

**UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA  
FACULTAD DE ARTES  
DEPARTAMENTO DE MÚSICA**

**JUAN ESTEBAN GIRALDO VILLEGAS**

**CANCIONES EXPANDIDAS:  
HACIA UNA AMPLIACIÓN ESTÉTICA DE LA CANCIÓN DE AUTOR**

**MEDELLÍN  
2021**

**Resumen**

El siguiente proyecto de investigación – creación titulado Canciones expandidas: hacia una ampliación estética de la canción de autor, tiene como propósito principal producir un ciclo de al menos ocho canciones expandidas con diversas técnicas contemporáneas de composición y con una propuesta audiovisual. Por su doble naturaleza teórica y práctica, es al mismo tiempo es una revisión crítica del término canción el cual desemboca en la formulación del término *canción expandida*. Se realizará a través de un enfoque cualitativo y los tipos de investigación que incluye son la investigación artística y la investigación acción. Las técnicas de recolección de datos son la observación participante, técnica documental a través de bitácoras, diarios de campo, partituras, maquetas de audio, producción audiovisual profesional. El proceso investigativo es fundamentado en cuatro elementos: (1) Articular los contenidos del plan de estudios semestral en un proyecto compositivo. (2) Combinar técnicas y conceptos de la canción de autor con técnicas de composición de música contemporánea. (3) Realizar un proceso de montaje de las canciones en la voz y en el instrumento acompañante. (4) Producir una pieza audiovisual de cuatro de las canciones del proyecto.

**Palabras clave:** canción, canción expandida, técnicas contemporáneas de composición, textos poéticos.

## Tabla de contenido

<b>1. Justificación .....</b>	<b>4</b>
<b>2. Planteamiento del problema .....</b>	<b>4</b>
<b>3. Objetivos.....</b>	<b>6</b>
3.1. Objetivo general.....	6
3.2. Objetivos específicos .....	6
<b>4. Marco teórico .....</b>	<b>6</b>
4.1. Antecedentes .....	6
4.2. Marco conceptual.....	10
4.2.1. Aproximación al término “canción”.....	10
4.2.2. Aproximación al término “Técnicas contemporáneas de composición”.....	17
<b>5. Marco referencial .....</b>	<b>21</b>
<b>6. Metodología.....</b>	<b>26</b>
6.1. Diseño metodológico .....	26
6.2. Articulación curricular .....	27
6.3. Resultados .....	28
6.4. Un caso particular de canción expandida: Generador de Canciones Intuitivas .....	35
6.5. Impactos y resultados esperados .....	42
6.6. Consideraciones éticas .....	42
6.7. Cronograma.....	43
<b>7. Referencias .....</b>	<b>44</b>
<b>8. Anexos.....</b>	<b>47</b>

## 1. Justificación

El propósito fundamental de este proyecto consiste en producir un tipo de música al que he querido llamar *canciones expandidas*. Ello implica el encuentro de dos mundos: el de la canción de autor y el de las músicas académicas, los cuales se articulan a través de diversas técnicas y conceptos.

Sería importante recordar por qué surgió tal necesidad de *expansión* dentro del ámbito de mi búsqueda personal en la canción de autor. Recordemos que su origen en Latinoamérica a mediados de los años 60s implicó, aparte de su compromiso político, una búsqueda estética y poética libre de cualquier atadura. Sin embargo, con el transcurrir de las décadas, una buena parte de este género, junto con todos aquellos que pasaran por las industrias fonográficas, fue absorbido por las lógicas del mercado según la cual ésta es producida como una mercancía para sacar provecho de ella como cultura de masas. De esta manera, percibí mi propio camino estético truncado y empobrecido por las dinámicas comerciales.

Ahora bien, entiendo por expansión estética, la capacidad de acceder a la multiplicidad de modelos compositivos disponibles, de diversos períodos históricos, de músicas de diferentes tradiciones y de la libertad de mezclarlos. Se trata de disponer, tanto de las herramientas compositivas que se suelen frecuentar en la canción de autor (improvisar en el instrumento, escribir poesía y melodía de manera espontánea), como de los diferentes enfoques y técnicas transmitidas en la academia, que van desde los usos de la tonalidad en la Práctica Común, hasta la concepción posmoderna de no incluir el metarrelato de la unidad como principio totalizante de una pieza musical. Lo que se espera obtener, es aumentar las sensaciones armónicas, melódicas, rítmicas, tímbricas y poéticas al interior de la canción de autor. La expansión estética, es a su vez, la estrategia para enfrentar el empobrecimiento musical que experimentaba en aquellos años. De allí la importancia de articular el diverso entramado de conocimiento ofrecido en cada asignatura, a un solo proyecto compositivo.

Por último, se espera que esta propuesta pueda ser útil como referencia a aquellos pares o colegas dentro del ámbito de la canción de autor, cuya inquietud sea también expandir sus lógicas compositivas. Asimismo, es posible que este ciclo de canciones genere controversias dada su naturaleza disruptiva en relación a las lógicas comerciales. Por otra parte, se espera que al ingresar a diversas plataformas digitales de distribución musical, este ciclo de canciones pueda ofrecer un contenido alternativo respecto a las propuestas que surgen en el ámbito de la canción de autor. Además, esta investigación contempla la perspectiva de servir como incentivo de reactivación de mis actividades como cantautor suspendidas desde 2015. Por último, se espera que esta iniciativa sirva como base para desarrollar investigaciones futuras sobre la canción de autor en los contextos posmodernos, bien sea como antecedente para desarrollar un trabajo de grado o como anteproyecto para una maestría.

## 2. Planteamiento del problema

A lo largo de mi vida he compuesto, escrito e interpretado mis propias canciones. Con ellas quise construir una poética personal de ver el mundo. Poco a poco ese ejercicio me fue llevando a tener una participación activa en las industrias fonográficas. Así, como cantautor, tuve una trayectoria de aproximadamente 18 años. Además de mi actividad como solista<sup>1</sup>, conformé tres bandas de rock alternativo<sup>2</sup>, produje 4 álbumes de larga duración<sup>3</sup>, varias de esas canciones llegaron a ser número uno en emisoras como Radiónica y programas radiales como Hagalau, hice dos giras internacionales en Chile y EEUU (2009-2010), abrí conciertos de Fito Páez y Andrés Cepeda (2011) y firmé con dos sellos independientes. Sin embargo, también de forma gradual, comencé a sentir una enorme incomodidad respecto a las estéticas en las que me estaba involucrando, sentía mi campo de expresión cada vez más estrecho y limitado.

<sup>1</sup> Esteban Gira

<sup>2</sup> La Fuga (2002), Volcánica (2006) y Animales Eléctricos (2013)

<sup>3</sup> Cómo burlaremos al carcelero (2002), Revoluciones (2006), Residuos (2009), Animales Eléctricos (2015).

Aquella poética personal de la canción se fue convirtiendo, casi sin advertirlo, en otra realidad que Simon Frith describe como “una música producida como mercancía, para sacar provecho de ella a través de los medios de comunicación como cultura de masas” (1987, p.135). Así, una música que originalmente fue creada al margen de fuerzas sociales como los líderes de opinión, quedó condicionado por ellas. Escuché muchas veces a diferentes directores de emisoras y presidentes de sellos fonográficos sugerirme que para que mi música tuviera mayor aceptación debía tener ciertas propiedades con las cuales la audiencia pudiera identificarse mejor: *coros más pegajosos, armonías más sencillas, melodías menos intrincadas, temáticas más alegres y ritmos más bailables*. Por tanto, la poética personal debía calcularse ahora como una construcción que expresara las necesidades de un mercado.

Tomé entonces la decisión de suspender todas mis actividades como cantautor en el año 2015. Las dos razones esenciales que me motivaron a ello fueron, en primer lugar, mi imposibilidad de aceptar estos nuevos términos para hacer mi música por el malestar que ello me producía y, en segundo lugar, porque sentía que mi lenguaje musical se había empobrecido notoriamente como consecuencia de haber dedicado la mayor parte de mi tiempo, en los últimos años, a tareas relacionadas con mercadeo. Después de dos años de profundas reflexiones, pude aclarar cuál era mi deseo: intensificar y ampliar mis conocimientos en música. Fue así como decidí formarme profesionalmente como compositor, por lo cual me presenté al programa de Composición de la Universidad de Antioquia en el año 2018.

Quería encontrar un lugar en el que las aspiraciones comerciales no comandaran la creación artística y a su vez, quería enriquecer mi mundo con nuevas teorías, técnicas y prácticas musicales, para que en algún momento de la carrera pudiera retomar la composición de canciones.

Actualmente, mientras curso el quinto semestre, he visto la oportunidad de articular el plan curricular de cada una de las materias en un único proyecto de composición. Los cursos de *Práctica Específica V, Composición V, Seminario de Composición I y Orquestación I*, propician en sus evaluaciones la entrega de composiciones según sus contenidos, lo cual brinda la posibilidad de componer canciones para cada curso. A su vez, asignaturas como *Historia de la música en Latinoamérica, Teoría Musical Avanzada I, Investigación Formativa I y Música y posmodernidad* ofrecen una variedad de sustentos teóricos y conceptuales necesarios para nutrir y ampliar los marcos de referencia de dichas composiciones.

De esta manera, quisiera plantear un ciclo de canciones que, por una parte, expanda las fronteras estéticas de mi música, y por otra, que problematice los límites entre la música académica y la canción de autor. En su artículo *La naturaleza y orígenes del posmodernismo musical*, J.D. Kramer enuncia cuales podrían ser las características de la música posmoderna. Quisiera mencionar dos de ellas que se relacionan con el presente proyecto: “3. No respeta los límites entre sonoridades y procedimientos del pasado y del presente. 4. Desafía las barreras entre los estilos altos y bajos.” (2002, p.25). Respecto a la primera característica, este ciclo de canciones implica diferentes técnicas compositivas de la tradición musical enseñada en la facultad de artes, pero reelaboradas en el ámbito de la canción. De esta forma, procedimientos del pasado y el presente no se excluyen entre sí, sino que son solidarios. Respecto a la segunda característica, la naturaleza intrínseca de este proyecto implica la convivencia estilística de dos mundos aparentemente separados por una barrera social: “el bajo mundo” de los cantautores con la “alta cultura” de los compositores. Tal es la barrera que pretende ser deconstruida en este proyecto.

Por último, es importante mencionar que este ciclo de canciones tiene como propósito final el retorno a la industria fonográfica para conectarse con la audiencia. Si bien las canciones se conciben por fuera de cualquier apetito comercial, nada impide regresarlas, ahora como mercancía. Ello implicará nuevamente sonido e imagen. De allí que el resultado final esperado tenga un componente audiovisual de las canciones.

¿Cómo lograr una producción compositiva de canciones, con componente audiovisual, articulada con contenidos curriculares del programa de Música de la Universidad de Antioquia, que proponga una expansión estética y conceptual de la canción de autor?

### 3. Objetivos

#### 3.1. Objetivo general

Producir un ciclo de al menos ocho canciones expandidas con diversas técnicas contemporáneas de composición y con una propuesta audiovisual para ser divulgada en redes.

#### 3.2. Objetivos específicos

- Articular los contenidos del plan de estudios semestral en un proyecto compositivo.
- Combinar técnicas y conceptos de la canción de autor con técnicas de composición de música contemporánea.
- Realizar un proceso de montaje de las canciones en la voz y en el instrumento acompañante.
- Producir una pieza audiovisual de cuatro de las canciones del proyecto.

### 4. Marco teórico

#### 4.1. Antecedentes

A continuación, se presentarán diversos enfoques sobre el tema elegido para esta investigación referidos a la canción de autor y sus posibles expansiones estéticas, a partir de la revisión bibliográfica de dos fuentes internacionales y una nacional.

En el ámbito internacional, el primer trabajo de tesis doctoral se titula *La canción artística latinoamericana: identidad nacional, performance practice y los mundos del arte*, realizado por Patricia Caicedo Serrano en el año 2013 en la Universidad Complutense de Madrid, España.

Esta tesis tiene como planteamiento la pregunta por la canción artística latinoamericana como un género que ha sido poco estudiado en términos de monografía, el cual no se ha analizado como una expresión única según su región o país de procedencia, sino como parte de contextos más generales del desarrollo musical. De esta manera, la autora se interesa en visibilizar los recursos disponibles que hacen referencia a la especificidad de este tema.

Los objetivos trazados en esta investigación doctoral se relacionan con el estudio de la canción artística y sus compositores en América Latina a la vez que intenta evidenciar cómo a través del estudio de la canción artística se puede observar de manera clara la evolución del nacionalismo musical. Se desprende de allí un propósito que llama nuestra atención al relacionar el pensamiento posmoderno con la necesidad de repensar este concepto nacionalista. También, en la larga serie de objetivos específicos que se propone la autora, se resalta especialmente la reflexión urgente que se tiene en el mundo de la música de desarrollar nuevas formas de comunicación entre compositores, ejecutantes y audiencias con miras a asegurar su supervivencia en el futuro. Por otra parte, la tesis analiza los nexos existentes entre los mundos de la canción artística, la canción folclórica y la canción popular y propone una nueva definición de canción artística que incluye repertorios hasta ahora considerados como pertenecientes a los ámbitos folclórico o popular. Este objetivo es de nuestro especial interés pues toca la pregunta central por cómo se mezclan los mundos académicos y populares de la canción en torno a metodologías de composición musical.

Para mencionar algunas citas de interés de la tesis doctoral, se quisiera comenzar por una en la cual se acentúan las dificultades actuales que tienen los compositores latinoamericanos en cultivar audiencias. Esta problemática ha sido vivida en la

práctica personal, a manera de antecedente, durante muchos años tanto en la ciudad de Medellín, como en el ámbito nacional e internacional. Cabe resaltar que esta es una preocupación compartida a nivel global, no sólo por los músicos emergentes sino por otros actores de la cadena productiva como distribuidores, agentes y productores. Al respecto, la autora comenta:

El género de canción artística latinoamericana experimenta una situación aun más precaria que el resto de la música artística latinoamericana debido a su pequeño formato y a su ambiente de ejecución. Sabemos que la canción artística en general no es un género que convoque a grandes audiencias, incluso cuando nos referimos a las canciones de Schubert, Schumann, Wolf y en general a los compositores de mayor difusión dentro de este género. La situación con las canciones artísticas latinoamericanas es aún mas grave puesto que no existe una base de conocimiento de sus compositores y cómo mencionamos anteriormente, el repertorio no ha sido incluido en los currículos de los cantantes en los conservatorios y universidades. (Caicedo, Serrano C, 2013, p.3)

Otra cita importante se relaciona con reconocer la importancia que ha tenido la canción como instrumento narrativo cultural-social que ayuda a delimitar una identidad nacional:

Evidencio como la canción ha desempeñado un papel de gran importancia en la narrativa latinoamericana, desde la composición de los himnos nacionales, la influencia de la ópera italiana y la progresiva incorporación de motivos folclóricos que constituyeron el llamado estilo nacional. Observo cómo la canción por su doble naturaleza verbal-musical, especialmente en el periodo comprendido entre 1910 y 1930, contribuyó de manera evidente a la construcción de un sonido y una estética nacional en el periodo que llamo de tormenta creativa, que coincide con el auge del nacionalismo cultural latinoamericano, tomo como ejemplos lo acontecido en Argentina, Brasil, Perú, Cuba y Venezuela. (Caicedo Serrano C, 2013, p.34)

Una última cita que se quiere traer a colación toca un aspecto esencial, inseparable de la canción, ya que es impensable componerlas sin pensar en su puesta en escena y transmisión en directo a una audiencia particular. La autora aquí nos hace caer en la cuenta de la importancia que tienen ciertos elementos que, en la tradición académica no son tenidas en cuenta, o al menos, no se les presta tanta atención como a los asuntos teórico prácticos que la gestan, que vienen a contrastar con cierta frivolidad tales como vestuario, iluminación, accesorios, y todos aquellos elementos simbólicos que recrean la transmisión del mensaje de la canción haciéndola por tanto más comunicable al público:

En el campo de la canción, un primer elemento que se presenta en la estructura de la *performance* es el intérprete, el cantante. Es a través de su cuerpo-mente y de su expresión por medio de la voz y expresiones faciales y corporales, y elementos ligados al cuerpo como pueden ser el traje, el maquillaje, las joyas y ornamentos en general, como el artista le da forma a un texto y lo comunica a un público. (Caicedo Serrano C, 2013, p.170)

Esta extensa tesis doctoral aporta a mi problema de investigación, a saber, expansiones estéticas de la canción de autor a través de técnicas de composición de música contemporánea, nuevos puntos de vista que hasta ahora no había considerado. En primer lugar, ofrece un enfoque interdisciplinar al involucrar técnicas de creación artísticas pertenecientes a las artes plásticas y escénicas como lo es su concepto de *performance practice*; sus implicaciones en la puesta en escena e interpretación de la canción son profundas y reveladoras, en tanto mi problema desemboca también justo allí, en el escenario.

Otro aporte significativo tiene que ver con el estudio riguroso de los procesos de identidad nacional en diversos países de América Latina. El recorrido histórico planteado desde los tiempos de la colonia hasta los complejos impactos de la globalización en el siglo XXI ofrece para mi investigación nuevos puntos de reflexión que aún ni había considerado, justamente porque mi pregunta indaga finalmente en mi *propia voz*, es decir, en mis propios procesos de identificación y desidentificación.

Por último, el impacto práctico de esta tesis doctoral respecto a los festivales de canción de autor sucedidos actualmente en

Barcelona, ofrece un amplio espectro de información relativa a los diversos caminos actuales para divulgar músicas que no son *mainstream*, como es mi caso. Si bien es temprano para establecer coincidencias y diferencias entre ambos trabajos dada la fase inicial en la que me encuentro, sí creo prudente mencionar algunos aspectos. En primer lugar, coincidimos en el objeto de indagación y en reconocer la escasa información en términos de monografías que existen actualmente para una oscura y antigua manifestación musical: la canción. También, hay coincidencias respecto a la inquietud por encontrar un rasgo original en los procesos de identidad relacionados con el quehacer compositivo en el terreno de la canción artística latinoamericana.

Por otra parte, existe por ahora, una diferencia puntual, y es que la tesis doctoral no apunta, como en mi caso, a una producción inédita musical sino a un recorrido investigativo, a un gran estado del arte de la canción artística latinoamericana. Este será un punto esencial en mi trabajo de grado: producir un ciclo de canciones híbridas como resultado final.

Continuando con el ámbito internacional, el siguiente artículo de revista tiene por nombre La construcción de la identidad en [1] la sociedad del conocimiento y del espectáculo: aprendiendo a habitar más allá de los espejos. Fue realizada por Martín Caeiro Rodríguez en el año 2016 en la Universidad Internacional de la Rioja (UNIR), España.

Este artículo se plantea, con un lenguaje un descomplicado y fresco, la siguiente pregunta: ¿puede el ciudadano reconocerse entre las uniones de todas estas imágenes caleidoscópicas, transculturales y eclécticas? Al respecto, el autor comenta que los occidentales ya no son un *Narciso frente a un lago*, sino una especie de *Frankenstein* en un cuerpo y un rostro poblados de cicatrices. Ante lo cual replica preguntándose por cuáles son nuestros modelos de relación imaginales. A partir de estas problemáticas, el autor se propone realizar una reflexión crítica sobre la relación de la identidad con la sociedad del conocimiento y del espectáculo y, por otra parte, encontrar soluciones al problema de la asociación conocimiento-espectáculo, educación y construcción de la identidad.

A continuación, sería pertinente citar algunas definiciones de interés que realiza el autor las cuales proporcionarán nuevos insumos conceptuales para enriquecer las disertaciones sobre nuestro tema en cuestión. Estos son:

- El trayecto del espectáculo: considerado como un carnaval infinito y fuente inagotable de imágenes o máscaras para vestir. (Caeiro Rodríguez, M, 2016, p.3).
- Sociedad del conocimiento: el conocimiento sería el protagonista de los cambios que estaban por venir con el fin de siglo al situarlo en el centro de la producción de riqueza. Lo más importante no era producir conocimiento, sino lo que ese conocimiento era capaz de generar para mejorar, por ejemplo, la economía de un país. (Caeiro Rodríguez, M, 2016, p.4)
- Sociedad del espectáculo: el espectáculo no es un conjunto de imágenes, sino una relación social entre personas mediatizada por imágenes. (Caeiro Rodríguez, M, 2016, p.4)
- La desaparición del autor y del lector fue la consecuencia gráfica y lógica de la implosión en la primera mitad del siglo XX de las relaciones humanas físicas en todas las esferas: social, psicológica, cultural, política, económica, profesional... y la llegada a partir de la segunda guerra mundial de lo que se conoce como lo transcultural, consecuencia de la globalización y de la entrada en el panorama de imágenes sociales, de redes sociales, de cada vez más relaciones mediatizadas por una maquinaria de la ficción. (Caeiro Rodríguez, M, 2016, p.9)

Se quisiera resaltar cómo el autor define la cercanía entre el espectáculo y el conocimiento como las dos actividades creativas por excelencia en la era posmoderna. También, el nuevo estatus que le da a la imagen como una especie de garante imaginario del ser. Estos dos aspectos convergen en nuestra investigación en el sentido en que es difícil imaginar una canción expandida por efectos de la hibridación de mundos tan dispares, sin cuestionar los estatutos rígidos tenidos en la modernidad de la noción de sujeto y su supuesta pureza respecto a un mundo que intenta ensuciarlo de comercio. Todo lo contrario, lo que se pretende es

justamente mostrar, cómo puede surgir una nueva obra de arte por la condición posmoderna de atomización según la cual, a través de una obra no circula solo la intensión de ese compositor romantizado, sino la multiplicidad intertextual de influencias que se soportan en el concepto de desaparición del autor.

Dado que uno de los aspectos esenciales de mi proyecto de investigación en curso tiene que ver con cómo las industrias fonográficas influyen en la estética de la canción de autor, la noción de sociedad del espectáculo se hace fundamental como materia de estudio. Este artículo aporta entonces, conceptos claves para una comprensión sociológica de fenómenos como las identidades contemporáneas a partir de una fijación en un enjambre de imágenes publicitarias, los cuales tienen una relación directa con las producciones musicales actuales.

Otros dos aportes esenciales de este artículo a mi investigación tienen que ver, en primer lugar, con extraer las consecuencias sociales de una sociedad atravesada por el espectáculo, y en segundo lugar, con proponer una serie de soluciones para hacer frente a esta realidad.

Una de las coincidencias tiene que ver con el tono. Hay un tono de sospecha y crítica común frente a estos modelos dominantes del espectáculo que gobiernan los imaginarios sociales y los cuales tienen implicaciones considerables en la alienación respecto al desarrollo de propuestas creativas. Esto último podría marcar quizá una diferencia: el artículo habla de una población general (la sociedad) mientras que mi proyecto trata a un agente específico de esa sociedad, el creador.

Para culminar, se presenta ahora un trabajo perteneciente al ámbito nacional, el cual se titula *La Nueva Canción Latinoamericana: notas sobre su origen y definición*, de Fabiola Velasco, escrita en el 2007 en la Universidad de Los Andes, Bogotá D.C., Colombia.

Este texto se centra en revisar los orígenes históricos, culturales y políticos de la Nueva Canción Latinoamericana en la década de 1960. De forma deliberada el texto anuncia que dicho análisis será sin los apasionamientos militares de otros autores que trabajaron el mismo tema de investigación. Esta revisión, por otra parte, incluye la búsqueda de los principales representantes en los 40 años que tuvo de existencia, según la autora, este movimiento literario-musical. Dada la problemática anterior, Velasco se propone analizar la política latinoamericana y los movimientos de Izquierda del continente, su relación con la Nueva Canción y cómo ésta formula unos principios estéticos como respuesta a las demandas políticas y sociales de entonces.

La Nueva Canción Latinoamericana, con sus numerosas definiciones y particularidades, nace en el seno de una década convulsa para Occidente: la década del 1960, que marcó un hito en la forma cómo los pueblos comenzaron a pensarse a sí mismos, aún cuando en la mayoría de los casos esta renovación de conciencia eclosionó inicialmente en el interior de las elites que conformaban los grupos sociales de izquierda. Posteriormente, los nuevos planteamientos sobre la tradición, lo popular y la revalorización de la identidad, serían transmitidos a las masas de diversas formas y tendrían un impacto social diferenciado dependiendo de los casos. (Velasco, F., 2007, p.140.)

Dado que la cita anterior abarca diversos temas, quisiera profundizar, de forma particular, en la expresión *revalorización de la identidad*. Una alusión similar la hace Luis Antonio Escobar en su libro *La música precolombina*, en su índice, donde dice *Reconquista de América por los americanos*. Las palabras introductorias de Eduardo Galeano en el documental *Canto Libre* (1979) es un ejemplo de esa nueva revalorización, al decir que las canciones sobrevivieron a la pintura prehispánica porque no se puede quemar el canto que fue transmitido de boca en boca. En ese sentido, el planteamiento inédito de la Nueva Canción propone crear un vínculo entre las preguntas de una juventud en busca de significado existencial y la nostalgia de haber perdido hace 500 años una civilización propia. Galeano lo dice así: las canciones nos recuerdan cómo nos llamamos, quiénes somos, de dónde venimos.

Tal era la visión política de este movimiento musical y de allí su devoción a las ideologías de carácter social. Y aunque su compromiso político hubiera cedido o no a cierto *reaccionismo panfletario*, conviene recordar las palabras de Silvio Rodríguez cuando dice que la nueva trova “está basada fundamentalmente en el intento poético desde la guitarra, más que desde el libro”. Es decir, que la Nueva Canción se refiere a un campo más amplio que la protesta. Puede comprobarse tanto en canciones como en entrevistas, cómo durante esa década nació un acuerdo explícito entre cantautores de todo el continente, con la idea de que la canción “debería ser un espacio para la innovación, para la poesía, para lo sublime y para el amor” (Velasco, F, 2007, p.149).

Este texto traza, en definitiva, tal como lo advierte su título, una pregunta por los orígenes y definiciones del género. Como conclusión, queda planteado entonces el rastreo histórico de los exponentes centrales de la canción latinoamericana, los movimientos literarios y políticos de los cuales hicieron parte, aquellos congresos de relevancia internacional sucedidos en Cuba, Chile, Bolivia, Venezuela y Argentina, los acuerdos a los que llegaron y los debates estético-político que allí se dieron, incluyendo las fisuras ideológicas por las cuales este género se podría haber cristalizado en el tiempo. Por último, el artículo señala, a pesar de dicho estancamiento, quiénes han sido los nuevos autores que han revitalizado y redimensionado este género aún en nuestros días y cuáles son las características de sus obras que permiten estos nuevos diálogos entre el origen político del género y la búsqueda de una expresión personal.

## 4.2. Marco conceptual

### 4.2.1. Aproximación al término “canción”

#### Definiciones

Nos proponemos aclarar este término esencial para nuestra investigación. Como veremos, esta ha sido debatida desde diferentes campos del conocimiento como la musicología, la sociología o la historia, ha sido clasificada tanto como género musical, como movimiento cultural y también ha sido definida por las funciones psicosociales que cumple en la cultura. Trazaremos entonces un recorrido que abarca su etimología, diversas definiciones desde campos especializados, una definición focalizada, una aproximación histórica y por último, una vez rodeado nuestro tema desde estas diferentes perspectivas, formularemos qué se entiende por el término *canción expandida*.

Al revisar la etimología de la palabra canción en el diccionario etimológico de “[www.etimologiasdechile.net](http://www.etimologiasdechile.net)”, encontramos que viene del latín *cantio, cantionis*, formado del verbo *canere* (cantar) y el sufijo -tio (-ción = acción y efecto). De *canere* viene también nuestra palabra canto. El frecuentativo de *canere* es *cantare* y de ahí cantar y encantar. Por su parte, el diccionario de la Real Academia Española presenta varias acepciones del término, siendo la primera, la composición en verso, que se canta, o hecha a propósito para que se pueda poner en música. Dada la doble vinculación que tiene la canción con poesía y música, la RAE ubica el término como fenómeno métrico: composición lírica a la manera italiana, dividida casi siempre en estancias largas, todas de igual número de versos endecasílabos y heptasílabos, menos la última que es más breve. Al respecto, también la define desde el ámbito de las letras, al decir que es una antigua composición poética, que podía corresponder a distintos géneros, tonos y formas, muchas con todos los caracteres de la oda. Sin embargo, el diccionario ofrece otras dos definiciones que llaman nuestra atención: cosa dicha con repetición insistente o pesada, *venir, volver con la misma canción. Ya estas con esa canción*. Y por otra parte, noticia o pretexto sin fundamento, *No me vengas con canciones*. Hemos decidido incluir estas dos últimas definiciones porque de entrada denotan un sesgo particular de desestimación social del término como cosa banal y no como un arte de categoría mayor. Estas implicaciones sociológicas entre arte culto o serio y arte inculto o popular serán discutidas más adelante.

#### Taxonomía

Ahora bien, continuando nuestro recorrido hacia otras definiciones, hemos considerado pertinente acudir a “[es.wikipedia.org](http://es.wikipedia.org)” para extraer de allí, adrede, nuevamente una definición lo más amplia y general posible. Allí la enuncian como una composición

musical para la voz humana, con letra y comúnmente acompañada por instrumentos musicales, que normalmente es interpretada por un único vocalista, pero también puede ser cantada por un dueto, trío o más voces. La letra de las canciones es habitualmente de naturaleza poética y con rima, aunque pueden ser versículos religiosos o prosa libre. Por último, y esto es lo que deseamos resaltar, la tipifican diciendo que existen diversos tipos de canciones que se clasifican según distintos criterios, tales como una división típica entre canción lírica, canción folclórica y canción popular. Es allí donde nuestro término se abre en innumerables vertientes las cuales complejizan nuestro análisis, por ejemplo: *canción de cuna*, *canción ligera*, *canción melódica*, *canción romántica*, *canción de festival*, *canción espiritual*, *canción popular*, *canción de autor*, *canción de gesta*, *canción protesta*, *canción medieval*, *canción petrarquista*... Esta taxonomía no se detiene allí sino que continúa extendiéndose incluso con otra terminología en otras lenguas, como sucede con la palabra Lied (alemán), el cual también alude al término canción. No obstante, otros términos le rodean, tal como el *madrigal* italiano del barroco, la *chanson* francesa, la *frottola*, el *Himno* e incluso el villancico.

Quisiéramos entonces proponer una ordenación sistemática de esta enorme variedad de términos complementarios, abordando, por ahora sólo desde su definición, tres ramificaciones de la canción de acuerdo a sus ámbitos culturales: la canción lírica o académica, la canción folclórica o tradicional y la canción popular o masiva.

### **Canción académica**

Una definición de la canción lírica o académica la encontramos en el Atlas de Música, I, justamente definida como el *lied* alemán. Significa, desde el punto de vista del texto, una poesía con estrofas de igual estructura, (número de versos y sílabas), y desde el punto de vista musical, la puesta en sonido de un texto estrófico de esta índole. Para ello, cada estrofa del texto puede cantarse con la misma melodía (*lied* estrófico), o bien su conformación puede ser melódicamente cambiante (*lied* de composición desarrollada). Como puede apreciarse hasta aquí, no vemos mayor diferencia con las otras definiciones mencionadas, sin embargo, vale la pena ampliar la expresión *lied de composición desarrollada*. Allí se define como un tipo de *lied* en el que la relación entre texto y música puede ser más estrecha, al entrar la música en cada uno de los pormenores del texto, pero también al emplear con mayor intensidad fuerzas musicales específicas con respecto a la estructura poética. El término *composición desarrollada*, es probable que aluda a aquellas técnicas de composición de la tradición escrita desarrolladas desde la polifonía del Renacimiento cuyo esplendor se vio en el periodo barroco, es decir, técnicas contrapuntísticas como la imitación, el canon, la inversión, retrogradación, entre otras. También, el término canción académica o lírica es indisoluble de su transmisión escrita en partituras. Cabe resaltar que el formato principal de este tipo de canción ha sido la voz solista acompañada de piano. Sin embargo, es importante recordar los aportes sinfónicos que ésta ha tenido por ejemplo en *Das Lied von der Erde* (Canción de la Tierra) de Gustav Mahler, o en el ciclo de canciones *Pierrot Lunaire*, Op.21, de Arnold Schoenberg, donde se exploran diversos colores orquestales dentro de la tradición estrófica de la canción. También, es normal encontrar la canción académica dentro del ámbito del canto lírico, por lo cual el estilo vocal continúa la larga tradición técnica de impostación y emisión propia de este género.

### **Canción tradicional**

Respecto a la canción folclórica o tradicional, la tesis doctoral *La Canción Artística Latinoamericana: Identidad Nacional, Performance Practice* y los Mundos del Arte, de Patricia Caicedo Serrano nos ofrece un recorrido condensado y profundo, tanto del término folclore como de la canción en este ámbito. En primer lugar, define así el término folclore:

El concepto de folclore surgió en Europa a mediados del siglo XIX (la misma época en que surge el concepto de nacionalismo), y originalmente se asocia a antiguas tradiciones, mitos arcaicos, fábulas, cuentos y proverbios. Debido a que estas narrativas rara vez respondían al sentido común, la idea de folclore se asoció desde sus inicios a la irracionalidad. Sus dos atributos iniciales, tradición e irracionalidad podían solamente asociarse a sociedades primitivas y

rurales. Esta ruralidad jugaba también un importante papel, pues el contacto del hombre con la naturaleza fue considerado el origen de los mitos y leyendas. (Caicedo Serrano, 2013, p.186)

Vemos entonces como los atributos de ruralidad, tradición e irracionalidad marcan lo que se entiende por folclore. Sin embargo y aunque no pueda tratarse en detalle en este texto, dichas canciones poseen también elaborados procesos intelectuales, cuyas estructuras y patrones son las que justamente permiten que puedan conservarse en la memoria sin ayuda de una tradición escrita. Volviendo al planteamiento de Caicedo, la noción de folclore implica que las canciones tradicionales suelen ser anónimas pues transcurren generacionalmente a través de oído a oído, lo que en muchos casos, implicó la conservación de las características esenciales del canto (contorno melódico, patrones rítmicos, tímbrica instrumental), mas no quién o quiénes la compusieron. De otro lado, se nos recuerda que la función de estas canciones es reflejar los valores, costumbres y creencias de esas sociedades particulares y que en esos sentido la canción pertenece no a una individualidad, sino a una comunidad.

### **Canción popular**

Para continuar nuestra aproximación a las definiciones de la canción según su ámbito cultural, abordaremos el término *canción popular* según nos lo presenta una de las producciones intelectuales más recientes al interior de la Universidad de Antioquia. Me refiero al trabajo de grado de Carlos Alberto Palacio Lopera (más conocido en la canción de autor como Pala) el cual se titula *Del Soneto en Español a la Canción Popular. Singularidades y Anotaciones sobre el Proceso de Musicalización poética*. Allí nos presenta un recorrido del término a partir de una primera definición dada por el argentino Carlos Vega, el cual, en la revista *Ethnomusicology* (1966), la define como *mesomúsica o música intermedia*, es decir, la canción como un borde fronterizo entre el folclor y la música culta. Al respecto, Palacio (2021) señala lo insatisfactoria que resulta tal definición “dado que representaba más una definición de lo que *no era* la música popular y no hacía otra cosa que apenas ubicarla entre dos fenómenos más estudiados que ella.” (p.9) Luego, el autor nos introduce en la década de los ochenta del siglo XX, donde se da una nueva definición de canción popular en términos de analizarla según sus dinámicas de producción, distribución y consumo en géneros como el pop o el rock. Para avanzar en lo que sería una apropiación del término a nuestro contexto latinoamericano, Palacio (2021) se sirve de la definición del musicólogo chileno Juan Pablo González (2001), el cual la define como un “fenómeno musical urbano que cumple las características de ser masivo, mediatizado y modernizante” (p.9). Aún así, para el autor esta definición es aún insuficiente para dar cuenta de las dinámicas especiales que vive nuestro continente. Por lo tanto, nos acogeremos a la definición que nos ofrece Palacio:

Proponemos entonces, para los fines de este trabajo, delimitar nuestro concepto de “canción popular” al conjunto de piezas compuestas por letra y música cuyo contexto de circulación (mayoritariamente urbano) implica una masividad latente, pero también un cierto grado de mediatización que les permite vehicular mensajes o valores relacionados con la actualidad. (Palacio, P. 2021, p.9)

Esperamos que en un momento posterior podamos retomar de manera más profunda a qué se refiere el autor con masividad latente y si también, podríamos abrir una discusión en torno a esas tres características de la canción popular, especialmente que sea modernizante, sobre todo cuando nos encontramos ahora mismo, ante el desarrollo histórico de lógicas de la posmodernidad.

### **Canción de autor**

No quisiéramos cerrar esta sección de definiciones, sin antes propiciar una reflexión en torno a lo que algunos llaman un apéndice al interior de la canción popular, pero que quizá, en un acercamiento más riguroso, se demuestre que desborda esta concepción. El término canción de autor lo abordaremos a través del libro *La Canción de Autor y la Educación Popular* de Luis Torrego Egido, pero antes, es necesario complementar la noción de “autor” desde su etimología y definición general. En el diccionario etimológico “[www.etimologiasdechile.net](http://www.etimologiasdechile.net)”, se nos dice que viene del latín *auctor* que significa “fuente”,

“instigador” o “promotor”. *Auctor* viene a su vez de *augere* (aumentar, agrandar o mejorar) y el sufijo -tor (agente, el que hace la acción). Por su parte, en el diccionario de la Real Academia Española, “autor” se define como persona que es causa de algo o persona que inventa algo, ya sea alguna obra científica, literaria o artística. En este sentido, y siendo nuestro objetivo extraer los rasgos esenciales según Torrego del término “canción de autor”, mencionaremos entonces en primer lugar que la conjunción de ambos términos para formar esta expresión, designa justamente la condición de que quien la concibe y compone es el mismo que la interpreta tanto en su parte literaria como musical. Este rasgo tiene una serie de implicaciones que valdría la pena recorrer a profundidad más adelante, por ejemplo, el hecho de que históricamente este género haya demostrado que los cantautores, según Torrego (1999) mayoritariamente son “responsables de todo el proceso de nacimiento y desarrollo de las canciones, desde la primera idea hasta que es dada a conocer al público en la propia voz del autor” (p.34, 35). Nótese que no sólo se le hace responsable de su creación sino también de su divulgación. Sería interesante, entonces, preguntarnos si existe alguna relación entre esa responsabilidad adquirida y una cierta expresión que ha cobrado fuerza en la última década: *el músico independiente*. En ausencia de un modelo de negocio basado en casas disqueras, vimos como a finales de la década de los noventa, comenzó a circular la idea en los mercados musicales, de que el músico debería tener una nueva capacidad de encargarse de todas las partes de la cadena de valor al interior de las industrias culturales... Queda abierta pues, esta cuestión.

Otra característica que tipifica Torrego se relaciona con el discurso de la *autenticidad*. Se trata de observar en qué medida esta búsqueda le permite al cantautor situarse en un lugar de resistencia respecto a las lógicas comerciales y hacerse prevalecer como voz singular que atraviesa determinados sistemas restrictivos. En este sentido, Simon Frith, en su texto *Hacia una Estética de la Música Popular*, discute la noción de que una pieza musical sea revelación intrínseca de algo, de una verdad propia, ya que en la práctica no existe la manera de encontrar una forma precisa de decir qué expresa, qué quiere decir, qué significado último tiene determinada canción. Después de discutirlo, el autor nos propone abordar el problema de la autenticidad como relato cultural, es decir, como mito. Al respecto, Frith (1987) nos dice: “El mito de la autenticidad, además, es una de las consecuencias ideológicas propias del rock, un aspecto más de su proceso de venta: las estrellas del rock pueden ser comercializadas como artistas y su sonido particular como referente de identidad” (p.4).

La autenticidad tiene, además, su correlato con la técnica instrumental. Torrego (1999) nos dice que “se concede mayor importancia a la autenticidad, al valor de verdad de una canción que a la habilidad musical o a la técnica vocal” (p.35). Esta cita nos produce más preguntas que respuestas. Valdría la pena mencionar algunas de ellas con el fin de abordarlas en un momento posterior de nuestra investigación. Por ejemplo, ¿el desarrollo histórico de la Nueva Canción en latinoamérica no nos demostró acaso que ese valor de verdad está encerrado en el poema?, ¿y que la música está ahí para proponernos un atmósfera emocional que intensifique las revelaciones de la palabra?, ahora bien, ¿existe alguna circunstancia por la cual esta primacía del mensaje actúe en contra de la calidad musical?, a lo cual, nos veríamos obligados a responder a qué llamamos calidad musical. Sin embargo, llegando al final de nuestro texto abordaremos algunas de estas cuestiones a propósito de definir el término *canción expandida*.

### **Funciones sociales de la canción**

Intentaremos ahora, una definición focalizada de nuestro término a partir de una categoría más amplia a la de su sola tipificación o clasificación. Nos referimos a la pregunta por las funciones sociales que cumplen las canciones en nuestra cotidianidad, desde una perspectiva sociológica de la música. Si bien el texto de Frith parece mencionar sólo la canción popular, creemos que estas funciones no son exclusivas de este tipo y que podría darse también en la canción académica, tradicional o de autor. Dichas funciones son: ayudarnos a construir una identidad, facilitar el paso de nuestras emociones íntimas a la esfera pública, entregarnos una forma de organizar nuestra memoria colectiva, y por último, incrementar nuestro sentido de posesión.

Tenemos entonces, en primer lugar, la función social que se refiere a cómo la canción facilita la construcción de una identidad, es decir, cómo creamos una conducta, unas habilidades, un sistema de creencias y una imagen relativamente consistente para definirnos a nosotros mismos:

La primera razón por la cual disfrutamos de la música popular se debe a su uso como respuesta a cuestiones de identidad: usamos las canciones del pop para crearnos a nosotros mismos una especie de autodefinición particular, para darnos lugar en el seno de una sociedad. (Frith. 1987, p.7)

Esta especie de autodefinición de la personalidad partiría del gusto, de las preferencias o inclinaciones que encontramos en nosotros mismos y en los demás en relación al placer que nos produce determinada música y sus intérpretes. Con ello podemos formarnos un cerco en el cual quedan incluidos unos rasgos que consideraremos familiares y en cambio, otros rasgos que serán excluidos en relación a lo que no nos gusta.

La segunda función social se refiere a cómo la canción popular nos proporciona un camino o ayuda a administrar el pasaje de emociones que son privadas e íntimas al territorio de la esfera pública. Para ejemplificarlo, Frith menciona cómo las canciones de amor justamente expanden y le dan intensidad a palabras y sentimientos que de otra manera parecerían banales: “Las canciones de amor son un modo de dar intensidad emocional al tipo de cosas íntimas que nos decimos entre nosotros (o a nosotros mismos) en términos que son de por sí, según Frith (1987) muy poco expresivos” (p.8). Sin embargo, no sólo se aplica a canciones de amor, sino a toda aquella que vehiculice expresiones que incluyen pedir auxilio, sentir miedo o estar enfadado.

La tercera función alude a dar forma a la memoria colectiva. Esta consiste en cómo la canción popular nos permite sustituir nuestra percepción cronológica del tiempo para percibir su transcurso de acuerdo a propiedades intrínsecas al lenguaje musical, tales como el ritmo, la melodía, armonía o su timbre. De allí que pueda entenderse el disfrute por el baile y de los espacios que lo propician tanto como de los espacios reservados sólo para escucharla, ya que nos entregan una nueva unidad para medir el tiempo en términos de sensaciones físicas y sentimientos. Para Frith (1987) esta propiedad de la canción popular, y en sí de toda la música tiene como efecto que consigamos “intensificar nuestra experiencia del presente (...) Lo que nos da una medida de la calidad de la música es su presencia, su capacidad para detener el tiempo” (p.8).

La última función enunciada por Frith tiene que ver con la canción como algo que puede ser poseído. No sólo en cuanto algo físico, como tener un disco, un *LP* o un *playlist*, sino en un sentido más psicológico. La expresión cotidiana -¡está sonando nuestra canción!- revela cómo se posee ésta más allá de objeto, y a cambio, se posee como marco por el cual transcurren épocas, recuerdos, relaciones y vivencias. “Al poseer una determinada música, la convertimos en una parte de nuestra propia identidad y la incorporamos a la percepción de nosotros mismos” (p.9).

Entonces, sólo en la medida que las canciones satisfacen o no, cada una de estas funciones sociales, podemos determinar, según el autor, algunos criterios a la hora de formarnos juicios de valor. Así, una canción será buena o mala, importante o irrelevante para una audiencia determinada en la medida en que ofrecen vías para construir identidad, intensificar nuestras emociones, darnos una forma de la memoria a través de la escucha, la cual es otra forma de poseer.

### **Aproximación histórica**

Ahora bien, una vez ensayado algunas posibles definiciones y hemos profundizado en sus funciones sociales, procederemos a realizar un recorrido histórico. Para tal propósito, realizaremos en compañía del autor Christian Spencer Espinoza y su texto *La Canción en la Historia Latinoamericana*, una revisión concisa y breve de nuestro término investigado. Relataremos entonces, de su puño y letra, los aspectos más relevantes de este recorrido.

La génesis de la canción está entrelazada con la herencia cultural y étnica del continente. Desde un punto de vista histórico, su origen conecta con las formas fijas francesas y españolas cultivadas a fines de la edad media. Pero su mayor

influencia – poco reconocida por los musicólogos latinoamericanos – viene del zéjel o canción estrófica árabe, y de la muwashshah, también estrófica pero hecha con estribillo, transmitida oralmente y aclimatada en el califato de Córdoba en pleno Al-Andalus hispano-árabe. Ambas formas poéticas (de manera escrita u oral) le impregnan claridad al mensaje de la canción al repetir el texto sobre la estructura melódica, produciendo así formas con doble estrofa (AA) o doble estribillo (BB). A partir del siglo XV comienza a viajar por todo Occidente, con nombres diversos, mezclándose con la herencia de los viejos trovadores y troveros de Europa y la amplia cultura de los ministriles americanos. A medida que se extienden caminos y abren rutas comerciales, se expande geográficamente y engarza con las melodías rituales indígenas y las formas danzarias provenientes de África. El resultado es un tipo de música de ritmo ágil con texto lírico-amoroso y una armonía funcional idónea para la expresión de los afectos. Mientras tanto, en el campo de la música clásica, la canción alcanza un desarrollo armónico elaborado que representa las ideas y emociones humanas en formatos de cámara, donde la música se pone al servicio del texto y sirve de contraste a la grandilocuencia de la naciente orquesta alemana. De esta forma, en un sempiterno viaje de ida y vuelta y con distintas nomenclaturas, la estructura repetitiva de la canción se consolida hacia el siglo XIX como un medio de comunicación efectivo, absorbiendo las influencias del teatro ibérico y aceptando las coreografías locales para crear bailes que posteriormente serán “nacionales”.

En el siglo XX obliga a compositores e intérpretes a adaptar la canción a los nuevos géneros y cambios tecnológicos sin abandonar su función de esqueleto sonoro e identitario. Algunos de los bailes decimonónicos, nacidos al calor de la independencia, pierden parte o la totalidad de su función bailable y ocasionalidad política para transformarse en melodías con texto, quedando en la memoria popular como canciones todavía más significativas que los himnos y músicas patrióticas. La industria comercial de la música y las nuevas tecnologías imponen a la canción formatos de salida que determinan su modo de hacerse, pero no cambian su condición de vehículo emocional. De ello sacan provecho la radio y el cine para explotar visualmente la canción y proyectar semióticamente su mensaje de modo exponencial. A pesar de todo esto, faltaba aún la llevada del mayor medio entonces conocido para la multiplicación de los mensajes: la televisión. Al promediar el siglo XX, la llegada de la cajita con imágenes expande el imperio de la canción a todo el mundo occidental, rompiendo tímidamente las barreras idiomáticas y creando formas de consumo en las que ésta se ve favorecida. Aunque el bi y el *trilingüismo* de la canción no se harán visibles hasta el siglo XXI, esta primera apertura permitirá las primeras lecturas integracionistas latinoamericanas de la mano de la Nueva Canción, la Tropicalia y los propios movimientos sociales. Las encargadas de consolidar todo este proceso serán luego las industrias independientes del disco y la industria digital, que convertirán en realidad la promesa de la globalización. (Spencer Espinoza. 2018, p.11-13)

### ***Canción expandida***

Después del recorrido elaborado que partió desde definiciones etimológicas y de diccionario del término “canción”, hasta sus especificidades en términos de funciones sociales, en compañía de un breve recorrido histórico, nos encontramos entonces preparados para elaborar una definición del término *canción expandida*.

Observamos que la palabra expansión viene del latín *expansio* y significa “acción y efecto de extender hacia fuera”. Sus componentes léxicos son: el prefijo *ex* (hacia fuera), *pandere* (desplegar, extender, abrir), más el sufijo *-cion* (acción y efecto). En la Real Academia Española se define como acción y efecto de extenderse o dilatarse. Por su parte, la palabra extensión se refiere a desplegar o desdoblar, hacer que algo ocupe más espacio o llegue hasta determinado lugar. Ahora bien, al articular estas definiciones con nuestra aproximación taxonómica de la canción en su vertiente académica, tradicional, popular y de autor, podemos referirnos a la *canción expandida* como aquella cuyo perímetro se amplía incluyendo dos de estos ámbitos culturales, puntualmente, la canción académica y la canción de autor. Esto significa la utilización de diversas técnicas de composición

musical ofrecidas por la academia, tanto de la tradición como de sus expresiones más contemporáneas, para impregnar la forma y sonoridad de la canción de autor. Puede que dicha intersección tenga implicaciones dentro de la música popular, bien sea porque este tipo de canciones alcanzaran cierto nivel de masividad, o porque cumplan de manera espontánea con alguna o algunas de las funciones descritas por Frith. En todo caso, la intersección de la *canción expandida* con la canción popular dependerá de los efectos estéticos que la primera produzca sobre las audiencias, mas no porque se conciban decididamente como canciones populares.

De este desdibujamiento de las fronteras entre la canción académica y la canción de autor podemos inferir algunas implicaciones. En su artículo *La Naturaleza y Orígenes del Posmodernismo Musical*, J.D. Kramer enuncia cuales podrían ser las características de la música posmoderna. Quisiera mencionar de la lista de Kramer (2002) dos de ellas que se relacionan con nuestro término: “3. No respeta los límites entre sonoridades y procedimientos del pasado y del presente. 4. Desafía las barreras entre los estilos altos y bajos.” (p.25). Respecto a la primera característica, como hemos mencionado, la *canción expandida* implica diferentes técnicas compositivas de la tradición musical que abarca una amplia trayectoria en el tiempo: desde técnicas contrapuntísticas del barroco del siglo XVII, pasando por la forma sonata del siglo XIX, hasta diversos procedimientos modernos y contemporáneos dados en el siglo XX entre los cuales se encuentran técnicas de compositores como Bela Bartók, Oliver Messiaen, Alberto Ginastera o György Ligeti. De esta forma, procedimientos del pasado y el presente no se excluyen, sino que son solidarios entre sí. Respecto a la segunda característica, la naturaleza intrínseca de nuestro término implica la convivencia estilística de dos mundos aparentemente separados por prejuicios sociales ampliamente rebatidos: “el bajo mundo” de los cantautores con la “alta cultura” de los compositores. Tal es la barrera que se intenta deconstruir al interior de los procesos creativos y compositivos de la *canción expandida*.

Como hemos visto, una de las características esenciales de la canción de autor es interpretar lo que se compone. Por ello es importante aclarar desde qué ámbito estético se canta el poema y desde qué enfoque técnico se interpreta el instrumento acompañante, pues en nuestro caso, el compositor canta y se acompaña de forma simultánea. Aquí nos encontramos con otra mixtura de ambos mundos musicales; unión que no ocurre precisamente de forma pacífica sino que encarna cierta tensión: el poema no se canta, como suele suceder en la canción académica, desde el ámbito del canto lírico. No se trata de emular ese color, ni esa técnica. El canto transcurre tal como sucede en la canción de autor, la cual se caracteriza por voces “no educadas” o “blancas”, las cuales incluyen quiebres, rasgueos (incluso propios del rock) y efectos que desde el punto de vista lírico son inadmisibles. El micrófono juega un papel fundamental en la construcción de la personalidad vocal, pues a partir de éste se abre un abanico de posibilidades íntimas del sonido vocal en relación a las imágenes poéticas que se cantan. No obstante, la complejidad melódicorrítmica y las implicaciones armónicas derivadas del uso de técnicas de composición académicas obligan un cuidadoso trabajo interpretativo que permita un desenvolvimiento satisfactorio y convincente de la voz. En cambio, la interpretación del instrumento armónico acompañante debe abstenerse de reproducir las convenciones propias dentro de la canción de autor y acercarse todo lo posible a las destrezas técnicas propias dentro de la música académica. En la *canción expandida* se trata de evitar las fórmulas típicas de acompañamiento homofónico y patrones rítmicos populares y/o tradicionales en aras de que pueda construirse un esquema propio, totalmente personal de las dimensiones verticales y horizontales del discurso musical que impliquen también otro tipo de texturas contrapuntísticas, polifónicas o heterofónicas.

Otra característica que podemos extraer de vincular ambos mundos sonoros, es su sentido plural en cuanto a su transmisión, la cual incluye tanto la transmisión escrita mediante la partitura, como la transmisión grabada en un soporte fijo, propia de la canción de autor. Cabe resaltar lo improbable que sería prescindir de la escritura musical para concebir una *canción expandida*. La complejidad de los procesos intelectuales que exige la adaptación de técnicas compositivas académicas en la canción de

autor, implica un amplio desarrollo de la escritura musical tradicional, de la notación extendida y de la escritura no convencional para fijar ideas relativas a alturas, duraciones, intensidades, texturas y densidades que ocurren en el transcurrir del tiempo.

A modo de síntesis, por *canción expandida* nos referimos entonces a la capacidad de acceder a la multiplicidad de modelos compositivos disponibles de diversos períodos históricos, de músicas de diferentes tradiciones y de la libertad de mezclarlos entre sí. Se trata de disponer, tanto de herramientas compositivas frecuentes en la canción de autor (improvisar en el instrumento, escribir poesía y melodía de manera espontánea), como de los diferentes enfoques y técnicas transmitidas en la academia, que van desde los usos de la tonalidad en la Práctica Común, hasta la concepción posmoderna de no incluir el metarrelato de la unidad como principio totalizante de una pieza musical. Lo que se espera obtener, en suma, es el aumento de las sensaciones armónicas, melódicas, rítmicas, tímbricas y poéticas al interior del proceso creativo y compositivo.

#### 4.2.2. Aproximación al término “Técnicas contemporáneas de composición”

##### Primeras definiciones

Para acercarnos a nuestro término, desglosaremos cada una las palabras que lo conforman, tanto en su etimología como en sus definiciones de diccionario, para que posteriormente ensayemos una primera definición global. Luego repasaremos diversos libros especializados en técnicas contemporáneas de composición y profundizaremos en sus conceptos esenciales.

Posteriormente, haremos un recorrido histórico por los diversos compositores que concibieron dichas técnicas y por último, se hará mención de las técnicas usadas en algunas de las *canciones expandidas* compuestas hasta el momento. A continuación, nuestro rastreo etimológico y de definiciones de diccionario.

Al revisar la etimología del término *técnica*, vimos conveniente recordar que Aristóteles dividía el pensamiento en tres categorías: episteme o conocimiento científico; *doxa* u opinión; y *tkehne*, técnica. Lo traemos a colación porque “técnica” proviene del griego *tekhnikos*, que significa “relativo al que hace”, refiriéndose a la destreza y habilidad para hacer un oficio. Por su parte, en el diccionario de la Real Academia Española significa persona que posee los conocimientos especiales de una ciencia o arte.

Respecto a la palabra *contemporáneo*, su etimología viene de componentes léxicos latinos que significan “a la par en el tiempo”. Se compone del prefijo *con-* (junto, a la par), *tempus* (tiempo) y el sufijo *-aneo* que indica pertenencia o relación. A su vez, nos referimos a la Edad Contemporánea como comprendido entre la Revolución Francesa (1789) y la actualidad. Según la RAE significa: existente en el mismo tiempo que otra persona o cosa; perteneciente o relativo al tiempo o época en que se vive; perteneciente o relativo a la Edad Contemporánea.

La etimología de *composición* proviene del latín *compositio* y significa acción y efecto de poner a cada cual lo que le toca. Sus componentes léxicos son: el prefijo *con-* (entero, junto, por completo), como en concepto, consolidar y consumir. Este prefijo cambia a *com-* cuando está antes de *m-*, como en: comercio (de *commercium*), de *p-*, como en compatible (de *compatibilis*) y *b-* como en combinar (de *combinare*). Se relaciona con una raíz indoeuropea *kom-* (junto, cerca de), que nos dio *koiné*, *cenobio*, *epiceno* a través del griego *κοινός* (*koinos* = común). La raíz de la palabra *positus* (puesto, participio del verbo *ponere*), que vemos en palabras como aposición, ovipositor y presupuesto. El sufijo *-ción* indica "acción y efecto". Para la RAE, *composición* significa: acción y efecto de componer; obra musical o literaria; poema, texto de sentido unitario, normalmente en verso; parte de la música que enseña las reglas para la creación de una obra.

Podríamos entonces ensayar un primer acercamiento a este término. Entenderemos por técnicas contemporáneas de composición los procedimientos usados para producir expresiones musicales y sonoras junto con las destrezas que implica tal oficio. Tales procedimientos surgen en el contexto de los últimos 200 años y no se restringen, como veremos más adelante, a una

sola latitud del planeta, sino que las involucra casi a todas. Sin embargo, no debemos olvidar que estas técnicas van más allá de un divorcio con una tradición académica anterior y en cambio, regresan a ella de una nueva manera.

### **Definiciones desde Persichetti, Graetzer, Auner y Kramer**

Ahora bien, al revisar diversos libros de teoría musical contemporánea, encontramos que nuestro término puede ser expresado con otras palabras, como es el caso de “lenguajes musicales del siglo XX”, “teorías posttonales de la música” o “procesos compositivos contemporáneos”, entre otros. En todo caso, ellos se refieren a una misma cuestión: cómo se ha desarrollado la composición musical a partir del siglo XX hasta nuestros días.

En el libro *Armonía del Siglo XX*, se nos presenta un panorama para comprender de forma general de qué se trata:

Las formas expresivas armónico-tonales, muy especialmente a partir del último tercio del siglo XIX y ya desde un lenguaje altamente perturbado en su equilibrio tradicional por la armonía alterada y el cromatismo tonal fluctuante, sufren una gran conmoción por: la dispersión hacia consecuencias extremas de la tonalidad – politonalismo, atonalismo-; el regreso hacia el modalismo medieval y la adopción de otros de origen exótico; la sustitución de sistemas vigentes que establecen prioridad de funciones y relaciones sonoras, por otro en el que la función igualitaria de los doce sonidos – semitonos- es norma fundamental; una estructuración verticalista que sobrepasa los límites admitidos por las tradicionales superposiciones en terceras, tomando como base otras relaciones interválicas armónicas o la mezcla de ellas; un criterio de relación armónica fundamentado en la alternancia de tensiones y relajaciones – génesis de la vitalización de toda forma de expresión- único posible una vez superadas las imposiciones de la tonalidad, que, como es lógico, asimismo las lleva inherente. (Persichetti. 1985, p.9)

Como puede verse, las técnicas compositivas del siglo XX tienen en común ser excéntricas al sistema hegemónico de la tonalidad. Es a partir de allí que la música pierde también una especie de centro de gravedad geográfica, la cual reposó durante siglos en Europa. La música del siglo XX entonces, se ramifica como una rizoma, como un tejido anti-arbóreo, no jerárquico, sin ninguna teoría que obedecer. Esta diáspora del pensamiento musical, esta ampliación de la noción misma de la técnica, parte del atonalismo libre, seguido por una búsqueda de escalas desconocidas, exóticas, extranjeras, pasando luego por el redescubrimiento de la modalidad, hasta llegar al dodecafonismo, el cual no fue punto de llegada sino una excusa más para continuar en la búsqueda hacia lo desconocido. La condición para quien compone es ahora, encontrar un sistema propio de organización de los múltiples parámetros musicales.

Nos sería útil ahora, para resaltar el aspecto eminentemente práctico que tiene nuestro término, enumerar a modo de inventario varias técnicas reunidas en el libro *La música contemporánea* de Guillermo Graetzer, las cuales desarrollan diferentes modos en que puede concebirse una obra después del siglo XX a partir de ejercicios prácticos para piano. Este estudio de la sonoridad contemporánea ofrece una aproximación pedagógica a la generación de diferentes texturas producidas en el siglo XX, las cuales, condensa en el piano. La primera textura que aborda es la “parafonía”, la cual es definida como la conducción paralela de las voces. *La cathédrale engloutie* (1913) de Claude Debussy, por ejemplo, usa quintas y octavas paralelas, construyendo con este material prohibido un argumento, una atmósfera, un discurso sonoro. También, Graetzer (2017) nos introduce en las texturas heterofónicas, en la cual “se superpone a una melodía básica otra, que es una variante de la misma” (p.25). A diferencia de la polifonía en la práctica tradicional, en la heterofonía vemos una relación de dependencia mucho mayor entre las voces. Esta técnica que ha estado presente en músicas orientales, cobra un nuevo sentido en el siglo XX. También, el autor nos invita a realizar ejercicios bajo el término bloque sonoro o *cluster* (racimo de notas), la cual es una superposición cromática de sonidos, creando un muro o bloque de sonido. Ejemplo de este tipo de sonoridad la tenemos en obras como *Dynamic Motion* (1916) de Henry Cowell. Por otra parte, Graetzer (2017) nos propone otra serie de ejercicios basados en la *politonalidad*, la cual define

como “superposición de diferentes modos o tonalidades” (p.36). Esta técnica compositiva es ampliamente desarrollada por Bela Bartók (1881 – 1945) con un énfasis decididamente pedagógico en *Mikrokosmos: 153 piezas de dificultad progresiva para piano*.

De otro lado, es interesante como el autor sintetiza la complejidad del dodecafonismo fundado por Arnold Schoenberg (1874 – 1951):

La técnica dodecafónica concebida por el compositor austriaco Arnold Schoenberg emplea como material de construcción una serie de 12 sonidos diferentes. La serie ni es melodía ni tema, sino que constituye una preformación del material sonoro a emplear para una determinada obra, tanto en su aspecto melódico como armónico. La serie, en su aplicación más elemental, se caracteriza en que sus 12 sonidos no cambian el orden de aparición a través de la composición y se relacionan unos con los otros, por lo cual la serie se diferencia de los modos o escalas, pues en éstas todos los sonidos que las integran se relacionan con un único y determinado sonido: el respectivo centro tonal. (Graetzer. 2017. p.45)

Continuando con el recorrido de ejercicios propuestos por Graetzer, nos introduce en el mundo de la escritura musical, el cual en el siglo XX adquiere una transformación radical al abrirse a nuevas formas de representación y grafías. Comúnmente estas técnicas escriturales están asociadas justamente a ideas musicales que por sí mismas, desbordan tanto la escritura convencional como la forma en que se interpretaría normalmente un instrumento (escritura extendida).

Explorando otras definiciones posibles de las técnicas contemporáneas de composición, encontramos el libro *La música en los siglos XX y XXI* de Joseph Auner. En éste se realiza una aproximación más de corte histórico y filosófico que complementa el recorrido práctico realizado de la mano de Graetzer, especialmente para comprender cuál es el espíritu o la finalidad de las técnicas modernas y contemporáneas.

Se nos menciona pues que, en las primeras décadas del siglo XX, un sector de la música se inclinaba a pensar que el progreso y el avance del arte musical obligaba a cortar radicalmente con el pasado. Ejemplificando dicha postura con diversos músicos como Luigi Russolo y su manifiesto futurista *El Arte de los Ruidos*, se abre la puerta para que de ahí en adelante los “ismos” ondeen la bandera del progresismo musical a cambio de desterrar el pasado: expresionismo, serialismo, minimalismo... Edgar Varese dirá, según Auner (2017) que “no podemos, aunque lo hiciéramos, seguir viviendo según la tradición. El mundo está cambiando y nosotros cambiamos con él” (p.14). Este imperativo hacia el futuro conlleva, por otra parte, al terror de la página en blanco, de enfrentarse a un infinito número de posibilidades que la tradición de la tonalidad había estandarizado. Sin embargo, esta página en blanco sintetiza de alguna forma el espíritu de estas técnicas, pues como nos recuerda Auner (2017), “el caos enmarañado y las páginas en blanco se han convertido en recursos importantes para volver a imaginar qué podría ser la música” (p.15).

No obstante, aunque nos queda naturalmente innumerables compositores, obras y tendencias por mencionar que den cuenta de los diversos lenguajes compositivos contemporáneos, creemos que es importante moderar esta tendencia ultramodernista que implica borrar el pasado, introduciendo, así sea de forma breve, cómo la actitud posmoderna concerniente a nuestro siglo XXI nos sugiere otras alternativas y posibilidades para ver con otra luz nuestro intento de definición de técnicas compositivas contemporáneas. Para ello, citaremos algunos puntos esenciales de una extensa lista que nos enumera J. D. Kramer en su texto *La naturaleza y los orígenes del posmodernismo musical*, para comprender qué características hacen de la música algo posmoderno:

- 1) No es simplemente un repudio del modernismo o su continuación, sino tiene aspectos tanto de ruptura como de extensión;
- 3) No respeta los límites entre sonoridades y procedimientos del pasado y del presente;
- 4) Desafía las barreras entre los estilos "altos" y "bajos";

- 5) Muestra desdén por el valor a menudo incuestionable de la unidad estructural;
- 7) Evita la totalización de formas (p. ej., no le interesa que una determinada pieza de música se considere tonal o atonal o serialista, o que encaje en un molde formal prescrito);
- 8) Considera que la música no es autónoma sino relevante para la cultura y sus contextos sociales y políticos;
- 9) Incluye citas o referencias a músicas de muchas tradiciones y culturas;
- 10) Considera la tecnología no solo como una forma de preservar y transmitir la música, sino también profundamente implicada en la producción y la esencia de la música;
- 12) Desconfía de las oposiciones binarias;
- 13) Incluye fragmentaciones y discontinuidades. (Kramer. 2002. p.7)

Puede verse pues, cómo una actitud posmoderna matiza, de manera más incluyente, aquellos enfoques técnicos compositivos que insisten como modernos o ultramodernos. Vemos cómo se abraza el pasado como un recurso más a explorar, sin que por ello tuvieran que repetirse estrictamente tal o cual técnica de composición. Observamos también cómo este desdén por el incuestionable valor de la Unidad musical se pone en duda, abriendo la posibilidad de que la obra musical pueda contener técnicas compositivas que incluso pudieran contradecirse entre sí, tales como retomar técnicas tonales, modalidad y serialismo en una suerte de eclecticismo. Sin duda, una actitud posmoderna de la música nos hace soñar y nos anima a descubrir y crear técnicas de composición en busca de ese sonido desconocido.

#### **Definición focalizada: Enfoques analíticos de la música del siglo XX de Joel Lester**

Para realizar nuestra definición focalizada acudiremos a Joel Lester y su libro *Enfoques analíticos de la música del siglo XX*. Allí, encontramos los soportes sobre los cuales se edifica el repertorio de técnicas contemporáneas de composición a partir de del siglo precedente. Dichos soportes corresponden a movimientos históricos al interior de la música, tales como la disolución de la tonalidad funcional, o a principios que se gestaron como iniciativas individuales pero que perduraron en otros compositores, tal como sucedió con la consolidación del dodecafonismo de Schoenberg. Lester analiza estos fenómenos a través del concepto de parámetro musical: altura, ritmo, textura, timbre y forma. Y fundamentalmente se pregunta cómo éstos han evolucionado a través del tiempo hasta el presente.

Los análisis sobre cómo se organizan las alturas en el siglo XX tiene su correlato en la disolución del sistema tonal debido, según Lester (2005), al “incremento del cromatismo, los crecientes niveles de disonancia, las relaciones armónicas crecientemente distantes, el empleo de escalas modales y no diatónicas, la evitación de progresiones funcionales y la creciente importancia de los motivos como determinantes de la melodía y la armonía” (p.24). Cabe anotar que esta separación del modelo hegemónico de la tonalidad tuvo una solución particular para cada compositor, por lo que no es posible decir que el sistema tonal fue reemplazado por otro, sino que tendremos que abrirnos a la pluralidad de sistemas logrados que proponen alternativas para su organización. Sin embargo, el término *conjunto* parece de alguna forma imponerse cuando se trata de analizar las obras que

proponen sus diversos sistemas. La noción de conjunto resolverá por otros medios, aquello que llamábamos acordes, grados de la escala y sus relaciones jerárquicas. Lester (2005) define *conjunto* como “los motivos que subyacen a la estructura de las alturas en las piezas no tonales” (p.24). Motivos o colección de sonidos que tienen cierta característica rítmica, gobiernan ahora las formas de aproximarnos a la comprensión de cómo los compositores escaparon al sistema tonal.

Más adelante, cuando lleguemos a las conclusiones y abordemos las técnicas de composición en algunas *canciones expandidas*, abordaremos la noción de ritmo y forma. Sin embargo, a modo de inventario, mencionaremos algunas técnicas que sobresalen en el panorama del siglo XX y que modifican nuestra relación con el metro y el ritmo. También esperamos que en futuros desarrollos podamos profundizar en cada una de estas técnicas y preguntarnos cómo involucrarlas en nuestras canciones. Nos referimos a los desarrollos de Olivier Messiaen y sus técnicas de *valores añadidos* y *ritmos no retrogradables*; al uso de polimetrías (varios metros superpuestos) tan común en Stravinsky; en la invención de la *modulación métrica* de la cual fue pionero Elliott Carter; a la posibilidad de que incluso la música pueda considerarse amétrica, en donde perdemos la sensación de pulso, tal como ocurre en *Composición para cuatro instrumentos* (1948) de Milton Babbitt. Continuando con nuestro inventario, respecto a la forma, Lester menciona algunas aproximaciones novedosas tales como las simetrías formales, la variación perpetua o la inclusión de nuevas escalas temporales. Sobre las dos primeras, las trataremos en las conclusiones. Respecto a la última, las nuevas escalas temporales consisten en desarrollos que son tradicionales, por ejemplo la composición de un periodo paralelo, pero a una lentitud tal que se pierde toda percepción de proporción y en cambio, surge un nuevo sentido de forma, aunque haya involucrado técnicas tradicionales. Un ejemplo de estos cambios en la velocidad de presentación de la información la encontramos en el último movimiento del *Cuarteto para el fin de los tiempos* (1941) de Messiaen, en donde la corchea, al valer 36 golpes por minuto, trastoca por completo nuestra percepción del tiempo y no nos permite saber, de forma directa, que se trata de la simpleza de un único periodo paralelo de 16 compases.

La textura y el timbre han sido quizá dos de los parámetros que de forma más radical se intervinieron a partir del siglo XX. De hecho, comprender la música a través de la textura es quizá uno de los aportes centrales del siglo precedente. Lester (2005) la define como “la interacción de dos partes separadas que suenan juntas. La textura es el resultado del número y prominencia relativa de las partes individuales, el espaciamiento, el ritmo y el timbre (el color sonoro)” (p.63). Estas partes separadas pueden conformar una textura polifónica, heterofónica, homofónica y si se trata de un instrumento solista, monofónica. A su vez, cada una de estas texturas puede ser analizada desde qué tan lejos o cerca sucede (espaciamiento), con qué frecuencia y nivel de agitación (ritmo) y con qué cualidad sonora (timbre). Incluso, existen obras cuya hipótesis creativa se fundamenta solo en la textura, como es el caso de *Metástasis* (1995) de Xenakis o *Threnody for the victims of Hiroshima* (1960) de Penderecky. Otra de las novedades que trajo el siglo tiene que ver con las *texturas estratificadas*. Ellas suponen partes diseñadas como bucles de relativa independencia los cuales se superponen con otros diseños texturales que pueden o no, ofrecer contrastes o amalgamamientos. Un **ejemplo** de este tipo de textura puede encontrarse en *Mirrors in the void* (2017) del compositor colombiano James Diaz.

## 5. Marco referencial

En este punto es importante mencionar que el tono del escrito dará lugar a una forma de expresión subjetiva dado que lo que se intenta desarrollar en seguida lo relacionado con la experiencia poética en las canciones expandidas.

### Los textos poéticos en la canción expandida

I

Siempre me pareció que escribir poemas y componer canciones eran cosa diferente. Quizá no observaba bien. La palabra es sonido; el sonido crea una imagen mental. Todo poema es un canto; todo canto es un pensamiento. Sin embargo, la canción es

siempre un acontecimiento público y en cambio el poema puede dotarse de una vida viviéndose en secreto. La aparición de una canción siempre está precedida de un sentimiento de encuentro, no obstante, la poesía necesita soledad.

Mi soledad: Fernando Pessoa, Walt Withman, Jorge Luis Borges, César Vallejo, José Asunción Silva, Samuel Beckett, Fernando González, Constantino Kavafis, Juan Ramón Jiménez, Octavio Paz, Julio Cortazar, Wislawa Szymborska, Margarite Yourcenar, Bob Perelman, Albert Camus, Gonzalo Arango, Gabriel Jaime Echeverry. Son como un faro que ilumina la espuma de mi pensar.

Mi búsqueda poética es algo parecido a una sensación física de libertad. Un lugar donde abandono mi forma de ser. Un dislocamiento de mi identidad. Me dejo llevar por un flujo de emociones que no me pertenecen ni dicen nada de mí. En ese vacío surgen los poemas.

No revelan quién soy: me esconden. Interponen veladuras entre el lector y yo, como un bosque de texturas de otros mundos. Los versos que dicen Yo, dicen Otro. Es lo contrario a una confesión: es entregar una caja que no se puede abrir. Es el tiempo de la intriga como métrica. Tal vez, la caja tiene una abertura y el niño puede adivinar un caleidoscopio. Me obsesiona pensar en mensajes ocultos que de un momento a otro se revelan como un estallido de sentido y colores.

Es tinta onírica derramándose en el puño brutal de la vida, como cuando se recuerda un pasado turbio que nunca existió. Es verse involucrado en una distopía con la esperanza de un escape glorioso<sup>4</sup>. Aunque estemos heridos no hay lugar para el reproche. No hay lugar para la lastimería. Es poesía iracunda, afirmativa. Está dedicada a contemplar lo inexplicable, a ser un gesto invisible, a desarrollar una telepatía de la noche<sup>5</sup>.

Pensaba que poema y música eran cosa diferente. No observaba bien. La música es la tempestad, la poesía el relámpago. La música es la temperatura, la humedad, el sistema de irrigación por donde se deslizan palpitantes las imágenes, es la atmósfera de sangre de la palabra desentierrada. La música amplifica los ecos de la búsqueda poética y al mismo tiempo está allí mucho antes del deseo de nombrar el mundo. Primero fue el sonido. Después vino el significado. Antes de todo verso hay una música rondando, un pensamiento no domesticado, un susurro de bruma. La fuerza bruta de sus resonancias naturales hace retumbar todo lo que toca. Sonido y palabra son capturados en el aire por medio de una invocación.

## II

A continuación, algunas marcas perdurables que dejaron algunos libros en mi manera de escribir y cantar.

En el prólogo de *La rosa profunda* el poeta nos dice:

La palabra habría sido en el principio un símbolo mágico, que la usura del tiempo desgastaría. La misión del poeta sería restituir a la palabra, siquiera de un modo parcial, su primitiva y ahora oculta virtud. Dos deberes tendría todo verso: comunicar un hecho preciso y tocarnos físicamente, como la cercanía del mar. (Borges, 1975, p.8)

Quisiera acercarme a este pensamiento borgeano a través del primer verso del poema *Impía* de *Los heraldos negros* del poeta peruano César Vallejo (1959) cuando dice: “¡Señor! Estabas tras los cristales humano y triste de atardecer” (p.54). Vallejo no nos habla en este verso con una voz general, gris, superlativa. No dice ¡Señor!, a secas. No deja incompleta la imagen de quién está tras los cristales. En cambio nos narra un hecho preciso: el espacio en el que acontece esa emoción humana, el momento del día y su clima nublado, la atmósfera empañada tras las ventanas. He ahí cumplido, quizá, el primer deber de todo verso. Luego, nos dice que estaba -humano y triste de atardecer. Si se hubiese dicho -humano y triste *por el* atardecer, el verso se hubiera reducido a una explicación y el efecto poético se hubiera hecho polvo. En cambio, nos dice: -humano y triste *de* atardecer. La

<sup>4</sup> *Árboles de acero, Los extranjeros, El origen del ruido y Fábulas quemadas* son canciones que exploran estos temas y estados de ánimo.

<sup>5</sup> Existe otro grupo de canciones que se alinean con este tema de carácter místico y extático: *Colina, Hilos, Pictogramas, Piedra de Zorro*.

atmósfera irrompible del verso se condensa en esa diminuta conjunción. De allí la conmoción, el golpe frío. Entonces, ¿cómo nos toca la cercanía del mar? con espuma subterránea, que es lo mismo que nada. Pero la longitud entera del cuerpo es recorrida por un escalofrío. He ahí cumplido, creo, el segundo deber.

La confianza, autoridad y potestad con la que Borges nos exorta, produce un arropamiento, un consuelo: si con el verso uno tiene deberes, entonces llevar la tarea a cabo nos entrega una especie de esperanza de alcanzar algún día ese mar. Música y Poema atraviezan ese recorrido juntos, como hipnotizados por un aroma de sal venido del horizonte. Estos dos deberes del verso han sido mi brújula personal, para saber si un verso debe ser desechado o incluido en mis cuadernos, para decidir si una frase musical se queda o se va.

Ahora, vayamos a la primera idea del prólogo de *La rosa profunda*: en el principio, la palabra era símbolo mágico, pero esta virtud la ha desgastado la usura del tiempo que el poeta ha de restituir.

Quisiera detenerme en la expresión -usura del tiempo. Cuando componía cierto tipo de canciones, me embargaba, no sé de dónde, un sentimiento de culpa, una sensación de estar ofendiendo algo. Curiosamente, esas canciones lograron un mediano prestigio en algunos ambientes comerciales de mi ciudad. Una frase en *El Arco y la lira* de Octavio Paz (1981) me hizo entender de repente mi malestar: “la piedra triunfa en la escultura, se humilla en la escalera” (p.34). Descubrí que estaba haciendo de la palabra un utensilio, del verso una estadística, de mi búsqueda poética una transacción. La canción compuesta así no consigue oyentes sino voyeristas. Qué precio tan alto despojar de poema un cuerpo íntimo y tenerlo que cantar como información o como carne.

No obstante, qué tristeza no poder protegerle del frío mercenario. Ese cuerpo íntimo, esa imagen poética a la deriva, perdida, muriéndose. De allí la importancia de la misión del poeta, según Borges. Restituir. Rescatar, a como de lugar, sin importar lo que cueste, por más humildes que sean los medios, la palabra que ha sido lastimada. Pero es sabido que cuando la tristeza se queda, se queda como ira. De allí los proverbios milenarios que nos dicen que la palabra restituida también nos salva. Ella convierte la rabia en sal; la quemadura la vuelve cicatriz; extirpa todo rastro de veneno dejando sólo su sabor.

### III

A continuación se presenta un ejemplo analizado de los textos poéticos que conforman las canciones expandidas, y posteriormente la consignación de las letras de otras canciones para transmitir una idea general del tratamiento textual.

#### **El origen del ruido**

El origen del ruido comienza como un soplo  
 es sedoso su paso flotante en la conciencia  
 que la arrulla como un lejano aullido de lobos  
 hasta erigir su faz de fantasma en una presencia.

Luego de un golpe tronado lo devora todo  
 y hace del silencio un no nacido y una pérdida.  
 Nunca debí sentarme contigo en los planetas.  
 Nunca debí dejar que tu voz apareciera.

El poema, plantea una acumulación de la tensión, de algo que comienza casi imperceptiblemente y termina convirtiéndose en algo monstruoso. En su pluralidad de significados podría aludir quizá a tres universos de sentido: como dimensión psicológica, podríamos suponer un flujo de pensamientos e imágenes mentales desordenados, compulsivos y repetitivos, que suelen producir

un estado de agitación y ansiedad, en suma, lo que conocemos como ruido mental; solidario con la visión anterior, también podría entenderse como una canción de amor relacionada con un no poder olvidar. Sin embargo, en el encuentro del poema con la música, ésta empuja el sentido de las imágenes a un tercer universo, de carácter público y social. Quise entonces recontextualizar ese ámbito de intimidad que se da en el poema y dirigirlo musicalmente hacia una realidad inmediata de la que todos somos testigos: vivimos una época *in crescendo* de estallido social, hay protestas producidas intempestiva y espontáneamente, sin cabezas políticas visibles, en diferentes partes del mundo. De esta manera, trato de exponer aquellos ruidos sociales que me conmocionaron y conmovieron profundamente: el sonido de los cacerolazos, los aplausos desde los balcones, nuestro himno nacional, las bombas que sonaron en mi infancia en Medellín. Respecto a este ejercicio de memoria sonora, es importante mencionar la cita expandida que en esta pieza se realiza del cuarteto Op.130 en sib de Beethoven. Por una parte, se trata de una obra que me ha acompañado a lo largo de mi vida, y por otra, considero esta música en particular, solidaria con un contexto de agitación global, dada su cercanía con las agitaciones sociales de su época.

De esta manera, el concepto compositivo de *El origen del ruido* involucra tres textos simultáneos: el texto uno, se refiere a una canción de autor para guitarra eléctrica y voz cuyo soporte es el poema; el texto dos, al cuarteto de cuerdas de Beethoven Op.130, y el texto tres, a documentar las protestas globales alrededor del mundo en el transcurso de este año. Esta canción es también un intento de construcción de memoria sonora personal.

### **Árboles de acero**

Tuve que inventar mi hogar  
anoche en un aeropuerto.

De las sillas hice un huerto  
que regué con mi llorar.

¿Hasta cuándo iré a fumar  
estos árboles de acero?

### **Los extranjeros**

Los extranjeros poblamos la tierra  
todas las fronteras ya fueron cruzadas  
la línea perdió claridad  
no sé si soy yo  
no sé quién eres tú  
no toques mi puerta.

### **Colina**

Inconmovible colina  
madre de todos los mitos.

Tu hostilidad divina  
tu cerca impenetrable  
tu senda clandestina

tus sueños inauditos.

### **Hilos**

No sé tu nombre ni de dónde vienes  
ni menos cuándo te irás ni por qué  
mas sé que tú me esperas desde siempre.

A la voz blanca de tu ajuar fui fiel  
en ella estoy permanente en tu vientre  
en tu escondite eterno está mi fe.

Las joyas que me diste las conservo  
en cada lágrima de sal del río  
como si fuera la sangre de un pino  
como si fueran pétalos de ciervo.

Tu nombre me recuerda por qué vuelvo  
sobre las horas que me quedan vivo  
tu espera trenza de plata los hilos  
para que siga siendo hermoso el sueño.

### **Fábulas quemadas**

Las témperas regadas en la mesa,  
una cueva de mantas,  
las páginas de historia de las plantas,  
lienzo y pintura espesa.

La lágrima nocturna de las flores,  
los cósmicos lunares de tu espalda  
los placeres mayores  
y talentos innatos  
de inventar en las noches la esmeralda.

La túnica real de nuestros gatos  
y largas telas blancas  
de inaudibles sonrisas  
acechando la presa.

Las témperas regadas en la mesa,  
el vértigo de huir de nuestra casa,  
las víboras que ríen si lloramos.

Los círculos de fuego,  
 las máquinas gritando,  
 las fábricas del odio,  
 las fábulas quemadas.

Con la lengua del humo en nuestras sienas  
 los números infames nos persiguen  
 quieren llevarse todos nuestros bienes  
 ¡A nosotros los niños!  
 ¡Ábacos de alegría!  
 ¡Quemados en las filas de los trenes!

Dónde voy a existir si tú no estás  
 Que todo se lo lleven  
 yo soy donde tú vas  
 pues la tierra será tierra arrasada  
 si tus pasos no hundan las raíces  
 hasta llenar de agua la mirada.

Muy lejos, en las arcas de los bosques  
 Los jaguares preparan nuestro lecho  
 Presienten nuestras hondas cicatrices  
 y lamen el dolor de nuestro pecho.

## 6. Metodología

### 6.1. Diseño metodológico

**Enfoque:** cualitativo

**Tipo de investigación:** Investigación artística, investigación acción.

Dado que cada *canción expandida* es en sí misma el resultado de una investigación, considero que la **investigación artística** es el tipo que mejor se adapta a mis propósitos. En éste se estimula la búsqueda de caminos nuevos o inéditos para la resolución de inquietudes de índole creativa y musical; también, permite que el tema central sea mi propia práctica compositiva e interpretativa; por último, porque me deja incluir dicha búsqueda personal en un campo referencial más amplio al de la sola creación musical, al brindarme las herramientas metodológicas y conceptuales para producir un conocimiento alrededor de mis intereses, por ejemplo: mis inquietudes teóricas por la convergencia entre modelos compositivos de la música académica y los modelos de creación dentro de la canción de autor, recorridos históricos y/o hermenéuticos sobre términos como creación poética, estilo vocal, o el análisis sobre problemáticas actuales entre el mercado y la libertad de expresión.

Por otra parte, creo que la **investigación acción** es un complemento interesante ya que la finalidad de mi proyecto implica un pasaje al acto, una realización que incluye interpretación musical y práctica creativa. Esto implica una gran cercanía con los

presupuestos de este tipo de investigación, tales como relacionar o fundir la teoría con la práctica, asumir la postura que el investigador es en sí mismo el practicante de una técnica determinada y generar un estudio sistemático y autorreflexivo sobre el quehacer creativo en pro de un mejoramiento integral tanto de mi forma de cantar y acompañarme, como de mi forma de componer.

**Población:** el sujeto investigado es el mismo autor.

**Muestra:** Estudiante de VI semestre con énfasis en composición.

**Técnicas de recolección de datos:** observación participante, técnica documental.

**Instrumento:** bitácoras, diario de campo, partituras, maquetas de audio, producción audiovisual profesional.

Como ya lo hemos mencionado anteriormente, nuestro fin consiste en producir un ciclo de al menos ocho canciones expandidas con diversas técnicas contemporáneas de composición y con una propuesta audiovisual para ser divulgada en redes. Para lograrlo, dividiremos nuestro plan en cuatro etapas. En la primera se pretende articular los contenidos del plan de estudios semestral en un proyecto compositivo; en la segunda etapa, combinaremos técnicas y conceptos de la canción de autor con técnicas de composición de música contemporánea; en la tercera se realizará un proceso de montaje de las canciones en la voz y en el instrumento acompañante; como última etapa, se tiene como propósito producir una pieza audiovisual de cuatro de las canciones del proyecto.

## 6.2. Articulación curricular

Este proyecto de investigación-creación que comenzó a gestarse a finales del IV Semestre (2020-I) y se consolidó en V Semestre, seguirá teniendo continuidad durante los tres semestres restantes, VI, VII y VIII, siendo este último el momento en el que se presenta como Trabajo de Grado y Portafolio de Obras. Por tal razón se explicará a continuación cómo se ha realizado la articulación de los contenidos curriculares a un solo proyecto compositivo. No obstante, y aún cuando haya culminado mis estudios de pregrado en el Programa de Composición, esta investigación continuará su curso debido a su naturaleza eminente práctica en mi sistema de vida: la investigación teórica y artística sobre la música generará a su vez más canciones expandidas las cuales propician, al interior de las industrias musicales, dinámicas de socialización que incluyen conciertos, grabaciones y giras.

La materia de Composición V y Práctica Específica V tienen como meta la composición de mínimo una obra de cierta extensión y complejidad de acuerdo a la duración del semestre. Para efectos del ciclo, he destinado para Composición V, dos canciones: *El origen del ruido* (para voz, guitarra eléctrica y soporte fijo) e *Hilo de plata* (para voz solista). Para Práctica Específica V, *Todas las distancias* (voz y electrónica). La asignatura Seminario de Composición I consiste en el análisis de obras cortas para piano de Béla Bartók, G. Lygety, Alberto Ginastera, entre otros. El objetivo de la materia es realizar tres composiciones que se inspiren en estos análisis, las cuales me encuentro adaptando a canciones del ciclo (en la siguiente tabla podrá verse la relación exacta entre asignatura/canciones). La materia de Orquestación I tiene como propósito, después de habernos entrenado mediante diversos ejercicios en el dominio de la orquestación, componer una pieza para orquesta completa. A esta composición le he asignado el poema *Dragón negro*. Estas cuatro materias conforman un espacio académico para la creación, mediante la investigación de técnicas de composición ofrecidas por el semestre.

La materia Música y Posmodernidad, hace un recorrido por diferentes teóricos que se hacen la pregunta sobre las nuevas condiciones de nuestro presente y sus implicaciones en la música de hoy. Sin duda, esta materia hace las veces de marco referencial, al ofrecer un espacio para la investigación, análisis y reflexión de cómo mi quehacer compositivo está permeado por los contextos históricos actuales. El objetivo de esta asignatura, en convenio con el profesor del curso, ha sido presentar como examen final, una exposición argumentativa de las características posmodernas en mi ciclo de canciones. Por su parte, la

asignatura de Teoría Musical Avanzada I, trata del contrapunto del siglo XVIII, principalmente, el de J.S. Bach. En mi historia de vida, el contrapunto ha sido uno de mis más grandes anhelos, quizá, porque desde mi niñez, las fugas de Bach me estremecieron. Este curso me ha parecido entonces, una excelente oportunidad para impregnar de pensamiento melódico y polifónico, la intuición poética. Así, estas dos asignaturas, complementan teórica y conceptualmente el proceso creativo.

Ahora bien, este proyecto se irá tejiendo no sólo a través de composiciones sino también de escritura de textos. Se pretende que en éstos se consignen los resultados por la pregunta de cómo se articulan los contenidos de cada curso a la composición del ciclo. Propuse entonces abrir un espacio entre Historia de la música Latinoamericana e Investigación Formativa I, para que allí puedan compilarse dichos resultados. Evidentemente este proyecto es un correlato de la asignatura de Investigación Formativa I, en la cual se nos enseña justamente cómo redactar un proyecto. Respecto a Historia de la música Latinoamericana, he convenido con la profesora del curso, realizar una exposición final donde presento las características de mi trabajo. Por último, todo este proceso (el cual continuará en el semestre siguiente) culmina en un solo escrito, acompañado de sus respectivas partituras, audios y propuesta audiovisual.

#### **Tabla de Canciones / Formato / Asignatura.**

##### **V SEMESTRE**

<b>Canción</b>	<b>Formato</b>	<b>Asignatura</b>
1. Fábulas quemadas	Voz, piano	Composición IV
2. Árboles de acero	Voz, piano	Seminario de composición I
3. Los extranjeros	Voz, piano	Seminario de composición I
4. Colina	Voz, piano	Seminario de composición I
5. Latidos	Voz, síntesis, acusmática	Práctica Específica V
6. El origen del ruido	Voz, guitarra, soporte fijo	Composición V
7. El hijo de la profundidad	Voz, orquesta	Orquestación I

##### **VI SEMESTRE**

<b>Canción</b>	<b>Formato</b>	<b>Asignatura</b>
8. - Hilos	Voz, piano	Composición VI
9. - Pictogramas	Voz, piano	Seminario de composición II
10. - Olas	Voz, piano	Seminario de composición II
11. - Generador de canciones intuitivas	Voz, piano	Práctica Específica VI

### **6.3. Resultados**

Quisiéramos ahora exponer cómo se han conceptualizado y empleado diversas técnicas contemporáneas de composición dentro del ámbito de la canción de autor. En términos generales todas las canciones cumplen con los siguientes propósitos: problematizar la duración estándar de la canción popular al expandir la noción de estrofa-coro a desarrollos temáticos más amplios ofrecidos por procedimientos como la forma sonata, las técnicas de *wordpainting*, simetrías formales o variación continua. También, se propone problematizar las fronteras de la armonía funcional, a veces reducida a lo puramente diatónico, para buscar otros modelos de organización de alturas como el sistema modal, la armonía negativa o el uso de escalas sintéticas.

Esta misma reflexión sobre la armonía se hace también para el ritmo, el cual, dentro del ámbito de la canción tradicional, popular y de autor prevalece bajo la definición de patrón, clave o *riff*, los cuales sirven como modelos acentuales cíclicos que estructuran la totalidad formal e instrumental de la canción. Esta concepción de ritmo permite además agruparlas por rasgos característicos que facilitan tanto una taxonomía de las canciones según los tipos de baile, como el establecimiento de ciertos criterios que harían de algunas canciones algo más “pegajoso” y “comercial”. Sobre este punto, Lester (2005) amplía el término ritmo al concebirlo como “aquellos aspectos de la música que tienen que ver con el tiempo y la organización del tiempo” (p.26). Esta definición sencilla en apariencia contiene una reflexión respecto a cómo el ritmo se refiere a las duraciones, no sólo de las notas individuales, sino también al ritmo armónico, al ritmo de una textura, al ritmo de secciones enteras, e incluso a señalar cómo desde esta perspectiva rítmica podría concebirse una obra completa. Al mismo tiempo, la palabra y el poema son fenómenos rítmicos de los cuales se puede abstraer modelos acentuales que pueden replicarse tanto en la microforma como en la mesoforma y macroforma.

Al respecto de la forma, sabemos, por la investigación de nuestro primer término “canción”, que históricamente la canción se distingue fundamentalmente por el rasgo de repetir su texto sobre una estructura melódica dada, produciendo así formas de doble estrofa y doble estribillo o coro, con el fin de impregnar de claridad el mensaje de la canción. En ese sentido, nos parece pertinente mencionar lo que del término forma se dice en Lester (2005), el cual nos ofrece una visión más amplia en donde la atención surge y se mantiene, no por seguir un patrón abstracto, sino por la unidad conceptual al interior de cada pieza: “La forma se refiere a la unidad producida por la conjugación de todos los aspectos de una composición: el ordenamiento de los temas, pero también las estructuras armónico-melódicas, las conducciones de las voces, los movimientos tonales, los fraseos, las texturas, etc” (p.65). Es por ello que creemos conveniente, para favorecer una libre exploración formal donde la palabra del poema trace un camino propio y singular al devenir de la música, que en las *canciones expandidas* se evite frecuentar los tipos de estructuras que pre-existan al poema, especialmente aquellas que conciben la forma como estereotipo (incluidas las formas verso-coro inherentes a la canción), como un molde que se llena y se vacía con diferentes materiales musicales una y otra vez.

Una vez planteadas algunas generalidades, expondremos brevemente cómo algunas *canciones expandidas* han usado diversas técnicas contemporáneas de composición. Sin embargo, antes de continuar, vemos necesario insistir que éstas no se limitan sólo a nuevos desarrollos que anulan o contradicen las técnicas tradicionales de composición, sino que las incluyen bajo procesos de reinterpretación y recontextualización. Mencionaremos entonces algunos ejemplares y sus desarrollos técnicos, dejando para un momento posterior los análisis concernientes a la escritura de los poemas, sus imágenes literarias y su natural repercusión en la música.

Fábulas quemadas es un caso de canción expandida totalmente terminada. Su estreno tuvo lugar el 20 de enero de 2020 en el Teatro Pablo Tobón Uribe (vía streaming) y fue proyecto ganador de la Convocatoria de Estímulos para el Arte y la Cultura 2020 de la Secretaría de Cultura de Medellín, en la línea de Estímulo a la Creación de Obras Inéditas para Cantautores. Dado su estado de maduración detallaremos su proceso de composición<sup>6</sup>.

### **Fábulas quemadas**

Esta canción surge por la necesidad estética de fundir en una sola expresión tres formas musicales: la forma sonata, el lied alemán y la canción de autor. El poema, por su parte, es una combinación deliberada de versos endecasílabos y heptasílabos, cuya rima también es libre.

Se anexa una aproximación formal que no pretende ser exhaustiva o unívoca, la cual tiene como propósito un acercamiento a su forma. Se encuentran tres columnas: una central en la cual va el poema, una columna a su derecha la cual muestra las secciones y su relación con la forma sonata, es decir, la indicación por compases de sus diferentes temas (A, A', T, K, B), al igual que una

<sup>6</sup> Fábulas quemadas puede verse en el enlace de multimedia de Anexos 1.

indicación global sobre dónde se encuentra su exposición, desarrollo y recapitulación. Como comentario, quizá su forma (no su armonía ni su estética) coincida con las sonatas clásicas en donde hay pocos desarrollos y en cambio una exposición más larga. Por su parte, la columna de la izquierda refleja la inquietud por la teoría de los tópicos, la cual es una reinterpretación personal de aquellos estilos semióticos europeos. Por último, se notará que entre el último verso de la IV estrofa y el comienzo de la V hay un corchete que indica una elisión, esto quiere decir, que el final del tema K es a su vez el comienzo del tema B.

#### Algunos ejemplos musicales:

Como puede observarse en la exposición del tema A (cc. 1-15), el diseño del piano, con un ostinato de fusas mojados por el pedal y melodías intermitentes que remite a la melodía de la voz, evocan en lo personal, un inventario de detalles minúsculos: *las témperas, la cueva de mantas, las libros, las páginas, las plantas, los lienzos...*

Musical score for voice and piano. The voice part (Tenor) has lyrics: "tém - pe - ras re - ga - das en la". The piano accompaniment features a dense texture of sixteenth notes in the right hand and a steady eighth-note ostinato in the left hand. Dynamics include *pp* and *ppp*.

Llegando al tema K o tema de cierre (cc.56-64), este mismo motivo de acompañamiento del inicio ampliará su expresión hacia los horizontes del horror: ahora sucede en los graves del piano, en fuerte, para anunciar lo irremediable, el exilio, el tener que huir de ese preciado hogar construido. Ahora, *las témperas regadas en la mesa revelan* su segundo sentido, no ya de inocencia, sino de irrupción de una cruel realidad.

Musical score for voice and piano. The voice part (Tenor) has lyrics: "Las tém - pe -". The piano accompaniment features a dense texture of sixteenth notes in the right hand and a steady eighth-note ostinato in the left hand. Dynamics include *mf* and *f horripolado*. An *accel.* marking is present above the piano part.

En la voz, esta última sección es la síntesis entre el contorno melódico del tema A y del tema B. La cabeza de este tema rememora el comienzo de B y su cola, rememora a A. Hay un uso retórico de la anáfora, que repite tres veces las primeras palabras de los versos de la estrofa VII: "Muy lejos, muy lejos, muy lejos", "Los jaguares" (x3), "presienten" (x3). Si bien la textura de acompañamiento ahora es más parecida a la del coral, vemos de todas formas una reminiscencia de la primera textura de acompañamiento, como puede verse en el compás 124:

Musical score for Tenor (Ten.) and Piano (Pno.) starting at measure 124. The Tenor part has lyrics: "sien - ten - nues - tras hon - das - ci - ca -". The Piano part features a complex accompaniment with triplets and sixteenth notes.

Obsérvese ahora, por ejemplo, el motivo de acompañamiento de la II estrofa:

Musical score for Tenor (Ten.) and Piano (Pno.) starting at measure 27. The Tenor part has lyrics: "lá - gri - ma nóc - tur - na de las flo - res, los có - mi - cos lu - na - res en tu es -". The Piano part features a complex accompaniment with triplets and sixteenth notes.

Esta estrofa que he considerado como un desarrollo interno del tema A, explora en el piano los cinquillos de dos tiempos de la voz contra tresillos de negra. Este inestable motor rítmico de voces que rítmicamente nunca se encuentran, evoca una textura ideal para el tópico de sensualidad.

Musical score for Piano (Pno.) starting at measure 38. The score shows a complex accompaniment with triplets and sixteenth notes.

En el compás 38 tenemos el interludio II que abre la atmósfera para el tema T o de transición, planteando un inicio contrastante con el material anterior que funde los cinquillos con un nuevo material que figura con bordaduras un acorde de re menor. Este nuevo material luego será distribuido a lo largo de toda la canción-sonata llegando a su punto culminante y clímax pianístico principal en el interludio IV, así:

Musical score for Tenor (Ten.) and Piano (Pno.) starting at measure 87. The Tenor part is silent. The Piano part features a complex accompaniment with triplets and sixteenth notes.

Aquí vemos cómo en la mano derecha se ha invertido la figuración de bordadura a las voces inferiores, mientras que la mano izquierda rememora las fusas del

comienzo de la pieza, a la vez que mezcla los materiales pianísticos del tema B. En suma, son dos compases que muestra hasta que punto el piano condensa todos los materiales significativos en uno de los puntos climáticos principales.

Armonía: uno de los recursos técnicos es la modulación a tonalidades lejanas por terceras. Sin embargo, más que una modulación por terceras propiamente, lo que se ha privilegiado es la modulación por sonido común, en donde la quinta de un acorde es la tercera menor de otro acorde, tal como sucede entre C#m (G#) y Fm (Ab), que enarmonizados se sitúan como un puente entre estas dos tonalidades:

Se ha querido explorar esta técnica lo más ampliamente posible, por lo cual se cita este ejemplo paradigmático, ya que la obra está plagada de este recurso. Sin embargo, el tema B contiene un desarrollo tonal que implica un característico IIb. En la elisión mencionada del compás 63, estamos situados ahora en F#m, vemos pues allí en el tercer tiempo el acorde napolitano G/B:

Sin embargo cabe mencionar que la concepción armónica de esta pieza es extramusical. Su discurso armónico en términos generales no obedece tanto a una armonía funcional como a una armonía decidida por su color y ethos en relación a la intensidad de las palabras del poema. Por ejemplo, por necesidades expresivas del verso “*de inventar en las noches la esmeralda*”, por su aspecto de fantasía, sentí propicio incluir allí una armonización de la escala de tonos enteros:

### Indicaciones de interpretación

Al tratarse de una obra híbrida entre la *canción de autor* y la canción académica, su interpretación deberá contar con amplificación tanto para la voz como para el piano, al igual que un rack de efectos de limitadores, compresores, reverberaciones y *delays*. La voz debe evitar una impostación lírica y el *vibrato* deberá ser moderado o casi inexistente. El micrófono permitirá toda clase de gestos íntimos de la voz en las regiones graves, así como en las dinámicas piano. Se sugiere el uso de glissandos en la voz, entre intervalos amplios, de forma discreta y rápidos cuando están próximos a la nota de llegada. En general, la interpretación de la voz podrá hacerse *rubato* a voluntad, tal como sucede en las músicas populares. El piano puede sustituirse por un sintetizador de onda senoidal de ataque rápido o por un piano tipo *Rhodes*.

Respecto al uso del pedal, éste se indica rigurosamente. En varios casos, como sucede entre los compases 1-9, el pedal se indica una sola vez y se sugiere respetar tal duración.

Nota: se adjunta audio y partitura. Ver anexos.

### **Memorias de mayo**

Esta canción es fruto de las vivencias subjetivas ocurridas en el mes de mayo del 2021, mes en que ocurre el estallido social en Colombia. Para retratar mis sentimientos de humanidad y dolor, acudí a un tipo de música, que en mi opinión emulaba con maestría dicha forma de sentir: los corales a cuatro voces de J.S. Bach. De esta manera esta canción expandida rinde un homenaje doble, tanto al sentir popular de la actualidad colombiana como a las progresiones armónicas descubiertas en los 371 corales del maestro luterano. No obstante, *Memorias de mayo* no lleva mucho más allá la fidelidad estilística del barroco sino que amplía la expresividad dinámica del piano a un lenguaje del romanticismo del siglo XIX. Esta canción entrelaza a pequeña escala la práctica de tres siglos: el XVIII, el XIX y el XXI: barroco, romanticismo y canción de autor que toca un tema nacional de actualidad.

Nota: se adjunta audio y partitura. Ver anexos.

### **Árboles de acero y Pictogramas**

Estas dos canciones para voz y piano tienen en común el análisis musical de diversas técnicas usadas por Béla Bartók en *Mikrokosmos*, conjunto de piezas para piano, progresivas en dificultad, en seis volúmenes. Para componer estas canciones analizamos 11 piezas: la 97, 98, 99, 100, 101, 105, 114, 123, 127, 136 y la 141. Podríamos abstraer algunos rasgos comunes tales como la extrema economía de medios musicales para expresar ideas completas y convincentes; el uso de diferentes escalas: sintéticas, tonos enteros, simétricas, octatónicas, escalas reflejadas entre otras, para delimitar la escogencia de alturas y sus relaciones armónicas por fuera del sistema tonal; colección de texturas (polifónicas, corales, homofónicas, contrapuntísticas, entre otras) que se administran a lo largo del discurso musical y sirven para conferir variedad; el empleo de formas como la variación perpétua (la cual es una reactualización de la *passacaglias* del barroco); simetrías o estructuras y/o secciones retrógradas que enfatizan construcciones formales simétricas.

### **Colina**

Para la composición de esta canción nos hemos inspirado en el prelude No.5 de *12 Preludios Americanos* de Alberto Ginastera. Es asombrosa la extrema simplicidad de su procedimiento al usar la técnica del canon a la octava sobre una escala pentáfona, la cual nunca sufre alteración alguna a lo largo de sus 22 compases. Sin embargo, ante tal austeridad de procedimientos, el resultado sonoro nos causó un alto impacto al evocar aquellas sonoridades indígenas. Entonces, analizar este prelude surtió un efecto en mí de desprevenimiento respecto a la alta complejidad de construcción de la mayoría de obras pianísticas del siglo XX. Tal como lo hizo Ginastera, escogimos una escala pentáfona que comenzara desde Eb. Las notas elegidas fueron entonces, Eb, Fa, Sol, Sib y Do. Una vez elegidas, procedimos a encontrar un motivo cantando los dos primeros versos del poema. El resultado fue una melodía que también evoca esas sonoridades antiguas de nuestros ancestros andinos. Y dado que el tema del poema consiste en una admiración inefable hacia la naturaleza, consideré que el motivo era el adecuado, el cual además tenía cierto contorno similar a una colina o sistema montañoso. Al igual que en el prelude No.5, la técnica canónica sucede a la octava. El primer *Dux* es anunciado por la mano izquierda del piano y luego es respondida como *Comes* en la voz. A partir de allí, se hacen cinco imitaciones las cuales estructuran la pieza completa. Al ser un canon a dos voces, las cuales se reparten entre el canto y la mano izquierda del piano, quedaba pendiente qué hacer en la mano derecha. La solución consistió fue realizar un nuevo canon, a veces a la tercera y otras a la octava, a distancia de un tiempo, en donde la voz se presenta como *Dux* y la mano derecha como *Comes*.

### **Los extranjeros**

Los procesos compositivos de esta canción se basan en procesos intertextuales. Por una parte, está inspirada en el procedimiento armónico de *Ecos en la aurora* de Víctor Agudelo. Su forma tan aparentemente sencilla de organizar las alturas en espejo en varios estratos o agrupamiento de voces provocó la idea de explorar este tipo lógicas. Por otra parte, ha comenzado a surgir la necesidad

de involucrar en nuestro lenguaje musical cierto tipo del *rock* o el *punk*. El plan compositivo incorpora la sonoridad de las guitarras del *punk*, su crudeza melódica y su explosividad, y se organiza como muchas de esas canciones, evitando *solos* guitarrísticos y en cambio alternan las secciones cantadas con *riffs* de guitarra y bajo bastante estruendosos. Al mismo tiempo, estas fórmulas musicales nos recuerdan que un tratamiento similar sucede en la retórica del barroco con el estilo *concitato*, típico en Vivaldi, al figurar un acorde con notas repetidas a gran velocidad. Así, esta canción se nutre de tres fuentes: del *punk*, específicamente de la canción *The passenger* de Iggy Pop, de Antonio Vivaldi y de compositores contemporáneos colombianos.

### **El hijo de la profundidad**

Esta canción expandida para cantautor y orquesta de una duración aproximada de 10 minutos. Allí se dan cita la reunión de cinco poemas cortos que fueron escritos en momentos diferentes y sin una conexión evidente entre sí. Esta tendencia a la no unidad fue inspirada por la lectura de *La naturaleza y los orígenes del posmodernismo musical* de Jonathan D. Kramer, que a su vez sirvió para reconocer cierta tendencia fragmentaria en mi propio temperamento musical:

Otra cosa que distingue al antimodernismo del posmodernismo es la actitud hacia la noción de unidad musical, fetichizada por compositores de mentalidad tradicional, así como por críticos, teóricos, y analistas musicales. Tanto para los antimodernistas como para los modernistas, la unidad es un prerrequisito del sentido musical; para algunos posmodernistas, la unidad es apenas una opción. (Kramer, 2002, p.4)

Esta composición se propone disolver el planteamiento narrativo aristotélico de principio, nudo y desenlace expandiendo dicha condición no unitaria de los poemas para servir a un propósito mayor: ya que la unidad no está ahí para organizar las sensaciones y sentimientos en un discurso predecible, su objetivo último es un intento por incentivar y estimular el encuentro con emociones desconocidas. Para lograr dicho propósito, el camino compositivo que seguí tuvo relación con una sugerencia dada en la asignatura, la cual me impulsaba a confiar en mi intuición dejándome llevar por lo que las imágenes poéticas sugerían. Cada intensidad musical es pues, resultado de este pensamiento. Así, por ejemplo, en el primer poema titulado Amor, la música intenta expandir la sensación de una fuerza sostenida contra la sensación de caída. En el segundo poema, Sí, se expande el gesto de la luz; en el tercero, Huyo, su escritura en canon busca acrecentar la sensación de persecución y huida; en el cuarto, Perro, se plantea un comienzo rememorando una danza primitiva y evoluciona hacia una textura estática; el último, Ileso, evoca sonoridades dramáticas, incluso cinematográficas. Cada sección musical es pues, un intento de reflejar en sonido las imágenes poéticas. Sus técnicas de composición heterogéneas, eclécticas: colecciones de alturas, modalidad, técnicas canónicas y contrapuntísticas del siglo XVIII, una exploración textural desde su espacialización.

Nota: se adjunta audio y partitura. Ver anexos.

### **Olas**

Esta composición superpone la convivencia de dos estructuras: por una parte, el procedimiento de la fuga establecido desde el siglo XVIII hasta nuestros días, específicamente el análisis de la Fuga No.1 de 24 Preludios y fugas Op.87 de D. Shostakovich y por otra, propiamente la estructura típica de una canción que alterna entre estrofas y coros. No obstante, el procedimiento de la fuga, la cual entrega como resultado final una forma determinada por exposición, desarrollo y recapitulación, fue la base sobre la cual se reflexionó sobre la inclusión de la forma canción en su acepción más primitiva: la alternancia de coros y estrofas que se repiten. Por tal motivo me propuse construir un *sujeto* por fuera del estilo representativo de la fuga, el barroco. En cambio, quise explorar el sonido del teclado electrónico *Rhodes*. Su sonoridad me inspiró una melodía quizá típica dentro del ámbito del *blues* o del *rock*. Respecto al material armónico vemos cómo en la fuga de Shostakovich a partir de un mismo centro tonal, se exploran todas las posibilidades modales derivadas de cada grado de la escala de do mayor. En el caso de esta canción, quise explorar un

camino derivado: elegir un solo modo, el eólico y rotarlo por diferentes centros tonales. Por otra parte, explora las progresiones armónicas por cuartas sugeridas en la fuga de Shostakovich.

Plan formal: como puede apreciarse en la imagen, la composición está dividida en las dos estructuras que la componen: la canción y la fuga. Están señalados los números de compases y su relación con las entradas del sujeto. A su vez, en colores están diferenciados sujeto (rojo), de Contrasujeto 1 (azul), Contrasujeto 2 (amarillo) y contrapuntos libres (verdes). Respecto a la estructura de la canción, los colores también sugieren de dónde surgen los materiales musicales en relación a las voces de la fuga:

Estructura canción		Coro	Estrofa 1		Coro		Estrofa 2	Estrofa 3		1/2 Coro	Estrofa 4	Pedal voz	Estrofa 5	1/2 Coro
		I - EXPO					II - DLLO					III - RECAP		
Compases	1	7	11	15	21	25	30	35	39	47	51	58		
Entradas	1	2		3		4	5		6		7, 8	9		
Alto	X	X		S3		C2	C1		S6		C2	C1		
Tenor	X	S2	E1	C1	E2	S4	C2	E3	C1	E4 Ped. Dom	S7	S9		
Bajo	S1	C1		C2		C1	S5		C2		S8	Ped. Tca		
Plan armónico	Am	Em		Am		Dm	Gm		Cm / Gm / Dm / Am	Em	Am	Am		

Nota: se adjunta sólo partitura. Ver anexos.

#### 6.4. Un caso particular de canción expandida: Generador de Canciones Intuitivas

Dado que la siguiente canción expandida trata de explorar de manera extrema los límites entre el control y el caos, entre la voluntad, la indeterminación y la aleatoriedad (técnicas de composición que alcanzaron una gran relevancia en la mitad del siglo XX por J. Cage o K. Stockhausen) en el campo de la canción de autor, he considerado pertinente abrir un espacio de descripción más detallado y profundo al Generador de Canciones Intuitivas.

La problemática central de esta primera entrega, en principio, fue cómo producir canciones instantáneas sin un proceso de composición previo para una audiencia en tiempo real. Sin embargo, a lo largo de este tiempo, la inquietud se ha ido desplazando hacia un interés progresivo por los procesos psicológicos y artísticos necesarios para lograr un estado mental de desinhibición que permitiera un flujo continuo de ideas musicales espontáneas.

#### El concepto de generador

Me he planteado entonces, no escribir una obra en su sentido tradicional, sino producir un sistema de organización sonora y textual que establezca las condiciones necesarias para producir un acto creativo inmediato e intuitivo. Existe, por lo tanto, un concepto principal a partir del cual se desplegará todo el sistema: el término *generador*. Éste significa, según la Real Academia Española, una figura geométrica que por su movimiento engendra, respectivamente, una figura o un cuerpo, o también, en el ámbito de las máquinas, un dispositivo que produce fuerza y energía. En nuestro caso particular, entenderemos por *generador* una serie de signos, códigos y sus relaciones posibles, que incentiven o produzcan una energía creativa en el intérprete que permita la creación de planes mentales fugaces e instantáneos. Por todas estas razones, se hace indispensable acudir a una concepción de escritura no convencional de la música. Por otra parte, esta partitura es abierta, lo que quiere decir que tantas veces como se quiera podrá alimentarse de nuevos códigos y materiales (versos, indicaciones performativas, contornos melódicos, etc.). Como la partitura está concebida para un uso personal, la posibilidad de que otros músicos la interpreten dependerá entre otras cosas, de que ellos mismos incluyan sus propios referentes e influencias como punto de partida para su creación espontánea. En mi caso, he elegido influencias de mi propio idiolecto, tales como la atmósfera de un bar de rock, y bandas que gravitan alrededor de estos espacios como *Radiohead* o cantautores como Nick Cave, por ejemplo. Este punto se ampliará más adelante.

### Aproximación teórica y aclaración del título

La concepción de este generador de canciones ha sido posible gracias a la influencia de Rodolfo Acosta y Karlheinz Stockhausen principalmente. Estos compositores, cada uno a su manera, en algún momento de su trayectoria se preocuparon por la improvisación, la intuición o el estado mental para lograr un clima creativo. Me propongo entonces, extraer brevemente algunas implicaciones prácticas alrededor de estos conceptos.

El ensayo de Rodolfo Acosta (1970 - ) titulado *Inicios de la improvisación libre en Colombia* (Bogotá, 2014) ha sido un referente esencial en mi búsqueda para aclarar algunos términos que podrían ser problemáticos. En un primer momento pensaba que la palabra que mejor se ajustaría a mi búsqueda sería, escuetamente, improvisación. Sin embargo, rápidamente, Acosta diferencia la improvisación idiomática de la improvisación libre:

Si uno es un 'participante iniciado' de tal tipo de música (si uno toca o escucha *bluegrass*, por ejemplo) eso significa que uno sí sabe estadísticamente lo que ocurrirá, ya que en alguna medida conoce las reglas específicas que definen las ideas de música y calidad en ese particular tipo de música. (Acosta, R. 2014, p.4)

En este sentido, la improvisación idiomática es el despliegue mecánico de una serie de convenciones estilísticas adquiridas previamente, y una buena o mala improvisación se juzgará por parte del público y de otros músicos, de acuerdo a si el intérprete a recreado con fidelidad tales características o no. En cambio, la improvisación libre se distingue, según Acosta (2014), porque justamente “no tiene compromiso estilístico o idiomático alguno. Tampoco tiene algún sonido idiomático prescrito. Las características de música libremente improvisada son establecidas solamente por la identidad sónico-musical de la persona o personas tocándola” (p.6). Podría discutirse que la inclusión de un idiolecto personal como el que propongo forzaría necesariamente un tipo de improvisación idiomática, sin embargo, la razón por la que no es así, es porque tales referencias intertextuales no están allí para ser reproducidas con fidelidad idiomática, sino que sirven como punto de partida para una exploración radicalmente libre donde se invita al intérprete a que progresivamente prescindiera de ellas en la medida en que desarrolla su confianza en su propia intuición. No es lo mismo partir de un esquema para luego separarse de él, que comenzar con la premisa “haga lo que se le ocurra”; en mi caso particular, tal exposición repentina al vacío de una libertad absoluta sería abrumante por la cantidad de decisiones que habría que tomar y además mantener en el tiempo. En todo caso, por el tipo de finalidad que busca el presente *generador de canciones*, se está más cerca a una filosofía basada en una improvisación libre que a una idiomática. Tal presunción puede corroborarse, como veremos a continuación, a partir de la noción de *Música Intuitiva* elaborada por Karlheinz Stockhausen (1928 – 2007).

El 15 de noviembre de 1971, se llevó a cabo en el Instituto de Artes Contemporáneas de Londres, una conferencia titulada *Electrónica viva y música intuitiva* en la cual participó Stockhausen. Allí se da lugar a una conversación para desarrollar el término entre el compositor y un grupo de estudiantes. Como veremos, el término *Música Intuitiva* y la improvisación libre tienen bastante en común. Según Stockhausen (1971): “En la Música Intuitiva trato de alejarme de todo aquello que se ha establecido como estilo musical. En la improvisación musical siempre hay, como lo ha mostrado la historia, un elemento básico, rítmico, melódico o armónico, en el cual descansa la improvisación” (p.53). Nuevamente notamos cómo, para procurar una creación instantánea, nos alejamos de la idea de estilo y fidelidad para preferir los procesos intuitivos. El *Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana* de Joan Corominas nos ofrece una interesante aproximación a la palabra intuición: proviene del latín tardío *intuitio*, -onis,-imagen, mirada-, derivado de *intueri* -mirar- y significa, según Corominas (1987) “adivinación, comprensión penetrante y rápida de una idea” (p.339). Vemos pues como en la intuición pareciera haber un *saber no sabido* (como se dirían en psicoanálisis lacaniano), es decir, la capacidad de descubrir un tipo de conocimiento interior que se oculta normalmente a la razón. Tal es, por tanto, el objetivo de este generador de canciones: abrirle camino a la intuición.

Ahora bien, en este punto quisiera aclarar algunas cosas relacionadas con el título *Generador de canciones...*, respecto a cuál podría ser el adjetivo preciso que le acompañara (*¿Canciones libres, canciones improvisadas, canciones repentistas, canciones instantáneas, canciones intuitivas...?*). En un primer momento se llamó *Generador de canciones repentistas*. Sin embargo, al investigar el término repentismo, éste se asocia a improvisaciones dentro de la poesía popular oral cuyo epicentro es Cuba (véase por ejemplo, a Alexis Díaz-Pimienta). Si el calificativo fuera *canCIÓN improvisada* se prestaría a malos entendidos respecto a qué tipo de lenguaje o género musical circunscribirlo y entonces retrocederíamos respecto al problema de la fidelidad a un estilo; además, la improvisación musical popular implica lo que comúnmente se conoce como pié forzado, es decir, una palabra, frase o motivo que el público le entrega al improvisador para garantizar que éste asistirá a la génesis de la creación, y como puede verse, en mi planteamiento no se trata de crear este tipo de expectativas de entretenimiento. Si por otra parte, fuera *canciones libres*, se estaría evocando ciertos movimientos culturales como la *Nueva Canción* o nueva trova cubana, a lo cual tampoco nos estamos refiriendo. El apelativo *instantáneo*, remite al universo de la fotográfica y en la actualidad ese término está asociado a modas *vintage*, el cual tiene una gran carga nostálgica en su estética. En cambio, siguiendo los planteamientos de Stockhausen y a Acosta, junto a mi creciente interés por los procesos psicológicos o estados mentales desinhibidos y cómo detonarlos, me inclino a pensar que la expresión *canciones intuitivas* es la que mejor representa el espíritu de este proyecto.

### **Criterios para la selección de escritura**

Para aclarar el tipo de escritura a desarrollar, me puse en el lugar de intérprete y me pregunté: ¿qué tipo de signos, al entrar en contacto visual con ellos, estimularían una actitud creativa desinhibida?, ¿cómo han de relacionarse estos signos entre sí para generar una fácil y rápida comprensión del propósito de abandonarse al flujo intuitivo de ideas musicales e imágenes poéticas? De cualquier manera, la escritura a desarrollar debería dar cuenta de qué hacer con cada parámetro musical básico: alturas, duraciones, intensidades, texturas y timbres. Sin embargo, también tendría que responder por asuntos más sutiles, pero no menos importantes: carácter, clima emocional o intensionalidad. Al ver cómo tantas posibilidades iban creciendo exponencialmente, creí pertinente acogermelo a un principio de economía psíquica: a mayor complejidad de escritura, menor atención se pondrá en la propia intuición. De allí nació entonces la premisa de que la partitura debía ser amigable y sencilla. Sabía, por otra parte, que sugerir patrones rítmicos, o alturas determinadas mediante una escritura convencional, restringiría posiblemente ese universo oculto de posibilidades al que justamente la intuición aspira. Al seguir este último pensamiento, quise ir cada vez más lejos, por ejemplo: ¿no son acaso todas las teorizaciones sobre la armonía y sus modelos prácticos también un tipo de restricción, una fuente de inhibición?, ¿cómo indicar entonces en la partitura que todo modelo armónico queda suspendido? Como veremos en breve, la solución a esto fue enfocar el instrumento armónico (piano) no como un objeto de la escucha y la razón, sino como un objeto del tacto y del cuerpo. De esta manera, comencé a descubrir, gracias a un comentario por parte del docente en una de las clases, que detrás de esta partitura hay una intención de *desteorizar* los procesos creativos musicales.

Una vez hemos aclarado cuál es el espíritu de la escritura, procederemos a explicar cómo está diseñada. Para su completa comprensión por parte del intérprete, la partitura debe abordarse en tres momentos: el primero, está pensado como partitura de instrucciones bajo el título *Calentamiento mental*, el cual consiste en un texto de orientación redactado en tono de provocación, para sugerir un cierto tipo de actitud mental y emocional para abrirse a la propia intuición. El segundo, corresponde propiamente al glosario donde se exponen las grafías y se explica cómo interpretar sus signos e indicaciones. Por tanto, se entiende que estos dos momentos hacen parte de las explicaciones previas a la partitura bajo el título *Instrucciones*. El tercer momento, se refiere finalmente a la partitura en sí. Como ya hemos dado indicios respecto a la función del primer momento de calentamiento y éste habla por sí solo en las *Instrucciones*, abordaremos a continuación una explicación un poco más detallada sobre la génesis y los procesos de creación de los signos e indicaciones textuales.

## Cuatro niveles de lectura

La lectura de los siguientes cuatro niveles ocurre de manera simultánea y ofrece la información necesaria para saber qué hacer con cada uno de los parámetros musicales.

**Nivel 1. indicación performativa.** Se trata de una expresión aforística que alude a músicas de ambos mundos (canción de autor y música académica), la cual recrea una situación sugestiva que de información sobre ritmo, carácter e imagen poética para situar una actitud determinada. Se enuncia en letra cursiva. Por ejemplo: *Un riff que desaría Radiohead*<sup>7</sup>. Esta expresión insinúa patrones rítmicos repetitivos, normalmente en modo menor, al estilo rockero británico alternativo. Esta expresión evita la elaboración de una compleja e intrincada simbología de ritmos, textos de carácter y alturas.

**Nivel 2. Contorno melódico.** He prestado de la notación gráfica, las líneas cuya dirección y comportamiento insinúan un contorno para el canto. Esta representación, por ejemplo:  indica notas tenidas largas que van por grado conjunto o salto corto. En cambio, esta representación  sugiere un canto más expresivo, ondulante, el cual seguramente será interpretado con mayor lirismo que el primer gráfico. Es importante señalar que la información de este nivel puede entregar también información motivica, pues en medio del flujo musical, podría tomarse microformalmente y cantar pequeñas frases con ese contorno, o bien, puede servir para la macroforma en donde ésta se interpreta como un recorrido de largo aliento, brindando una dirección general a una posible sección entera.

**Nivel 3. Versos a cantar.** Este es, por así decirlo, el corazón del generador. Se trata de versos escogidos al azar de poemas que he escrito. En este nivel se condensan los dos niveles anteriores, pues el verso se canta con el contorno melódico sugerido anteriormente y es interpretado con la intensión de carácter que sugiere el primer nivel. Aquí, vemos quizá el aporte más significativo del género canción de autor a la presente iniciativa, pues como se sabe, el cantautor se distingue por interpretar sus propias composiciones. Su canto no se transmite a través de una técnica lírica sino que refleja el sonido tímbrico de la voz hablada, o como lo menciona el cantautor Facundo Cabral: “Hay una diferencia entre cantor y cantante. Cantante es el que tiene con qué, el cantor es el que tiene por qué; cantante es el que puede; cantor es el que debe” (Canal Holden Melaza, 2019, 0m01sg). Es importante resaltar que estos mensajes o imágenes poéticas que se vehiculizan con el canto, son sólo el punto de partida para que el intérprete pueda dejar volar su imaginación e intuición y genere, en tiempo real, reconfiguraciones de esas palabras e incluso versos nuevos. Así, ¡quién sabe que mensajes ocultos podría encontrar en su propio inconsciente oscuro y palpitante!

**Nivel 4. Sistema textural.** Uno de los puntos que más preguntas suscitó en la primera exposición de mi material frente a la clase se refería a algo que en principio había llamado sistema armónico, para referirme a cómo se organizan las alturas en esta propuesta. Sin embargo, he querido acogerme a la sugerencia por parte del docente y de algunos compañeros en llamarle *sistema de texturas* ya que este término evita que lo asociemos con teorías de armonía y, como ya hemos mencionado, en este nivel se condensa el espíritu desteorizador del presente proyecto. Quisiera entonces comentar en detalle de qué se trata este concepto que enfoca el piano como un objeto táctil y cómo desde allí se organizan las densidades o texturas.

El piano es, por una parte, quizá el instrumento musical más frecuentado para comprobar los diversos aspectos teóricos de la música, desde el contrapunto del siglo XVII hasta las series dodecafónicas del siglo XX, entre tantas otras aproximaciones. Este instrumento se convierte, por tanto, en un instrumento tremendamente sobreintelectualizado, si se me permite la expresión, pues las teclas están allí, a centímetros del cuerpo, pero sólo quienes posean tal sabiduría acumulada podrían tocarlo efectivamente... *In weiter Ferne, so nah!* ¡(Tan lejos, tan cerca!). Por otra parte, existe el otro extremo, sobre todo en el ámbito de la canción de autor, en donde con escasos conocimientos de algunos acordes se abusa de fórmulas pianísticas de acompañamiento redundantes

<sup>7</sup> Estas son algunas de canciones de *Radiohead* que exploran *riffs*: *Bodysnatcher*, *Lotus Flower*, *Nude*, *Climbing Up the Walls*, *There There*.

y poco expresivas. Estos dos extremos, la sobreintelectualización y la autocomplacencia se configuraron como el marco a través del cual propongo una idea diferente de acercamiento al piano.

Dicho acercamiento consiste en lo siguiente: sentado, con las manos sobre las teclas, con los ojos cerrados, el sentido del tacto percibe una topografía de teclas bajas (blancas) y teclas altas (negras). Mi propuesta invita a usar todas las teclas bajas y propone usar un número limitado de teclas altas, las cuales se indican para cada verso a cantar. No importa que la tecla alta cambie, puede usarse cualquiera de las cinco teclas altas mientras se siga conservando la misma cantidad sugerida. Esta aproximación táctil al teclado debe hacerse intempestivamente, con una confianza autoconcedida, imaginando que uno es un pianista consagrado, por así decirlo, siempre con los ojos cerrados, para evitar cualquier asociación visual a tecla negra-semitono-sistema armónico. Curiosamente el resultado de estos experimentos causa un efecto parecido al atonalismo libre, dodecafonismo, serialismo, música indeterminada o cualquier sistema que considere la relación de las alturas en el ámbito atonal.

Para lograr tal propósito en la escritura, quise abstenerme particularmente de desarrollar un sistema visualmente complejo, y en cambio, preferí una escritura casi *infantil*, en donde a partir de una cantidad determinada de *bloquesitos negros verticales* se representa la cantidad de teclas altas de acuerdo a cada verso, tal como



puede verse en las imágenes de la derecha. Así, el número máximo de bloques a usar será cinco, o sea, la cantidad de teclas negras en una octava, y el mínimo, será cero, lo que equivale a decir que sólo se usarán teclas bajas (blancas); esto se representará con un recuadro simplemente vacío. Cabe aclarar que esta información rige para ambas manos. Para comprenderlo mejor, valdría la pena hacer el símil con la noción de armadura en la música tonal; allí, la cantidad de alteraciones determina el centro tonal y organizan las alturas en relación a grados y funciones. En nuestro caso, una sola tecla alta que se mantiene, sin importar cuál sea, también organiza de forma táctil e intuitiva, el color de la textura.

### La canción multiformal

A parte del enfoque pianístico, el otro asunto que dejó interrogantes (especialmente en mí) en la exposición frente al grupo, fue el

*Como una predicación de Nick Cave*

Hueso de manada  
refugio del sueño  
memoria con hambre.



relacionado con la organización formal. Antes de adentrarnos en el debate, es importante aclarar que formalmente la partitura consta de seis unidades y cada unidad contiene los cuatro niveles: indicación performática, contorno melódico, verso a cantar y sistema textural (obsérvese la imagen de la izquierda) las cuales no tienen un orden de lectura específico; el intérprete puede elegir cualquiera de ellas para comenzar, no tiene que

interpretarlas todas, puede elegir sólo tres, por ejemplo, o quedarse en una de ellas el tiempo que prefiera.

El malentendido consistió en la diferencia entre lo escrito en la partitura y mi intención inicial de que el intérprete pudiera combinar los cuatro niveles entre unidades distintas. Para tal fin, se sugirió una escritura tipo menú: una columna para cada unidad y luego el intérprete las recombinaría. Pues bien, me dispuse a probar cómo funcionaría esto, sin perder nunca de vista el propósito original: distraer lo menos posible la atención en decisiones complejas que pudieran desviar el camino de introyección hacia la propia intuición. El resultado fue nefasto, había demasiadas decisiones que tomar y al final, no sabía que nivel había tomado de qué unidad... Fue entonces que comprobé que el planteamiento inicial de escritura era el correcto, ya que esas unidades aparentemente cerradas, brindaban claridad mental, facilitaban la memorización del esquema y permitía delimitar el pasaje de un universo sonoro a otro. Por tanto, tomé la decisión de dejar la partitura tal como estaba.

Ahora bien, aún no he extraído la implicación más importante, a mi juicio, de esta organización formal, y es que permite que una sola canción tenga varias formas posibles. Se me ocurre que el término *multiforma* da cuenta de esta propiedad y podría demostrarse de la siguiente manera. Ya que el intérprete tiene libertad para ir de una unidad a otra, de repetir las, de omitirlas y de terminar en la que desee, y dada la volatilidad textural de abordar con los ojos cerrados de manera repentina el teclado y de insinuar apenas el contorno melódico, cada vez que se use el generador de canciones, aunque se trate de las mismas seis estrofas, el resultado sería probablemente una canción diferente. Y esta es justamente una de las funciones que se le pide al generador, que su mecanismo

produzca, cada vez que se le use, una nueva energía creadora, una nueva canción. Por supuesto que estas seis unidades pueden agotarse y desgastarse con el tiempo de uso, pero para ello se ideó que fuera una partitura abierta, la cual puede volver a llenarse, tantas veces como se quiera, de nuevo contenido.

### **Breves conclusiones de aprendizaje sobre el Generador**

*La importancia del debate público.* El diseño pedagógico de Práctica Específica VI, en donde todos somos sometidos al escrutinio de nuestros pares y de nuestro docente, tanto verbalmente como por escrito, ataca el problema de soledad y aislamiento que naturalmente padecemos los estudiantes de composición. El encuentro de nuestras ideas íntimas con una discusión pública respetuosa y argumentativa, detona de inmediato nuevas y refrescantes ideas al mismo tiempo que afianza los lazos de una comunidad en desarrollo.

*El intérprete como co-creador.* He entendido que componer es también el arte de enseñarle al intérprete qué y cómo decidir. En este sentido la labor del compositor supera la organización del sonido y trasciende a una dimensión interpersonal. Se compone, por así decirlo, un tipo de relación y vínculo humano, así como se compone una serie de alturas o un motivo rítmico. En este caso particular, he tenido que pensar doblemente cada situación pues he de interpretar lo que compongo. Creo que es un buen entrenamiento ponerse en el lugar del intérprete y de paso sufrir las consecuencias de decidir compositivamente.

*Escritura no convencional – pensamiento musical no convencional.* Con esta premisa el docente abrió el curso. La frase me pareció tan poderosa que de inmediato surgió en mí un nuevo paradigma. El principio por el cual la gestación de una idea solicita extender o traspasar las fronteras de la escritura convencional, obliga de inmediato a esculcarse por dentro, a revisar la propia intuición, y preguntarse cómo generar ideas que estén por fuera del pensamiento común.

### **Instrucciones y glosario del Generador**

#### **Instrucciones: calentamiento mental**

*No hay lugar al concepto de error. Toda nota en falso, desafinación o desperfecto rítmico es nueva información susceptible de convertirse en un gesto musical mediante su repetición, énfasis o exageración.*

*Al iniciar una canción intuitiva estás emprendiendo una travesía hacia un lugar insólito, a un país desconocido. Conviene recrear entonces la emoción que produce un viaje para abastecerse de energía y optimismo. Empieza por cualquier verso para aclimatarte. Deja que las manos caigan en el teclado configurando un acorde al azar. Luego desplaza poco a poco los dedos entre teclas altas (negras) y bajas (blancas). Evita mirar el teclado, así no tendrás la tentación de ver notas musicales, ni entrarás en dinámicas como intentar el enlace de acordes, o preguntarte qué sistema armónico usar. No existe la armonía sino un balance quinético y táctil entre teclas altas y bajas. Se trata de tramitar el sonido através del tacto, no de los ojos ni de la escucha. Desplázate en el piano sin titubeos, con absoluta confianza.*

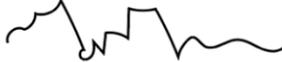
*Luego ve hacia otro verso creando una transición gradual o creando un corte abrupto. Abre secciones instrumentales entre los versos así como el océano se sitúa en medio de continentes. Puedes quedarte en un verso tanto tiempo como desees. Luego de cantar el verso propuesto puedes cambiar el orden de las palabras o crear frases nuevas derivadas. Canta anclándote en alturas que creen una perfecta comunión con las palabras expresadas. Tu primera propuesta no será buena ni mala, sino todo lo contrario. Continúa tomando decisiones. Si te estancas, disfruta de ese hecho y repite lo que te bloquea hasta convertirlo en un gesto musical y continúa hasta que surja algo nuevo.*

*Tu creación instantánea puede o no tener unidad, lograr la cohesión de elementos temáticos o prescindir totalmente de ello generando información nueva cada vez. Puedes crear un bucle minimalista hasta llegar al trance. La canción puede ser larga o corta. Pueden usarse todos los versos, algunos de ellos, o incluso sólo uno. Una vez hayas logrado adquirir confianza en el flujo creativo, descubre nuevos versos y configuraciones musicales que no estén escritas. Detén la canción cuando lo desees.*

**Glosario del Generador:**

**Lectura:** no cartesiana sino omnidireccional.

**Estructura:**

NIVEL	SIGNIFICADO	GRAFO
<b>Indicación performativa</b>	Sugiere información relacionada con imágenes poéticas, carácter y/o ritmo.	<i>Un riff que desearia Radiohead</i>
<b>Contorno melódico</b>	Sugiere el comportamiento y dirección melódica que puede seguir la voz incluyendo el piano.	
<b>Verso a cantar</b>	Indica la letra a cantar.	Yo Era el hijo de la profundidad Hasta que me sacaron lleso.
<b>Sistema textural</b>	El conocimiento armónico es suplantado por un táctil y quinético del teclado. Los bloques negros indican la cantidad de teclas altas (negras) que van a usarse en cada verso. Las teclas bajas (blancas) pueden usarse sin restricciones. Mientras se mantenga la cantidad de teclas altas sugerida, puede usarse cualquiera de las 5 posibilidades en cualquier octava. Estas indicaciones valen para ambas manos.  En las transiciones o secciones instrumentales, pueden usarse cualquier cantidad de teclas altas.	

**Partitura: Generador de Canciones Intuitivas**

*Como una predicacion de Nick Cave*

Hueso de manada  
refugio del sueño  
memoria con hambre.



*Agitado e inmovil como cardumen*



¡Perro salvaje!  
¡Perro remolino!  
¡Perro poeta!



*Patrón minimalista apático*



Huyo para que me persigas  
me gusta estar contigo  
sólo cuando huyo.



*Balada sangrante en un bar*



No un tiempo afuera sino adentro  
No durando sino eterno.



*Un riff que desearia Radiohead*



Rey de un reino que no conozco  
amo de una lengua que no sé hablar  
cazador huyendo de la presa.



*Buscando poco a poco un climax*



Yo  
Era el hijo de la profundidad  
Hasta que me sacaron  
lleso.



### 6.5. Impactos y resultados esperados

Se espera que esta propuesta pueda ser útil como referencia a aquellos pares o colegas dentro del ámbito de la canción de autor, cuya inquietud sea también expandir sus lógicas compositivas. Asimismo, es posible que este ciclo de canciones genere controversias dada su naturaleza disruptiva en relación a las lógicas comerciales. Por otra parte, se espera que, al ingresar a diversas plataformas digitales de distribución musical, este ciclo de canciones pueda ofrecer un contenido alternativo respecto a las propuestas que surgen en el ámbito de la canción de autor. Además, esta investigación contempla la perspectiva de servir como incentivo de reactivación de mis actividades como cantautor suspendidas desde 2015. Por último, se espera que esta iniciativa sirva como base para desarrollar investigaciones futuras sobre la canción de autor en los contextos posmodernos, bien sea como antecedente para desarrollar un trabajo de grado o como anteproyecto para una maestría.

### 6.6. Consideraciones éticas

Al tratarse de una investigación de corte creativo y dado que no existe ninguna población implicada en estudios o entrevistas, se considera que este proyecto es de bajo riesgo. Sin embargo, es importante mencionar algunos puntos en relación a los derechos de autor. Toda esta producción es original tanto su música como su letra. Existirán probablemente algunas referencias y citas musicales de la tradición escrita, pero éstas han sucedido hace más de 80 años, por lo cuál se consideran patrimonio de la humanidad.

### 6.7. Cronograma

Actualmente el proyecto se está acercando a su fase final respecto al VI Semestre, es decir, vamos en el mes 5. Un nuevo cronograma deberá elaborarse llegando al VII Semestre.

ACTIVIDAD	MES					
	1	2	3	4	5	6
Incorporar a la creación musical los contenidos de los diferentes cursos del semestre.						
Componer cada una de las canciones del ciclo.						
Establecer una rutina de ensayos para el montaje musical de las canciones						
Conceptualizar la puesta en escena de las canciones.						
Grabación de la sesión en vivo						
Edición de audio y video						
Gestionar la divulgación del ciclo de canciones a través de plataformas digitales de contenidos						

## 7. Referencias

Acosta, Rodolfo. (2014). *INICIOS DE LA IMPROVISACIÓN LIBRE EN COLOMBIA*. Este ensayo fue reproducido en el libro "Creación-improvisación", publicado por la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Bogotá, D.C.2014.

Auner, J., y Lochhead, J. (2002). *The Nature and Origins of Musical Postmodernism*. En: Kramer, Jonathan D. *Chapter 2: Postmodern Music, Postmodern Thought*. (pp. 13-26). Nueva York, EE.UU: Routledge. Traducción al español para el curso "Música y postmodernidad" de la Universidad de Antioquia (ofrecido en el 1er semestre de 2020) por Johann Hasler.

Auner, J. (2017). *La música en los siglos XX y XXI*. Akal. Madrid.

Autor, ra. (n.d.). En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado de <https://dle.rae.es/autor>

Autor. (n.d.). En *Etimologías de Chile*. Recuperado de <http://etimologias.dechile.net/?autor>

Caicedo Serrano, P., (2013), La canción artística latinoamericana: identidad nacional, *performance practice* y los mundos del arte. [fecha de Consulta 1 de septiembre de 2020]. Disponible en: <https://eprints.ucm.es/22624/1/T34567.pdf>

Canal Holden Melaza. (2 de marzo de 2019). *Diferencia entre cantante y cantor según Facundo Cabral* [Archivo de Video]. Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=dBOtigxLS7U>

Canción. (n.d.). En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado de <https://dle.rae.es/canci%C3%B3n>

Canción. (n.d.). En *Etimologías de Chile*. Recuperado de <http://etimologias.dechile.net/?cancio.n>

Composición (n.d.) En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado de <https://dle.rae.es/composici%C3%B3n>

Composición (n.d.) En *Etimologías de Chile*. Recuperado de <http://etimologias.dechile.net/?composicio.n#:~:text=La%20palabra%20%22composici%C3%B3n%22%20viene%20del,Sus%20componentes%20%20%C3%A9xicos%20son%3A&text=La%20ra%C3%ADz%20de%20la%20palabra,como%20aposici%C3%B3n%20ovipositor%20y%20presupuesto>

Contemporáneo-a (n.d.) En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado de <https://dle.rae.es/contempor%C3%A1neo>

Contemporáneo (n.d.) En *Etimologías de Chile*. Recuperado de <http://etimologias.dechile.net/?contemporaneo#:~:text=La%20palabra%20contempor%C3%A1neo%20viene%20de,creado%20en%20la%20Edad%20Contempor%C3%A1nea>

Coraminas, Joan. (1987). *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Editorial Gredos. Madrid.

Egido, Luis T. (1999) *La canción de autor y la educación popular*. Ediciones de la Torre. Madrid.

Expansión. (n.d.). En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado de

<https://www.rae.es/drae2001/expansi%C3%B3n>

Expansión. (n.d.). En *Etimologías de Chile*. Recuperado de

<http://etimologias.dechile.net/?expansion>

Frith, Simon (1987). *Hacia una estética de la música popular*. Francisco Cruces y otros (eds). Madrid.

Generador. (n.d.). *Diccionario de la lengua española*. Recuperado de

<https://dle.rae.es/generador>

Graetzer, G. (2017). *Música contemporánea*. Ricordi. Madrid.

Intuición. (n.d.). *Diccionario de la lengua española*. Recuperado de

<https://dle.rae.es/intuici%C3%B3n>

Lester, J. (2005). *Enfoques analíticos de la música del siglo XX*. Akal. Madrid.

López-Cano, R. (2018). *Música dispersa: apropiación, influencias, robos y remix en la era de la escucha digital*. Musikeon books. Barcelona.

López-Cano, R. (2020). *La música cuenta: retórica, narratividad, dramaturgia, cuerpo y afectos*. (by-nc-nd). Barcelona.

Lyotard, Jean-François. (1987). *La condición posmoderna*. Editions de Minuit. Madrid.

Mendivil, Julio. (2016). *En contra de la música: herramientas para pensar, comprender y vivir las músicas*. Gourmet Musical Editores. Buenos Aires.

Michels, Ulrich., (1985). *Atlas de la Música, I*. Alianza Editorial. Madrid.

Palacio, Carlos Alberto L., (2021) *Del soneto en español a la canción popular. Singularidades y anotaciones sobre el proceso de musicalización poética*. [fecha de Consulta 10 de marzo de 2021].

Persichetti, V. (1985). *Armonía del siglo XX*. Real Musical. Madrid.

Rodríguez, Martín C., (2017). La construcción de la identidad en <sup>[1]</sup>la sociedad del conocimiento y del espectáculo. Aprendiendo a habitar más allá de los espejos. *El Artista*, núm. 14 (Fecha de consulta: 2 de octubre de 2020), ISSN: 1794-8614.  
Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7242226>

Spencer, Christian E., (2018). La Canción en la Historia Latinoamericana. *2da Jornada de Investigación en Música Latinoamericana* – Universidad UNILA. Chile. Disponible en:  
[https://dspace.unila.edu.br/bitstream/handle/123456789/5551/JOR\\_11-14.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://dspace.unila.edu.br/bitstream/handle/123456789/5551/JOR_11-14.pdf?sequence=1&isAllowed=y)

Stockhausen, K. (1971). *Acerca de la Música Intuitiva*. Conversatorio Electrónica viva y Música Intuitiva. Londres.

Tomado de [www.stockhausen.org](http://www.stockhausen.org)

Técnico – ca. (n.d.) En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado de  
<https://www.rae.es/dpd/t%C3%A9cnica>

Técnica (n.d.). En *Etimologías de Chile*. Recuperado de  
<http://etimologias.dechile.net/?te.cnica>

Velasco, Fabiola. (2007). La Nueva Canción Latinoamericana. Notas sobre su origen y definición. *Presente y Pasado. Revista de Historia*. Año 12, No.23. (Fecha de consulta: 15 de octubre de 2020). ISSN: 1316-1369. Disponible en:  
<https://biblat.unam.mx/hevila/Presenteypasado/2007/vol12/no23/9.pdf>

## 8. Anexos

### Anexo 1: enlaces multimedia

Memorias de mayo: <https://www.youtube.com/watch?v=ZRemAqfD4yM>

Fábulas quemadas: <https://www.youtube.com/watch?v=nSusX5C3nMo>

El hijo de la profundidad<sup>8</sup>: <https://ogrodepapel21.bandcamp.com/track/el-hijo-de-la-profundidad>

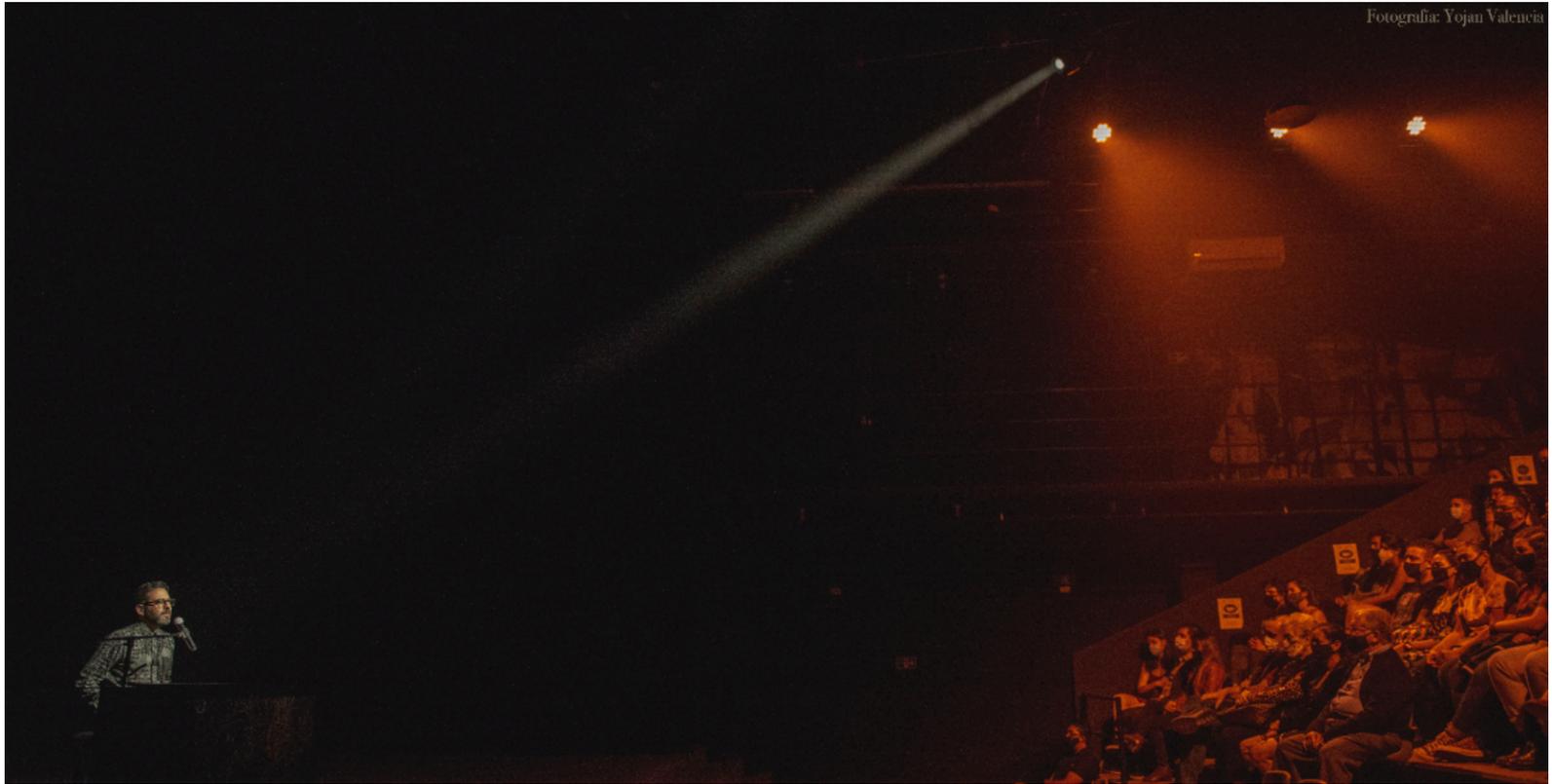
Fanpage: <https://www.facebook.com/juan.esteban.gira>

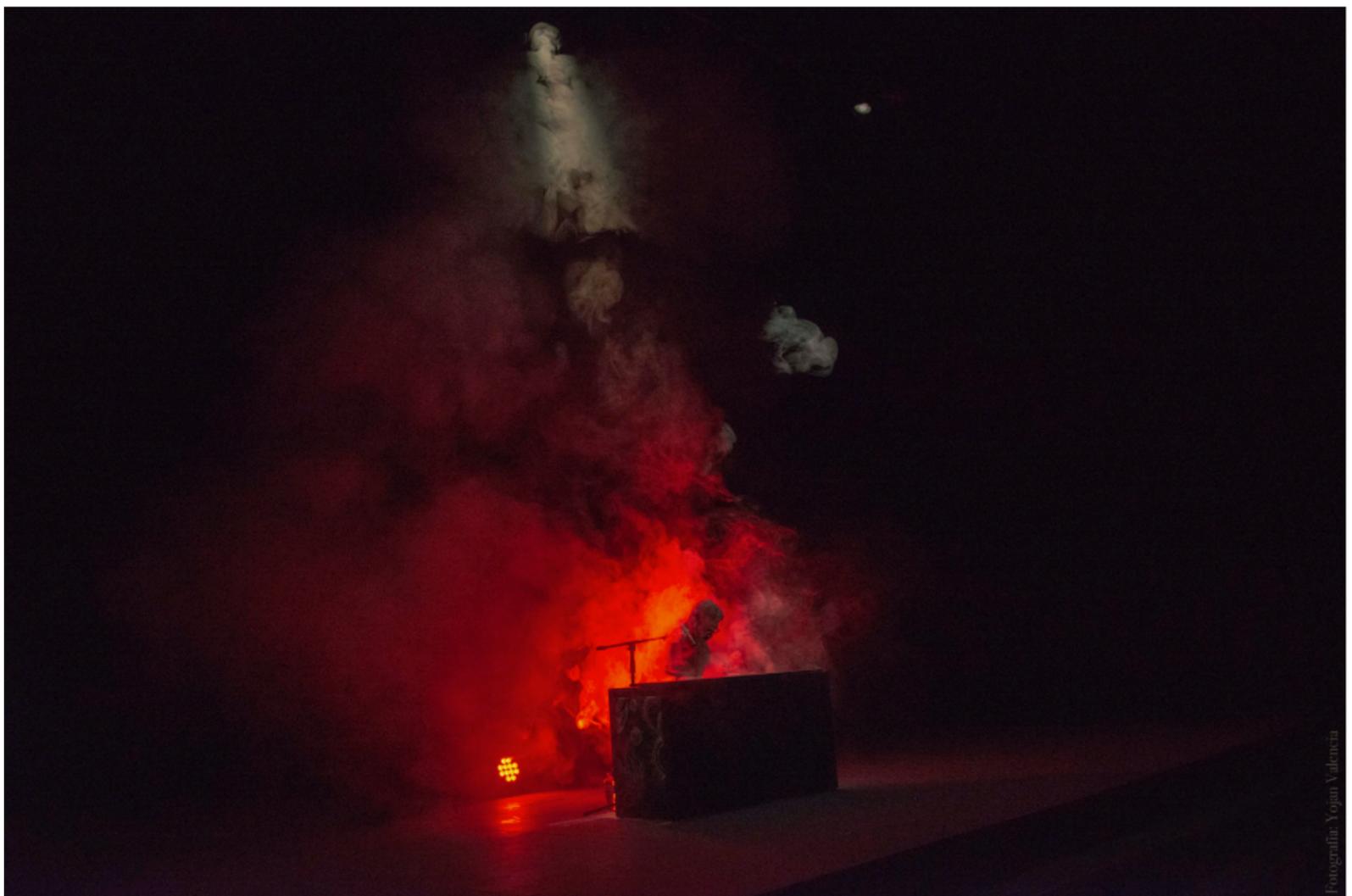
---

<sup>8</sup> Esta canción se encontrará en el enlace bajo el seudónimo de Ogro de Papel, dado que actualmente concursa para una convocatoria nacional.

**Anexo 2: imágenes**

Las siguientes imágenes dan cuenta de la grabación de audio y video de 4 canciones expandidas, realizada el 15 de julio de 2021 en el Teatro Matacandelas.





**Anexo 3: ejemplares de partituras** (Continúa en la página siguiente)

1. Memorias de mayo
2. Fábulas quemadas
3. El hijo de la profundidad

# MEMORIAS DE MAYO

Canción para cantante pianista

Juan Esteban Giraldo

Mayo de 2021

*Resistiendo*  
♩ = 55

Voice

Piano

Pno.

5

9

Ja - más ol - vi - des lo que nos dic -

tó el co - ra - zón en la os - cu - ri - dad de es - ta ho - rri - ble -

no - che que no ce - sa: que u - na ma - no cu - bre su o - tra

*pp* *p* *mf* *rit.* *f* *ff* *sfz* *mf* *mp* *mf* *a tempo*

13 *p rit.* *a tempo*

ma - no cuan - do es - tá he - ri - da.

Pno. *p* *pp*

17 *mp* *p* *rit.* *mf* *p* *a tempo* *pp*

Ja - más ol - vi - des cuán - ta san - gre se nos de - rra - mó - mi a - mor

Pno. *p* *mf* *p*

21 *p cresc.* *f*

en de - fen - der - nos de un a - ta - que tan bru -

Pno. *cresc.* *f*

24 *mp rit.* *a tempo* *p* *f* *mp*

tal a nues - tros sue - ños — cuán - ta so - le - dad en dis - pa -

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

28 *rit.* *a tempo* *p*

rar - nos en - tre her - ma - nos, en - tre her - ma nos

Pno. *p* *pp*

32 *p* *mf* *p*

Ja - más ol - vi - des lo que nos dic - to el co - ra - zón

Pno. *pp* *p* *pp*

36 *pp* *f* *ff* *mp*

en la os - cu - ri - dad de es - ta ho - rri - ble - no - che que no

Pno. *f* *ff* *sfz* *mf* *mp*

40 *p* *f* *mf*

ce - sa: que un her - ma - no bus - ca a su o - tro her - ma - no cuan - do es -

Pno. *p* *f* *mf*

*rit.* *p* *a tempo*

44 tá per - di - - - do. \_\_\_\_\_

Pno.

*mp*

48 *rit.*

Pno.

*pp*

# **FÁBULAS QUEMADAS**

Canción para pianista cantante  
(o para tenor y piano)

Música y texto  
Juan Esteban Giraldo

Junio de 2020

Medellín - Colombia

## FÁBULAS QUEMADAS

Juan Esteban Giraldo

Las témperas regadas en la mesa,  
una cueva de mantas,  
las páginas de historia de las plantas,  
lienzo y pintura espesa.

La lágrima nocturna de las flores,  
los cósmicos lunares de tu espalda  
los placeres mayores  
y talentos innatos  
de inventar en las noches la esmeralda.

La túnica real de nuestros gatos  
y largas telas blancas  
de inaudibles sonrisas  
acechando la presa.

Las témperas regadas en la mesa,  
el vértigo de huir de nuestra casa,  
las víboras que ríen si lloramos.

Los círculos de fuego,  
las máquinas gritando,  
las fábricas del odio,  
las fábulas quemadas.

Con la lengua del humo en nuestras sienas  
los números infames nos persiguen  
quieren llevarse todos nuestros bienes  
¡A nosotros los niños!  
¡Ábacos de alegría!  
¡Quemados en las filas de los trenes!

Dónde voy a existir si tú no estás  
que todo se lo lleven  
yo soy donde tú vas  
pues la tierra será tierra arrasada  
si tus pasos no hundan las raíces  
hasta llenar de agua la mirada.

Muy lejos, en la entraña del bosque  
los jaguares preparan nuestro lecho  
presienten nuestras hondas cicatrices  
y lamen el dolor de nuestro pecho.

# FÁBULAS QUEMADAS

## INDICACIONES

Al tratarse de una obra híbrida entre la *canción de autor* y la canción académica, su interpretación deberá contar con amplificación tanto para la voz como para el piano, al igual que un rack de efectos de limitadores, compresores, reverberaciones y delays.

La voz debe evitar una impostación lírica y el vibrato deberá ser moderado o casi inexistente. El micrófono permitirá toda clase de gestos íntimos de la voz en las regiones graves, así como en las dinámicas piano.

El piano puede sustituirse por un sintetizador de onda senoidal de ataque rápido o por un piano tipo Rhodes.

# FÁBULAS QUEMADAS

Canción para pianista cantante  
o para tenor y piano

Música y texto: Juan Esteban Giraldo

*emergiendo*  
♩ = 72

Tenor

Piano

*ppp* siempre legato como una bruma

*pp*

*p* inocente y ligero

Las

3

5

8

8

5

Ten. 7  
8

tém - pe - ras re - ga - das en la

Pno. *pp* *ppp*

Ten. 9  
8

me - - - sa, u - na cue - va de man - tas las

Pno. *pp* *ppp* *p* *pp* *mp*

\* *Rec.*

Ten. 11  
8

pá - gi - nas de his - to - ria de las plan

Pno. *p* *ppp*

\* *Rec.*

Ten. *pp*, *p*

13 *pp*, *p*

tas, lien - zo y pin - tu - ra es - pe - sa.

Pno. *p* *ppp*

\* Ped.

Ten. *pp*

15 *pp*

Pno. *sempre legato* *ppp*

Ten. *rit*

18 *rit*

Pno. *p*

20  $\text{♩} = 64$  *rit.* -----  $\text{♩} = 40$

Ten.

Pno. *pp*

\* *Sc.* \* *Sc.*

23  $\text{♩} = 55$   $\text{♩} = 64$  *mf apasionado*

Ten.

Pno. *pp*  $\leftarrow$  *mp* *p* *mf*

\* *Sc.*

27 *mp* *p*

Ten. lá - gri - ma nóc - tur - na de las flo - res, — los cós-mi-cos lu - na - res en tu es -

Pno. *mp* *pp*

\* *Sc.* \* *Sc.*

Ten. *rubato* *p* *pp* *mf*

31  
8  
pal-da, mmm los pla-ce-res ma-yo-res y ta-len-tos inn-a-tos de in-ven-tar en las no-ches

Pno. *mp* *pp* *pp* *mp*

\* *Reo.* \* *Reo.* \* *Reo.*

Ten. *p* *pp* *rit.*  $\text{♩} = 55$

36  
8  
la es - me - ral - da.

Pno. *pp* *ppp* *p* *pp*

\* *Reo.* \* *Reo.* \* *Reo.*

falsete

Ten. *ord.* *mp* decidido

40  
8  
La tú-ni-ca re-al

Pno. *p* *pp* *p* *mp*

\* *Reo.* \* *Reo.* \* *Reo.*

*rit.*-----*a tempo*

*mf* *piu mf*

Ten. 44 
  
de nues-tros ga - tos y lar - gas te las blan - cas de in - au -

Pno. *mp* *mf* *p*

*p oscuro*

Ten. 47 
  
di - bles son - ri - sas a - ce - chan - do la pre - sa,

Pno. *mf* *p*

*piu p*

Ten. 50 
  
a-ce-chan do la pre - sa.

Pno. *pp*

53

Ten.

Pno.

*pp* *mf*

*accel.**f* *horrorizado*

55

Ten.

Pno.

*mf*

Las tén - pe -

*rit.*

57

Ten.

Pno.

*mf* *p* *pp* *mf* *pp*

ras re - ga - das en la me - sa, el

*f* *p* *pp* *mf* *pp*

6

$\text{♩} = 50$

*p* como un lamento *mp*

Ten. *8* *60*  
 vér - ti - go de huir de nues - tra ca - sa, las ví - bo - ras que ri - en si llo - ra - mos, los

Pno. *pp* *ppp*  
*60*

\* Leo. \* Leo.

Ten. *8* *65*  
 cír - cu - los de fue - go, las má - qui - nas gri - tan - do, las fá - bri - cas del o - dio, las

Pno. *p* *mf*  
*65*

\* Leo. \* Leo. \* Leo. \* Leo. \* Leo.

*rubato* *mf* con dolor

Ten. *8* *68*  
 fá - bu - las que - ma - das. Con la len - gua del hu - mo en nues - tras

Pno. *mp* *pp* *mf*  
*68*

\* Leo. \* Leo. \* Leo. \* Leo.

Ten. *f*  
 71  
 8 sie - nes \_\_\_\_\_ los nú - me - ros \_\_\_\_\_ in - fa - mes nos \_\_\_\_\_ per -

Pno. *f*  
 71  
 6 6 3 3  
 \* Leo. \* Leo. \* Leo.

Ten. *piu f*  
 73  
 8 si - - - guen, que - ren \_\_\_\_\_ lle - var - se nues - tros

Pno. *piu f*  
 73  
 6 6 3 3  
 \* Leo. \* Leo. \* Leo.

Ten. *f* *pp vulnerable*  
 75  
 8 bie - nes, \_\_\_\_\_ ¡A no - so - tros los ni - ños \_\_\_\_\_

Pno. *ppp*  
 75  
 6 6 3  
 \* Leo.

78 *pp* ord. *mp*

Ten. *pp* *mp*

Pno. *pp* *p*

¡Á - ba - cos de a - le - gri - a

\* *leo.*

accel. ----- ♩ = 64

80 *mf* con horror

Ten. *mf*

Pno. *mp* *mf*

¡Que - ma - dos en las fi - las

\* *leo.*

82

Ten. *f*

Pno. *f*

de los tre - nes!

\* *leo.* \* *leo.*

85

Ten.

Pno.

*f*

\* Leo.

87

Ten.

Pno.

*ff*

*f*

89

Ten.

Pno.

*mf*

*mp*

\* Leo.



*p* *mf* *mp* *p*

Ten. 103 8  
pues la tie - rra se - rá tie - rra a - rra - sa - da, tie - rra a - rra - sa -

Pno. 103  
*pp* *mf* *mf* *p*

*p* *mp*

Ten. 106 8  
- da si - tus pa - sos no hun - den - sus ra - í - ces -

Pno. 106  
*pp* *pp*

\* *And.*

*mp* *mf* *p* *místico*

Ten. 110 8  
has - ta lle - nar de a - gua - la mi - ra - da. Muy le - jos - - - - - Muy

Pno. 110  
*p* *pp* *mp* *pp*

\* *And.*

♩ = 50

114

Ten. *8* le - jos — Muy le - jos en la en - tra - ña — del bos - que, los *3* ja -

Pno. *114*

117

Ten. *8* gua - res, los ja - gua - res, los ja - gua - res pre - pa ran — nues - tro

Pno. *117*

120

Ten. *8* le - cho, pre - sien - ten — pre - sien - ten — pre -

Pno. *120*

Ten. *mp* *mf* *p* *mp*

124  
8  
sien - ten \_\_\_ nues - tras hon - das \_\_\_ ci - ca - tri \_\_\_ ces y

Pno. *ppp* *mf*

124  
6  
3  
5

Ten. *p* *p* *pp* rit. -----

126  
8  
la \_\_\_ men el do - lor de nues-tro pe - cho. \_\_\_

Pno. *pp* *pp* *ppp*

126  
3  
3  
5

\* Leo.

# **EL HIJO DE LA PROFUNDIDAD**

**CANCIÓN EXPANDIDA PARA CANTAUTOR Y ORQUESTA**

Música y texto: Ogro de papel (seudónimo)

2021

# EL HIJO DE LA PROFUNDIDAD

**Canción expandida para cantautor y orquesta**

**Música y texto: Ogro de papel**

**Enlace de audio: <https://ogrodepapel21.bandcamp.com/track/el-hijo-de-la-profundidad>**

Esta canción sucede en la frontera entre la música popular y la música académica, en la extraña intersección entre la canción de autor, la ópera y el Lied. El universo del lenguaje orquestal se funde con la canción de autor para poner en tensión la separación de ambos límites: se disuelve la forma convencional de la canción al introducir una narrativa discontinua y al mismo tiempo, la orquesta sirve de instrumento acompañante al cantor según el estado de ánimo sugerido por el texto. Por tal razón se ha querido denominar canción expandida a este tipo de expresión artística.

*El hijo de la profundidad* son cinco poemas cortos que fueron escritos en tiempos diferentes y sin una conexión evidente entre sí. Es un viaje intimista a las profundidades del sueño magnificado por la presencia de la orquesta. La orquestación al prestar un hilo común de tiempo a través de ellos, estimula la consecución del objetivo final de esta composición: incentivar, por medio de ésta, una suerte de asociación libre musical para el encuentro con emociones desconocidas.

Se ha querido probar como camino compositivo la espontaneidad de dejarse llevar por las imágenes poéticas. Cada intensión musical es pues, resultado de este pensamiento.

En el primer poema la música intenta expandir la sensación de una fuerza sostenida contra la sensación de caída. En el segundo poema se expande el gesto de la luz; en el tercero, su escritura en canon busca acrecentar la sensación de persecución y huida; en el cuarto, se plantea un comienzo rememorando una danza primitiva y evoluciona hacia una textura estática; el último, evoca sonoridades propias de la música de carácter místico o sacro.

Cada sección musical es pues, un intento de reflejar en sonido las imágenes poéticas.

Para favorecer los gestos íntimos y rasgados de la voz y un estilo vocal popular, esta ha de estar amplificada.

## EL HIJO DE LA PROFUNDIDAD

### **Amor**

El deseo sostenido  
el amor al caer.

### **Sí**

Cuando me dijo que sí  
las piedras se iluminaron  
de luciérnagas y diamantes.

### **Huyo**

Huyo para que me persigas  
me gusta estar contigo  
sólo cuando huyo.

### **Perro**

¡Perro salvaje!  
¡Perro remolino!  
¡Perro poeta!

### **El hijo de la profundidad**

Yo,  
era el hijo de la profundidad  
hasta que me sacaron ileso.

# EL HIJO DE LA PROFUNDIDAD

Canción expandida para cantautor y orquesta

Seudónimo: Ogro de papel

**Larghetto** ♩=55 *vertiginoso*

**Amor**  
El deseo sostenido  
el amor al caer

*accel.* -----

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The vocal line is positioned above the strings and below the woodwinds. The lyrics are written below the vocal staff. The score includes various dynamic markings such as *pp*, *p*, *espress.*, *mf*, and *div.*. The tempo is marked **Larghetto** with a metronome marking of ♩=55 *vertiginoso*. The piece is in 4/4 time and features a key signature of one sharp (F#).

Picc. *p* *cresc.* *mp*

Fl. I II *p* *cresc.* *mp* *f*

Ob. I II *p* *cresc.* *mp* *f*

C. Ing.

Cl. Bb. I II *p cresc.* *mp*

Cl. B. *pp*

Fg. I II *p cresc.* *mp*

Corn. Fa I II

Corn. Fa III IV

Tpt. Bb. I II *f*

B♭ Tpt. *f*

Tbn. I II *f*

Tbn. B. *f*

Tuba *f*

Timb. *f*

Can. *p* *mp* *f*  
 Falsete Ord.  
 Uhm El de-se-o sos-te-ni-do el a-mor al ca-er

Vln. I *div.* *f* *div.* *p*

Vln. II *div.* *f* *div.* *p*

Vla. *div.* *f*

Vc. *ff unis.*

C.B. *ff unis.* *ff*

17 Picc. *mp* *f* *f* *p*

Fl. I *mp* *f* *f* *p*

Fl. II *mp* *f* *f* *p*

Ob. I *mp* *f* *f* *p*

Ob. II *mp* *f* *f* *p*

C. Ing. *f* *f* *f* *p*

Cl. Bb. I *f* *f* *f* *p*

Cl. Bb. II *f* *f* *f* *p*

Cl. B. *f* *f* *f* *p*

Fg. I *f* *f* *f* *p*

Fg. II *f* *f* *f* *p*

Corn. Fa I *f* *f* *f* *p*

Corn. Fa II *f* *f* *f* *p*

Corn. Fa III *f* *f* *f* *p*

Corn. Fa IV *f* *f* *f* *p*

Tpt. Bb. I *f* *f* *f* *p*

Tpt. Bb. II *f* *f* *f* *p*

B♭ Tpt. *f* *f* *f* *p*

Tbn. I *f* *f* *f* *p*

Tbn. II *f* *f* *f* *p*

Tbn. B. *f* *f* *f* *p*

Tuba *f* *f* *f* *p*

Timb. *f* *f* *f* *p*

Can. Improvisación vocal

Vln. I *f* *p* *f* *pp* *sf* *p* *f* *p* *mf*

Vln. II *f* *p* *f* *pp* *sf* *p* *f* *p* *mf*

Vla. *sf* *mf*

Vc. *sf* *ff*

C.B. *sf* *ff*

Annotations: *unis. pizz.*, *div. arco*, *arco*, *pizz.*

25

Picc. *mf* *pp* *p* *pp*

Fl. I *mf* *pp* *p* *pp*

Fl. II *mf* *pp* *p* *pp*

Ob. I *mf* *pp* *p* *pp*

Ob. II *mf* *pp* *p* *pp*

C. Ing. *mp* *pp* *p* *pp*

Cl. Bb. I *p* *p* *pp* *pp*

Cl. Bb. II *p* *p* *pp* *pp*

Cl. B. *p* *p* *pp* *pp*

Fg. I *p* *pp*

Fg. II *p* *pp*

Corn. Fa I *mp* *p*

Corn. Fa II *mp* *p*

Corn. Fa III *mp* *p*

Corn. Fa IV *mp* *p*

Tpt. Bb. I *mp* *p*

Tpt. Bb. II *mp* *p*

B♭ Tpt. *mp* *p*

Tbn. I *mp* *p*

Tbn. II *mp* *p*

Tbn. B. *mp* *p*

Tuba *mp* *p*

Timb. *f* *p* *ppp*

Can. *ppp*

Vln. I *> p* *ppp*

Vln. II *> p* *ppp*

Vla. *> p* *ppp* *div.*

Vc. *pp* *ppp* *ppp*

C.B. *pp* *mf*

**B**

**Marcia moderato**  $\text{♩} = 85$

Sí  
Cuando me dijo que sí  
las plantas se iluminaron  
de luciérnagas y diamantes

Picc.

Fl. I  
II

Ob. I  
II

C. Ing.

Cl. Bb. I  
II

Cl. B.

Fg. I  
II

Corn. Fa I  
II

Corn. Fa III  
IV

Tpt. Bb. I  
II

B♭ Tpt.

Tbn. I  
II

Tbn. B.

Tuba

33  
Timb.

33  
Can.

8  
Cuan - do me di - jo que sí las plan - tas se i - lu - mi -

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

div.  
C.B.

Picc. *mp* *f* *p*  
 Fl. I *p* *mp* *f*  
 Fl. II *p* *mp* *f*  
 Ob. I *mp* *f*  
 Ob. II *mp* *f*  
 C. Ing. *f*  
 Cl. Bb. I *p* *pp*  
 Cl. B. II *pp*  
 Fg. I *pp*  
 Fg. II *pp*  
 Corn. Fa I *mf* *f*  
 Corn. Fa II *mf* *f*  
 Corn. Fa III *mf* *f*  
 Corn. Fa IV *mf* *f*  
 Tpt. Bb. I *f*  
 Tpt. Bb. II *f*  
 B. Tpt. *f*  
 Tbn. I *f*  
 Tbn. II *f*  
 Tbn. B. *f*  
 Tuba *f*  
 Timb. *f*  
 Can. *p*  
 na - ron \_\_\_\_\_ de lu - cier - na - gas \_\_\_\_\_ y \_\_\_\_\_ dia - man - tes \_\_\_\_\_  
 Vln. I *p* *f* *pp*  
 Vln. II *p* *f* *pp* *p*  
 Vla. *p* *f*  
 Vc. *p* *f*  
 C.B. *p*

This page of a musical score contains measures 49 through 54. The instruments are arranged in the following order from top to bottom: Piccolo (Pic.), Flute I and II (Fl. I II), Oboe I and II (Ob. I II), Clarinet in G (C. Ing.), Clarinet in Bb I and II (Cl. Bb. I II), Clarinet in Bb (Cl. B.), Bassoon I and II (Fg. I II), Corn in F I and II (Corn. Fa I II), Corn in F III and IV (Corn. Fa III IV), Trumpet in Bb I and II (Tpt. Bb. I II), Bass Trumpet (B♭ Tpt.), Trombone I and II (Tbn. I II), Trombone in B (Tbn. B.), Tuba, Timpani (Timb.), Cymbals (Can.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (C.B.).

Measure 49: Piccolo, Flute I, Oboe I, Clarinet in G, Clarinet in Bb I, and Bassoon I all begin with a *p* dynamic. Flute II, Oboe II, Clarinet in Bb II, and Bassoon II begin with a *pp* dynamic. Corn I and II, and Trumpet I and II begin with a *p* dynamic. Violin I and II, and Viola begin with a *ppp* dynamic. Cello and Double Bass begin with a *mf* dynamic.

Measure 50: Flute I, Oboe I, Clarinet in G, Clarinet in Bb I, and Bassoon I continue with *p*. Flute II, Oboe II, Clarinet in Bb II, and Bassoon II continue with *pp*. Corn I and II, and Trumpet I and II continue with *p*. Violin I and II, and Viola continue with *ppp*. Cello and Double Bass continue with *mf*.

Measure 51: Flute I, Oboe I, Clarinet in G, Clarinet in Bb I, and Bassoon I continue with *p*. Flute II, Oboe II, Clarinet in Bb II, and Bassoon II continue with *pp*. Corn I and II, and Trumpet I and II continue with *p*. Violin I and II, and Viola continue with *ppp*. Cello and Double Bass continue with *mf*.

Measure 52: Flute I, Oboe I, Clarinet in G, Clarinet in Bb I, and Bassoon I continue with *p*. Flute II, Oboe II, Clarinet in Bb II, and Bassoon II continue with *pp*. Corn I and II, and Trumpet I and II continue with *p*. Violin I and II, and Viola continue with *ppp*. Cello and Double Bass continue with *mf*.

Measure 53: Flute I, Oboe I, Clarinet in G, Clarinet in Bb I, and Bassoon I continue with *p*. Flute II, Oboe II, Clarinet in Bb II, and Bassoon II continue with *pp*. Corn I and II, and Trumpet I and II continue with *p*. Violin I and II, and Viola continue with *ppp*. Cello and Double Bass continue with *mf*.

Measure 54: Flute I, Oboe I, Clarinet in G, Clarinet in Bb I, and Bassoon I continue with *p*. Flute II, Oboe II, Clarinet in Bb II, and Bassoon II continue with *pp*. Corn I and II, and Trumpet I and II continue with *p*. Violin I and II, and Viola continue with *ppp*. Cello and Double Bass continue with *mf*.



Marchia moderato ♩=55  
Huyo  
Huyo para que me persigas  
me gusta estar contigo  
sólo cuando huyo.

56

Picc.

Fl. I  
II

Ob. I  
II

C. Ing.

Cl. Bb. I  
II

Cl. B.

Fg. I  
II

Corn. Fa I  
II

Corn. Fa III  
IV

Tpt. Bb. I  
II

B<sup>b</sup> Tpt.

Tbn. I  
II

Tbn. B.

Tuba

56

Timb.

56

Can.

56

Vln. I

Vln. II

Vla.

Ve.

C.B.

*ppp*

*ppp*

*ppp*

*ppp*

*pppp*

*pppp*

*pppp*

*mp*

*p*

65

Picc.

Fl. I  
II

Ob. I  
II

C. Ing.

Cl. Bb. I  
II

Cl. B.

Fg. I  
II

Corn. Fa I  
II

Corn. Fa III  
IV

Tpt. Bb. I  
II

B♭ Tpt.

Tbn. I  
II

Tbn. B.

Tuba

Timb.

Can.  
8

Hu - yo pa - ra que me per - si - gas me gus - ta es - tar con - ti - go só - lo cuan - do hu - yo

Vln. I

Vln. II

Vla.  
unis.  
mp

Vc.  
mp

C.B.

mp

71

Picc.

Fl. I  
II

*mp*

Ob. I  
II

*p*

C. Ing.

*p*

Cl. Bb. I  
II

*p*

Cl. B.

Fg. I  
II

Corn. Fa I  
II

Corn. Fa III  
IV

Tpt. Bb. I  
II

B♭ Tpt.

Tbn. I  
II

Tbn. B.

Tuba

71

Timb.

71

Can.

Hu - yo pa - ra que me per - si - gas me gus - ta es - tar con - ti - go só - lo cuan - do hu - yo

71

Vln. I

*mf*

unis.

Vln. II

*mf*

Vla.

*mp*

Vc.

C.B.

accel. -----

77

Picc.

Fl. I

Fl. II

Ob. I

Ob. II

C. Ing.

Cl. Bb. I

Cl. Bb. II

Cl. B.

Fg. I

Fg. II

Corn. Fa I

Corn. Fa II

Corn. Fa III

Corn. Fa IV

Tpt. Bb. I

Tpt. Bb. II

B>Tpt.

Tbn. I

Tbn. II

Tbn. B.

Tuba

Timb.

Can.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

C.B.

só - lo cuan - do hu - yo

unis.

*mf cresc.* *cresc.* *f cresc.*

*cresc.* *cresc.* *f cresc.*

*cresc.* *cresc.* *f cresc.*

*cresc.* *cresc.* *f cresc.*

*cresc.* *cresc.* *f cresc.*

84 Picc. *accel.*

Fl. I *f*

Fl. II

Ob. I *f*

Ob. II *f*

C. Ing.

Cl. Bb. I

Cl. Bb. II

Cl. B.

Fg. I

Fg. II

Corn. Fa I

Corn. Fa II

Corn. Fa III

Corn. Fa IV

Tpt. Bb. I

Tpt. Bb. II

B>Tpt.

Tbn. I

Tbn. II

Tbn. B.

Tuba

Timb.

Can.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

C.B. *ff*

Allegretto  $\text{♩} = 102$

This page contains the musical score for measures 87 through 90 of a piece titled "Allegretto" with a tempo of 102 beats per minute. The score is arranged for a full orchestra and string section. The instruments listed on the left are: Piccolo (Picc.), Flute I and II (Fl. I II), Oboe I and II (Ob. I II), Clarinet in G (C. Ing.), Clarinet in Bb I and II (Cl. Bb. I II), Clarinet in B (Cl. B.), Bassoon I and II (Fg. I II), Corn in F I and II (Corn. Fa I II), Corn in F III and IV (Corn. Fa III IV), Trumpet in Bb I and II (Tpt. Bb. I II), Baritone Trumpet (B. Tpt.), Trombone I and II (Tbn. I II), Trombone B (Tbn. B.), Tuba, Timpani (Timb.), Cymbals (Can.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (C.B.). The score features various dynamics such as *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte), and includes articulation marks like accents and slurs. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The page number 15 is located in the top right corner.

E

This page contains a musical score for measures 90, 91, and 92. The instruments listed on the left are Piccolo (Picc.), Flute I and II (Fl. I II), Oboe I and II (Ob. I II), Clarinet in G (C. Ing.), Clarinet in Bb I and II (Cl. Bb. I II), Clarinet in B (Cl. B.), Bassoon I and II (Fg. I II), Corn in F I and II (Corn. Fa I II), Corn in F III and IV (Corn. Fa III IV), Trumpet in Bb I and II (Tpt. Bb. I II), Trombone (B>Tpt.), Trombone I and II (Tbn. I II), Trombone B (Tbn. B.), Tuba, Timpani (Timb.), Cymbals (Can.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (C.B.). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *dim.* and *pp*. Performance directions such as *div.* (divisi) are also present. A box labeled 'E' is positioned above the first measure.

This musical score page, numbered 17, covers measures 93 to 95. It features a variety of instruments including woodwinds, brass, percussion, and strings. The woodwind section includes Piccolo, Flutes I and II, Oboes I and II, Clarinet in G (C. Ing.), Clarinet in Bb I and II, and Bassoon I and II. The brass section consists of Cornets in F I and II, Cornets in F III and IV, Trumpets in Bb I and II, Trombones I and II, Trombone in B, and Tuba. The percussion section includes Timpani and Cymbals. The string section includes Violins I and II, Viola, Violoncello (Vc.), and Contrabass (C.B.).

Measures 93 and 94 show the woodwinds playing a melodic line with dynamics *pp* and *p*. The bassoon and bassoon I parts have a *pp* dynamic. The clarinets and flutes have a *p* dynamic. The strings play a rhythmic accompaniment. In measure 95, the woodwinds continue their melodic line, with the bassoon and bassoon I parts marked *p*. The strings continue their accompaniment.

Perro  
¡Perro salvaje!  
¡Perro remolino!  
¡Perro poeta!

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The woodwind section includes Piccolo (Picc.), Flutes I and II (Fl. I II), Oboes I and II (Ob. I II), English Horn (C. Ing.), Clarinets in Bb I and II (Cl. Bb. I II), Clarinet in B (Cl. B.), Bassoon I and II (Fg. I II), Cor Anglais I and II (Corn. Fa I II), Cor Anglais III and IV (Corn. Fa III IV), Trumpets in Bb I and II (Tpt. Bb. I II), Trombones I and II (Tbn. I II), Trombone in B (Tbn. B.), and Tuba. The brass section includes Timpani (Timb.), Cymbals (Can.), Violins I and II (Vln. I II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (C.B.). The score begins at measure 96. The Piccolo part starts with a *p* dynamic. The Flute II part has a *mp* dynamic. The Oboe II part has a *p* dynamic. The English Horn part has a *mp* dynamic. The Clarinet in Bb II part has a *mp* dynamic. The Clarinet in B part has a *mp* dynamic. The Bassoon I and II parts have a *mp* dynamic. The Cor Anglais I and II parts have a *f* dynamic. The Cor Anglais III and IV parts have a *f* dynamic. The Trumpets in Bb I and II parts have a *f* dynamic. The Trombones I and II parts have a *f* dynamic. The Trombone in B part has a *f* dynamic. The Tuba part has a *f* dynamic. The Timpani part has a *f* dynamic. The Cymbals part has a *f* dynamic. The Violins I and II parts have a *f* dynamic. The Viola part has a *f* dynamic. The Violoncello part has a *f* dynamic. The Double Bass part has a *f* dynamic.

100

Picc. *mp*

Fl. I II *mp*

Ob. I II *mp*

C. Ing. *mp*

Cl. Bb. I II *mp*

Cl. B.

Fg. I II

Corn. Fa I II

Corn. Fa III IV

Tpt. Bb. I II

B♭ Tpt.

Tbn. I II *f*

Tbn. B.

Tuba

100 *f*

Timb. *sf* *sf*

100 *ff*

Can. *ff*  
¡Pe - rro sal - va - je!

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

C.B.

G

Picc.

Fl. I  
II

Ob. I  
II

C. Ing.

Cl. Bb. I  
II

Cl. B.

Fg. I  
II

Corn. Fa I  
II

Corn. Fa III  
IV

Tpt. Bb. I  
II

B♭ Tpt.

Tbn. I  
II

Tbn. B.

Tuba

Timb.

Can.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

C.B.

*ff*

¡Pe - rro sal - va - je!

108

Picc.

Fl. I  
II

Ob. I  
II

C. Ing.

Cl. Bb. I  
II

Cl. B.

Fg. I  
II

Corn. Fa I  
II

Corn. Fa III  
IV

Tpt. Bb. I  
II

B> Tpt.

Tbn. I  
II

Tbn. B.

Tuba

Timb.

Can.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

C.B.

*mf*

*mf*

*mf*

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

Picc.   
 Fl. I   
 II   
 Ob. I   
 II   
 C. Ing.   
 Cl. Bb. I   
 II   
 Cl. B.   
 Fg. I   
 II   
 Corn. Fa I   
 II   
 Corn. Fa III   
 IV   
 Tpt. Bb. I   
 II   
 B $\flat$  Tpt.   
 Tbn. I   
 II   
 Tbn. B.   
 Tuba   
 Timb.   
 Can.   
 Vln. I   
 Vln. II   
 Vla.   
 Vc.   
 C.B.

¡Pe - rro re - mo - li



This musical score page contains measures 120 through 124. The instruments and parts are as follows:

- Picc.**: Piccolo, rests in all measures.
- Fl. I II**: Flute I and II, rests in all measures.
- Ob. I II**: Oboe I and II, rests in all measures.
- C. Ing.**: Clarinet in G, rests in all measures.
- Cl. Bb. I II**: Clarinet in Bb I and II, rests in all measures.
- Cl. B.**: Clarinet in B, rests in all measures.
- Fg. I II**: Bassoon I and II, rests in all measures.
- Corn. Fa I II**: French Horn in F I and II, rests in all measures.
- Corn. Fa III IV**: French Horn in F III and IV, rests in all measures.
- Tpt. Bb. I II**: Trumpet in Bb I and II, rests in all measures.
- B>Tpt.**: Baritone Trumpet, rests in all measures.
- Tbn. I II**: Trombone I and II, rests in all measures.
- Tbn. B.**: Trombone in B, rests in all measures.
- Tuba**: Tuba, rests in all measures.
- Timb.**: Timpani, plays a rhythmic pattern of eighth notes in measures 120-124.
- Can.**: Contralto (Soprano), sings the lyrics "li - no!" in measure 120, with a long note extending through measure 121.
- Vln. I**: Violin I, plays a rhythmic pattern of eighth notes in measures 120-124.
- Vln. II**: Violin II, plays a rhythmic pattern of eighth notes in measures 120-124.
- Vla.**: Viola, plays a rhythmic pattern of eighth notes in measures 120-124.
- Vc.**: Violoncello, plays a rhythmic pattern of eighth notes in measures 120-124.
- C.B.**: Contrabajo (Bass), plays a rhythmic pattern of eighth notes in measures 120-124.

Measure 120 begins with a dynamic marking of *f* (forte). The score is written in a common time signature.



130

Picc.

Fl. I  
II

Ob. I  
II

C. Ing.

Cl. Bb. I  
II

Cl. B.

Fg. I  
II

Corn. Fa I  
II

Corn. Fa III  
IV

Tpt. Bb. I  
II

B♭ Tpt.

Tbn. I  
II

Tbn. B.

Tuba

Timb.

Can.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

C.B.

*mf*

*mp*

*p*

*pp*

ta \_\_\_\_\_

¡Pe - rro po - e - ta \_\_\_\_\_



144

Picc. *mp*

Fl. I *p* *mp* *p*

Fl. II *p*

Ob. I *mp* *p*

Ob. II *p*

C. Ing. *mp* *p*

Cl. Bb. I *p* *mp* *p*

Cl. Bb. II *mp* *p*

Cl. B. *mp* *p*

Fg. I *mp*

Fg. II *mp*

Corn. Fa I *f*

Corn. Fa II *f*

Corn. Fa III *f*

Corn. Fa IV *f*

Tpt. Bb. I *f*

Tpt. Bb. II *f*

B♭ Tpt. *p*

Tbn. I *p*

Tbn. II *p*

Tbn. B. *p* *f* *p* *f*

Tuba *p* *f* *p* *f*

Timb. *f*

Can. *mf* *mp* *f* *mf*  
 has - ta que me sa - ca - ron i - le - so Yo e - ra el hi - jo

Vln. I *f* *ff*

Vln. II *f* *p* *mf*

Vla. *f* *p* *ff*  
 unis.

Vc. *f* *p* *ff*  
 unis.

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



157

Picc.

Fl. I  
II

Ob. I  
II

C. Ing.

Cl. Bb. I  
II

Cl. B.

Fg. I  
II

Corn. Fa I  
II

Corn. Fa III  
IV

Tpt. Bb. I  
II

B♭ Tpt.

Tbn. I  
II

Tbn. B.

Tuba

Timb.

Can.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

C.B.

*mf* *f* *p* *pp*

*mf* *mp* *p* *pp*

*mf* *mp* *p* *pp*

*mf* *mp* *p* *pp*

*p* *mp* *p* *pp*

*p*

*mf*

uhm uhm

*mf* *pp* *pp*

*mf* *p* *pp*

*mf* *p* *p*

*mf* *p*

*mf* *p*

rit. -----

162

Picc.

Fl. I  
II

Ob. I  
II

C. Ing.

Cl. Bb. I  
II

Cl. B.

Fg. I  
II

Corn. Fa I  
II

Corn. Fa III  
IV

Tpt. Bb. I  
II

B $\flat$  Tpt.

Tbn. I  
II

Tbn. B.

Tuba

162

Timb.

162

Can.

162

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

C.B.

*ppp*

*ppp*

*ppp*

*ppp*

*ppp*