a rhythmic, melodic line with dynamics *f*.
- GLK.** (Glockenspiel): Remains silent throughout the piece.
- PERC. I** (Percussion I): Plays a rhythmic pattern with dynamics *f*.
- PERC. II** (Percussion II): Plays a rhythmic pattern with dynamics *f*.

The score is marked with a forte (*f*) dynamic throughout. It includes first and second endings for the Soprano Saxophone part, and a "D.S. y al Coda" instruction. The page number 41 is in the top right corner, and the title "III. PAISAJES" is at the top center. A section marker "S" is in the top left, and "D.S. y al Coda" is in the top right. The rehearsal mark "276" appears at the beginning of several staves.



T

S. SX. 282

BNDL. 1 282

Palmas

BNDL. 2

Palmas

BN. A.

Palmas

TPL. 1

Palmas

TPL. 2

Palmas

GTR. 1

Palmas

GTR. 2

Palmas

BN. B.

Palmas

C.B.

Palmas

GLK.

Palmas

PERC. I 282

PERC. II 282

290

S. SX.

290

BNDL. 1

290

BNDL. 2

290

BN. A.

290

TPL. 1

290

TPL. 2

290

GTR. 1

290

GTR. 2

290

BN. B.

290

C. B.

290

GLK.

290

PERC. I

290

PERC. II

299

S. SX.

299

BNDL. 1

299

BNDL. 2

299

BN. A.

299

TPL. 1

299

TPL. 2

299

GTR. 1

299

GTR. 2

299

BN. B.

299

C. B.

299

GLK.

299

PERC. I

299

PERC. II

U

1. 2.

Musical score for 'III. PAISAJES' page 45, measures 307-312. The score includes parts for S. SX., BNDL. 1, BNDL. 2, BN. A., TPL. 1, TPL. 2, GTR. 1, GTR. 2, BN. B., C.B., GLK., PERC. I, and PERC. II. The music is in 4/4 time with a key signature of two flats. Dynamics are marked 'mp'. The score is divided into two first endings (1. and 2.) by a double bar line with repeat dots. The first ending leads to the second ending. The percussion parts (PERC. I and PERC. II) feature rhythmic patterns with accents and dynamic markings.

V

1.

2.

This musical score is for the third movement, 'III. PAISAJES', and is marked with a 'V' dynamic. The score is divided into two measures, labeled '1.' and '2.'. The instruments and their parts are as follows:

- S. SX.** (Soprano Saxophone): Rests throughout the piece.
- BNDL. 1** (Bassoon 1): Starts at measure 313 with a *f* dynamic and a 'Div.' (divisi) instruction. It plays a rhythmic pattern of eighth notes. In measure 2, it has a 'pizz.' (pizzicato) instruction.
- BNDL. 2** (Bassoon 2): Similar to BNDL. 1, starting at measure 313 with *f* and 'Div.'. In measure 2, it has a 'pizz.' instruction.
- BN. A.** (Bassoon Alto): Starts at measure 313 with *f* and 'Div.'. In measure 2, it has a 'pizz.' instruction.
- TPL. 1** (Trumpet 1): Starts at measure 313 with *f* and 'Div.'. In measure 2, it has a 'pizz.' instruction.
- TPL. 2** (Trumpet 2): Starts at measure 313 with *f* and 'Div.'. In measure 2, it has a 'pizz.' instruction.
- GTR. 1** (Guitar 1): Starts at measure 313 with *f*. In measure 2, it has a 'pizz.' instruction.
- GTR. 2** (Guitar 2): Starts at measure 313 with *f*. In measure 2, it has a 'pizz.' instruction.
- BN. B.** (Bassoon Bass): Starts at measure 313 with *f*. In measure 2, it has a 'pizz.' instruction.
- C.B.** (Clarinet Bass): Starts at measure 313 with *f*. In measure 2, it has a 'pizz.' instruction.
- GLK.** (Glockenspiel): Starts at measure 313 with *f*. In measure 2, it has a 'pizz.' instruction.
- PERC. I** (Percussion I): Starts at measure 313 with *f*. In measure 2, it has a 'pizz.' instruction.
- PERC. II** (Percussion II): Starts at measure 313 with *f*. In measure 2, it has a 'pizz.' instruction.

W

Varias veces (improvisación)

1.

2.

Musical score for 'III. PAISAJES' page 47, measures 319-324. The score includes parts for S. SX., BNDL. 1, BNDL. 2, BN. A., TPL. 1, TPL. 2, GTR. 1, GTR. 2, BN. B., C.B., GLK., PERC. I, and PERC. II. The key signature is B-flat major. The score is divided into two first endings (1. and 2.) by a double bar line. Dynamics include *mf*. Percussion parts include snare and tom patterns.

X

S. SX. *f*

BNDL. 1 *f* 325

BNDL. 2 *f*

BN. A. *f*

TPL. 1 *f*

TPL. 2 *f*

GTR. 1 *f*

GTR. 2 *f*

BN. B. *f*

C.B. *f* 325

GLK. *f* 325

PERC. I *f* 325

PERC. II *f* 325

Y

4 veces

1, 2, 3.

Musical score for III. PAISAJES, page 49. The score includes parts for S. SX., BNDL. 1, BNDL. 2, BN. A., TPL. 1, TPL. 2, GTR. 1, GTR. 2, BN. B., C.B., GLK., PERC. I, and PERC. II. The score is in 3/4 time and features a key signature of one flat. It includes a 4-measure repeat sign and a first ending bracket labeled '1, 2, 3.'

Lento

rit.

Z  $\text{♩} = 175$

Musical score for III. PAISAJES, page 50. The score includes parts for S. SX., BNDL. 1, BNDL. 2, BN. A., TPL. 1, TPL. 2, GTR. 1, GTR. 2, BN. B., C.B., GLK., PERC. I, and PERC. II. The score is in 3/4 time with a tempo of Lento and a metronome marking of 175. It features dynamics such as p, f, and ff, and includes performance instructions like arco and pizz. The score is divided into measures, with a repeat sign at the beginning of the section.