

UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA  
FACULTAD DE ARTES  
MAESTRÍA EN MÚSICAS DE AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE

CONCERTANTE PARA TIPLE Y ENSAMBLE DE CÁMARA BASADO EN  
“LA DIVINA COMEDIA” DE DANTE ALIGHIERI  
(Trabajo de investigación-creación)

JOSÉ LUIS BETANCUR MEJÍA

Asesor

CARLOS IGNACIO TORO TOBÓN Ph.D.

Grupo de investigación Músicas Regionales

Línea de investigación: Música – Identidad – Cambio Cultural

Medellín, 27 de enero de 2022

Contenido	
<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	4
<b>CAPÍTULO 1</b> .....	11
<b>NUEVOS TIEMPOS, NUEVOS HORIZONTES SONOROS PARA EL TIPLE</b> .....	11
<b>CAPÍTULO 2</b> .....	19
<b>LO TRADICIONAL-CONTEMPORÁNEO: ¿UN ABSURDO EPISTEMOLÓGICO O UN AXIOMA IDEOLÓGICO?</b> .....	19
2.1 Lo Tradicional. ....	19
2.2 Lo Contemporáneo .....	22
2.3 Lo Tradicional-Contemporáneo.....	26
<b>CAPÍTULO 3</b> .....	31
<b>LA DIVINA COMEDIA Y LOS ECOS DE UN POEMA SONORO</b> .....	31
3.1 Generalidades y Estructura .....	31
3.2 La música inmersa en el poema.....	35
3.3 La música basada en el poema .....	39
<b>CAPÍTULO 4</b> .....	43
<b>CONCERTANDO CON EL POEMA DANTESCO</b> .....	43
4.1 Estableciendo las coordenadas .....	43
4.2 Emprendiendo el viaje sonoro.....	45
4.3 Primer movimiento: Preludio. ....	47
4.3.1 Estructura del movimiento .....	47
4.3.2 Memoria del proceso compositivo .....	48
4.4 Segundo movimiento: Averno .....	53
4.4.1 Estructura del movimiento .....	54
4.4.2 Memoria del proceso compositivo .....	54
4.5 Tercer movimiento: Purgatorio.....	62
4.5.1 Estructura del movimiento .....	63
4.5.2 Memoria del proceso compositivo .....	64
4.6 Cuarto movimiento: Empíreo .....	70
4.6.1 Estructura del movimiento .....	71
4.6.2 Memoria del proceso compositivo .....	72
<b>CONCLUSIONES</b> .....	76
<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	78

<b>ANEXOS</b> .....	83
<b>Anexo 1: Glosario</b> .....	83
<b>Anexo 2: Entrevista al maestro Lucas Saboya</b> .....	86
<b>Anexo 3: Entrevista al maestro Fabián Forero Valderrama</b> .....	92

## INTRODUCCIÓN

“La música no reproduce el mundo exterior que nos rodea, ni siquiera cuando imitamos deliberadamente los sonidos que escuchamos: La música se refiere ante todo a nosotros mismos, es nuestra identidad” (Menuhin y Davis, p.7).

En el contexto de las músicas tradicionales de la región andina de nuestro país, el tiple ha jugado históricamente un importante papel como instrumento que, en su función de acompañante o solista, ha sido medio de cohesión social y referente simbólico generador de identidades, tal como lo señala David Puerta (1988) al referirse al arraigo de este instrumento en la vida nacional desde la última década del siglo XIX: “Desde entonces el tiple adquiere dimensión de símbolo. Invade todos los estratos sociales. Se convierte en arma, utensilio y herramienta. Se humanizan sus cuerdas y con ellas se dice y expresa todo lo que el pueblo necesita decir y expresar” (p. 144). Por su parte, como refiere Eliécer Arenas en el prólogo a los *Doce Estudios Melancólicos para Tiple Solo*, de Oscar Santafé (2011):

En momentos de fervor nacionalista, el tiple llegó a ser declarado el símbolo de la música colombiana y el instrumento nacional por excelencia. Hoy día, sin necesidad de volver a insistir en su genealogía ni presentar nuevas pruebas que demuestren su glorioso pedigrí, es un hecho indudable que en la tradición musical andina colombiana ocupa un lugar de privilegio (p.11).

Enhorabuena y de manera consecuente con el devenir de ese arraigo histórico, las composiciones para tiple acaecidas en los últimos veinte años dan cuenta de la evolución en sus técnicas de ejecución, así como de las maneras diversas de poner a dialogar nuestro cordófono andino con otros instrumentos y otras músicas, a partir de nuevas estéticas.<sup>1</sup> En mi trayectoria como músico, la invitación que en 1989 me hiciera el maestro Jesús Zapata Builes para formar parte del *Trío Instrumental Colombiano* interpretando el tiple me permitió adentrarme en la experimentación de esos “otros” roles que el instrumento podía asumir en los ensambles, diferentes al de su tradicional papel como acompañante; ello fue para mí, además, la ocasión

---

<sup>1</sup> Tal es el caso de obras como “*desconcierto para tiple y orquesta de cuerdas*” de Mauricio Lozano (2005) o la “*guabina para tiple y orquesta*”, de Lucas Saboya (2018), así como numerosas piezas para tiple solista creadas por compositores como David Puerta, Martín Pérez, Oriol Caro y Oscar Santafé, entre otros.

para descubrir las inmensas posibilidades y riqueza tímbrica que emanaban del instrumento cuando en él interpretábamos, con bandola, tiple y guitarra, las versiones y transcripciones hechas por Zapata Builes de obras de los grandes maestros:

“Entiéndase aquí por grandes maestros aquellos cuyas obras, tanto en el contexto de las ‘músicas de arte’ universales como en el ámbito de las músicas populares tradicionales, lograron trascender hasta convertirse no solo en referentes de sus propias culturas y épocas, sino también de la música centro-occidental europea y americana” (Betancur, 2020, p. 20).

La inclusión del estudio del tiple en programas de educación superior<sup>2</sup> ha contribuido también, en gran medida, a generar nuevas miradas y abordajes en torno a la función y posibilidades de este cordófono, abriendo nuevos horizontes a la exploración y experimentación, tanto en lo relativo a sus técnicas de ejecución, como a la incorporación de técnicas compositivas contemporáneas en las creaciones musicales pensadas para este instrumento. No obstante estos significativos avances, en el contexto de las composiciones para tiple subyace aún una problemática relacionada con tres hechos fundamentales: En primer lugar, dichas composiciones siguen siendo exiguas en lo que atañe al tiple en su rol como instrumento solista o concertante en obras para formatos de orquesta sinfónica o ensambles de cámara; en segundo lugar, la gran mayoría de esas composiciones privilegian el lenguaje tonal, más que el contemporáneo; y en tercer lugar, a esta problemática se suma la brecha ya existente entre la llamada música culta y la música popular,<sup>3</sup> ante la cual, como expresa Coriún Aharonián (2012):

El creador tiene la obligación moral de reflejar la sociedad que integra (...) pero ocurre que esa música culta (...) es un lenguaje determinado con su código muy determinado; un lenguaje que es diferente al otro lenguaje, el – digamos – mesoartístico, que simplemente responde a otras reglas de juego. Su código es

---

<sup>2</sup> Son muy significativas las experiencias que al respecto se tienen en la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia, la Universidad Pedagógica Nacional, la Universidad El Bosque y la Pontificia Universidad Javeriana, entre otras.

<sup>3</sup> El musicólogo y compositor argentino Carlos Vega (1979), refiriéndose a la discriminación empírica y tradicional de los tipos de músicas respecto de las clases sociales que las producen señala: “Las ideas ‘superior-culta-moderna-actual-nueva’ conciernen directamente a la música conceptual y técnicamente más avanzada (...) en todo caso, *alto nivel*. A estas especificaciones de nivel elevado se opone la expresión *música popular* (...) y con frecuencia *popular* es voz despectiva en el sentido de inferior” (p. 4). Ante tal disyunción, Vega propone el término *mesomúsica* como aquella música que “convive con los espíritus de los grupos urbanos al lado de la ‘música culta’ y participa en la vida de los grupos rurales al lado de la música folklórica” (p. 5).

distinto. Se tocan pero no se mezclan. Tienen una frontera común, y a veces esa frontera es indefinida (pp. 33-34).

Para definir la manera de hallar una síntesis, es decir, hallar esa frontera común que contribuya de algún modo a cerrar esa brecha y conjurar el dilema entre lo tradicional y lo contemporáneo en el quehacer de los compositores latinoamericanos, quizás el primer paso sea entender, como señala Alejo Carpentier (1977) citando a Stravinsky, que “una tradición verdadera no es el testimonio de un pasado transcurrido; es una fuerza viviente que anima e informa el presente” (p. 7). Así, el segundo paso en busca de esa síntesis será tomar conciencia de lo que es la identidad “en tanto inevitabilidad histórica” (Aharonián, 2012, p.47) para comprender que un compositor es fruto de su entorno cultural y social con todo su acervo de antecedentes históricos, y de allí es que extrae los materiales y contenidos simbólicos que sirven de base a su creación y resignificación. A este respecto, advirtiendo las dinámicas subyacentes a los procesos de identidad, Ricardo Miranda (2011) señala: “Todas las naciones americanas dedicaron grandes esfuerzos a la consolidación de su identidad musical bajo los parámetros de la organización musical del Viejo Mundo” (p.37). Consciente de esta realidad, no puedo menos que admitir que mi formación y mi trayectoria como músico intérprete han estado siempre influenciadas por la tradición en dos vías: una, proveniente de mi propio entorno familiar y socio cultural, en el que el carácter lúdico, espontáneo y comunitario de la música popular tradicional interpretada en tiples, guitarras y bandolas contribuyó al desarrollo de mi musicalidad inicial; y la otra, derivada de mi proceso de formación académica fundamentado en estéticas provenientes de la cultura europea, y caracterizado por la rigurosidad en el desarrollo de competencias relacionadas con la música escrita y el desarrollo de habilidades interpretativas como solista de guitarra. En ese contexto, la pertinencia de esta investigación – creación está soportada tanto en el reconocimiento, la apropiación y tratamiento hecho aquí de elementos característicos de algunas de nuestras músicas tradicionales andinas, como en la adopción de algunos estilos y técnicas compositivas provenientes de la tradición musical europea y la reflexión derivada de todo el proceso investigativo y creativo propiamente dicho. En tal virtud, esta composición representa también un aporte hacia la consolidación de un repertorio específico para tiple en su rol concertante a partir de otras estéticas.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Para entender el sentido que aquí le doy al término estética, considero importante citar en principio lo que afirma Enrico Fubini (1992): “¿Qué debe entenderse, pues, por estética musical? Una respuesta que tuviera valor normativo carecería de sentido” (p. 26). Y más adelante afirma: “ciertamente (...) la estética musical agrupa muchos, quizás demasiados enfoques conceptuales radicalmente diferentes y heterogéneos” (p. 499). A la luz de esa premisa y considerando las múltiples acepciones e implicaciones del término desde diversas ramas del conocimiento, adhiero

A la luz de esas consideraciones, el objetivo primordial de este trabajo es la composición de una obra programática<sup>5</sup> de estilo concertante<sup>6</sup> para tiple y ensamble de cámara basada en La Divina Comedia, de Dante Alighieri,<sup>7</sup> estructurada en cuatro movimientos (*1. Preludio. 2. Averno 3. Purgatorio 4. Empíreo*), que incorpore elementos de nuestras músicas tradicionales en un contexto de música contemporánea.

Con base en ese objetivo primordial, este trabajo de investigación – creación se propone, de manera específica: 1) Identificar y seleccionar algunos elementos rítmicos constitutivos del bambuco, la danza, el pasillo, la guabina y el torbellino, así como algunos elementos propios de las estéticas del dodecafonismo, el impresionismo y el neotonalismo. 2) Componer la obra para un formato instrumental conformado por tiple, bandola, guitarra, flauta, oboe, clarinete y quinteto de cuerdas frotadas. 3) Definir la estructura y demás elementos musicales de la composición en general y de cada movimiento en particular, con base en la estructura y narrativa propias del texto literario. 4) Describir el proceso metodológico, investigativo y creativo. Ahora bien, de manera opcional, conforme las posibilidades logísticas y presupuestales lo permitan, el último objetivo específico es presentar la obra en vivo, con una puesta en escena que incorpore la lectura de algunos versos del poema antes de la interpretación de cada movimiento.

¿Por qué elegir el argumento de un clásico de la literatura universal escrito hace setecientos años, desde coordenadas espacio temporales tan distantes, para componer una música que incorpora elementos de nuestra tradición en un contexto musical contemporáneo? En principio, como señala Italo Calvino (1994), “Un clásico es un libro que nunca termina de decir lo que tiene que decir” (p.3). Como corolario de tal aseveración podemos inferir que ello sucede, entre otras razones, porque las situaciones y emociones humanas que la obra literaria presenta poseen un

---

a la definición filosófica de estética acuñada por Alexander Baumgarten y que Antonio Guitiérrez (2011) sintetiza como la “reflexión en torno al conocer sensible” (p. 200). Esta visión de la estética involucra entonces, por un lado, no solo la sensación (*Aísthesis*) y sensibilidad del sujeto como tal, sino también su conciencia, razonamiento y reflexión en torno de su objeto de conocimiento (la música en este caso) y de sí mismo como sujeto sentiente. Por consiguiente, al referirme a otras estéticas, estoy aludiendo a otras sensibilidades, asistidas por el razonamiento enfocado en el objeto de conocimiento: la música.

<sup>5</sup> En términos generales, la llamada música programática, de cuya práctica existen ejemplos desde el periodo barroco, pero que quedó establecida como género propiamente dicho en el periodo romántico, principalmente desde Berlioz, es aquella música que expresa una idea extramusical de carácter narrativo, emocional o visual, proveniente de textos, poemas, imágenes o ideas.

<sup>6</sup> Este concepto alude a una obra que tiene un elemento contrastante dado por la oposición o combinación entre uno o varios solistas, con un grupo instrumental más grande.

<sup>7</sup> La traducción del texto seleccionada para este trabajo corresponde a la versión poética y notas de Abilio Echeverría, publicada por la editorial Alianza (cfr. Referencias bibliográficas).

carácter de universalidad y permanencia, es decir, tratan asuntos que son inherentes a la condición humana y por ello trascienden el espacio y perduran en el tiempo. La Divina Comedia, en particular, es una obra que permite múltiples abordajes, lecturas e interpretaciones, al igual que analogías con problemáticas y situaciones que nuestro propio tiempo y entorno nos plantean, a partir de miradas diversas que van desde lo estrictamente literario hasta lo estético, lo musical, lo artístico, lo científico, lo antropológico, lo filosófico, lo sociológico, lo ideológico, lo político, lo religioso y lo esotérico, entre otras. En el marco de ese vasto mundo de lecturas posibles que La Divina Comedia sugiere, este trabajo, en sus componentes investigativo y creativo, lejos de cualquier analogía de tipo ideológico o sociopolítico relacionada con el momento presente, se enfoca exclusivamente en los elementos narrativos de la obra que favorecen directamente la composición musical de carácter programático que nos ocupa. Como lo expresa Copland (1955): “por muy programática o descriptiva que sea la música, ésta siempre deberá existir solamente en términos musicales (...) el interés de la historia no puede nunca ocupar el puesto del interés musical” (p.160). Así pues, la elección del clásico de la literatura que sirve de base narrativa a la composición musical resultado de este trabajo obedece, en primer lugar, a razones personales relacionadas con el sobrecogimiento y la admiración que siempre me han causado su argumento y la exquisitez de sus versos escritos en tercetos endecasílabos encadenados;<sup>8</sup> en segundo lugar, a razones procedimentales dado que, tratándose de una composición programática, la estructura y argumento general de esta pieza literaria posibilita darle coherencia al discurso sonoro desde las estéticas y técnicas compositivas empleadas en el proceso creativo.

¿De qué manera abordar entonces la composición de una obra concertante de carácter programático para tiple y ensamble de cámara, basada en La Divina Comedia de Dante Alighieri, que integre elementos de nuestras músicas tradicionales en un contexto musical contemporáneo? La respuesta a esa pregunta esencial que le confiere trazabilidad y dinamismo a esta investigación - creación tiene como punto de partida el análisis y la reflexión en torno a los conceptos de lo tradicional y lo contemporáneo como categorías que pueden coexistir y validarse mutuamente en el campo de la creación musical a la luz de las vanguardias situadas. En consecuencia, considerando el axioma de lo tradicional-contemporáneo<sup>9</sup> como elemento sustancial del componente creativo de este trabajo, las subsecuentes maneras de abordar la

---

<sup>8</sup> Es decir, estrofas de tres versos de once sílabas cada uno, en las que el segundo verso de una estrofa rima con el primero y el tercero de la siguiente.

<sup>9</sup> Esta expresión, acuñada como elaboración propia a partir del análisis de los conceptos de lo tradicional y lo contemporáneo en sus diversas acepciones y relaciones intrínsecas, constituye el eje fundamental de las reflexiones contenidas en el marco conceptual de este trabajo.



composición propiamente dicha cruzan por estrategias metodológicas que comprenden la investigación documental en torno a estéticas y técnicas de composición contemporáneas, las acciones experimentales relacionadas tanto con búsquedas sonoras basadas en técnicas extendidas como con la exploración de nuevos lenguajes resultantes de dicha investigación documental ponderados a la luz de mi experiencia previa como intérprete de música andina colombiana, y la autoetnografía fundamentada en la autoobservación, análisis y reflexión en torno a mi propia experiencia creativa.

Si el elemento narrativo de la composición programática se inspira en la estructura y argumento general de La Divina Comedia, por su parte el formato del grupo de cámara se define con base en un criterio de selección de instrumentos cuyos timbres, a mi juicio, compaginan adecuadamente por su relación de similitud o complementariedad sonora con el tiple, tales como instrumentos de cuerdas pulsadas (bandola y guitarra), instrumentos de cuerdas frotadas (Violines 1 y 2, viola, violoncello y contrabajo) e instrumentos de viento-madera (flauta, oboe y clarinete) respectivamente.

Derivada del carácter programático de la composición, la relación música-texto se establece, en términos generales, mediante el empleo de estrategias tales como la correspondencia entre secciones de La Divina Comedia con estructuras formales o partes de la composición; la adjudicación de los personajes principales de la obra literaria a instrumentos musicales específicos del ensamble; la elección de las estéticas y técnicas compositivas aplicadas en cada movimiento; la creación y transformación de motivos melódicos representativos de personajes o escenas específicas del relato;<sup>10</sup> el manejo concertante de los instrumentos del ensamble y el empleo ocasional de técnicas extendidas en algunos instrumentos para incrementar el dramatismo en episodios concretos de la narración.

Este trabajo de investigación y creación tiene dos componentes: En primer lugar, la memoria escrita del proceso investigativo-creativo propiamente dicho; en segundo lugar, el portafolio de composiciones. Este documento, en particular, recoge las reflexiones y experiencias emanadas del proceso de investigación - creación en dos secciones: La primera, que comprende los

---

<sup>10</sup> Estos motivos melódicos no corresponden estrictamente al concepto de *Leitmotiv* (idea fija, tema recurrente o motivo conductor) wagneriano por cuanto aquí no son tratados como motivos únicos para representar personajes, si bien en algunas partes de la obra tienen un tratamiento similar. En la composición fruto de esta investigación-creación opté por caracterizar personajes específicos en instrumentos del ensamble, independientemente de los diversos motivos melódicos que cada uno de ellos tuviese.

capítulos 1 y 2, se enfoca en temas relacionados con el estado del arte y el marco conceptual que da soporte a este trabajo. La segunda, expresada en un lenguaje más coloquial en el que la reflexión autoetnográfica y metodológica se hallan inmersas, se centra tanto en la descripción general de La Divina Comedia considerando los aspectos narrativos y estructurales que sirven de base a la composición musical, como en el proceso creativo propiamente dicho, enfatizando tanto en las metodologías empleadas, como en los elementos formales, estructurales y estéticos de cada movimiento de la obra.

## CAPÍTULO 1

### NUEVOS TIEMPOS, NUEVOS HORIZONTES SONOROS PARA EL TIPLE

Desde su rol inicial como instrumento acompañante utilizado en las músicas populares tradicionales de la región andina del país a partir de la época republicana, hasta su nuevo papel como instrumento solista a partir de la segunda mitad del siglo pasado, el tiple ha experimentado transformaciones relacionadas no sólo con su morfología<sup>11</sup>, su afinación<sup>12</sup> y sus técnicas de ejecución,<sup>13</sup> sino también con las miradas y usos que de él han hecho tanto compositores como intérpretes en razón de sus posibilidades que le permiten no solo asumir un rol de prominencia, despliegue de brillantez y calidad de ejecución a sus intérpretes, sino también tener la suficiente presencia como para destacarse entre un grupo instrumental más allá del contexto andino. Sin embargo, en nuestro entorno cultural no ha sido usual que los músicos documenten y describan en detalle lo que hacen al componer, salvo en trabajos de corte académico. Pese a ello, tal como afirman Rendón y Tobón (2015): “Muchos protagonistas y estudiosos de múltiples búsquedas vienen descubriendo sus peculiaridades y posibilidades de expresión (tanto desde círculos formales de capacitación como desde prácticas tradicionales y populares) en aspectos que deben conocerse, compartirse, documentarse y difundirse” (p.6). En el marco de estas reflexiones, las fuentes citadas en este estado del arte son referidas de acuerdo con un criterio de selección y clasificación enfocado en piezas para tiple solo y concertante en formatos diversos, provenientes exclusivamente de compositores que describen su propia manera de

---

<sup>11</sup> En el capítulo 7 de su libro *Los Caminos del Tiple*, David Puerta (1988) divide el proceso evolutivo del tiple, en relación con su morfología, desde 1840 hasta finales del siglo XIX; luego, describe la llegada del siglo XX con la implementación de los dos cambios fisonómicos más sustanciales y definitivos en el instrumento hasta la fecha: la incorporación del clavijero mecánico y el aumento del número de cuerdas de dos a tres en cada orden.

<sup>12</sup> Como señalan Londoño y Tobón (2004): “El tiple es un instrumento transpositor cuya afinación más común suele ser en Si bemol (...) Actualmente se fabrican tiples afinados en Do, con lo que se busca obtener un sonido más brillante y facilitar su ejecución en sonido real” (p. 46). Pese a que en la última década del siglo XX se comenzó a popularizar el tiple con afinación en Do por las razones que Londoño y Tobón expresan, esa tendencia ha obedecido a una práctica que se ha hecho común, pero sin que hasta ahora se haya dado una discusión rigurosa en torno a las ventajas y/o desventajas reales que tenga o no el cambio de afinación del instrumento.

<sup>13</sup> Hasta ahora no existe para la ejecución del tiple una técnica unificada. Por el contrario, las maneras de apropiación sonora del instrumento así como las maneras de ejecutar en él los aires musicales nacionales varía de una región a otra. En este sentido, tanto la tradición oral como la práctica común y las nuevas búsquedas individuales de los intérpretes se han impuesto sobre cualquier pretensión de unificar la manera de tocar. Tal como afirma Oscar Santafé (2012): “El tiple y su mundo sonoro son objetos multiculturales, empíricos, pero también académicos, autodidactas pero con métodos y metodologías. Cada uno de sus actores se expresa desde la diferencia de la comprensión sonora y por tanto del reconocimiento del otro (...) o de las formas de entender del otro. Un tiplista (...) sabe qué momento rítmico se asocia de manera común al aplatillado, aunque quizás no sepa por qué a su compadre, aunque al mismo tiempo, el aplatillado le suena distinto” (pp. 168-169).

abordar los asuntos estéticos, técnicos y escriturales en sus piezas, es decir, obras para tiple cuyos compositores han documentado de alguna manera su proceso de creación. En consecuencia, las obras citadas cronológicamente de la más reciente a la más remota, así como las glosas personales relacionadas con ellas, son aludidas aquí en virtud del campo específico desde el cual cada una de ellas aporta a la reflexión y consolidación de este trabajo de investigación-creación.

En su trabajo de investigación-creación *Tiple Loop: Exploraciones técnicas y tímbricas con el uso del tiple, estación loop y otras tecnologías musicales*, el tiplista antioqueño Carlos Andrés Zapata (2020) realiza un trabajo autoetnográfico consistente en adentrarse en el mundo de las tecnologías aplicadas a la creación musical y apropiarse de ese lenguaje, desde el tiple, para explorar nuevas rutas creativas con el instrumento. Su apropiación de las tecnologías desde el manejo de la estación *loop* incorporada a la ejecución del tiple, enfoca su reflexión en torno a la relación existente entre las músicas y las herramientas utilizadas en el proceso de creación de las mismas. En palabras de su autor,

Tiple loop aborda una exploración creativa ejecutando los tres roles de interpretación del tiple<sup>14</sup> con un pedal *loop* referencia Boss RC 300, diseñado como una tecnología de audio repetitivo y de grabación para la práctica del *live looping*, que es una forma de componer o de interpretar en tiempo real, ya que los bucles se graban segundos o minutos antes de que el oyente los perciba como reproducción mecánica o automática (...) Este trabajo se planteó como objetivo desarrollar una propuesta interpretativa con músicas populares latinoamericanas ejecutando el tiple con una estación loop (pp.12, 15).

La creación musical para tiple mediatizada por las tecnologías asociadas al *live looping*, así como la incidencia de la repetición propiamente dicha en las músicas populares y la percepción que el oyente tiene de ese fenómeno, son los elementos de análisis y reflexión que dicho trabajo de investigación-creación aborda en su marco conceptual. Como resultado de sus reflexiones y autoetnografía, Carlos Andrés Zapata sistematiza piezas pertenecientes a aires musicales latinoamericanos, caracterizadas por la repetición musical en aspectos rítmicos, melódicos, armónicos y estructurales: “los géneros abordados fueron el torbellino, el huaino, el bambuco, el

---

<sup>14</sup> El autor se refiere aquí a los roles de tiple solista, tiple melódico y tiple acompañante con el que en la actualidad se asume este instrumento en diversos contextos y ensambles.

son, la guabina y una obra basada en la técnica de composición de los paisajes sonoros” (p. 17). Provisto de un profuso material de videos y audios que describen el proceso de exploración tímbrica y el resultado final de sus experimentaciones con la estación *loop*, este trabajo permite vislumbrar nuevas posibilidades al momento de considerar los roles que tanto el tiple como el tiplista asumen al momento de crear e interpretar la música.

El *Concierto para Tiple y Orquesta de Cuerdas* del tiplista y compositor Lucas Saboya (2019), estrenada el 12 de mayo de 2019 es, de acuerdo con nuestra indagación, la obra para tiple solista más reciente de la que se tiene conocimiento en el país al momento de realizar este trabajo. Así describe el compositor su concierto:

Está compuesto por tres movimientos. El primer movimiento es un bambuco que se llama ‘*A la antigua*’ por la escritura rítmica que tiene, en compás de 3/4. (...) Es una obra, además, que tiene una extensión considerable, es una obra que dura aproximadamente veinte minutos. Es una obra que tiene, además, una exigencia técnica para el tiple, también importante. Creo que traté de lograr una buena escritura para la orquesta y para el instrumento y un diálogo, digamos, entre el solista y la orquesta. El segundo movimiento es un pasillo que se llama ‘*Pasillo lento*’ (...) La oportunidad de tener una obra de este tipo y que esté interactuando un instrumento tradicional de la música colombiana con la orquesta de cámara o la orquesta de cuerdas, en este caso, que es una orquesta de la tradición europea, es un encuentro muy importante que enriquece el repertorio para el tiple. Y el tercer movimiento es una pieza que se llama ‘*Ciclo impar*’, es una pieza que maneja una serie de pulsos impares y que parece un poco un joropo impar, un poco un juego, un poco rapsódico.<sup>15</sup>

En sus *7 Obras para Tiple Solo* (obra ganadora de la convocatoria de estímulos a la creación y premios de cultura ciudad de Itagüí) Wilson Luján (2017) realiza una compilación de piezas de su propia autoría, además de piezas de William Posada y Nelson Montoya. En esta publicación presenta unas convenciones interpretativas relacionadas con signos específicos para realizar los

---

<sup>15</sup> El texto corresponde a la transcripción de la reseña que el compositor hace durante el video del trailer de su concierto en su canal de YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=cKNmhNqhTM>

aplatillados<sup>16</sup> tanto hacia arriba como hacia abajo, así como para la utilización de la uña del dedo índice de la mano derecha en forma de púa, y expresiones como “brisa” y “plaqué” (p. 15) para indicar efectos de articulación. Respecto de las piezas contenidas en esta publicación, su autor refiere la utilización de notas pedales, tratamiento modal y uso de terceras y sextas en la guabina y la carranga escritas por William Posada; de igual manera reseña el empleo, en el tiple, de recursos técnicos provenientes de la guitarra solista por parte de Nelson Montoya en su pasillo. En relación con las piezas de su autoría que conforman la *Suite de las Flores Amarillas* y hacen parte de esta publicación, Wilson Luján señala el empleo de arpegios y cromatismos en el vals; el tratamiento rítmico-armónico simultáneo con la melodía en la guabina-pasillo; la armonía modal, los armónicos y el efecto de brisa en el bambuco, y la combinación armónica y melódica de los aires de torbellino-pajarillo, en la última pieza de su *suite*.

Por su parte, en su obra *Contemporandino*, el compositor antioqueño Yeison Bedoya (2016) enfoca su trabajo creativo en procura de acercar a “compositores, arreglistas y ejecutantes intérpretes de las estudiantinas a las nuevas estéticas contemporáneas desde lo teórico y lo técnico” (p.4). Al amparo de esta premisa axiológica, su composición se encauza hacia la exploración de nuevos timbres y sonoridades diversas en el tiple y la bandola, fundamentalmente, incorporando técnicas propias de instrumentos de cuerdas frotadas, tanto en el ámbito de la ejecución, como en el escritural. Al respecto escribe:

El proceso de escritura incluyó una exploración tímbrica de las posibilidades alternas de las cuerdas típicas en cuanto a afinaciones, efectos y timbres, que revelasen una sonoridad distinta de la usualmente aplicada a estos instrumentos por la adopción de algunos elementos y técnicas propias de las cuerdas frotadas (p.9).

En relación con las estéticas empleadas en su obra, este compositor refiere el uso de neotonalismo-pandiatonismo en el primer movimiento, empleando melodías tradicionales boyacenses superpuestas para obtener un efecto atonal, empleando isometrías, polimetrías y heterometrías, tomando como base las técnicas compositivas de la *cita musical* y el *collage*. En el segundo movimiento se vale de la estética impresionista, el uso del acorde místico de Scriabin y el acorde de Tristán, de Wagner, empleando la técnica aleatoria y del ruido como base

---

<sup>16</sup> Este término, utilizado básicamente en Antioquia, hace referencia al particular efecto que se produce en el tiple con las uñas de la mano derecha en una posición específica y cuyo resultado sonoro semeja el de los platillos al chocar entre sí.

compositiva, además del tercer modo de transposición limitada de Messiaen. Para el tercer movimiento, una mezcla de bambuco y pasillo, toma como principio estético el serialismo libre a partir de la set theory y el minimalismo.

En sus *Cuatro Estudios para Tiple Requinto*, Javier Juyó (2012), bajo la premisa de que es posible aprender a interpretar un instrumento tradicional con base en música contemporánea, utiliza técnicas compositivas provenientes de diversas estéticas del siglo XX. Al respecto comenta:

En el proceso de composición se han utilizado las técnicas: dodecafonía libre, serialismo, exploración interválica, campo aleatorio controlado y minimalismo, lo que permite una aproximación del instrumento al lenguaje contemporáneo y se establece como una propuesta alternativa a la manera como tradicionalmente se ha dado el aprendizaje del instrumento.<sup>17</sup>

Cada uno de los estudios se presenta precedido de indicaciones relacionadas con la descripción del concepto estético, la técnica compositiva empleada, las grafías utilizadas y las orientaciones técnicas para su interpretación. Así, el estudio 1 se enfoca en el manejo del plectro; el estudio 2 se orienta hacia la pulsación con mano derecha; el estudio 3 se centra en la ejecución de ligados y la producción de armónicos naturales y el estudio 4 se encauza hacia la producción de *trémolos* y *glissandos*.

En su trabajo de grado de licenciatura en música titulado *Tres Estampas de la Mitología Indígena Colombiana: Proceso y análisis de la composición de un concierto para tiple solista y orquesta de cámara*, el tiplista Diego Ardila (2012) recoge tres relatos de las mitologías Muisca y Embera<sup>18</sup> para realizar una obra programática en tres movimientos: El primero, titulado *Los príncipes creadores* es, en palabras del compositor, una “fantasía sobre ritmos de bambuco, torbellino y caña” (p.76) con una sección solista por parte del tiple; el segundo, llamado *La laguna de Tota*, constituye un “tema con variaciones sobre ritmos de guabina y danza” (p.79) precedidos de una introducción; el tercero, nombrado *El Fuego*, consiste en un “rondó sobre ritmo de pasillo” (p.83).

---

<sup>17</sup> La cita fue tomada del resumen correspondiente al trabajo investigativo que aparece en el repositorio institucional de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas en: <https://repository.udistrital.edu.co/handle/11349/1204>

<sup>18</sup> La cultura Muisca tuvo su asentamiento en el altiplano cundiboyacense y el sur de Santander. Por su parte, los Embera se diseminaron por el occidente colombiano y el oriente de Panamá.

En relación con las técnicas compositivas empleadas, el autor alude a la progresión diatónica por quintas, la imitación, el intercambio modal, el *ritornello* y el *bajo ostinato*, entre otras.

El tiplista y compositor norte-santandereano Oscar Santafé (2011) contribuye no sólo al enriquecimiento del repertorio, sino también al desarrollo de la técnica instrumental del tiple con sus *Estudios Melancólicos para Tiple Solo*, escritos pensando en las características propias del instrumento. Dichos estudios comprenden piezas de complejidad progresiva escritas en diversos ritmos de la región andina -como danza, bambuco, torbellino y pasillo-, así como piezas en otros aires en las que emplea polirritmias o enfatiza alguna técnica en particular, como el *trémolo*. Un aspecto significativo de estos estudios es el empleo de grafías utilizadas por el compositor para indicar articulaciones específicas en pasajes concretos de las piezas, pensando en las posibilidades del instrumento. Al respecto, el compositor plasma unas consideraciones en las que refiere que desde su perspectiva como creador pretende realizar una exploración sonora y expresiva, pero desde la perspectiva de quien interprete sus estudios “las digitaciones y simbologías propuestas son mera guía de un posible resultado final, pero también son puerta abierta a la proposición y desde ella a la música como expresión de quien la apropia” (p.19). Por esa razón, además, Santafé se abstiene de escribir indicaciones de matices en sus estudios, invocando la libertad que asiste al intérprete en su exploración sonora y expresiva del tiple: “Se hizo omisión expresa y adrede de indicaciones de matices con el único objetivo de otorgar al intérprete una mayor flexibilidad en la búsqueda de la expresividad y exploración sonora del instrumento” (p.22). No obstante esas libertades expresivas que el compositor otorga a los intérpretes de sus estudios, hay en ellos de manera tácita unos aspectos interpretativos que el tiplista Hugo Urrego (2013) advierte de esta manera:

Dada la gran cantidad de sonidos específicos y distintos entre sí que se le pueden extraer a este instrumento, las piezas muestran convenciones diacríticas (signos) y literales que especifican el modo de ataque según el pasaje, haciendo de esto un verdadero reto en la comprensión final de las piezas ya montadas, sobre todo si no se conocen a fondo el modo de atacar y de lograr cada uno de los efectos pedidos (el mismo autor lo reconoce así) (p.1)

Otra fuente de información respecto del tratamiento que un compositor ha dado al tiple, en este caso en el contexto del cuarteto de cuerdas andinas concertantes, es el libro *Cuerdas Típicas Colombianas, Bandola, Tiple y Guitarra*, de Héctor Fabio Torres (2005), en el que documenta de



manera retrospectiva y detallada lo que ha sido su trabajo y estilo compositivo en relación con el sistema, el contexto armónico, el tratamiento rítmico, las formas y las texturas en sus estudios, adaptaciones y composiciones, en algunas de las cuales el tiple adquiere especial relevancia como instrumento que dialoga melódica y contrapuntísticamente con las bandolas y la guitarra. Respecto de esta publicación el compositor refiere: “La música escogida para esta publicación (...) constituye el primer paso de un proyecto encaminado a crear un repertorio y una escuela, con miras a la interpretación de música moderna en cuerdas típicas colombianas” (p.17). En correspondencia con ese propósito, al describir su sistema compositivo este compositor deja claro que, tomando la tradición como punto de partida, su trabajo busca replantear lo conocido y al respecto escribe: “Partiendo de la música tradicional colombiana, la esencia de este trabajo consiste en la no repetición de su sistema (...) Sólo la necesidad puede generar cambios, siempre y cuando tengamos cuidado de no caer en transformaciones artificiales. La medida que hay que aplicar en esta búsqueda tiene que ver con el sentido, la validez y la utilidad” (p.11). De igual manera, al referirse al contexto armónico de su obra respecto de la práctica común basada en los procedimientos establecidos en la armonía tonal afirma: “cuando encuentro un argumento musical utilizado con frecuencia, decido no escribirlo” (p.12). Entre los elementos reseñados aquí en relación con la obra de Torres, hay uno en particular que concuerda con el carácter programático de la música que hace parte de mi trabajo de investigación-creación y que el citado compositor alude como el aspecto más importante de las obras que publicó:

No obstante, me pareció interesante explorar un camino que fluctúa entre el poema y la imagen que lo representa. El poema sinfónico es una especie de fantasía que relata un texto tomado o ideado por el compositor. (...) Consideramos que lo anterior es el aspecto más importante del presente trabajo, el cual consiste en una narración que permite explorar mundos no conquistados, situaciones irreales, sueños no revelados, fantasías épicas, momentos históricos y mitos imaginarios. ¿Qué mejor manera de explorar mundos sonoros? El poema es el punto de partida para expresar una estructura que nace del mismo relato. Cada asunto musical representa una frase o una imagen. Éste es un experimento verdaderamente enriquecedor, máxime cuando se convierte en un mecanismo ideal para navegar en ideas e historias sin tener que sujetarse a los moldes de las formas convencionales. Quienes intenten practicarlo, comprobarán la eficacia del poema, donde la fantasía es el único límite, pues he admirado siempre la capacidad de los literatos y de los cineastas para contar historias (Torres Cardona, 2005, p.14).

Por su parte, el *Desconcierto para Tiple y Orquesta*, de Mauricio Lozano (2004), constituye otro referente en torno al tratamiento del tiple en su función concertante, fruto de su experiencia interpretativa durante más de 20 años con el Quinteto Eco conformado por cuarteto de cuerdas frotadas y tiple. En su obra, escrita en tres movimientos cada uno de los cuales recrea diversos ritmos de la región andina colombiana, el compositor combina elementos propios de la técnica de la guitarra clásica, aplicados al tiple, con elementos extraídos de las músicas populares de dicha región. En el plano estructural utiliza formas del período clásico y romántico. El primer movimiento es una forma sonata con su cadencia como desarrollo; el segundo es en forma canción y el tercero una obra por secciones con sus repeticiones. En la mayoría de los casos hay una variación, ya sea instrumental o estructural cuando se presentan dichas repeticiones. Su lenguaje compositivo se inscribe en el marco de la armonía tonal-funcional.

En síntesis, si bien la documentación existente relacionada con la descripción que de su proceso creativo han hecho compositores de obras para tiple solo o concertante sigue siendo exigua,<sup>19</sup> las fuentes aquí referidas nos dan buenos indicios acerca de la forma como algunos compositores están asumiendo el tratamiento de nuestro cordófono andino, tanto en aspectos relacionados con búsquedas tímbricas mediante el uso de técnicas extendidas en obras para tiple solo o en ensambles diversos, como en la incorporación de técnicas compositivas y grafías propias de nuestro tiempo en sus obras; ello constituye un buen punto de referencia para entrever el advenimiento de nuevas miradas y usos de los que puede ser objeto nuestro tiple y, por consiguiente, para el tratamiento específico que de él se hace en la composición resultante de esta investigación-creación. En ese contexto, podemos advertir que la composición objeto del presente trabajo, en particular, da continuidad a la ruta trazada por las obras citadas aquí en cuanto incorpora elementos de nuestras músicas tradicionales en un contexto de música contemporánea, pero además integra un componente hasta ahora no suficientemente considerado en obras previas para tiple en su rol concertante, como es el carácter programático de la composición misma, basada en este caso en la obra cumbre de Dante Alighieri.

---

<sup>19</sup> Dado que este estado del arte se enfoca exclusivamente en obras para tiple cuyos compositores describen sus propios procesos de creación y técnicas compositivas empleadas, otras obras de renombrados compositores de las cuales no existen reseñas y por tanto no fueron incluidas aquí pero que considero de gran relevancia para esta investigación-creación, han sido incluidas en los anexos de este trabajo como fuentes primarias, ya que la información en torno a las mismas proviene directamente de sus compositores mediante entrevistas semiestructuradas que hice a cada uno de ellos.

## CAPÍTULO 2

### LO TRADICIONAL-CONTEMPORÁNEO: ¿UN ABSURDO EPISTEMOLÓGICO O UN AXIOMA IDEOLÓGICO?

Emanado de la lógica formal aristotélica<sup>20</sup>, el principio de no contradicción nos dice que una cosa no puede ser y no ser al mismo tiempo y en el mismo sentido: “Es imposible, en efecto, que un mismo atributo se dé y no se dé simultáneamente en el mismo sujeto y en un mismo sentido. Este es, pues, el más firme de todos los principios” (Aristóteles, *Metafísica*, IV, 3, 1005b15). A la luz de esta premisa y considerando las acepciones que en su devenir histórico han tenido los conceptos de lo tradicional y lo contemporáneo en el pensamiento de historiadores, antropólogos y musicólogos, surge una pregunta ineludible: ¿Son estos conceptos necesaria y mutuamente excluyentes o, por el contrario, se validan unívoca y recíprocamente en términos de construcción de identidad? Este marco conceptual aborda, en principio, el análisis segregado de las nociones de lo tradicional y lo contemporáneo, para elaborar finalmente una síntesis que permita vislumbrar la posibilidad de entender ambos términos de manera unificada en el campo de la creación artística, como fundamento de la composición musical que nos ocupa en este trabajo de investigación – creación.

#### 2.1 Lo Tradicional.

Si bien, etimológicamente la palabra *tradicción* proviene del verbo latino *tradere* (Arévalo, 2004) que significa transmitir o entregar y, en términos coloquiales, podríamos inicialmente definir lo tradicional como aquello que una generación entrega a otra como legado de sus referentes simbólicos identitarios, es decir, de su cultura, antropológicamente el término ha sufrido una resignificación a partir de lo que suponen los procesos de cambio cultural. Desde esta perspectiva, lo tradicional no es algo estático, invariable, sino un elemento dinamizador y adaptativo de la cultura en términos de lo que ella selecciona en el tiempo para asignarle un uso y significación en el presente:

---

<sup>20</sup> El capítulo IV de la *Metafísica* de Aristóteles trata acerca de los principios de la lógica (principio de no contradicción – principio de identidad – principio de tercero excluido), cada uno de los cuales tiene una formulación de tipo ontológico y otra de tipo formal. De tales principios, el de *no contradicción* constituye para el filósofo griego el axioma fundamental que da origen a los demás principios.

El pasado, decantado, es continuamente reincorporado al presente. Desde tal punto de vista la tradición implica una cierta selección de la realidad social. Y aunque la tradición es un hecho de permanencia de una parte del pasado en el presente, lo antiguo -la continuidad- persistente en lo nuevo -el cambio-, no todo el pasado que sobrevive en el presente es o se convierte mecánicamente en tradición (...) La tradición, de tal modo, más que padre es hija del presente. (Arévalo, 2004, p. 927).

Esa decantación de lo tradicional corresponde a una construcción social, a una elaboración colectiva que el presente hace sobre el pasado, en términos de lo que el historiador británico Eric Hobsbawm (1983) llama *tradición inventada* y que describe como

(...) un grupo de prácticas, normalmente gobernadas por reglas aceptadas abiertamente o tácitamente y de naturaleza simbólica o ritual, que buscan inculcar determinados valores o normas de comportamiento por medio de su repetición, lo cual implica automáticamente continuidad con el pasado. (p.8).

Para Hobsbawm y Ranger (1983) tales prácticas difieren tanto de las costumbres, cuya característica es la invariabilidad, como de las rutinas, que carecen de significado ritual o función ideológica:

La 'tradición' debe distinguirse claramente de la 'costumbre'. El objetivo y las características de las «tradiciones», incluyendo las inventadas, es la invariabilidad. El pasado, real o inventado, al cual se refieren, impone prácticas fijas (normalmente formalizadas), como la repetición. Estas redes (...) de rutina no son «tradiciones inventadas» en la medida en que su función, y por consiguiente su justificación, es más bien técnica que ideológica. (pp.8-9).

Desde este enfoque, lo tradicional (inventado o no) es aquello que se formaliza y ritualiza en el presente con referencia al pasado: "La tradición, de hecho, actualiza y renueva el pasado desde el presente" (Arévalo, p. 926). Ahora bien, en virtud de esas formalizaciones, ritualizaciones y construcciones que se hacen en el presente con referencia al pasado, lo tradicional es transversalizado por las relaciones de poder en función de lo identitario, bien porque se considera

genuino, o por ser pensado en razón de lo que quienes regentan el poder idealizan y consideran conveniente y oportuno a sus fines. Como afirma Claudia Briones (1994):

(...) En términos de funciones, habría tres tipos superpuestos de tradiciones inventadas desde que la revolución industrial tuvo lugar. Algunas buscan establecer o simbolizar cohesión social o membrecía en ciertas comunidades reales o imaginadas. Otras establecen o legitimizan instituciones, status o relaciones de autoridad. Por último, ciertas 'tradiciones' tienen como meta principal la socialización, el inculcar creencias, sistemas de valores y convenciones de conducta (p.102).

Los procesos y dinámicas de transformación de las tradiciones nunca han estado exentos de polémica; por el contrario, siempre han estado signados por las tensiones provenientes de puntos de vista propios de quienes, por un lado, ven en ellas referentes idealizados del pasado que se deben perpetuar puros e intactos, y por otro lado, quienes propenden por resignificar tales referentes en función de nuevas formas de apropiación de esas tradiciones en y desde el presente. Considerando ese hecho, tanto la tradición (aquello que proviene del pasado) como lo tradicional (aquello que se juzga genuino y aceptable en esa tradición), constituyen también maneras de entender cómo los individuos y las colectividades asumen las dinámicas propias de sus culturas en relación con su pasado y su presente desde diversos paradigmas, tal como afirma Ana María Ochoa (1997):

Desde la complejidad de los actores sociales, la tradición se nos plantea como aquello que nos permite hilar la relación entre continuidad y cambio, y entre el individuo y la sociedad, esto es, la relación entre lo que somos por virtud de nacer en un espacio y tiempo determinados y la manera como queremos crear y transformar a partir de ellos (p. 35).

Considerando que el estudio de la tradición y lo tradicional en ella permite entender las dinámicas propias de las culturas, huelga decir que las llamadas *músicas tradicionales* han sido también construcciones ideadas, en particular, a partir de paradigmas decimonónicos: "Situados en el terreno particular de la música, ha de recordarse que el siglo XIX fue, precisamente, el siglo en el que la tradición musical se inventó" (Miranda, 2011, p. 40). Esos paradigmas, en el caso latinoamericano, estuvieron asociados a las ideas nacionalistas que siguieron a las gestas

emancipadoras y, en el caso colombiano, el incipiente fervor nacionalista estuvo alentado por las prácticas musicales coligadas a la utilización del tiple en la interpretación de los géneros musicales de la región andina: “Este discurso romántico-nacionalista, purista (...) se construye sobre todo alrededor del bambuco, principal género musical folclórico de la región, y del tiple, uno de sus instrumentos más importantes” (Ochoa, 1997, p.36).

Así pues, si bien la tradición es un concepto polisémico, dado su carácter de construcción colectiva e individual cuyos alcances y significación dependen tanto de factores sociales y espacio-temporales, como de los usos y fines para los que se emplee, lo tradicional es, motu proprio, un juicio de valor, una adjetivación derivada de la visión particular que se tenga frente a lo que se considere o no genuino en la tradición:

Toda tradición está simbólicamente constituida y construida, y la noción de ‘autenticidad’ con la que se invisten ciertas prácticas, es más el resultado de un proceso de interpretación que atribuye significado en el presente haciendo referencia al pasado, que una cualidad objetiva de ese pasado (Briones, 1994, p.103).

## **2.2 Lo Contemporáneo**

La idea de *contemporaneidad* como categoría histórica fue producto de las revoluciones acaecidas desde finales del siglo XVIII hasta mediados del siglo XIX, tanto en Europa como en América, que dieron paso a la transición del feudalismo al capitalismo: “Con la revolución liberal, en definitiva, el concepto de contemporaneidad irrumpió en el vocabulario de la filosofía y la cultura, de la política y de los proyectos sociales más avanzados y, desde luego, en el de la escritura de la Historia” (Aróstegui, 2010, p.108). En consecuencia, la primera acepción del término *contemporaneidad* estuvo asociada a las nociones de revolución y coetaneidad en razón de lo que quienes vivieron ese proceso de cambio documentaron *in situ* como el establecimiento de un nuevo orden socioeconómico y de pensamiento.

La contemporaneidad entendida como coetaneidad, es decir, como lo que hacen y sucede a los hombres que comparten el mismo tiempo cronológico, fue la idea rectora que predominó, en principio, a la hora de establecer la manera de explicar históricamente los hechos, incluso del pasado, a la luz de las revoluciones. Sin embargo, lo importante de comprender cómo se definió la contemporaneidad en sus inicios, es que aquellos términos que en principio se concibieron

conceptualmente de manera unívoca, terminaron refiriéndose a cosas distintas: la contemporaneidad, referida a la caracterización de una época, y la coetaneidad, concerniente a las vivencias propias de una generación en particular. Ello explica, en parte, la idea expresada por Hobsbawm y citada por Aróstegui (2010) acerca de la “no contemporaneidad de lo contemporáneo” (p.110). Tenemos entonces que el adjetivo *contemporáneo*, cuya acepción como “perteneciente o relativo a la época en que se vive” (Diccionario de la Real Academia Española, 2020) posee claramente connotaciones alusivas a lo coetáneo, dio origen a la idea de *contemporaneidad* como categoría histórica referida a toda una época. Al respecto, Aróstegui (2010) afirma:

Es a fines de siglo cuando esta ‘historia contemporánea’ empieza a identificarse no ya con la *coetánea* en sentido estricto, sino con la historia posrevolucionaria como un todo, con la historia del siglo XIX en conjunto, hasta ir adquiriendo progresivamente el sentido que luego ha conservado hasta hoy, el de ser una historia de la revolución liberal y su posterioridad hasta bien avanzado el siglo XX (p.115).

Ahora bien, en el campo de las artes y la creación musical, el modernismo<sup>21</sup> representa una nueva postura con respecto a los principios rectores del romanticismo y los demás períodos anteriores, en el sentido de establecer un nuevo nivel de conciencia y reflexión sobre el propio quehacer y la finalidad del arte mismo, marcando una discontinuidad y distanciamiento respecto de la historia del arte previa. Por otro lado, el arte contemporáneo<sup>22</sup> se libera de los límites conceptuales del modernismo y el posmodernismo, y trasciende no solo su significación temporal como aquello que sucede en el presente, sino también su connotación como “estilo artístico” propiamente dicho, para representar, como afirma Arthur Danto (1997), “una condición perfecta de entropía estética, equiparable a un período de una casi perfecta libertad” (p.69). ¿Cuál sería entonces el rasgo distintivo de ese nuevo quehacer artístico en medio de esa “casi perfecta libertad”? La respuesta, expresada en términos de contribución artística, la ofrece el mismo Danto (1997) cuando afirma: “En mi opinión, la principal contribución artística (...) fue la aparición de la

---

<sup>21</sup> El Diccionario Enciclopédico Oxford de la Música ubica el inicio y conceptualización de esta “*corriente de pensamiento y práctica de composición*” (p. 964) hacia la segunda década del siglo XX con la *Consagración de la Primavera*, de Igor Stravinsky en 1913, y cuya impronta fue la innovación. En el caso del Posmodernismo en la música, esta misma fuente lo sitúa a partir de 1980 y lo denota como una reacción contra los principios del modernismo por parte de compositores jóvenes que prefirieron trabajar retomando elementos propios del pasado.

<sup>22</sup> Más que en términos de coetaneidad, aquí el arte contemporáneo está referido a la contemporaneidad como categoría histórica que comprende las expresiones artísticas acaecidas durante el siglo XX en general.

imagen *'apropiada'*, o sea, el *'apropiarse'* de imágenes con significado e identidad establecidos y otorgarles nueva significación e identidad" (p.77). En el ámbito específico de la creación musical, esas imágenes con significado e identidad de las cuales el compositor hace apropiación y resignificación se corresponden con la noción de *tópicos* que Kofi Agawu (2012) define como

lugares comunes incorporados a los discursos musicales y reconocibles por miembros de una comunidad interpretativa. (...) Para analizar una obra desde el punto de vista de su contenido tópico, es necesario acceder a un universo previo compuesto de lugares comunes de estilo, conocidos para los compositores y sus audiencias (p. 83).

María Guebbe (2004) retoma esa noción de *tópicos* y, parafraseando a Agawu, los describe en estos términos:

Los *topoi* son fabricaciones culturales que funcionan en términos de transmisión de sentido, cuyo objetivo primario es detonar procesos icónicos de identificación. Son signos musicales consistentes -en tanto signo- en un significante y un significado. El significante es una cierta disposición de los parámetros musicales melódicos, rítmicos, armónicos, etc.; el significado es una unidad estilística convencional (p. 67).

Refiriéndose a uno de los usos más comunes de los tópicos, Rubén López Cano (2020) citando a Leonard Ratner, escribe: "Al tópico se le suele usar para remisiones dentro de una misma pieza a géneros y estilos musicales distintos" (p. 59). Aunque, como expresa Agawu (2012), "La práctica de los tópicos en el siglo XX se convirtió en parte en un repositorio de los usos de los siglos XVIII y XIX" (p. 92)<sup>23</sup>, la noción de tópicos por sí misma es bastante amplia y posibilita la inclusión de una vasta gama de unidades estilísticas reconocibles y clasificables en las músicas provenientes de los grupos étnicos, así como en los géneros populares y las músicas tradicionales en general: "Desde su aparición, esta noción se ha expandido sin parar hasta

---

<sup>23</sup> Los usos a los que alude este autor apuntan, entre otros, a los tópicos clasificados por Leonard Ratner para denotar la música del clasicismo, así como a los "clasemas" citados por Márta Grabócz para denotar "unidades que tienen significado exacto, que han cristalizado y han crecido en el transcurso de la historia de la música" (p.89). De igual manera, alude a los tópicos que hacen referencia a estilos compositivos, como los citados por Janice Dicken-Sheets para el caso de la música del siglo XIX, y los tópicos en la música del siglo XX clasificados por Danuta Mirka en tres grupos: danzas del siglo XVIII - músicas étnicas - estilos. En su texto, Agawu presenta los listados de tópicos que tanto él como los demás autores que refiere han elaborado a partir de la práctica común en la música europea a partir del siglo XVIII.



incorporar una gran vastedad de remisiones sígnicas (...) y se ha aplicado a numerosas músicas más allá del clasicismo” (López Cano, 2020, p.59). Más aún, desde la perspectiva de Agawu (2012), los tópicos permiten identificar rasgos comunes entre compositores y sus confluencias estilísticas: “Un análisis de los tópicos confirma el carácter único de una composición dada, a la vez que hace posible una comparación del contenido material que podría permitir una evaluación de la afinidad entre grupos de composiciones” (p. 97).

El proceso de apropiación de las imágenes identitarias y significativas provenientes del pasado, (que en el caso de la creación musical pueden resignificarse en términos de *tópicos*) es, de acuerdo con la apreciación de Danto (1997), lo que precisamente define al arte contemporáneo: “En cierto sentido, lo que define al arte contemporáneo es que dispone del arte del pasado para el uso que los artistas le quieran dar” (p. 48).

A la luz de estas consideraciones, lo contemporáneo en el ámbito de las artes y la música en general se refiere no sólo a las circunstancias propias de la época en que se vive, el presente, sino fundamentalmente a las rupturas y/o resignificaciones que se establecen en relación con los códigos vigentes hasta el momento, mediante una emancipación de las ideas y costumbres y la posterior implementación de lo nuevo en las maneras de concebir, de hacer y de transformar. Así pues, lo contemporáneo orbita y existe en términos de lo que el pasado le entrega (*tradere-tradición*) como insumo para establecer dicha ruptura o resignificación, para hacer la revolución que le es inherente desde sus inicios como concepto. ¿Significa esto entonces que lo contemporáneo es necesariamente opuesto a lo tradicional? La contemporaneidad, como categoría historiográfica que abarca un extenso periodo de tiempo, nos muestra que en el campo de las artes, la música y las ideas, en las nuevas corrientes estéticas y de pensamiento que han surgido en diferentes etapas, lo tradicional existe como condición de posibilidad de lo contemporáneo; lo revolucionario, la negación, la ruptura o reapropiación, como principios inherentes de lo contemporáneo constituyen, por antonomasia, lo tradicional de esa categoría conceptual y estética, y es además a partir de lo tradicional que lo contemporáneo se convalida. Es este el fenómeno que Subirats (1984) llama “dialéctica de las vanguardias” y que expresa, a partir de lo moderno, en estos términos:

Decir que lo moderno significa lo más reciente, lo nuevo, supone sostener que la característica de lo moderno consiste en no tener identidad. La novedad más bien se define por aquello a lo que se opone, o sea, lo viejo y lo pasado. Pero un individuo,

una época histórica o una particularidad cultural cualquiera solo podría definir una identidad propia con arreglo a su pasado, a su memoria histórica, es decir, precisamente aquello que lo moderno está condenado a negar permanentemente en su incesable búsqueda de lo nuevo (p.80).

### **2.3 Lo Tradicional-Contemporáneo**

Una vez abordados los conceptos de lo tradicional y lo contemporáneo desde sus particulares acepciones y sus evidentes correlaciones intrínsecas, la pregunta en torno a la manera como ambas ideas pueden coexistir y hallar su síntesis en el campo de la creación musical encuentra una respuesta alternativa en la noción de “vanguardia situada” acuñada por Omar Corrado y aludida por María Guembe (2004) cuando afirma que ésta “constituye un campo que se mueve en la tensión global-local, en términos de espacio, y posmoderno-premoderno, en términos de tiempo” (p.45).

Si bien en el campo de la creación artística el concepto de vanguardias se enmarca inicialmente dentro del modernismo y surge como movimiento en medio del arraigo de la burguesía a finales del siglo XIX enarbolando las banderas de lo nuevo desde la autocrítica y la superación de estándares, su influjo hasta bien adentrado el siglo XX ha puesto de relieve que “si bien representan una ruptura de aspectos relevantes, son una ‘vuelta de tuerca’ dentro del eje de la modernidad, puesto que no impugnan un estilo determinado precedente” (Guembe, 2004, p.29). En consecuencia, aquello que originalmente constituye una actitud, una postura crítica revolucionaria y genuina de avanzada, usualmente termina por transformarse en un cliché hegemónico gracias a la dialéctica intrínseca que subyace a las vanguardias mismas, tal como lo expresa Eduardo Subirats (1984):

Las vanguardias son, fundamentalmente, un fenómeno cultural de signo negativo, crítico y combativo, cuya primaria razón estriba en la oposición y resistencia contra la opacidad, la reificación o alienación de las formas culturales objetivas. Pero es también propio de la dialéctica de las vanguardias el que, una vez cumplido su cometido iconoclasta y crítico, se conviertan ellas mismas en un fenómeno afirmativo, de carácter normativo, y acaben afianzándose como un poder también institucional y a la vez también opaco. La vanguardia, de ese modo, afirma su propia necesidad como exigencia crítica y como concepción dialéctica incluso o precisamente allí

donde traiciona su original comienzo revolucionario, y se convierte ella misma en una fuerza de signo conservador. Su verdad última es su autodisolución. (p.82).

Por su parte, lo situado de las vanguardias en el campo de la creación artística alude a lo local o regional con sus referentes simbólicos identitarios. No obstante, dado que la identidad es posible gracias a que existe la alteridad, en la intrincada red de relaciones entre culturas el fenómeno de la transculturación<sup>24</sup> opera de manera decidida permeando las formas de percibir, recrear, transformar, divulgar, preservar o desconocer tales referentes identitarios, al punto de suscitar posturas disímiles que van desde los esencialismos (que conciben la identidad como un hecho dado, estático, determinado por una concepción maniquea de la tradición que recurre a las nociones de lo auténtico o inauténtico en las culturas), hasta visiones que conciben la identidad como un proyecto en permanente construcción, con o sin el aporte de referentes histórico-culturales. Al respecto, Gumbre (2004) expresa:

La posición constructivista se propone como tarea la *construcción* de identidad y, en el extremo opuesto, la posición esencialista se propone la *reconstrucción* de la identidad. La posición histórico-cultural es una postura intermedia, que comparte con una la idea de identidad como proyecto y futuro, y con la otra la tarea de rescate del pasado y la tradición. (p. 24-25).

Tenemos entonces que la noción de vanguardia situada, que se inscribe en la visión histórico-cultural de la identidad, permite colegir que lo tradicional-contemporáneo, desde las reciprocidades que la expresión comporta, está lejos de ser un absurdo epistemológico y se constituye, por el contrario, en un axioma estético válido y vigente en virtud de los múltiples abordajes que posibilita en el campo de la creación musical, bien a la luz de los *tópicos* como maneras de apropiación y resignificación de lo identitario, o bien a partir de lo local en su diálogo inter y transcultural, con la apropiación de los recursos que nuestro tiempo nos ofrece:

---

<sup>24</sup> Este término, acuñado por el historiador, musicólogo y folclorista cubano Fernando Ortiz (1940), se refiere al proceso mediante el cual en el encuentro entre culturas cada una de ellas recibe y asimila elementos de la otra y a su vez aporta los propios en el intercambio, generando una permanente y mutua transformación y renovación en las culturas implicadas: "Entendemos que el vocablo *transculturación* expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una distinta cultura (...) sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial *desculturación*, y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse de *neoculturación*" (p. 90).

Podría aventurarse que en la vanguardia clásica situada lo que fue precisamente su rasgo vanguardista es su orientación regional. De la mano del posmodernismo a finales del siglo XX la vanguardia situada resurge aliada a posiciones que rescatan lo local como valor de diferencia, en el marco de la celebración tecnológica (Guembe, 2004, p.33).

Por su alusión a lo local con sus referentes simbólicos reconocibles, lo situado de las vanguardias, así como lo tradicional y lo contemporáneo, remite necesariamente a la noción de identidad, entendida en principio como la “conciencia que una persona o colectividad tiene de ser ella misma y distinta a las demás” (Real Academia Española, s.f., definición 3). Ahora bien, ¿De dónde surge esa conciencia del sí mismo como diferente de los demás en el caso de las individualidades y las colectividades culturales? Considerando los fenómenos de la globalización y mediación tecnológica actuales sumados al fenómeno de la transculturación, las identidades culturales trascienden el ámbito territorial y se ubican en el campo de las preferencias individuales y colectivas, y es allí donde nacen: “Las identidades no se forjan a partir de una pertenencia geográfica, sino a partir de elementos como el gusto o los deseos compartidos, etc.” (López Cano, 2011, p. 235). A la luz de esta premisa, la identidad es un asunto de elección, más que de predeterminación histórica y geográfica; por ello cualquiera que haya nacido en un territorio puede quizás sentirse ajeno a él en lo que a sus tradiciones se refiere e identificarse con valores y tradiciones propios de otras culturas, incluidas aquellas que se forjan desde las colectividades virtuales.

La incorporación del concepto de vanguardia situada como alternativa de síntesis de lo tradicional-contemporáneo en el campo de la creación musical supone entender que tanto las músicas de tradición popular como las músicas de tradición académica son construcciones o elaboraciones que dan respuesta a las necesidades de expresión de las identidades, tanto de los músicos desde sus tendencias y preferencias individuales, como de las colectividades humanas en términos de lo que Benedict Anderson (1993), refiriéndose al concepto de nación, alude como *comunidades imaginadas*: “De hecho, todas las comunidades mayores que las aldeas primordiales de contacto directo (y quizás incluso éstas) son imaginadas. Las comunidades no deben distinguirse por su falsedad o legitimidad, sino por el estilo con el que son imaginadas” (p. 24). Si asumimos que las *tradiciones inventadas* de las que nos habla Hobsbawm (1983) son a su vez producto de *comunidades imaginadas* tal como las refiere Anderson (1993), el tema de la construcción de identidad a la luz de lo tradicional-contemporáneo

pertenece, por parte de los compositores, al ámbito de sus decisiones individuales en torno de aquellos asuntos con los cuales se sienten o no identificados, tanto de la tradición como de las estéticas musicales foráneas. De ese hecho han dado cuenta, en el caso latinoamericano, los movimientos de vanguardia musical que surgieron a partir de la década de 1950:

“Los compositores comprendieron que dentro del proceso de asimilación de elementos externos debía tener lugar una selección natural cualitativa, seguida de una recreación y transformación de los modelos extranjeros, de acuerdo con las condiciones locales prevalentes y las necesidades individuales de cada creador” (Miranda, 2011, p.185).

Con base en el elemento identitario a partir del cual cada compositor elige crear, en el marco de lo tradicional-contemporáneo es importante considerar que las identidades, como las tradiciones y las vanguardias mismas, están en permanente transformación, y en ese contexto, como afirma Coriún Aharonián (2012):

“La función del creador no es solamente la de reflejar la sociedad a la cual pertenece sino que – puesto que el estudio del pasado nos muestra que la cultura en general va preanunciando los fenómenos sociales – la función del creador es también (o además) ir preparando la cultura del mañana (...) Nuestra postura histórica, lo único que puede tener claro, en la música como en cualquier otro terreno, es el hacia” (p.40).

En conclusión, a la luz de las reflexiones contenidas en este marco teórico, el trabajo de investigación - creación que nos ocupa se inscribe en el contexto de lo tradicional-contemporáneo. No me cabe duda de que las músicas tradicionales de la zona andina colombiana a la que pertenezco pueden coexistir y expresarse a su vez desde otras estéticas con las cuales también me identifico, considerando tanto las influencias que he recibido de mi entorno y tradición musicales, como los aportes derivados de mi proceso de formación musical académica; como afirma Juan Orrego (1988): “Siempre existirá un índice de diferenciación proveniente de la persona y de la forma de asimilar el aporte ambiental. En este sentido, cada artista es entonces fuente generadora de su propia tradición” (p.60). Siendo la identidad un asunto de elección, tanto el enfoque tradicional-contemporáneo como los tópicos y las diversas estéticas y técnicas compositivas empleadas en la composición resultante de esta investigación-

creación, obedecen a continuas decisiones personales (de las cuales darán cuenta los capítulos siguientes), teniendo presente lo que en su momento Jacqueline Nova manifestó en una audición radial y que Antonio Miranda (2011) cita así: “Lo nuevo debemos abordarlo como una necesidad, no como una fórmula. Lo nuevo se producirá por necesidad histórica” (p. 194).

## CAPÍTULO 3

### LA DIVINA COMEDIA Y LOS ECOS DE UN POEMA SONORO

#### 3.1 Generalidades y Estructura

Nacido en Florencia a finales de mayo de 1265 y muerto en Ravena en septiembre de 1321, Dante Alighieri vivió su infancia en medio de la guerra por el poder entre güelfos y gibelinos.<sup>25</sup> A partir de los ocho años inició su aprendizaje de las letras y las artes liberales,<sup>26</sup> como era costumbre en la época medieval: “La ‘música científica’ (...) unida a la aritmética, la geometría y la astronomía, fue parte del *Quadrivium* e integró la formación intelectual del hombre medieval” (Franco, 2019, p. 547). Así pues, el poeta tuvo acceso no solo al conocimiento de la época relacionado con las disciplinas establecidas, sino también a los clásicos de la antigüedad, así como a poetas y trovadores de su tiempo provenientes de otras latitudes con quienes gustaba interactuar.

En 1274, a sus nueve años, Dante vio por primera vez a Beatriz, quien tenía ocho años, y desde entonces se enamoró de ella para siempre, aunque su amor no pudo ser consumado y solo vio una vez más a su amada inalcanzable dos años antes de que ella contrajera matrimonio con Gemma Donati en 1285.<sup>27</sup> En 1290, muere Beatriz y Dante se vio sumido en una profunda tristeza acompañada de alucinaciones en las que le parecía ver a su amada; toda esta situación le llevó a tomar la decisión de interrumpir la *Vita Nuova*, obra que en ese momento estaba escribiendo. En el prólogo a la cuarta edición de la Divina Comedia,<sup>28</sup> Carlos Alvar (2017) comenta:

---

<sup>25</sup> Estos grupos bélicos sostuvieron el conflicto por el dominio del mundo entre el Pontificado (apoyado por los güelfos) y el Sacro Imperio Romano Germánico (apoyado por los gibelinos) que quería reafirmar su soberanía en Italia.

<sup>26</sup> En la Edad Media, las profesiones (a las que accedían los hombres libres) se diferenciaban de los oficios (actividades realizadas por sirvientes). En ese contexto, las llamadas *artes liberales* se dividían en dos grupos de disciplinas que constituían el corpus formativo de quienes tenían acceso a la educación: El *Trivium*, compuesto por la gramática, la dialéctica y la retórica, y el *Quadrivium*, que comprendía el estudio de la aritmética, la geometría, la astronomía y la música.

<sup>27</sup> En su obra *Vita Nuova*, previa a la escritura de la *Comedia*, Dante describe lo que para él significó el primer encuentro con Beatriz y de qué manera marcó su vida para siempre.

<sup>28</sup> La edición mencionada corresponde a la Editorial Alianza. Cfr. Bibliografía.

“Es entonces cuando el poeta, dispuesto a contemplar a la amada en la gloria, es reconfortado con una visión admirable, tan extraordinaria que el escritor decide abandonar su obra hasta el momento en que se considere capaz de hablar de Beatriz diciendo de ella cosas que no han sido dichas de ninguna mujer (...) Ese sería el origen de la *Commedia*, aunque Dante tardaría unos quince años en cumplir su promesa” (p. xi).

El periodo comprendido entre la muerte de Beatriz y el inicio de la escritura del *Inferno*, aproximadamente en 1300, corresponde al periplo en el que el poeta tomó parte en los enfrentamientos civiles en Florencia, fue incluido dentro del grupo de diplomáticos representantes de su ciudad en diversas embajadas y realizó un intenso activismo político tras el cual fue retenido en Roma por orden del papa Bonifacio VIII y posteriormente, en el año 1302, fue multado y exiliado por dos años. Al resistirse a regresar a Florencia para ser castigado, su sentencia fue reconsiderada siendo entonces condenado, como reo ausente, a morir en la hoguera. Desde entonces Dante permaneció en el exilio en Verona y otras ciudades, incluida Ravena, donde permaneció hasta su muerte.

El momento exacto en el que Dante comenzó a escribir su *Commedia*<sup>29</sup> se desconoce; solo existen indicios de que la idea inicial fue concebida antes de su exilio y que para el año 1309 ya había terminado de escribir el *Inferno*. También se conocen referencias en torno a la terminación del *Purgatorio* hacia 1313 y el *Paradiso* en 1320: “Se puede concluir que Dante trabajó en la *Comedia* desde poco después de iniciar su destierro (1306), hasta poco antes de morir (1320), o sea, durante unos quince años” (Alvar, 2017, p. xx).

El argumento general de la *Commedia* gira en torno a un viaje que Dante, escritor y a la vez personaje principal del recorrido, emprende hacia sí mismo en una experiencia espiritual para encontrar, guiado finalmente por su amada, el “*Amor que mueve al sol y las estrellas*” (*Par.* XXXIII, 145). Su viaje inicia probablemente en la noche del Jueves Santo del año 1300 y está plagado de experiencias y simbolismos que representan en sí la condición humana en cada una

---

<sup>29</sup> Dante tituló *Commedia* su poema. Al parecer, fue Bocaccio, su primer biógrafo, quien la señaló como *Divina*. Respecto del nombre original del poema, Joaquín Barceló (2020) escribe: “*Comedia* es el título que a este poema le puso su autor. La única mención que tenemos de parte de Dante acerca del título del poema es una carta en que él se refiere a su obra y dice: ‘el título del libro es: *Comienza la Comedia de Dante Alighieri, florentino por su nacimiento, pero no por sus costumbres*’. Es un título desafiante, en gran medida agresivo, que refleja los sentimientos del exiliado que fue Dante, quien ve el destierro de su Florencia natal como algo injusto” (p.111).



de las fases del camino que transita el poeta: “El *Inferno* comienza en la noche, equivalente de la desesperación; la llegada al *Purgatorio* se produce al alba, símbolo de la esperanza; la entrada en el *Paradiso* es a mediodía, como clara muestra de la salvación por la abundante luz que hay” (Alvar, 2017, p. xxi). La obra se inscribe en el marco de la tradición literaria de la época, relacionada con los libros de viajes y de visiones aunque, como personaje, Dante no tiene una visión sino que visita y describe los lugares que transita. Dante, el escritor, nutre además su poema con temas relacionados con la literatura apocalíptica y profética, además de elementos de la tradición literaria y científica: “La variedad de registros y situaciones permite denominar a la obra como una *summa* de los conocimientos de finales del siglo XIII y principios del siglo XIV” (Alvar, 2017, p. xxii).

Estructuralmente, la Divina Comedia consta de tres partes: *Inferno* (Averno), *Purgatorio* y *Paradiso*. Cada una de ellas contiene 33 cantos que, sumados al canto introductorio arrojan un total de cien cantos. El *Inferno* se divide en 9 círculos en forma de embudo (cuya parte superior queda en la superficie del planeta y se ubica en la ciudad de Jerusalén) que descienden en dirección hacia las profundidades del centro de la tierra y están clasificados de acuerdo con los pecados de los condenados; el *Purgatorio* es una montaña dividida en 9 cornisas en cada una de las cuales habitan quienes purgan sus culpas de acuerdo con sus inclinaciones pecaminosas; y el *Paradiso*, dividido en 9 cielos que albergan a quienes han sido salvados de acuerdo con sus virtudes, corresponde a las nueve esferas celestes del sistema de Ptolomeo.<sup>30</sup> En cada uno de esos lugares, los respectivos moradores se clasifican a su vez en tres series. Por su parte, el *Empíreo* se halla fuera del sistema celeste, contiene en sí mismo todos los cielos y por tanto trasciende el espacio y el tiempo.

Como podemos observar, el número tres prevalece como el elemento estructural y transversal subyacente en toda la obra<sup>31</sup> y ello no es casual, considerando el gran simbolismo asociado a este número en el Medioevo, tal como lo refiere Carlos Alvar (2017):

---

<sup>30</sup> El geocentrismo fue la base del sistema celeste ptolemaico que predominó hasta el siglo XVI. Según esta teoría, la tierra era el centro del universo, y los planetas, la luna y el sol, giraban en torno a ella movidos por el Primer Motor. Así pues, las nueve esferas celestes descritas por Dante corresponden a los siete planetas, las estrellas fijas y el Primer Motor.

<sup>31</sup> Dada la relevancia y significación del número tres en la estructura general de la Divina Comedia, el tratamiento de este componente sustancial del poema es abordado de manera específica en la composición musical objeto de este trabajo y se presenta en detalle en el siguiente capítulo.

“El número ‘tres’, base de la concepción estructural de la *Commedia*, tiene un alto valor simbólico en la numerología medieval, como muestra de la perfección y de la unidad en la diversidad: en definitiva, sería la interpretación numérica del misterio de la Trinidad” (p. xxiv).<sup>32</sup>

Además de todos los atributos de carácter simbólico, religioso y laico que posee el número tres en la Divina Comedia, Dante va aún más allá al estructurar sus cantos a partir de estrofas compuestas por tres versos de once sílabas cada uno, lo cual da como resultado que cada estrofa consta de 33 sílabas en las que el segundo verso de una estrofa rima con el primero y el tercero de la siguiente, lo cual desde la filología se conoce como terceto endecasílabo encadenado:

“Beatriz miraba arriba, y yo miraba  
a Beatriz, pero en menos que se posa  
flecha que de ballesta se desclava,  
heme en un punto en que admirable cosa  
atrajo mi atención; por lo que aquella  
a la que nada en mí ocultarse osa,  
vuelta a mí, tan risueña como bella,  
dijo: ‘Eleva la mente agradecido’,  
pues Dios nos trajo a la primera estrella” (*Par. II, 22-30*)

Diversas biografías de Dante sugieren que el poeta era gran amante de la música y que gustaba de musicalizar sus poemas o pedirles a sus amigos compositores que lo hicieran. Al respecto, Gustavo Franco (2019) cita a Giovanni Boccaccio (1313-1375),<sup>33</sup> primer biógrafo de Dante, cuando escribió:

“Se deleitó mucho en tocar y cantar en su juventud, y de todos los que en ese momento eran buenos tocando y cantando era amigo y frecuentaba su compañía (...) También dio la bienvenida a la amistad de todos los mejores cantantes y músicos de su época. Impulsado por este placer, compuso muchas letras que luego fueron embellecidas con agradables y magistrales melodías” (p. 547).

---

<sup>32</sup> La cita ha sido extraída del prólogo a la cuarta edición de la Divina Comedia de Alianza editorial que sirve de base a este trabajo.

<sup>33</sup> Escritor y humanista medieval, considerado como uno de los padres de la literatura italiana.

La experiencia directa de Dante con la música provino inicialmente de la educación musical que recibió durante sus años de formación superior, en los que la música era considerada como una importante actividad intelectual. Después de la muerte de Beatriz, el poeta se acercó a la filosofía escolástica<sup>34</sup> y desde allí desarrolló su propia filosofía desde la cual realizó su reflexión teórica en torno a la música: “Dante formula su propia teoría, una visión escolástica de la música en conjunción con la religión, que concibe la música como una forma de contemplación e inspiración para la vida de fe” (Franco, 2019, p. 548). Así pues, las diversas alusiones a la música contenidas en los cantos de la Divina Comedia concuerdan con los principios rectores de la teoría musical medieval según la cual la música se concibe desde los niveles microcósmico y macrocósmico propiciando “una escisión insuperable entre (...) la armonía propia de la *música mundana* y la pálida imagen que de dicha armonía se descubre en la *música humana*” (Fubini, 1992, p.106).

Estas consideraciones preliminares suscitan entonces la pregunta en torno a la concepción y tratamiento de los elementos de carácter sonoro y musical por parte de Dante en los cantos de su obra magna. Un ligero acercamiento a esta temática nos permite determinar el contexto y significación del elemento sonoro en el léxico del poema para dar respuesta a esa pregunta.

### **3.2 La música inmersa en el poema**

En palabras de Pablo Gianera (2021), “La *Commedia* no es poema de casualidades ni de capricho; su premeditación, como sabe cualquiera de sus lectores, es apabullante” (s.p.). Con esa premisa y a la luz del *ethos* del poema, para comenzar nuestro análisis es importante recordar en primera instancia que el ingreso de Dante al *Inferno* se efectúa en la noche, así que la oscuridad obliga a que su percepción del lugar sea, en principio, eminentemente auditiva; por eso el poeta recurre a la narración descriptiva de lo que allí acontece acústicamente, es decir, recurre al lenguaje sonoro del entorno como medio narrativo que posibilite la visualización, por parte del lector, de los distintos parajes que él transita: “*Allí quejas, suspiros y alaridos/ sonaban bajo un cielo sin estrellas/ por lo que al comenzar rompí en gemidos*” (*Inf.* III, 22-24). Así pues, como refiere Chiara Cappuccio (2008): “En un lugar eternamente oscuro, en el reino de las tinieblas, al oído le toca un papel perceptivo y descriptivo fundamental: el primer e intuitivo conocimiento de los hechos se basa en percepciones acústicas sobre la recepción de registros disarmónicos que llenan y caracterizan los distintos círculos infernales” (p. 99). Ahora bien, lo

---

<sup>34</sup> La Escolástica fue una corriente religiosa y de pensamiento que predominó en la Edad Media y que, con base en el pensamiento aristotélico, pretendía dar explicación desde la razón a los asuntos relacionados con la fe cristiana.

que la música representa en la Edad Media al estar incluida en el *Quadrivium* como ciencia de los sonidos, de la proporcionalidad, es una idea que no encaja en el reino de las tinieblas, de la deformación espiritual y sonora. Por ello el *Inferno* dantesco es un reino amusical; más aún, como señala Gustavo Franco (2019): “El infierno es una realidad auditiva discordante y antimusical (...) Allí habita un coro cautivo con un sonido cacofónico” (p. 549). Si bien la música propiamente dicha está ausente, el poder y violencia del sonido se acentúan y cobran mayor relevancia en la descripción de eventos naturales a medida que el poeta desciende por los círculos del Averno, como en el caso del ingreso a la ciudad de *Dite*:<sup>35</sup> “*Pero ya viene por la sucia onda/ el estruendo de un ruido azas violento/ que hace en la orilla trepidar la fronda:/ ruido hecho a modo de impetuoso viento/ que empujan antagónicos ardores,/ y abate, rompe y rasga en su ardimiento/ en la selva volcando sus furores;/ más allá, polvoroso y altanero,/ a fieras pone en fuga y a pastores*” (*Inf.* IX, 64-72). Además de las narraciones sonoras referidas a los gritos, lamentos y gemidos de los condenados, así como a elementos de la naturaleza y el entorno, en el infierno encontramos también referencias a instrumentos musicales como tambores e instrumentos de viento, como en el caso de la escena repugnante, símbolo de la atrofia sonora del lugar, en la que el demonio *Barbariccia* emite un grotesco sonido con su cuerpo: “*Por la margen izquierda hicieron vía/ no sin que antes cada uno con su jeta/ lanzara un gesto cómplice a su guía/ que a su vez de su culo hizo trompeta*” (*Inf.* XXI, 136-139). Así pues, uno de los elementos comunes a los personajes que habitan el infierno es su imposibilidad de hacer música. Siendo el Infierno el lugar más alejado de la presencia de Dios, que representa el amor, la armonía y el deleite, lo predominante allí se relaciona directamente con lo macabro, lo discordante y lo disonante.

En contraste con el Infierno, el *Purgatorio* es la comarca en la cual por primera vez la música propiamente dicha, ligada fundamentalmente al canto de himnos, salmodias y antifonas, adquiere presencia. Es un lugar inundado de serenidad, bondad, amor y belleza en el que las almas esperan el momento de su redención mientras purgan sus pecados: “La percepción acústica del *Purgatorio* (...) es un canto en el que lugares, personajes y penas son descritos e interpretados por el sonido de monodias litúrgicas y sacras” (Franco, 2019, p. 554). La finalidad de los cantos que entonan los penitentes es, para el poeta, apaciguar el espíritu de quienes esperan su salvación. Por esta razón, en el relato literario Dante prefiere aludir al recogimiento

---

<sup>35</sup> “Parte inferior del infierno, la más profunda y terrible, en la que se integran los cuatro últimos círculos. Es una auténtica ciudad fortificada, con su ejército, sus vigías, fosas, murallas y torres. Toma el nombre de su rey, Dite, que se menciona en La Eneida (VI. 541) como rey de los infiernos y que en Dante se identifica con Lucifer” (Echeverría, 2017, p. 48).

penitente de los himnos y salmos que sintonizan con las penas y pecados que se purgan, a la dispersión que ocasiona la música profana. A ello alude Franco (2019) cuando habla del *Purgatorio* en términos de “Monodia penitencial” (p. 553). Uno de estos casos lo encontramos en la escena en la que el salmo 113 es entonado en latín por las almas, ante la llegada del ángel barquero encargado de transportarlas al purgatorio: “*In exitu Israel de Aegipto, a un grito,/ entonaban cien almas, borda afuera,/ con cuanto de ese salmo queda escrito*” (*Purg.* II, 46-48). Aunque en el *Purgatorio* no son usuales los episodios en los que Dante haga alusión a la música profana, en el canto II, cuando el poeta se encuentra con el espíritu de su amigo, músico y paisano *Gian Battista Casella*, éste entona el primer verso de una canción del poeta a petición suya: “*Si nueva ley, replico, no te quita/ uso o memoria de aquel tierno canto/ que solía calmar toda mi cuita,/ con él consueta el dolorido llanto/ de mi alma que, con toda mi persona,/ en el camino aquí ha sufrido tanto. /Amor que habla en la mente y me razona/ entonó a la sazón tan dulcemente,/ que aún en mi alma parece que lo entona*” (*Purg.* II, 106-114). Otro pasaje ilustrativo de la música monódica del *Purgatorio* lo encontramos en el relato del paso de un grupo de muertos de muerte violenta: “*Cortaba en tanto, en caminar transverso,/ nuestro paso una larga teoría/ cantando el Miserere verso a verso./ Al notar que mi cuerpo interrumpía/ la luz, quebrados contra él sus rayos,/ se hizo un ¡Oh! ronco su salmodia pía*” (*Purg.* V. 22-27). Hay un verso en particular que para algunos especialistas hace alusión al órgano como instrumento musical, mientras que para otros se trata de una referencia al *organum*, una de las incipientes formas de polifonía: “*Me volví al primer ruido de ansia lleno/ y el Te Deum Laudamus parecía/ escucharse en voz mixta y son sereno./ Efecto semejante a lo que oía/ se produce, aunque bien los oídos abras,/ a sonar canto y órgano a porfía:/ que un sí y un no se entienden las palabras*” (*Purg.* IX. 139-145). Tenemos entonces, tal como lo señala Cappuccio (2008), que: “El *Purgatorio* se rige por la presencia de una auténtica puesta en escena litúrgico-musical” (p. 100).

Por su parte, la música del *Paraíso* está impregnada de armonías de sublime belleza que se intensifican con la luz divina que irradia todas las esferas celestes: “*Forman notas distintas dulces sonas;/ escalas varias, pues, de nuestra vida/ dulce armonía dan a estas mansiones*” (*Par.* VI. 124-126). Dante escucha la música de las esferas y la narra como una dulce sinfonía que supera toda poesía y música humanas: Al respecto, Franco (2019) señala: “La música celestial es creada por Dante a partir de su experiencia y conocimiento de la música como arte y ciencia, cuyos contenidos (...) están diseñados para una dimensión sobrehumana y trascendente” (p. 560). En un pasaje en el que el emperador Justiniano se despide cantando un majestuoso canto de alabanza en latín, encontramos alusiones a una coreografía de música y la danza: “*¡Hosanna,*

*Sanctus Deus Sabaoth/ Superillustrans claritate tua/ felices ignes horum malacoth!/ Al ritmo de su cántico insinúa/ una danza a mi vista esta sustancia,/ en la cual una doble llama actúa./ Ella y todas, danzando en consonancia/ inician como chispas su desfile/ y se velan de súbita distancia”* (Par. VII, 1-9).<sup>36</sup> En el *Paraíso*, la sublimidad de música y luz escapa a la comprensión humana; en la escena en la que el poeta narra la contemplación de la cruz se lee: “*Y como en giga y arpa nos suspende/ escondida en sus cuerdas, la armonía,/ incluso al que la música no entiende,/ de las luces corrió una melodía/ toda la cruz, y arrebatándome a ultranza,/ aunque bien su sentido no entendía./ Bien noté que incluía alta alabanza/ pues, ‘resucita’ y ‘vence’ oí en retazo,/ como el que, oyendo, a comprender no alcanza”* (Par. XIV, 118-126). En relación con la aparente ambivalencia del fragmento anterior, Pablo Gianera (2021) señala: “Para dar una explicación ( y esta palabra, explicación, es pobrísima) del *Paraíso*, Dante recurrió a la música, y en el símil acertó además con una definición de la música misma (...) La música, al igual que el *Paraíso*, se entiende y, a la vez, no se entiende. Más todavía: se entiende precisamente en aquello que no podemos entender” (s.p.). Entre las numerosas alusiones que en diferentes tercetos se hacen a cantos gregorianos de la época, todo el *Paraíso* resuena con el canto del *Gloria*: “*¡Al Padre, Hijo y Espíritu Trisanto/ Gloria!, sonó en los cielos de tal guisa/ que sentí emborracharme al dulce canto.”* (Par. XXVII, 1-3).

En suma, el análisis de los cantos de la *Divina Comedia* nos muestra un proceso de depuración sonora que parte de la negación de la música (en los términos en que ésta se concebía en aquella época), pasando luego por la monodia, hasta llegar a la polifonía temprana. Este proceso lo sintetiza Franco (2019) de la siguiente manera:

“Del viaje por el infierno, reino de cacofonía inarmónica y antimusical, al cruce de espacios purgatorios marcados por los sonidos de cantos, instrumentos y coros monódicos gregorianos, somos testigos de cómo la percepción afecta espiritual, moral y psicológicamente al poeta. La perspectiva coreico-musical dantiana alcanza su clímax en las inefables expresiones de música polifónica paradisíaca, que se basa en las experiencias y contactos de Dante con la música florentina de su tiempo, y en su conocimiento y tratamiento de la música como arte y ciencia transpuesta en forma de léxicos poéticos” (p. 563).

---

<sup>36</sup> La traducción del texto en latín presentada por Abilio Echeverría (2017) en la edición de la *Divina Comedia* escogida para esta investigación es la siguiente: “*¡Salve santo Dios de los ejércitos, que iluminas con tu esplendor los fuegos bienaventurados de estos reinos!”* (p. 456).

### 3.3 La música basada en el poema

De manera directa o indirecta, total o parcialmente, desde su primera publicación en 1472 la *Commedia* de Dante ha inspirado numerosas obras musicales en diversas épocas y en muy variados géneros y estilos que abarcan desde poemas sinfónicos, óperas y sinfonías, hasta piezas de rock en la actualidad, tal como señala Gabriel Martínez (2016): “La Divina Comedia (...) es una de las obras literarias con más trabajos musicales en el género del rock” (s.p.). De igual manera la iconografía de los siglos posteriores a la aparición del poema ha representado profusamente las escenas dantescas, desde que *Sandro Botticelli* lo hiciera por primera vez un siglo después de la muerte del poeta, hasta los descollantes grabados de *Gustave Doré* en 1861 y las acuarelas de Salvador Dalí entre 1949 y 1953, por citar solo algunos ejemplos. Desde los albores del séptimo arte, películas como “*L’Inferno*” de Francesco Bertolini (1911),<sup>37</sup> “*Dante e Beatrice*” de Mario Caserini (1913)<sup>38</sup> “*La Nave de Satán*” de Harry Lachman (1935)<sup>39</sup> y el episodio de “*Le Tentazioni del dottor Antonio*” del film “*Boccaccio 70*” de Federico Fellini (1962)<sup>40</sup> son también algunos ejemplos de la apropiación y adaptaciones que las versiones cinematográficas han hecho del poema dantesco o partes de él. En todo ese contexto, la siguiente aproximación a algunas obras musicales que a mi juicio son representativas de la manera como algunos compositores han abordado los diversos tópicos del poema, aporta luces a la composición resultante de este trabajo de investigación-creación.

Para comenzar, Franz Liszt (1811-1886) fue un apasionado lector del poema de Dante; así lo señala Alfredo Canedo (2009) cuando refiere el texto de una carta que el compositor le envió a un amigo suyo: “La poesía didáctica y alegóricamente religiosa da Dante está a mi alrededor, tiende a impregnarme más y más de idealidades. La estudio, la medito, la devoro con furor, al punto que me ha permitido escribir música religiosa desde la perspectiva del ilustre florentino” (s.p.). Carlos Gatti (2008) refiere que, motivado por su admiración por el poeta, Liszt “Compuso una primera versión de una obra para piano titulada *Fantasía quasi Sonata: sobre una lectura de Dante*, la cual adquirió su versión definitiva unos doce años después” (p. 36). Luego, en 1856 tras varios años de trabajo, terminó su Sinfonía *Dante*, para orquesta y coro de voces femeninas o niños. El primer dato significativo en relación con el abordaje que hace del poema dantesco este compositor es que no incluyó el *Paraíso* en su obra, por sugerencia de su amigo Richard

---

<sup>37</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=Ltd337R4V3Q>

<sup>38</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=Q\\_4eQKhNo8w](https://www.youtube.com/watch?v=Q_4eQKhNo8w)

<sup>39</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=YtU0GW2AFcQ>

<sup>40</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=27N-KQ1qu8k>

Wagner, a quien se la dedicó: “Wagner, en una extensa carta, había aconsejado a Liszt que no intentara componer la tercera parte porque, según él, ningún humano podría expresar el gozo propio del Paraíso” (Gatti, 2008, p. 36). En la obra, el coro interviene solo una vez al final del Purgatorio para cantar el *Magnificat* en reemplazo del Paraíso. Otro aspecto importante es que Liszt, como gran cultor del poema sinfónico<sup>41</sup> compuso la obra en ese estilo e incluyó algunos versos de la *Divina Comedia* en la partitura orquestal del *Infierno* con el propósito de que los intérpretes aprehendieran el sentido que quería darle a la obra:

“Cabe destacar que esas palabras no se han escrito para que la voz humana las pronuncie: son, más bien, evocaciones (reflejos musicales) del texto de la *Commedia*. Ello indica que en la conciencia del autor se habían creado ecos a los que él pretendía dar vida externa en la interpretación de la obra” (Gatti, 2008, p. 39).

Otro cariz significativo de esta obra es que Liszt dividió el primer movimiento en tres partes diferenciadas por el estado de conmoción que quería representar: “La primera y la tercera (A1 y A2) tienen un carácter duro, pétreo y oscuro, amenazador y sugeridor del mundo del caos, mientras que la segunda (B) es aérea, tenue, nostálgica y melancólica” (Gatti, 2008, p. 39). El segundo movimiento, *Purgatorio*, lo dividió en cuatro secciones: la primera comienza con un fondo tenue, con melodías dulces y nostálgicas; en la segunda le da un tratamiento preponderante al recurso del *tempo* matizando en la gama de los lentos; la tercera es una fuga la cual indicó con la expresión *lamentoso*; y la cuarta, corresponde al *Magnificat* en el que, como mencioné anteriormente, interviene el coro.

El Canto V del *Infierno* dantesco ha sido también objeto de composiciones basadas en el trágico episodio en el que *Francesca da Rimini* relata a Dante su infausto amor con *Paolo Malatesta*.<sup>42</sup> Basado en esta tragedia, en 1876 Peter Illich Tchaikovsky escribió su poema sinfónico en Mi menor, *Francesca da Rimini*, Opus 32. El único movimiento de la obra contiene tres partes precedidas de una corta introducción. Al comienzo del manuscrito de su partitura este compositor escribió un texto alusivo a la escena y el relato del episodio del poema de Dante, que luego fue impreso en el programa de mano del estreno del concierto en Moscú, mas no en la partitura

---

<sup>41</sup> “Se trata de un género de obras normalmente basadas en un programa, a menudo poético-literario. Ellas son sinfónicas más por su espíritu que por su estructura formal” (Gatti, 2008, p. 37).

<sup>42</sup> *Francesca da Rimini* y *Paolo Malatesta* se hicieron amantes y fueron sorprendidos por *Gianciotto*, esposo de ella y hermano de Paolo, quien los apuñaló hasta la Muerte. Dante dedica la mayor parte del Canto V de la *Divina Comedia* al relato de esta tragedia amorosa por parte de los espíritus de Francesca y Paolo.



impresa. Lo interesante aquí es que, aunque de manera diferente a Liszt, Tchaikovsky también recurre al texto reescribiendo, a modo de resumen, el argumento que luego la música habría de narrar. Respecto del tratamiento general que Tchaikovsky dio a la obra, John Henken (s.f.) escribe: “La primera mitad de la melodía es infinitamente dolorosa en los suspiros descendentes, escuchada por primera vez en un lastimoso solo de clarinete. La segunda mitad de este ying y yang temático cambia el modo menor a mayor y las caídas descendentes, al anhelo ascendente en las cuerdas. Estos elementos se desarrollan largamente en arrebatos apasionados, cortados con los golpes abruptos del asesinato. Los vientos aullantes regresan y diez acordes martillados terminan el trabajo con la finalidad de la condenación” (s.p.).

Esta misma tragedia amorosa es retomada por Sergei Rachmaninov con su ópera sinfónica *Francesca da Rimini*, estrenada en 1906. Consta de un solo acto dividido en tres secciones: Un prólogo, el acto y un epílogo, en un lenguaje permanentemente cromático: “Su prólogo describe con intensidad sinfónica el viaje de los poetas por el infierno sobre un lenguaje cromático y las vocalizaciones sin letra del coro, creando un sugestivo marco para el resto de la obra” (Sánchez, 2015, p. 166). En las cuerdas el compositor utiliza un rebote para simular el crujido de los huesos y, como señala Timothy Judd (s.f.): “A lo largo de la ópera, la calidez melancólica del violonchelo sirve como una especie de leitmotiv de la trágica historia de amor (...) La ominosa declaración de trombón ascendente presagia la oscura tragedia que se avecina (...) En un momento culminante de esa escena emergen extraños ecos de la música de Tchaikovsky, una influencia que no solemos asociar con Rachmaninov” (s.p.).

En la primera década del siglo XXI encontramos también una bella e interesante obra del compositor norteamericano Robert W. Smith; se trata de su Sinfonía N° 1 para banda, titulada *La divina Comedia*, estructurada en cuatro movimientos: Infierno, Purgatorio, Ascensión y Paraíso, con un tratamiento contemporáneo de los elementos melódicos y armónicos al servicio de la narración. El *Infierno* inicia con un solo de oboe denotando la soledad y desesperación de Dante, seguido de un ritmo acentuado por la presencia de los metales mientras los timbales imitan pasos. Aquí el compositor incorpora también los gritos de los condenados en las voces de los intérpretes. Este mismo recurso lo utiliza en el *Purgatorio* pero ahora los instrumentistas de la banda cantan el “*Gloria in excelsis Deo*”, en modo eólico; aquí también se recrea, en el sonido estridente de los timbales, el terremoto que describe Dante en el que la tierra se estremece cuando alguna de las almas ha pagado su penitencia y ha sido redimida. En el *Paraíso* se acerca más a lo tonal con un inicio a cargo de las trompas que poco a poco se incrementa con la entrada

de los demás instrumentos en *crescendo* para concluir de manera solemne y grandiosa. Distintos pasajes del poema de Dante son recreados aquí de manera explícita pero natural, sin caer en efectismos artificiosos desligados del relato sonoro.

La obras referidas contienen correspondencias sonoras, algunas de ellas directas, con las descripciones acústicas que Dante alude en su empleo del recurso narrativo literario, si bien cada una de ellas lo hace de manera diferente. El infierno, doloroso, macabro y antimusical, es manejado generalmente mediante tensiones armónicas permanentes, cromatismos descendentes, tempos lentos y acechantes. En el purgatorio, en concordancia con la monodia penitencial que Dante presenta, estos compositores han recurrido a sonoridades menos tensas, pero nostálgicas, buscando representar un estado de bienestar y esperanza. Y en el Paraíso han recreado tópicos de solemnidad y grandiosidad en el uso de los recursos orquestales y vocales.

## CAPÍTULO 4

### CONCERTANDO CON EL POEMA DANTESCO

#### 4.1 Estableciendo las coordenadas

Emprender la composición musical resultante de este trabajo de investigación-creación atendiendo a su objetivo primordial y dando respuesta a la pregunta que lo dinamiza implicó para mí hacer una reflexión inicial, un inventario en torno a tres asuntos fundamentales: el bagaje musical que me asistía, lo que aún faltaba en mi equipaje de experiencias musicales y académicas previas, las posibilidades que el proceso investigativo-compositivo me brindaba, y mis propios alcances en la actualidad. Los hallazgos de ese inventario arrojaron este resultado: En primer lugar, soy un músico formado tanto desde la experiencia empírica en la interpretación de músicas populares tradicionales, como desde los espacios académicos formales y de educación superior. Mi formación académica, de corte tradicional, no contemplaba en su pánsum el acercamiento a la música del siglo XX más allá de las alusiones a ciertos compositores y estilos, con limitadas audiciones musicales de referencia y algunos ejercicios de lectura y entonación de intervalos “disonantes”. Desde esta perspectiva, toda mi trayectoria y ejercicio profesional como músico han girado casi en su totalidad en torno a la música con base en estándares de la tradición decimonónica europea, con ocasionales incursiones en la música contemporánea en obras de compositores para guitarra. En segundo lugar, para componer una obra en concordancia con el objetivo trazado tenía entonces una fortaleza relacionada con mi experiencia en relación con la interpretación de música tradicional andina colombiana y a la vez un gran vacío ontológico y experiencial en torno a las estéticas y estilos de la música contemporánea, que debía subsanar. En tercer lugar, la posibilidad de acceder a la información pertinente y contar con la invaluable y siempre acertada orientación y acompañamiento de un compositor tan experto como mi asesor, el profesor Carlos Ignacio Toro, me brindaba la oportunidad de incursionar en el manejo de las herramientas compositivas básicas para cumplir mi modesto propósito.

Con base en ese resultado, el paso siguiente fue definir la ruta metodológica a seguir que consistió, en primer lugar, en sensibilizarme con respecto a las estéticas propias de la música de arte del siglo XX; en segundo lugar, definir las líneas de indagación y rastrear información

relacionada con dichas estéticas, fundamentalmente en lo concerniente a las técnicas compositivas; en tercer lugar, con base en dicha sensibilización y rastreo bibliográfico, definir la estructura de mi composición y las técnicas a emplear, a la luz de mis propias percepciones de la *Divina Comedia*, los alcances de mi acercamiento a las estéticas contemporáneas y mi experiencia personal en el campo de las músicas tradicionales de la región andina colombiana; por último, emprender el trabajo compositivo y documentar el resultado de las reflexiones en torno a la experiencia investigativa y creativa.

Respecto del proceso de sensibilización en torno a la música del siglo XX Aaron Copland (1995) escribió:

“La clave de nuestra comprensión de la nueva música es: repetidas audiciones. Muchos melómanos han atestiguado el hecho de que la incomprendibilidad gradualmente cede ante la familiaridad que solo pueden darnos repetidas audiciones. Sea como fuere, no hay modo mejor de averiguar si la música contemporánea habrá de tener significación para nosotros (p. 188).

A la luz de esa recomendación y con la orientación de mi tutor, procedí a enfocar mi proceso de sensibilización auditiva en dos direcciones: por un lado, audición de obras de compositores del siglo XX asistidas por la lectura de reseñas de sus obras, temáticas y estilos; de otro lado, audición y observación de videos de bandas sonoras de famosas películas de terror y suspenso, fundamentalmente, con el fin de analizar la manera como los compositores han musicalizado las escenas en films de este estilo, dada la similitud de este tipo de trabajo musical con el carácter programático de mi composición. En el primer grupo de audiciones se incluyeron, entre otras: *Concertino para clarinete, violín, arpa y cuerdas* de Luciano Berio (1950); *Música para cuerdas, percusión y celesta*, de Bela Bartok (1936); *Tellur*, de Tristán Murail; *Répons*, de Pierre Boulez (1981); *Misterios de lo macabro* y *Concierto de cámara* de György Ligeti (1970); el concierto para violín *Concentric Paths* de Thomas Adès (2005); *Cuarteto para el fin de los tiempos*, de Oliver Messiaen (1941); *La noche transfigurada*, de Arnold Schoenberg (1899); *Concierto de cámara para piano, violín y trece instrumentos de viento* de Alban Berg (1924); *La pregunta sin respuesta* y *Central Park in the Dark*, de Charles Ives; *Nixon en China*, de John Adams; *Tintinabuli*, *Para Elina* y *Tábula Rasa*, de Arvo Part. El segundo grupo de audiciones correspondió a las bandas sonoras de las películas: *Psicosis*, compuesta por Bernard Herrmann; *Alien, el octavo pasajero*, compuesta por Jerry Goldsmith (1979); *Drácula*, de Bram Stoker, compuesta por Wojciech Kilar

y Annie Lenox (1992); *La Profecía (The Omen)*, compuesta por Jerry Goldsmith (1976); La saga completa de *El Señor de los Anillos*, compuesta por Howard Shore (2001-2003) y *Concierto Macabro*, musicalizada por Bernard Herrmann (1945). En el caso de este segundo grupo, la sensibilización la realicé observando las películas para analizar la relación de la música con las escenas y posteriormente realicé audiciones de las bandas sonoras únicamente.

El rastreo bibliográfico que complementó mis audiciones de música a partir de las orientaciones de mi asesor, me permitió obtener información básica en torno a algunos temas relacionados con principios elementales de composición a partir de la Set Theory (teoría de conjuntos de alturas), el sistema axial y la proporción áurea empleado por Bartok, el dodecafonismo y serialismo, además de aspectos relacionados con los modos de transposición limitada de Messiaen y otros procedimientos compositivos propios del impresionismo y el minimalismo, este último a través del sistema creado por Arvo Part. Con base en lo anterior, procedí a estructurar mi composición y definir tanto el formato instrumental de toda la obra, como la estética y técnica específica a emplear en cada movimiento a medida que avanzaba el proceso compositivo; ello estuvo acompañado de las acciones experimentales relacionadas con exploraciones tímbricas, en el caso del tiple, relacionadas con técnicas extendidas aplicables. Los elementos específicos de algunas de esas estéticas, a partir de los cuales construí cada movimiento, hacen parte de este capítulo.

#### **4.2 Emprendiendo el viaje sonoro**

Aunque la Divina Comedia consta de las tres partes que mencioné en el capítulo anterior, para iniciar este viaje sonoro decidí estructurar la composición en cuatro movimientos: *Preludio*, *Averno*, *Purgatorio* y *Empíreo*. Al considerar que en el poema de Dante el *Canto I* del *Infierno* corresponde al proemio, decidí tomar ese canto de manera independiente y escribirlo a modo de preludio. Luego de definir la estructura general de la obra, el paso siguiente fue definir el formato instrumental, para lo cual quise incluir instrumentos que a mi juicio combinaran bien con el tiple; por ello decidí que el ensamble de cámara quedara conformado de la siguiente manera: Flauta, oboe, clarinete, bandola, tiple, guitarra, violines 1 y 2, viola, violonchelo y contrabajo.

De otro lado, en el poema hay toda una serie de personajes diversos que a medida que avanza el relato cobran vigencia; no obstante, considerando la importancia del número tres en la *Divina Comedia*, el relato sonoro de mi composición lo desarrollé fundamentalmente en torno a los tres

personajes principales que son: Dante, protagonista y narrador, Virgilio, su guía en el *Infierno* y el *Purgatorio*, y Beatriz, la amada del poeta y su guía final en el *Paraíso*. Seguidamente procedí a caracterizar cada uno de estos personajes con un timbre instrumental específico así: Durante toda la obra, Dante está caracterizado en el tiple; en el *Infierno* y el *Purgatorio*, Virgilio es representado por el sonido del violonchelo; en el *Paraíso*, Beatriz está representada en la Flauta. Tal como lo mencioné en la introducción de este trabajo, las melodías de cada uno de esos personajes no necesariamente corresponden a un *leitmotiv*, aunque eventualmente en la obra haya retomado algunos de esos motivos; mi opción primordial fue caracterizarlos haciendo uso del recurso tímbrico. Así mismo, el sentido del número tres en el poema lo retomé en toda la composición, mediante el tratamiento del elemento rítmico, como explicaré más adelante.

Dado el carácter programático de la composición objeto de este trabajo, la forma de la obra es libre, en los términos que Copland (1995) refiere:

“Todas las formas que no tienen como punto de referencia uno de los moldes formales acostumbrados son técnicamente formas libres. Pero ponemos la palabra ‘libre’ entre comillas porque, hablando con propiedad, no hay lo que se llama una forma musical absolutamente libre. Por muy libre que sea una pieza será preciso que tenga sentido como forma (...) Por tanto, aún en las llamadas formas libres ha de haber ciertamente algún plan formal básico aunque este puede no tener relación con ninguno de los moldes formales” (p. 152).

De acuerdo con ese plan, aquí la forma de cada movimiento está sujeta a la narración dantesca de manera no literal, no figurativa, sino descriptiva en el sentido que el mismo Copland señala: “En lugar de una imitación literal, tenemos una transcripción músico-poética (...) tal como se refleja en el espíritu del compositor” (p. 159). Así pues, en cada movimiento busqué recrear la historia contenida en el poema acudiendo a los tópicos como metáforas, procurando generar una atmósfera basada en el sentido de la narración literaria en cada parte.

Con base en estos lineamientos básicos, procederé entonces a exponer los distintos movimientos de la composición resaltando aspectos generales relacionados con las estéticas y técnicas compositivas contemporáneas empleadas, así como con los referentes de músicas tradicionales andinas colombianas incorporados a la creación, las relaciones música-texto que quise establecer con la narración de la *Divina Comedia*, y las decisiones que tomé en relación

con sus estructuras, métricas, grafías, tratamiento armónico y texturas. Considero oportuno aclarar que lo que describiré no pretende ser de ningún modo un tratado exhaustivo y minucioso en torno de mi proceso creativo, sino más bien una orientación general básica que permita al lector comprender cuáles fueron mis criterios y motivaciones al abordar la composición de cada movimiento y de qué manera lo hice, esperando que sea finalmente la música la que desvele todos los secretos y cuente ella misma la historia.

#### 4.3 Primer movimiento: Preludio.

*“En la mitad del camino de la vida/ me hallé en el medio de una selva oscura/  
después de dar mi senda por perdida./ ¡Ay, cuánto el descubrir es cosa dura/ esta  
selva salvaje, áspera y fuerte/ que en el alma renueva la amargura! (...)/ No sé cómo  
entré allí, tal era el grado/ de sopor que traíame inconsciente/ cuando hube el buen  
camino abandonado” (Inf. I, 1-6; 10-12)*

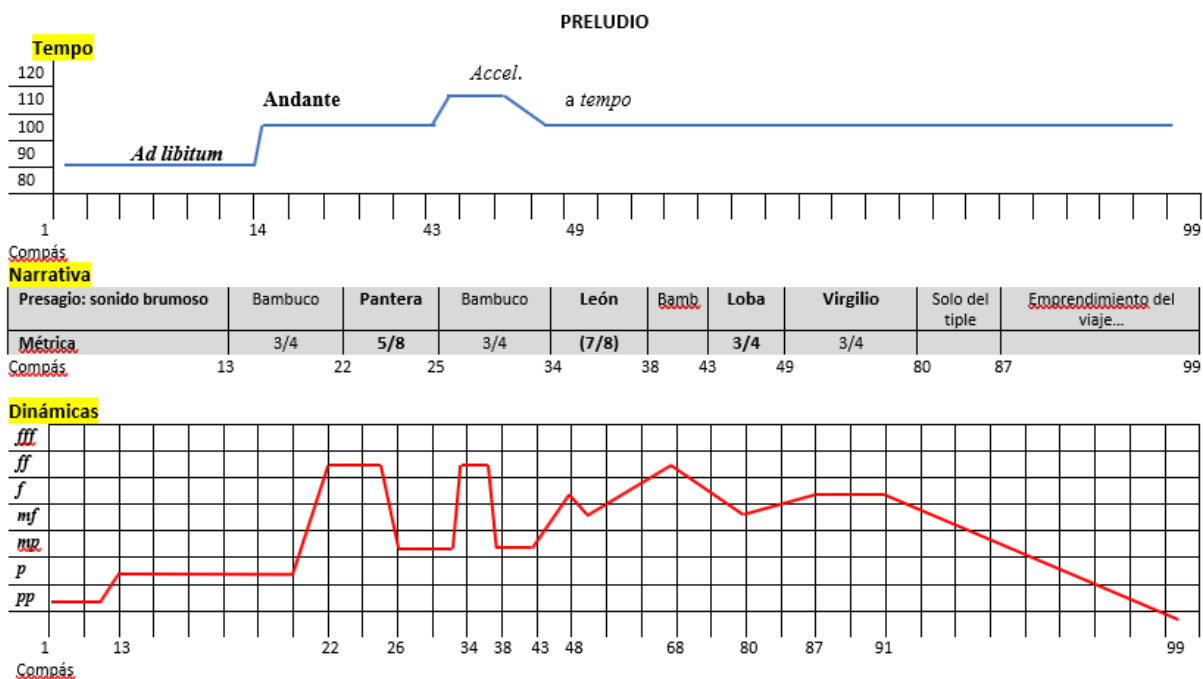
El fragmento anterior da inicio al *Canto I* cuyo argumento y sentido es el siguiente: Dante, perdido en una selva oscura, símbolo del pecado y la confusión, trata de subir al monte santo, símbolo de la virtud, y es acechado por tres fieras: una pantera (signo de la lujuria), un león (encarnación de la soberbia), y una loba (imagen de la avaricia). En ese momento aparece el poeta Virgilio,<sup>43</sup> quien simboliza la razón humana y a quien Beatriz envió para guiar al poeta en su recorrido por el *Infierno* y el *Purgatorio* por solicitud de la Virgen a través de Santa Lucía. Virgilio salva entonces a Dante y le explica la misión que le fue encomendada; ambos entablan un diálogo y emprenden su viaje.

##### 4.3.1 Estructura del movimiento

Con base en el relato anterior, el diseño estructural del preludio fue definido a partir del sentido del número tres en el poema, representado aquí fundamentalmente en sus 99 compases y la métrica de 3/4, con abruptos cambios a 5/4 y 7/4 para recrear el ataque de las fieras que acechan al poeta. El *tempo* fluctúa entre un *Ad libitum* al comienzo, seguido de un *andante*, con un breve *accelerando* y de nuevo el *andante* hasta finalizar la pieza. Las dinámicas también varían en relación con las partes del relato, tal como se muestra en la siguiente figura:

---

<sup>43</sup> Publio Virgilio Marón (70-19 a. de C.). Fue el poeta latino más emblemático de la antigüedad clásica y el influjo de su arte gozó de gran prestigio durante en la Edad Media.



**Figura 1.** Esquema general de la estructura musical del Preludio. Elaboración propia.

### 4.3.2 Memoria del proceso compositivo

A partir de las audiciones y análisis de diversas estéticas y técnicas compositivas que mencioné al comienzo de este capítulo, mi primera opción fue trabajar este movimiento con base en la teoría de la postonalidad, particularmente desde el atonalismo libre fundamentado en la *set-theory*<sup>44</sup>. Mis primeras búsquedas giraron en torno de grupos de notas calculados a partir de la asignación de números a las letras de mi nombre para luego traducir esos grupos de números a grupos de notas. El resultado no fue el que esperaba, dado que los grupos de notas resultantes no sonaban, a mi juicio, lo suficientemente lóbregos para traducir el sentido que yo deseaba imprimir a este movimiento. Así pues, decidí enfocarme en un diseño melódico más libre a partir de las tensiones que contienen los intervalos de cuarta aumentada y segunda menor,

<sup>44</sup> El atonalismo libre tiene que ver con la libre utilización de la escala cromática sin que esté necesariamente sujeta a una serie, como en el dodecafonismo. Ahora bien, en la *set-theory* la música se organiza en torno a los *sets* o grupos de notas y las combinaciones que de allí resultan; a cada nota de la escala cromática se le asigna un número del cero al once considerando que hay una equivalencia enarmónica entre las notas, es decir: en la música tonal *C#* y *Db* son enarmónicas, mas no son equivalentes, pero en el atonalismo sí lo son, independientemente de cómo se escriba la altura del sonido.



fundamentalmente, con un tratamiento armónico basado en la combinación simultánea de acordes perfectos a distancia de cuarta aumentada, como se aprecia en la figura siguiente:

The image shows a musical score for two instruments: Bandola and Guitarra. Both are in the treble clef and 3/4 time. The Bandola part starts with a C major triad (C4, E4, G4) and is marked 'C con dedos' and 'a'. The Guitarra part starts with an F#m triad (F#3, A3, C#4) and is marked 'F#m'. The two parts are played simultaneously, creating a bimodal harmony. The score includes dynamic markings like 'mp' and 'p'.

**Figura 2.** Ejemplo de combinación de acordes bimodales a intervalo de cuarta aumentada en el compás 14. Elaboración propia.

El tipo de escritura es fundamentalmente isométrico con breves cambios en los compases 22 a 25 y 34 a 37, relacionados con el acecho de la pantera y el león, respectivamente. De nuevo, el sentido del número tres en el poema dantesco lo retomé desde el elemento rítmico que elegí, basado en la métrica del bambuco a 3/4, de acuerdo con la antigua usanza en su escritura. Al margen de la controversia en torno a la manera “correcta”, para algunos, de escribir el bambuco, desde mi experiencia como intérprete de bambucos en el tiple y la guitarra a partir de procesos de tradición oral he podido constatar que en realidad no se trata de la correcta o incorrecta manera de escribirlo, sino de la manera de sentir, de acuerdo con su escritura a 3/4 o 6/8, las diferentes acentuaciones que se derivan de tocarlo en una u otra métrica gracias a la sesquiáltera que lo caracteriza y que es común a otros aires latinoamericanos. Como afirma Manuel Bernal (2004):

“Todos esos son bambucos y no puede afirmarse que algunos de ellos estén mal interpretados porque partan de alguna pretendida mala escritura. Lo cierto es que los músicos adoptan uno u otro de los regímenes acentuales y /o se mueven entre ellos mezclándolos de diversas maneras y con distintos criterios” (p. 8).

Las texturas que empleé fueron básicamente homofónicas y polifónicas. La forma de la pieza consta de una introducción *ad libitum* (cc. 1-13) y tres secciones definidas fundamentalmente por

la línea melódica inicial del tiple (Sección A, cc. 14-48), la entrada melódica del violonchelo (sección B, cc. 49-79) con el cual el tiple inicia un dialogo (cc. 52- 61) y posteriormente un solo de tiple que da inicio a la sección C (cc. 80-99) para concluir con todo el ensamble retomando el motivo principal de la melodía del tiple en la sección A.

Tiple solista

*f*

*motivo*

**Figura 3.** Tema principal de Dante en el tiple (cc. 16-21) Elaboración propia.

Vc.

Virgilio  
*a tempo*

*mf* *cresc.* *f*

**Figura 4.** Tema principal de Virgilio en el violonchelo (cc. 49-52). Elaboración propia.

En el compás 57, mientras tiple y violonchelo dialogan, la flauta aparece (a modo de reminiscencia de Beatriz) con una frase cuyo motivo inicial es retomado por otros instrumentos del ensamble (cc. 76-78) como antesala al solo de tiple, tal como se aprecia en las figuras 5 y 6:

Flauta

Oboe

Clarinete Bb

57

Reminiscencia de Beatriz

*mf* *cresc.* *f*

*cresc.* *f*

*mf* *f*

*motivo*

**Figura 5.** Tema inicial de la flauta, reminiscencia de Beatriz (cc. 57-61). Elaboración propia.

**Motivo de la flauta**

Violín I

Violín 2 II

Viola

Cello

**Figura 6.** Motivo inicial de la flauta retomado por las cuerdas frotadas (cc. 65–67). Elaboración propia.

El motivo inicial del tiple en el compás 16 es retomado por la viola (c. 93) y los violines (c. 94) y, tras una respuesta de los demás instrumentos, comienzan todos un *diminuendo* que da fin a la pieza:

Violín I

Violín 2 II

Viola

**Figura 7.** Motivo inicial del tiple, retomado por viola y violines al final de la pieza (cc. 93-95).

Elaboración propia.

En relación con el tema de los tópicos, que abordé en el capítulo 2, López Cano (2002) citando a Cofi Agawu escribe:

“Tópico es un significante relacionado con un significado. El significante es cierta disposición de las dimensiones musicales de la melodía, armonía, metro, ritmo etcétera. El significado, por su parte, es una unidad estilística convencional (fanfarria, *Sturm un Drang*, etcétera), a menudo, pero no siempre con propiedades referenciales” (p. 21).

En el caso de este Preludio, los tópicos como *significantes* están referidos a estructuras y elementos musicales en general relacionados con el bambuco en 3/4. Como *significados*, aluden a metáforas de presagio, conmoción, incertidumbre, zozobra y temor. De manera particular, en los compases 1 a 13 quise generar una atmósfera a modo de presagio de lo que vendría y para ello recurrí al uso del intervalo de segunda menor sobreaguda en los violines, acompañada de un *frullato* en el registro grave de la flauta y un susurro de viento producido por el tiple con la aplicación de una técnica extendida<sup>45</sup> consistente en la utilización de un arco de violín desplazándose en movimiento circular y en posición oblicua a las cuerdas, todo ello indicado mediante una grafía no convencional y con una explicación textual para el intérprete, como se muestra en la figura 8:

The image shows a musical score for 'Tiple solista 1' in measures 1 through 6. The notation is on a single staff with a treble clef and a common time signature. The music consists of a series of notes with stems that are drawn out horizontally, indicating a sustained or extended sound. Above the staff, there is a diagrammatic representation of a violin bow and a string, with arrows indicating a circular, oblique movement. A text box above the staff explains this technique: 'Susurro de viento: Tapar todas las cuerdas en primera posición mientras el arco de violín se desplaza lentamente en posición oblicua al instrumento, haciendo un movimiento circular en su desplazamiento.' The dynamic marking 'pp' is placed below the first measure. The staff is labeled 'Tiple solista 1' on the left.

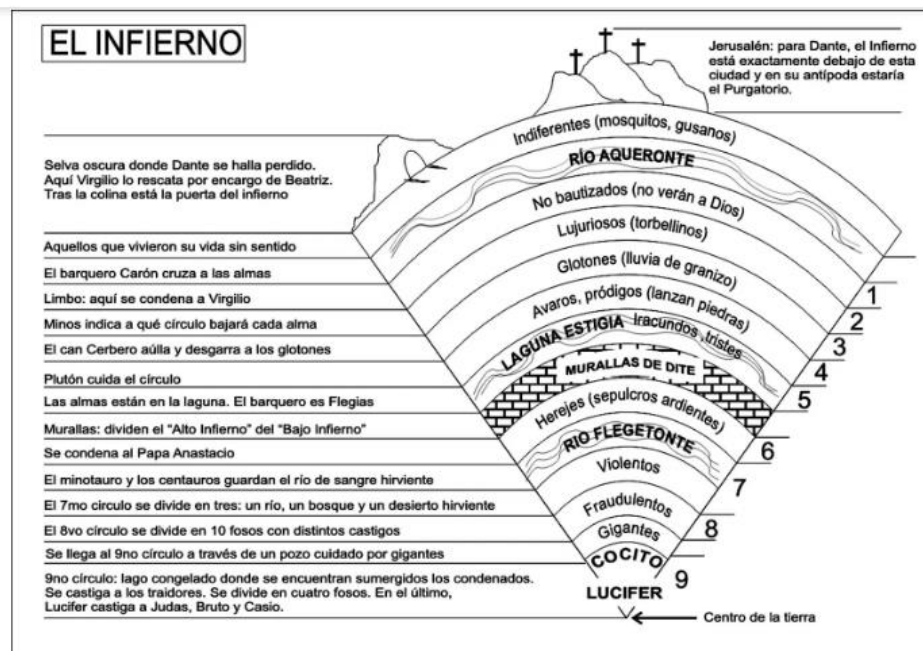
**Figura 8.** Preludio: Tiple, sección introductoria (c. 1 – 6). Grafía empleada para indicar el uso del arco del violín. Elaboración propia.

<sup>45</sup> El empleo de técnicas extendidas durante los cuatro movimientos de mi composición obedece a un criterio netamente expresivo, con el único fin de incrementar el dramatismo de algunas escenas; es decir, no se trata de una exploración tímbrica independiente en los instrumentos, sino que está sujeta directamente a la manera como en algunos casos quise generar ciertas atmósferas con base en la narración literaria.

#### 4.4 Segundo movimiento: Averno

*“Por mí se llega a la ciudad doliente,/ por mí se llega al llanto duradero,/ por mí se llega a la perdida gente./ Nada hay creado que en edad me alcanza/ no siendo eterno, y yo eterna duro,/ ¡perded cuantos entráis toda esperanza!” (Inf. III, 1-3; 7-9)*

El texto anterior corresponde a la inscripción que aparece a las puertas del *Infierno*. La desesperanza y el dolor eterno es la sentencia de todos los condenados, quienes están excluidos de la presencia del Dios. El *Infierno* es el reino de Lucifer, del mal, de las tinieblas. Dante y Virgilio emprenden su travesía hacia las profundidades descendiendo por los nueve círculos en los que moran eternamente los condenados según sus culpas hasta llegar finalmente al lugar donde habita Lucifer. En el poema, los condenados de los nueve círculos están divididos en tres grupos: Los incontinentes, los violentos y los fraudulentos. Al primer grupo corresponden quienes habitan los tres primeros círculos: los no bautizados, los lujuriosos y los glotones; los círculos 4, 5 y 6 están habitados por los avaros, iracundos y herejes; y en los círculos más profundos, 7, 8 y 9, habitan los violentos, los fraudulentos y los traidores, respectivamente, quienes en el pensamiento dantesco son los peores condenados. La narración poética del *Infierno*, gira en torno a ese recorrido que se hace más intenso a medida que los personajes van descendiendo.

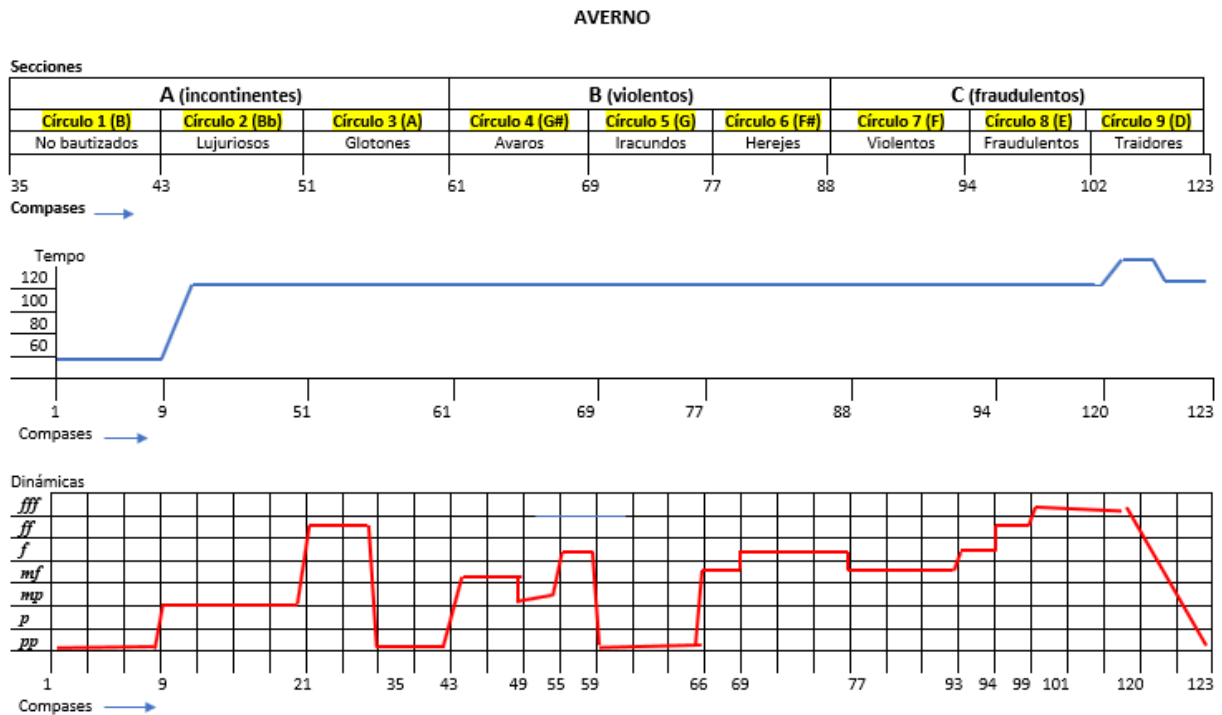


**Figura 9.** Esquema general del Infierno dantesco. Fuente:

<https://elcuadernodigital.com/2018/03/28/el-infierno-ya-no-es-suficiente/>

#### 4.4.1 Estructura del movimiento

El diseño general de este movimiento está soportado métricamente en compás de 4/4 en ritmo de danza.<sup>46</sup> El *tempo* es lento en los primeros ocho compases, pasando en el compás 9 a un *andante* que predomina en casi toda la pieza salvo por un *accelerando* en el compás 120 seguido de un *ritardando* y *diminuendo* a partir del compás 121 para finalizar. El número de compases de los círculos infernales es asimétrico y las dinámicas fluctúan permanentemente, tal como se muestra en la siguiente figura:



**Figura 10.** Esquema general de la estructura musical del Averno. Elaboración propia.

#### 4.4.2 Memoria del proceso compositivo

Dado el carácter sombrío y macabro del *Infierno* dantesco, consideré que quizás una buena manera de representar el sentido de esta parte del poema era trabajarlo desde una estética en

<sup>46</sup> Originalmente la métrica del ritmo de danza es en compás de 2/4 dado su origen en la habanera, danza cubana de origen africano cuya estructura rítmica sirvió de base también a otros ritmos suramericanos, entre ellos la milonga. Su estructura rítmica es la siguiente:  $\frac{2}{4}$  Al aumentar los valores de las figuras en 4/4 su base rítmica queda así:  $\frac{4}{4}$

la que no hubiera puntos de referencia tonales. Dentro de las posibilidades que las estéticas del siglo XX ofrecen opté por la del expresionismo, particularmente el serialismo basado en la técnica dodecafónica de Arnold Schönberg (1874 – 1951).<sup>47</sup> Al tener todas las notas igual importancia, no hay un eje tonal que genere una sensación de reposo, es decir, no hay un punto de llegada a una zona de confort. El *Infierno* no tiene zonas de confort y por ello trabajarlo desde la técnica dodecafónica me pareció la mejor opción.

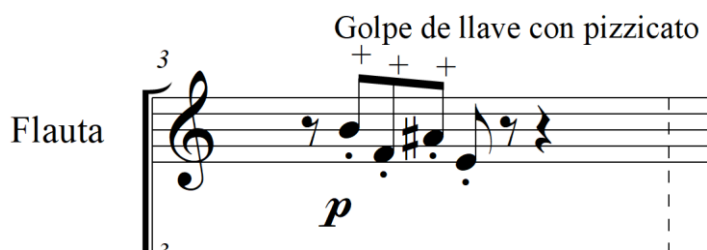
El primer paso consistió en elaborar la matriz dodecafónica que sirviera de base a todo el discurso sonoro. Para ello seleccioné las 12 notas de la escala cromática (*Prime form*) con las cuales generar dicha matriz. La siguiente ilustración muestra la matriz que definí, con sus distintas posibilidades de combinación: P (serie original) – I (inversión) – R (retrogradación) – RI (retrogradación de la inversión):

	I <sub>0</sub>	I <sub>11</sub>	I <sub>10</sub>	I <sub>9</sub>	I <sub>6</sub>	I <sub>5</sub>	I <sub>1</sub>	I <sub>7</sub>	I <sub>4</sub>	I <sub>8</sub>	I <sub>2</sub>	I <sub>3</sub>	
P <sub>0</sub>	B	A#	A	G#	F	E	C	F#	D#	G	C#	D	R <sub>0</sub>
P <sub>1</sub>	C	B	A#	A	F#	F	C#	G	E	G#	D	D#	R <sub>1</sub>
P <sub>2</sub>	C#	C	B	A#	G	F#	D	G#	F	A	D#	E	R <sub>2</sub>
P <sub>3</sub>	D	C#	C	B	G#	G	D#	A	F#	A#	E	F	R <sub>3</sub>
P <sub>6</sub>	F	E	D#	D	B	A#	F#	C	A	C#	G	G#	R <sub>6</sub>
P <sub>7</sub>	F#	F	E	D#	C	B	G	C#	A#	D	G#	A	R <sub>7</sub>
P <sub>11</sub>	A#	A	G#	G	E	D#	B	F	D	F#	C	C#	R <sub>11</sub>
P <sub>5</sub>	E	D#	D	C#	A#	A	F	B	G#	C	F#	G	R <sub>5</sub>
P <sub>8</sub>	G	F#	F	E	C#	C	G#	D	B	D#	A	A#	R <sub>8</sub>
P <sub>4</sub>	D#	D	C#	C	A	G#	E	A#	G	B	F	F#	R <sub>4</sub>
P <sub>10</sub>	A	G#	G	F#	D#	D	A#	E	C#	F	B	C	R <sub>10</sub>
P <sub>9</sub>	G#	G	F#	F	D	C#	A	D#	C	E	A#	B	R <sub>9</sub>
	RI <sub>0</sub>	RI <sub>11</sub>	RI <sub>10</sub>	RI <sub>9</sub>	RI <sub>6</sub>	RI <sub>5</sub>	RI <sub>1</sub>	RI <sub>7</sub>	RI <sub>4</sub>	RI <sub>8</sub>	RI <sub>2</sub>	RI <sub>3</sub>	

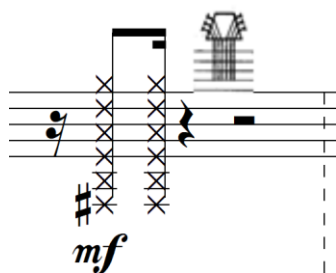
**Figura 11.** Matriz dodecafónica para el Averno. Elaboración propia usando aplicación de: <https://www.musictheory.net/calculators/matrix>

<sup>47</sup> Phillip Magnuson (2017) afirma: “El expresionismo se asocia con mayor frecuencia a la palabra ATONAL (que significa ‘sin centro tonal’). Estrictamente hablando, esto es inexacto, ya que todos los tonos en el expresionismo se consideran de igual importancia. Schönberg prefirió la palabra PANTONAL (que significa ‘todos los tonos igualmente tonales’) (s.p.).”

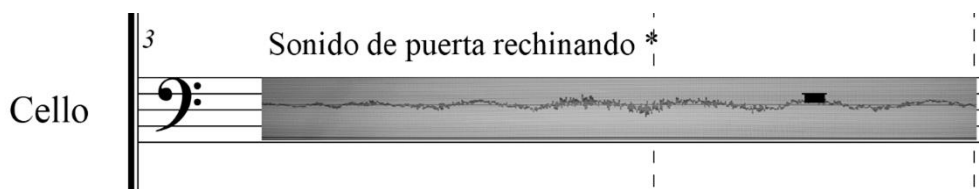
En contraste con la escritura del intervalo de segunda menor en notas sobreagudas de los violines en el Preludio, en esta pieza el comienzo esta dado por la utilización del mismo intervalo, pero utilizando el registro medio del contrabajo y el registro grave de la viola con un sonido prolongado del compás 1 al 8 para generar una atmósfera de zozobra, de presagio. Entretanto en esa misma región, el violonchelo emite un sonido indeterminado y estridente mediante el uso de una técnica extendida indicada mediante una grafía no convencional, semejando el chirrido de una gran puerta vieja al abrirse. La flauta, por su parte, emite sus notas utilizando golpes de llave con *pizzicato*; la bandola y el tiple utilizan la técnica extendida del rasgueo de las cuerdas en la cabeza del instrumento y la guitarra toca unas notas con la técnica del *pizzicato Bartók*. En las siguientes figuras se detallan las grafías empleadas en cada instrumento.<sup>48</sup>



**Figura 12.** Ejemplo de grafía de golpe de llave con pizzicato en la flauta. Elaboración propia.



**Figura 13.** Ejemplo de grafía de técnica extendida en la bandola: rasgueo de las cuerdas en la cabeza del instrumento. Elaboración propia.



**Figura 14.** Ejemplo de grafía de técnica extendida en el violonchelo: chirrido de puerta vieja abriéndose. Elaboración propia.

<sup>48</sup> Las respectivas explicaciones de estas grafías están contenidas en el glosario de este trabajo.





**Figura 15.** Ejemplo de escritura de pizzicato Bartók en guitarra. Elaboración propia.

La región del compás 9 al 34 alude a la narración del Canto III, correspondiente al vestíbulo del *Infierno* en el que se encuentran Dante y su guía luego de cruzar la puerta con la inscripción que cité anteriormente. Violonchelo y contrabajo, al unísono, exponen el tema de Lucifer en los compases 9 a 12, basado en la serie **RI 3**. Este tema, total o parcialmente, es retomado a lo largo de la pieza en diferentes instrumentos, a partir de series distintas y con transformaciones rítmicas como se muestra, en las figuras 16, 17 18 y 19:



**Figura 16.** Compases 9 a 12: Tema de Lucifer expuesto por violonchelo y contrabajo. Elaboración propia.



**Figura 17.** Compases 12 a 15: Tema de Lucifer en cuarteto de cuerdas frotadas. Elaboración propia.

77 **RI 10**  
 Oboe, bandola y tiple: motivo rítmico del demonio en compases 9 a 12  
*f*

77 **P7**  
 Clarinete y violín unísono

77 **RI 10**  
 Oboe, bandola y tiple: motivo rítmico del demonio en compases 9 a 12  
*mf*

77 **F#m(maj7)/b**

77 **RI 10**  
 Oboe, bandola y tiple: motivo rítmico del demonio en compases 9 a 12  
*f*

**Figura 18.** Compás 77: Tema de Lucifer en oboe, bandola y tiple, con la serie **RI10**.  
 Elaboración propia.

98 **RI 8**  
*f*

98 **RI 8**  
*ff*

A E...

**Figura 18.** Compases 98 a 101: Tema de Lucifer en clarinete y bandola con la serie **RI8**  
 Elaboración propia.

En el compás 36 la bandola y el violín 1 exponen el motivo correspondiente al primer círculo del *Infierno*, basado en la serie **P0**, que en los compases 40 y 41 retoman a partir de la serie **R0** como se aprecia en las ilustraciones siguientes:

36 **P 0**  
*mp*

**Figura 19.** Compases 36 y 37: Motivo del primer círculo del infierno en la serie **P0**. Elaboración propia.

**Figura 20.** Compases 40 y 41: Motivo del primer círculo del infierno en la serie **R0**. Elaboración propia.

La figura siguiente nos muestra cómo ese mismo motivo es retomado en los compases 90 y 91 por el clarinete y el tiple con la serie **P7** mientras las cuerdas frotadas armonizan con la serie **R19** en tresillos de negra:

**Figura 21.** Compases 90 y 91: Motivo del primer círculo del infierno en clarinete y tiple sobre la serie **R0** mientras las cuerdas frotadas desarrollan la serie **R19** en tresillos. Elaboración propia.

La relación música – texto continúa desarrollándose en el Averno mediante el establecimiento de polimetrías en la combinación de tresillos con valores binarios, manteniendo así la idea recurrente del número tres en el poema, como se muestra en la figura 22:

The image displays a musical score for measures 88 to 91. The score is arranged in ten staves, each representing a different instrument: Flauta (Flute), Oboe, Clarinete Bb (Clarinet B-flat), Bandola, Guitarra (Guitar), Tiple solista (Soloist Harp), Violín 1 (Violin 1), Violín 2 (Violin 2), Viola, and Cello. The notation includes various rhythmic values, including triplets and binary values, as well as dynamic markings such as *mf* and *f*. There are also performance instructions like *RI 9* and *Mucho ritmo de los compases 25 y 26*. The score is written in a key signature of one flat and a common time signature.

**Figura 22.** Compases 88 a 91: Ejemplo de la combinación de tresillos de negra y de corchea con valores binarios. Elaboración propia.

Por otro lado, en la narración de Dante el viaje al *Infierno* es un recorrido en descenso. Cada círculo está en un nivel inferior al anterior hasta llegar al noveno, donde habita *Lucifer*. En concordancia con el poema, la imagen sonora de ese descenso está dada aquí de dos maneras: En primer lugar, cada círculo fue escrito a partir de un semitono cromático descendente con respecto al anterior, partiendo de la nota *Sí* que da origen a la serie **P0**. En segundo lugar, la frecuencia en el uso constante de melodías y escalas descendentes tiene la intención de generar la sensación de estar bajando continuamente. Ahora bien, en cada círculo al que descienden Dante y Virgilio se incrementa más lo siniestro, lo macabro, lo caótico; por ello en esta pieza el incremento de la densidad va acompañado de crecimiento en la dinámica a medida que el discurso sonoro de desarrolla. En los compases 121 a 123, luego de un período de gran intensidad y con un *accelerando*, esta pieza termina con un *ritardando* y disminuye en intensidad hasta un *pianísimmo*, representando el momento en que los personajes logran escapar de *Lucifer*

y siguen su camino para “dar vista a las estrellas” (*Inf.* XXXIV, 139). Las siguientes figuras ilustran esas maneras de abordar el tema del descenso:

	TIPO DE CONDENADOS	ALTURA CROMÁTICA REFERENCIAL
<b>Primer Círculo</b>	No bautizados (Limbo)	B
<b>Segundo Círculo</b>	Lujuriosos	Bb
<b>Tercer Círculo</b>	Glotonos	A
<b>Cuarto Círculo</b>	Avaros y derrochadores	G#
<b>Quinto Círculo</b>	Iracundos	G
<b>Sexto Círculo</b>	Heresiarcas	F#
<b>Séptimo Círculo</b>	Violentos	F
<b>Octavo Círculo</b>	Fraudulentos	E
<b>Noveno Círculo</b>	Traidores	D

**Figura 22.** Correspondencia de los círculos del Averno con los semitonos cromáticos descendentes que sirvieron de referencia para su escritura. Elaboración propia.<sup>49</sup>

**Figura 23.** Compases 69 a 72: Ilustración acerca del empleo de pasajes descendentes. Quinto círculo del Averno. Elaboración propia.

<sup>49</sup> A diferencia de los demás círculos y con el fin de acrecentar más la sensación de descenso y profundidad, el noveno círculo lo escribí a distancia de tono del anterior.

El tipo de escritura en el *Averno* es isométrico. Las texturas que utilicé varían entre la monódica, homofónica y polifónica (especialmente), y la forma musical es libre, sujeta a las partes en que está dividido el *Infierno* en la narración literaria del poema. Con respecto a los tópicos, Rubén López Cano (2002), parafraseando a Cofi Agawu, afirma: “hay construcciones estilísticas y prácticas en el número de tópicos que una obra puede mantener de forma significativa, en cuanto tema para ser discutido o desarrollado” (p. 22). Pues bien, los tópicos que quise significar en el *Averno* son entonces metáforas del terror, de lo siniestro, de lo macabro, del dolor y la desesperación, de la cacofonía inmersa en el poema y que mencioné en el capítulo anterior.

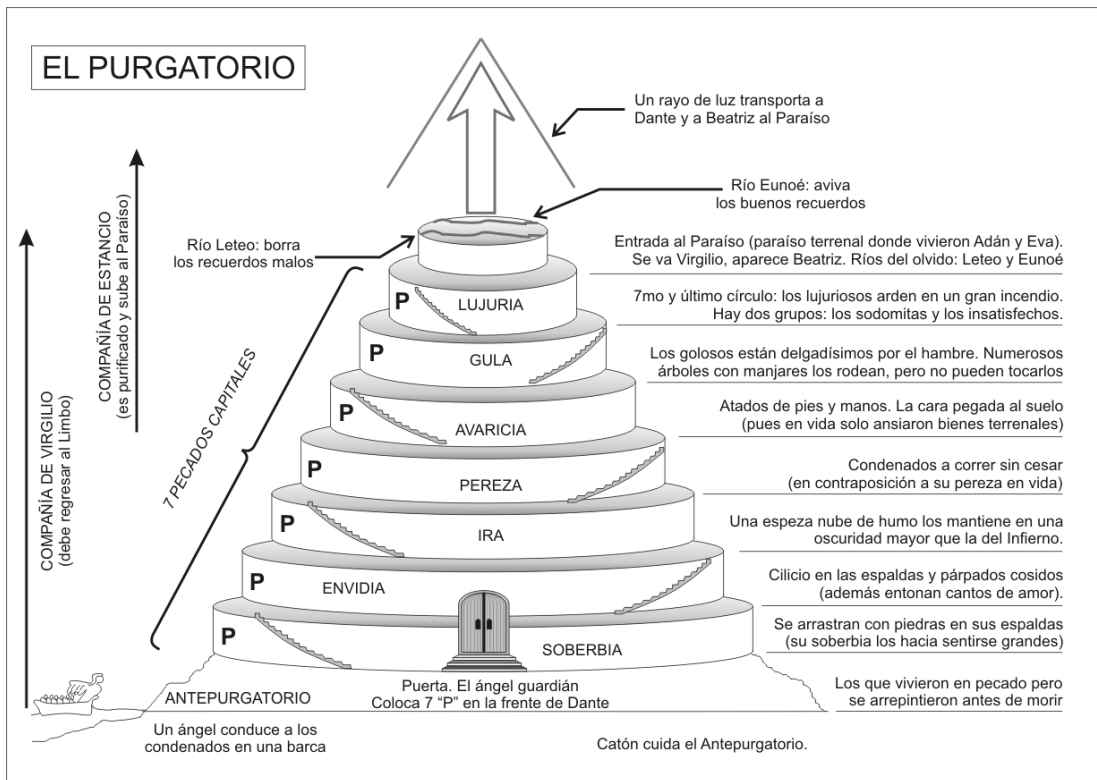
#### 4.5 Tercer movimiento: Purgatorio

*“...y aquel reino segundo, con gran celo,/ cantaré, do su culpa el alma expía/ y se hace digna de subir al Cielo./ Renazca aquí la muerta poesía,/ oh santas Musas, pues soy todo vuestro,/ y me preste Caliope su armonía (...) Un color dulce de oriental zafiro,/ que se albergaba en el cariz sereno/ del aire, puro ya hasta el primer giro”...*  
(*Purg.* I, 4-9; 13-15).

Estos primeros tercetos del *Purgatorio* remiten a otro estado de cosas. Luego de cruzar por los círculos del *Infierno*, Dante y su guía llegan a la base de un monte altísimo<sup>50</sup> que tiene forma de cono y en cuyo alrededor giran en forma ascendente y siempre a la derecha (contrario a lo que sucede con los círculos del infierno) las siete cornisas en las que se purgan los pecados capitales: soberbia, envidia, ira, pereza, avaricia, gula y lujuria. Antes de llegar al *Purgatorio* hay un valle correspondiente al *Antepurgatorio*, donde las almas negligentes esperan a que las puertas les sean abiertas. En la cima del monte, una vez terminan las cornisas, Dante y Virgilio otean una gran extensión correspondiente al *Paraíso terrenal*, donde vivieron Adán y Eva, y donde las almas del *Purgatorio* celebran su último ritual antes de ingresar al *Paraíso*. En el *Canto XXX* el guía Virgilio desaparece de la escena para dar paso a Beatriz, la amada del poeta, quien en adelante le conducirá por el *Paraíso terrenal* para ascender finalmente al *Paraíso Celeste*.

---

<sup>50</sup> En el poema dantesco este monte se erige sobre una isla en las aguas del hemisferio austral, como antípoda de la ciudad de Jerusalén, donde está situada la entrada al Infierno y que se creía era el centro del hemisferio boreal o norte en la época en que vivió el poeta.



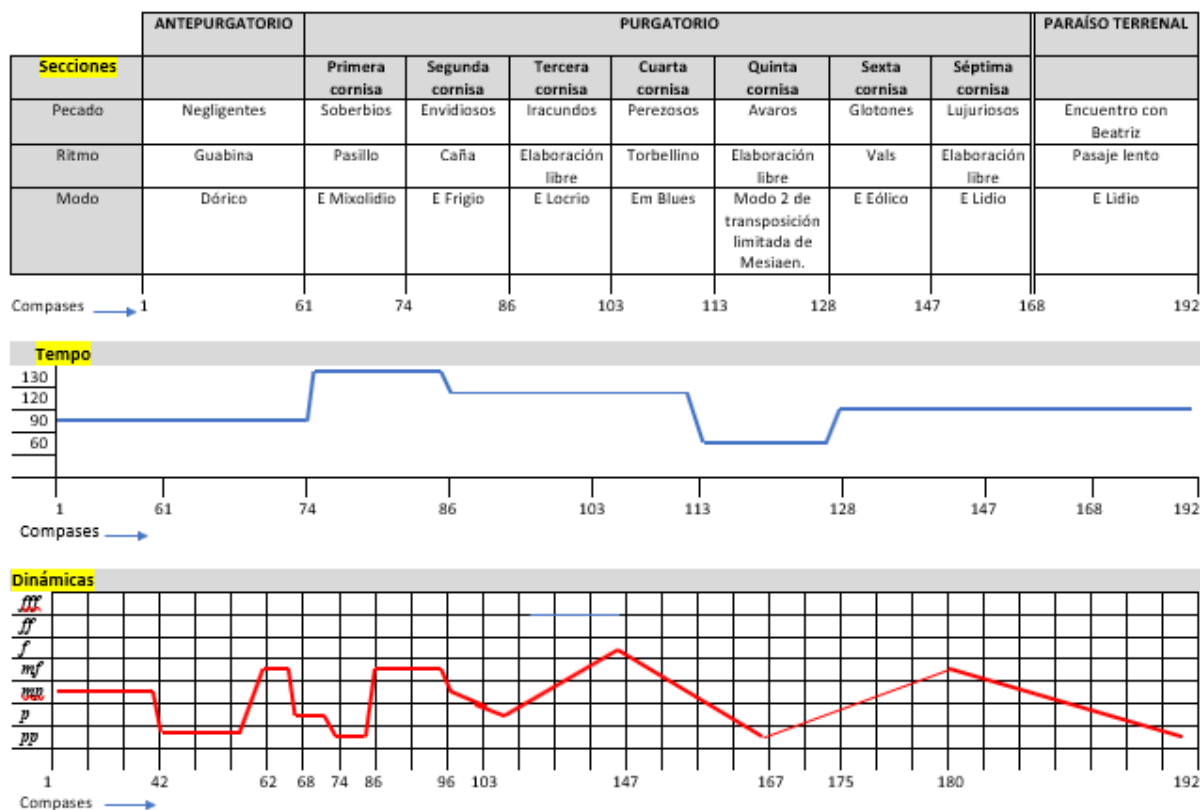
**Figura 24.** Esquema general del Purgatorio en la Divina Comedia. Fuente:

<https://alcanfordelasinfantas.files.wordpress.com/2014/05/el-purgatorio.gif>

#### 4.5.1 Estructura del movimiento

Conservando el sentido del número tres en el poema, el diseño general de este movimiento está soportado por la métrica en 3/4 sobre los aires de guabina, pasillo, caña, torbellino, vals y pasaje como tópicos rítmicos de nuestras músicas tradicionales asociados a cada una de las cornisas del *Purgatorio* de acuerdo con la narración poética. El *tempo* fluctúa entre el *andante* y el *allegro* como límites. El número de compases de cada sección es asimétrico y las dinámicas también varían entre el *pianísimo* y el *mezzoforte* de acuerdo con el relato sonoro. De otro lado, el discurso melódico correspondiente a cada cornisa, así como al *Antepurgatorio* y el *Paraíso terrenal*, está concebido con base en un tratamiento modal. En la siguiente figura ilustro el esquema general de la obra:

## PURGATORIO



**Figura 25.** Esquema general de la estructura musical del Purgatorio. Elaboración propia.

### 4.5.2 Memoria del proceso compositivo

A diferencia del *Infierno*, el *Purgatorio* es un lugar armónico que representa el estado de las almas en la paciente y fervorosa espera de su redención. Para representar el sentido general de esta parte de la *Divina Comedia* quise acercarme a una estética compositiva que me permitiera generar una atmósfera etérea, ligera, vaporosa. Para hacerlo, opté por incorporar algunos principios básicos del impresionismo a la composición. Respecto de la estética impresionista, Phillip Magnuson (2017) afirma: “En el arte, la poesía y la música del impresionismo, encontramos un hilo conductor: una evocación del significado sin referencia directa a la realidad. (...) Esto a menudo da como resultado una presentación nublada o vaga en general” (s. p.). Algunos de esos elementos impresionistas incorporados al *Purgatorio*, fueron la utilización de los modos y la escala de tonos enteros. De igual manera, quise acercarme a la técnica compositiva



de Oliver Messiaen, particularmente en lo concerniente al uso melódico del segundo modo de transposiciones limitadas.<sup>51</sup>

En relación con el ritmo, una de las características del impresionismo es que en los compases los tiempos fuertes tienden a diluirse mediante síncopas y hemiolas. Al comienzo del *Antepurgatorio*, en los compases 1 a 19, mientras la bandola con su *ostinato* y luego el tiple con sus acordes marcan el ritmo y el acento del compás de 3/4, a partir del compás 8 la guitarra suena sus acordes ligados contradiciendo el patrón regular de acentos de ese compás, como lo ilustro en la siguiente figura:

**Figura 26.** Compases 1 a 13. Elaboración propia.

Las melodías de cada cornisa del Purgatorio fueron construidas a partir de los modos de la escala mayor, además del modo 2 de transposición limitada de Oliver Messiaen y la escala menor blues.

**Figura 27.** Compases 122 a 125. Ilustración de uso melódico del modo 2 de transposición limitada de Messiaen en sus transposiciones 1 y 5. Elaboración propia.

<sup>51</sup> Los modos de transposiciones limitadas de Messiaen se basan en los doce sonidos de la escala cromática. En particular, el modo 2 se divide en cuatro tricordios, cada uno de los cuales puede dividirse en secuencias interválicas de *semitono-tono* (transposición 1) o *tono-semitono* (transposición 5).

**Figura 28.** Compases 105 a 112. Ilustración de uso melódico de la escala blues con acompañamiento en ritmo de torbellino. Elaboración propia.

En el capítulo 3 mencioné que la música subyacente en el poema con respecto al *Purgatorio* es básicamente monódica. No obstante, en esta pieza recurrí a las texturas homofónica y polifónica.

**Figura 29.** Compases 80 a 85. Ilustración de textura homofónica. La melodía a intervalos de cuarta entre oboe y clarinete es acompañada por el tiple y las cuerdas frotadas ejecutando la figura rítmica de la caña.

La narración del poema va transcurriendo en medio de diálogos de Virgilio y Dante, quienes se encuentran con diversos personajes en cada una de las cornisas. Como mencioné anteriormente,

Virgilio acompaña al poeta hasta la antesala del Paraíso terrenal donde es recibido por Beatriz. Los modos dórico en el *Antepurgatorio* (compases 29 a 42) y lidio en la *Séptima cornisa* (compases 46 a 59) enmarcan esos diálogos entre los personajes. Particularmente, después del diálogo de tiple y violonchelo (Dante y Virgilio, respectivamente) en la *Séptima cornisa*, este último no vuelve a tener protagonismo en la obra y pasa a desempeñar un rol armónico, dado que a partir de ese momento Virgilio desaparece de la narración poética.

**Figura 29.** Compases 29 a 41: Ilustración de diálogo entre Dante y Virgilio por parte del tiple y el violonchelo. Elaboración propia.

En su expresión original, el ritmo de torbellino se basa en la reiteración permanente del patrón rítmico-armónico I- IV- V7. Ahora bien, en la *Cuarta cornisa*, decidí transformar esa base armónica mediante la combinación de acordes menores con séptima menor, a distancia de tercera menor entre sí (mediantes cromáticas), como se aprecia en la siguiente figura:

**Figura 30.** Ilustración de la secuencia armónica del torbellino empleando medianas cromáticas. Elaboración propia.

En los compases 114 a 120 utilicé el recurso de técnicas extendidas mediante la indicación de *glissandos* ascendentes con muy ligeros descensos en algunos vientos, cuerdas pulsadas y

cuerdas frotadas, como onomatopeya de aullidos de una manada de lobos, en una parte de la narración literaria en la que Dante vuelve a sentir aprehensión y miedo al evocar el acecho de la loba que representé en el *Preludio*.

The image shows a musical score for seven instruments: Oboe, Clarinete Bb, Bandola, Guitarra, Tiple solista, Violin 1, Violin 2, and Viola. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The Oboe and Clarinete Bb parts feature melodic lines with dynamics of *mf* and *p*. The Bandola, Tiple solista, Violin 1, Violin 2, and Viola parts provide harmonic support with chords and sustained notes. The Guitarra part is mostly silent, indicated by a long rest.

**Figura 31.** Ilustración de la grafía empleada para la imitación del aullido de una manada de lobos. Elaboración propia.

Otra técnica extendida se relaciona con el efecto de imitación de la tambora en la guitarra al ejecutar el ritmo de caña del compás 74 al 85.

The image shows a musical notation for guitar. It features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes a series of 'x' marks on the staff, representing percussive effects. Above the staff, the text reads "Percusión en aro inferior de la guitarra con uña del pulgar". Below the staff, the text reads "Golpe con pulgar derecho sobre el puente". The dynamic marking *mf* is present at the beginning of the notation.

**Figura 32:** Ilustración de la escritura del efecto de tambora en la guitarra para ejecutar el ritmo de caña. Elaboración propia.

La sección del *Paraíso terrenal* que narra la escena de los últimos momentos de Virgilio con Dante, la aparición de Beatriz y la prosecución del camino con ella en el que el poeta se muestra “*Puro y presto a subir a las estrellas*”<sup>52</sup> (Purg. XXXIII, 145), se representa en los compases 162 a 192 mediante el diálogo que sostienen el violonchelo, el tiple y la flauta (Virgilio, Dante y Beatriz respectivamente), con el acompañamiento de la guitarra ejecutando un ritmo de pasaje lento. El violonchelo reexpone el tema con el que había iniciado en el *Preludio*, pero ahora desde el modo lidio; el tiple y la bandola inician sus melodías emulando el motivo del violonchelo y cuando éste termina en el compás 175 y se convierte en parte del bloque armónico, la flauta y el tiple siguen su diálogo hasta llegar al compás 191, donde la imagen sonora de las estrellas que Dante comienza a vislumbrar y que da cierre a esta pieza, proviene del efecto de los armónicos en la bandola, el tiple y la guitarra.



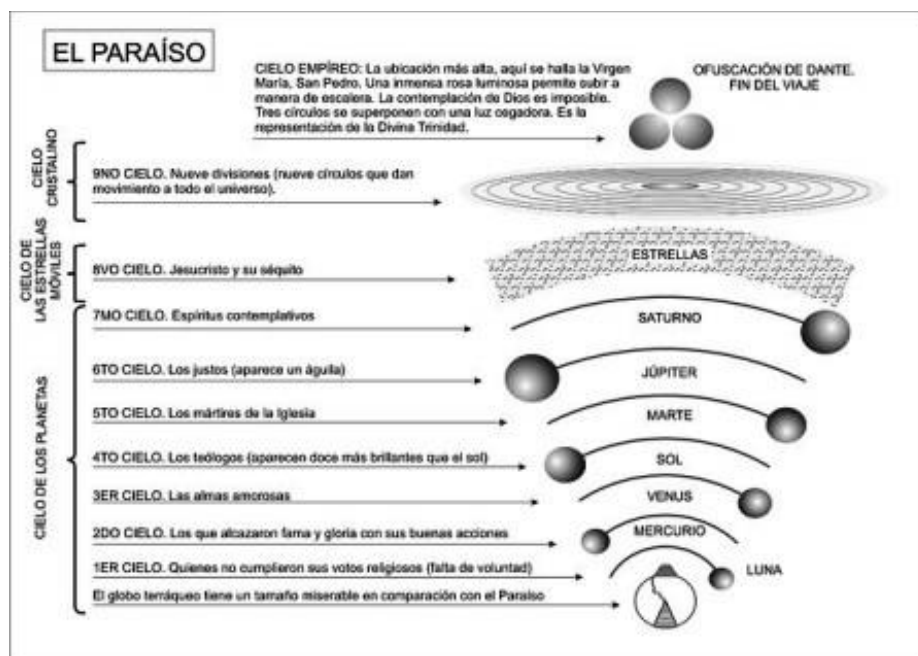
**Figura 32:** Ilustración general del episodio sonoro correspondiente al diálogo del violonchelo, el tiple y la flauta, al final de la pieza. Elaboración propia.

<sup>52</sup> Un elemento narrativo recurrente en la *Divina Comedia* es que siempre el último terceto de cada parte (Infierno, Purgatorio y Paraíso), termina mencionando las estrellas: “*Para admirar, por fin, las cosas bellas/ del Cielo, y desde aquel hueco profundo/ salimos a dar vista a las estrellas*” (Inf. XXXIV, 137-139). “*Yo regresé de la santísima onda/ nuevo como las plantas cuando ellas/ han vuelto a renovar su verde fronda,/ puro y presto a subir a las estrellas*” (Purg. XXXIII. 142-145). “*Aquí fuerza faltó a la fantasía;/ pero a mi voluntad tras de sus huellas,/ rueda del engranaje, ya movía/ amor que mueve al sol y a las estrellas*” (Par. XXXIII, 142-145). Este elemento narrativo, en particular, lo reflejo musicalmente de maneras distintas al final de cada sección: en el *Averno*, bandola y guitarra tocan las cuerdas en la región de la cabeza de los instrumentos; en el *Purgatorio*, las cuerdas pulsadas tocan armónicos generando una armonía bimodal; en el *Empíreo*, la bandola termina sola haciendo armónicos octavados.

#### 4.6 Cuarto movimiento: Empíreo

“Quien todo mueve de su gloria llenos/ deja los orbes, y esa gloria esplende/ en unas partes más y en otras menos. (...) Cuanto empero logré del reino santo/ en mi mente guardar como un tesoro/ va a ser ahora materia de mi canto” (Par. I, 1-3; 10-12).

El *Paraíso* dantesco tiene lugar en el cosmos, cuya rotación de sus nueve cielos conduce a la suprema quietud de la morada de Dios, el *Empíreo*, fin de la travesía del poeta. En este último tramo de su viaje, el poeta es guiado por el alma bienaventurada de su amada Beatriz. Los distintos cielos reciben los nombres de los planetas o de las estrellas que los contienen y cada uno de ellos aparece guiado por un coro celestial.<sup>53</sup> El *Anteparaíso* contiene los tres primeros cielos: el de la Luna, el de Mercurio y el de Venus; en el *Paraíso*, los primeros cuatro cielos corresponden al Sol (habitado por los espíritus perfectos), a Marte (habitado por los mártires de la fe), a Júpiter (habitado por los príncipes sabios y justos), y a Saturno, (donde habitan los espíritus contemplativos). Finalmente aparecen el Cielo Estrellado y el Cielo Cristalino, que se conectan directamente con el Empíreo.



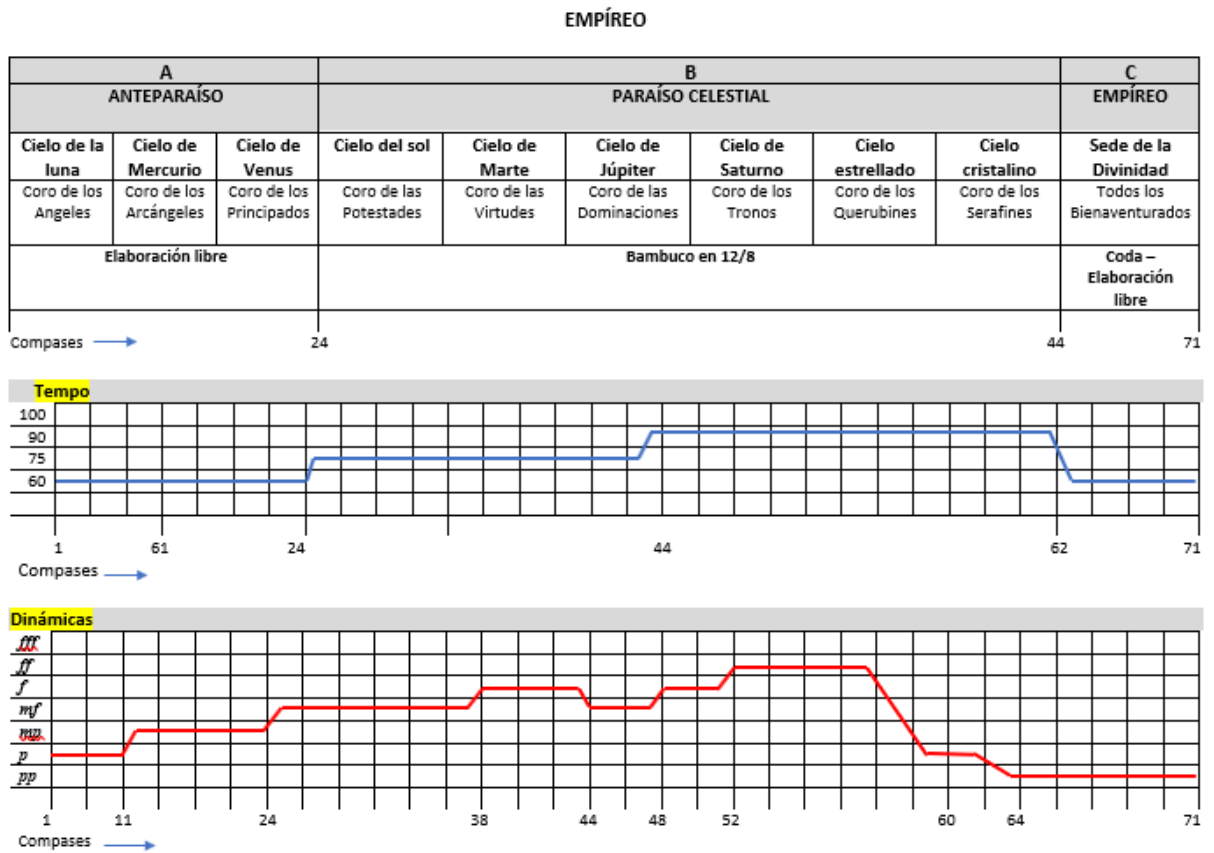
**Figura 33:** Esquema general del *Paraíso* en la *Divina Comedia*. Fuente:

<http://elblogdemara5.blogspot.com/2013/06/>

<sup>53</sup> Algunos estudiosos de la *Commedia* dividen el *Paraíso* con sus nueve cielos en tres secciones: Cielo de los planetas – Cielo de las Estrellas Móviles – Cielo Cristalino, como se aprecia en la figura 33.

#### 4.6.1 Estructura del movimiento

Dando continuidad al sentido del número tres en la narración poética, la forma que establecí para esta pieza fue A – B – C, soportada a su vez íntegramente sobre la métrica de 12/8 como recurso para mantener la subdivisión ternaria subyacente a cada tiempo. De otro lado, a diferencia del *Preludio*, el *Averno* y el *Purgatorio*, quise que el *Empíreo* se enmarcara en el contexto de la música tonal, en este caso *Mi Mayor*, como referente estético contrastante con el atonalismo de los movimientos anteriores, como una alegoría del regreso de Dante al estado de serenidad y paz interior que había perdido antes y durante su travesía por los lugares anteriores. El *tempo* inicia con un *Andante* que se va incrementando gradualmente hasta un *Allegro*, para retornar en los últimos compases al *Andante* inicial y concluir la pieza tras un *ritardando*. Un elemento particular relacionado con la noción de tópicos como transmisores de sentido, que traté en el capítulo 2, es que toda la sección correspondiente al *Paraíso Celestial* la escribí en ritmo de bambuco, pero sobre la métrica de 12/8 predominante en toda la pieza; de esta manera el ritmo armónico sucede de un compás a otro y el aire de bambuco conserva su esencia siendo fácilmente identificable.



**Figura 33:** Esquema general de la estructura musical del *Empíreo*. Elaboración propia.

#### 4.6.2 Memoria del proceso compositivo

En la narración poética Dante y Beatriz cruzan la esfera de fuego que separa el *Paraíso terrenal* (localizado en el *Purgatorio*) de las esferas celestes, que una a una se van sucediendo en la música de esta pieza mediante la entrada, uno tras otro, de los distintos instrumentos del ensamble (cc. 1-3). A esta sucesión sonora le sigue una fanfarria de la flauta, el oboe y el clarinete en intervalos de quinta, como imagen de las trompetas celestes que anuncian la llegada de un visitante al reino de los Cielos (c. 4). Esta fanfarria se retoma posteriormente en el compás 21 con la misma interválica pero con notas diferentes, como antesala del *Paraíso Celestial*. El tipo de escritura que empleé en este movimiento es isométrico.

The image displays a musical score for a piece titled 'Alegoría de las esferas celestes, seguida de la fanfarria de los vientos en intervalos de quinta'. The score is written for a chamber ensemble and includes the following instruments: Flauta (Flute), Oboe, Clarinete Eb (E-flat Clarinet), Bandola, Guitarra (Guitar), Tiple solista (Soloist Harp), Violín 1 (Violin I), Violín 2 (Violin II), and Viola. The tempo is marked 'Andante' with a quarter note equal to 60 beats per minute (♩ = 60). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 12/8. The score is divided into three measures. The first measure shows the entry of the Flauta, Oboe, and Clarinete Eb, each playing a melodic line with a dynamic marking of *p* (piano). The second measure shows the entry of the Bandola and Guitarra, both playing a melodic line with a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte). The third measure shows the entry of the Tiple solista, Violín 1, Violín 2, and Viola, each playing a melodic line with a dynamic marking of *mf*. The Flauta, Oboe, and Clarinete Eb continue to play their melodic lines, with dynamic markings of *mf* and *pp* (pianissimo). The score is written in a clear, isometric style, with each instrument's part clearly defined and easy to read.

**Figura 34:** Alegoría de las esferas celestes, seguida de la fanfarria de los vientos en intervalos de quinta. Elaboración propia.



En el *Anteparaíso*, mientras Dante y Beatriz van recorriendo los cielos de la Luna, Mercurio y Venus, establecen un diálogo en el que Dante escucha las respuestas a sus preguntas en torno al lugar que habitan los bienaventurados. Así pues, el *Anteparaíso* quise enfocarlo fundamentalmente desde el tópico de lo bucólico, lo pastoril, mediante la reiteración de los tresillos de la guitarra, los dosillos del oboe y los acordes en las cuerdas frotadas enmarcando el diálogo de la flauta (Beatriz) con el tiple (Dante) como se aprecia en la figura siguiente:

**Figura 35:** Fragmento del Anteparaíso (cc. 11-14). Elaboración propia.

Posteriormente, conservando siempre la métrica de 12/8, en el compás 17 el tiple comienza a prefigurar el aire de bambuco que predominará en la sección siguiente:

**Figura 36:** Compases 17 a 19. Elaboración propia.

En el *Paraíso*, mientras Dante es conducido por su amada Beatriz a los diferentes cielos, la narración literaria transcurre sin mayores eventos sobresalientes, entre disertaciones teológicas con los espíritus de los sabios y teólogos, así como con los mártires de la fe y los espíritus contemplativos que habitan cada uno de esos lugares. Así pues, toda esa narración (cc. 24-62) la abordé mediante la incorporación del bambuco en 12/8 con un ritmo armónico reiterativo en la

sucesión de los acordes de *C#m7(add9)* y *Bm7(add9)* en la guitarra, mientras el tiple, simultáneamente y a distancia de quinta, ejecuta los acordes de *G#m7* y *F#m7* respectivamente en el acompañamiento. Luego, cuando el tiple deja de acompañar para dialogar con la flauta, la bandola lo releva en su función acompañante incorporando la técnica extendida de tocar sus acordes haciendo aplatillados hacia arriba al igual que se hacen en el tiple, con las uñas de la mano derecha. En esta sección no hay propiamente una textura definida; es una textura en la que no se identifican elementos sobresalientes más allá de las digresiones melódicas que se van sucediendo en los diferentes instrumentos sobre la reiteración del ritmo armónico. Las figuras 37 y 38 ilustran algunos de estos asuntos:

**Figura 37:** Ritmo armónico del *Paraíso Celeste*, establecido desde la superposición de acordes a distancia de quinta entre guitarra y tiple (cc. 24 y 25). Elaboración propia.

**Figura 38:** Indicación de técnica extendida en la bandola. Elaboración propia.

Del compás 44 al 71 el discurso sonoro del bambuco se enfoca en los tópicos de lo grandioso y exultante que definen el *Empíreo*, con un *tempo Allegro* y una dinámica que comienza a crecer gradualmente de *mezzo forte* a *fortissimo*. El canto del *Gloria* que entonan los coros angélicos tiene aquí su alusión en el intervalo melódico de cuarta descendente que suena en los dos primeros tiempos de los compases 51 y 52 en la flauta y la bandola, y que se repite en los compases 56 y 57 como se muestra en la siguiente figura:

Flauta

Oboe

Clarinete Bb

Bandola

**Figura 39:** Ilustración de las notas del canto de *Gloria* en flauta y bandola. Elaboración propia.

A modo de coda, a partir del compás 62 establecí un retorno al *Andante* inicial de los compases 1 a 3, aludiendo de nuevo a los planetas. Posteriormente, en el compás 68 retomé el *ictus* inicial del tiple en los compases 16 y 17 del *Preludio*, esta vez tocado por la bandola acompañada por todo el ensamble que armoniza con acordes bimodales a distancia de cuarta aumentada (C–F#m), como tópicos reminiscentes del estado de conmoción y zozobra que Dante experimentó cuando inició su viaje. Seguidamente, en los compases 69 a 71 el tiple retoma todo ese mismo motivo, redoblado en la flauta, pero ahora restituído y transformado en tonalidad Mayor, aludiendo a los estados de paz interior, claridad y serenidad recobradas por el poeta luego de estar ante la presencia del “*amor que mueve al sol y las estrellas*” (Par. XXXIII, 145).

Flauta

Oboe

Clarinete Bb

Bandola

Guitarra

Tiple

**Figura 40:** Ilustración del final de la obra. Elaboración propia.

## CONCLUSIONES

“¡Perfección! En pos de esta quimera va el andariego cultor de las artes, hacia una meta inaccesible; eternamente descontento, divinamente descontento, hurgando en los más recónditos rincones de su ser y del mundo que le rodea, para desentrañar verdades y bellezas que permanecen invioladas en el misterio de la vida” (Terig Tucci, 1969, p.15).

Romper paradigmas: por un lado, el del esencialismo con su discurso de autenticidad que ve en la tradición y la identidad fenómenos estáticos, establecidos e invariables a la luz de su propio juicio maniqueísta; por otro lado, el del neocolonialismo con su discurso de universalidad de “La Cultura” en sus propios términos y desde sus propios referentes. Tal es la condición de posibilidad de la creación artística que busque mirar hacia adelante. Es desde una postura intermedia y conciliadora que sepa reconocer la riqueza de los aportes que el fenómeno de la transculturación ofrece, que el compositor puede encontrar y elegir su propia identidad artística sabiéndose heredero de una tradición que a su vez, en su propia dinámica, está en permanente construcción. Es en ese contexto que la noción de lo tradicional-contemporáneo cobra vigencia y es desde esa perspectiva que, como afirma Coriún Aharonián (2012): “la contemporaneidad tiene que ver no con aquella supuesta santidad aséptica de la música, sino con su inserción en un mundo real” (p. 32).

En mi condición de músico con formación como intérprete, la aproximación al mundo de la composición desde mi acercamiento básico a algunas de las estéticas y técnicas compositivas del siglo XX me permitió apenas vislumbrar ese vasto universo de herramientas y posibilidades de las que los compositores académicos disponen, y ello exigió de mí, además, como creador, mantener una actitud permanente de reflexión en torno a mis propios paradigmas respecto de las maneras de entender y concebir las músicas tradicionales andinas colombianas a la luz de aquellas estéticas a las que con cauteloso asombro y fascinación me acerqué para dar respuesta a la pregunta esencial que le confirió trazabilidad y dinamismo a este trabajo de investigación-creación.

Los géneros y estilos de nuestras músicas andinas que por su arraigo en la región, sumado a las dinámicas culturales en el transcurso del tiempo, hoy consideramos tradicionales, en su momento también fueron contemporáneos en cuanto coetáneos y en cuanto respondían a los cánones

estéticos (quizás impuestos) de sus épocas y lugares de origen. Lo contemporáneo, tanto en las músicas de tradición popular como en las de tradición académica centro europea siempre ha existido. Las categorías de “*culta*” y “*popular*” (la segunda en ocasiones mirada despectivamente) con las que estamos habituados a diferenciar las prácticas musicales provenientes de la tradición escrita y de la tradición oral, respectivamente, proceden de clasificaciones establecidas desde puntos de enunciación que responden a intereses específicos de diversa índole, pero en el campo de la creación musical lo que cuenta realmente es el material sonoro, cualquiera sea su origen y tradición, con el que el compositor decida trabajar. En mi ejercicio investigativo y compositivo quise integrar elementos de nuestras músicas tradicionales andinas en un contexto musical contemporáneo entendido de dos formas: la primera, desde la coetaneidad que deriva de este momento presente del que soy parte en un contexto geográfico, cultural y tradicional determinado y, la segunda, desde las resignificaciones que quise establecer en relación con las maneras de concebir los aires musicales andinos desde otras estéticas, en el contexto de una música programática inspirada en un clásico de la literatura. Desde ese marco referencial y más allá de haber logrado o no mi modesto propósito, me asiste la más plena convicción de que la brecha para algunos existente entre lo tradicional y lo contemporáneo es un sinsentido a la luz de lo que el diálogo inter y transcultural posibilitan.

## BIBLIOGRAFÍA

- Agawu, K. (2012). *La música como discurso sonoro: aventuras semióticas en la música romántica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Aharonián, C. (2012). *Conversaciones sobre música, cultura e identidad* (Cuarta ed.). Montevideo: Ediciones Tacuabé s.r.l.
- Alighieri, D. (2017). *Divina comedia* (Cuarta ed.). (A. Echeverría, Trad.) Madrid, España: Alianza.
- Anderson, B. (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Ardila González, D. A. (2012). Tres estampas de la mitología indígena colombiana. Proceso y análisis de la composición de un concierto para tiple solista y orquesta de cámara (tesis de pregrado). Universidad Pedagógica Nacional. Bogotá, Colombia.
- Arévalo, J. (2004). La tradición, el patrimonio y la identidad. *Revista de estudios extremeños*, 60(3), 925-956. Recuperado el 21 de noviembre de 2019, de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo>
- Aróstegui Sánchez, J. (25 de octubre de 2010). *La contemporaneidad, época y categoría histórica*. Recuperado el 6 de Abril de 2020, de Mélanges de la casa de Velásquez: <http://mcv.revues.org/2338>
- Barceló, J. (2008). La Divina Comedia: Poema del amor. En J. Barceló, G. Contini, C. Gatti, M. Martos, J. Wiese, & J. Wiese (Ed.), *La Divina Comedia. Voces y Ecos* (págs. 109-128). Lima: Universidad del Pacífico. Recuperado el 22 de Abril de 2021, de <https://repositorio.up.edu.pe/bitstream/handle/11354/2895/WieseJorge2008.pdf?sequence=1>
- Bedoya Álvarez, Y. (2016). *Contemporandino. Tres piezas de música andina colombiana en lenguaje contemporáneo (tesis de maestría)*. Medellín: Universidad Eafit.
- Bernal, M. (2004). De el bambuco a los bambucos. (A. Ochoa, Ed.) *Anais do V Congresso IASPM*, 1-11. Recuperado el 8 de Septiembre de 2021, de <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html>
- Betancur Mejía, J., Tobón Restrepo, A., & Rendón Marín, H. (2020). *Sin perfumar las rosas*. Medellín: Grupo de investigación Músicas regionales Facultad de Artes Universidad de Antioquia.
- Briones, C. (1994). Con la tradición de todas las generaciones pasadas gravitando sobre la mente de los vivos: usos del pasado e invención de la tradición. (I. d. antropológicas, Ed.) *Runa. Archivo para las ciencias del hombre*, 21(1), 99-129. doi:<http://dx.doi.org/10.34096%2Fruna.v21i1.1395>
- Calvino, I. (1994). *Por qué leer los clásicos*. México, D.F.: Tipográfica Barsa S.A.
- Canedo, A. (2009). La Divina Comedia en ideas musicales. *Sinfonía virtual Revista de música clásica y reflexión musical*(0013), s.p. Recuperado el 3 de Mayo de 2021, de [http://www.sinfoniavirtual.com/revista/013/divina\\_comedia\\_dante\\_musica.php](http://www.sinfoniavirtual.com/revista/013/divina_comedia_dante_musica.php)

- Cappuccio, C. (2008). Dante y Fellini: El sonido de la ciudad infernal. *Revista de Filología Románica*, VI(II), 96-109. Recuperado el 9 de Junio de 2021, de [https://redib.org/Record/oai\\_articulo2402404-dante-y-fellini-el-sonido-de-la-ciudad-infernal](https://redib.org/Record/oai_articulo2402404-dante-y-fellini-el-sonido-de-la-ciudad-infernal)
- Carpentier, A. (1997). América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música. En I. Aretz, *América Latina en su música* (págs. 7-19). México: Siglo xxi editores s.a. Recuperado el 31 de Octubre de 2021, de [https://books.google.com.co/books?id=3xclSef\\_HK0C&pg=PA7&lpg=PA7&dq=Am%C3%A9rica+latina+en+la+confluencia+de+las+coordenadas+hist%C3%B3ricas+y+su+repercusi%C3%B3n+en+la+m%C3%BArica+Alejo+Carpentier&source=bl&ots=9uHmNoHdoy&sig=ACfU3U1HEBk5uUONbA7EqV7woaJU](https://books.google.com.co/books?id=3xclSef_HK0C&pg=PA7&lpg=PA7&dq=Am%C3%A9rica+latina+en+la+confluencia+de+las+coordenadas+hist%C3%B3ricas+y+su+repercusi%C3%B3n+en+la+m%C3%BArica+Alejo+Carpentier&source=bl&ots=9uHmNoHdoy&sig=ACfU3U1HEBk5uUONbA7EqV7woaJU)
- Copland, A. (1955). *Cómo escuchar la música*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Danto, A. C. (1997). *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Madrid: Titivillus. Obtenido de [https://www.academia.edu/30720658/Despues\\_del\\_fin\\_del\\_arte\\_Arthur\\_C\\_Danto](https://www.academia.edu/30720658/Despues_del_fin_del_arte_Arthur_C_Danto)
- Franco, G. C. (2019). Dante y la Estética Musical de la Divina Comedia. *Mirabilia: Electronic Journal of Antiquity and Middle Ages*(28), 542-564. Recuperado el 11 de Noviembre de 2021, de <https://raco.cat/index.php/Mirabilia/article/view/359863>
- Fubini, E. (1992). *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza.
- Gatti, C. (2008). Ecos musicales de la Divina Comedia: La Sinfonía Dante de Franz Liszt. En J. Barceló, G. Contini, C. Gatti, M. Martos, J. Wiese, & J. Wiese (Ed.), *La Divina Comedia. Voces y Ecos* (págs. 36-50). Lima: Universidad del Pacífico. Recuperado el 22 de Abril de 2021, de <https://repositorio.up.edu.pe/bitstream/handle/11354/2895/WieseJorge2008.pdf?sequence=1>
- Gianera, P. (14 de Abril de 2021). La música del Paraíso. *La Nación*. Recuperado el 6 de Septiembre de 2021, de <https://www.lanacion.com.ar/opinion/la-musica-del-paraiso-nid14042021/>
- Guembe, M. (2004). Vanguardia situada: una retórica de la pertenencia. Construcción y reconstrucción de la identidad en Didar y Vaivén, de Susana Antón (Tesis de maestría). Mendoza, Argentina.: Universidad Nacional de Cuyo.
- Gutierrez Pozo, A. (2012). El concepto estricto de la estética como disciplina filosófica y su crítica. *Pensamiento*, 68(256), 199-224.
- Henken, J. (s.f.). *Francesca da Rimini*. Recuperado el 16 de Septiembre de 2021, de La Phil Gustavo Dudamel Music and Artistic Director: <https://es.laphil.com/musicdb/pieces/364/francesca-da-rimini>
- Hobsbawn, E., & Ranger, T. (1983). *La invención de la tradición*. (E. crítica, Trad.) Barcelona: Crítica.
- Judd, T. (9 de Junio de 2017). *Francesca da Rimini: La ópera sinfónica de Rachmaninov*. Recuperado el 8 de Agosto de 2021, de The Listeners' Club: <https://thelistenersclub.com/2017/06/09/francesca-da-rimini-rachmaninovs-symphonic-opera/>

- Juyó Rodríguez, J. (2012). *Cuatro estudios para tiple requinto (Una aproximación a la música contemporánea para un instrumento de música tradicional andina colombiana)*. Bogotá: Universidad distrital Francisco José de Caldas. Recuperado el 2019, de <http://hdl.handle.net/11349/1204>
- Latham, A. (2008). *Diccionario enciclopédico de la música*. México, D.F.: Fondo de cultura económica.
- Londoño Fernández, M. E., & Tobón Restrepo, A. (2004). Bandola, tiple y guitarra: de las fierstas populares a la música de cámara. *Artes, la revista*, 4(7), 44-68.
- López Cano, R. (Mayo-Agosto de 2002). Entre el giro lingüístico y el guiño hermenéutico: tópicos y competencia en la semiótica musical actual. *Cuicuilco*, 9(25), 1-40. Recuperado el 20 de octubre de 2021, de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=35102509>
- López Cano, R. (2011). Juicios de valor y trabajo estético en el estudio de las músicas populares urbanas de América Latina. En J. F. Sanz, & R. Cano López, *Música popular y juicios de valor: una reflexión desde América Latina* (págs. 217-259). Caracas: Fundación Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos.
- López Cano, R. (2020). *La música cuenta. Retórica, narratividad, dramaturgia, cuerpo y afectos*. Barcelona: Esmuc. Recuperado el 20 de Octubre de 2021, de [https://www.academia.edu/43417586/La\\_m%C3%BAsica\\_cuenta\\_Ret%C3%B3rica\\_narratividad\\_dramaturgia\\_cuerpo\\_y\\_afectos](https://www.academia.edu/43417586/La_m%C3%BAsica_cuenta_Ret%C3%B3rica_narratividad_dramaturgia_cuerpo_y_afectos)
- López Gil, G., Tobón Restrepo, A., Rendón Tangarife, G., Rendón Marín, H., & Mora Ángel, F. (2015). *Enclavijadas. Diálogos y confluencias de las cuerdas tradicionales en Antioquia, 1979-2012*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Luján Zapata, W. F. (2017). *7 obras para tiple solo*. Itagüí: s.e.
- Magnuson, P. (4 de Febrero de 2017). *Expresionismo: Una apelación a las emociones*. Obtenido de Patrones de sonido. Un examen estructural de la tonalidad, el vocabulario, la textura, las sonoridades y la organización del tiempo en la música culta occidental: <https://academic.udayton.edu/PhillipMagnuson/soundpatterns/microcosms/expressionism.htm>
- Magnuson, P. (4 de Febrero de 2017). *Impresionismo: Una apelación a los sentidos*. Recuperado el 30 de Septiembre de 2021, de Patrones de sonido. Un examen estructural de la tonalidad, el vocabulario, la textura, las sonoridades y la organización del tiempo en la música occidental.: <https://academic.udayton.edu/PhillipMagnuson/soundpatterns/microcosms/impressionism.html>
- Marín Rendón, H., & Tobón Restrepo, A. (2012). *Tiple y Bandola. Discusiones sobre grafías para cordófonos colombianos*. (H. Marín Rendón, & A. Tobón Restrepo, Edits.) Medellín: Universidad de Antioquia.
- Martínez, G. (27 de Abril de 2016). *En letras, el arte dentro del arte*. Recuperado el 3 de Septiembre de 2021, de A 33 revoluciones en el rock: <https://a33revoluciones.com/libros-rock-y-metal-entre-letras-el-arte-dentro-del-arte/>



- Menuhin, Y., & Davis, C. (1981). *La música del hombre*. (A. C. González Ruiz, Trad.) Ontario: Methuen Publications.
- Messiaen, O. (1941). *Técnica de mi lenguaje musical*. (D. Bravo López, Trad.) Paris: Alphonse Leduc editions musicales.
- Miranda, R., & Tello, A. (2011). *La música en Latinoamérica*. México, D.F.: Secretaría de Relaciones Exteriores México.
- Ochoa, A. M. (1997). Tradición, género y nación en el bambuco. *A Contratiempo*(9), 34-46. Obtenido de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7663194>
- Orrego Salas, J. (1988). Creación e identidad cultural en América Latina. *Revista Musical Chilena*(169), 58-85. Obtenido de <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/12917>
- Ortiz, F. (1991). *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. La habana: Editorial de ciencias sociales.
- Puerta Zuluaga, D. (1988). *Los caminos del tiple*. Bogotá: Damel.
- Rendón Marín, H. (2009). *De liras a cuerdas. Una historia social de la música a través de las estudiantinas. Medellín, 1940-1980*. Medellín: Universidad Nacional de Colombia.
- Rendón Marín, H., & Tobón Restrepo, A. (2015). *Toques y retoques. Reflexiones sobre la enseñabilidad de los instrumentos de cuerda tradicionales andinos de Colombia*. Medellín: L. Vieco S.A.S.
- Saboya, L. (3 de agosto de 2019). *Lucas Saboya Music*. Recuperado el 8 de abril de 2020, de [https://www.youtube.com/watch?v=\\_cKNmhNqhTM](https://www.youtube.com/watch?v=_cKNmhNqhTM)
- Sánchez Sánchez, V. (2015). Dante en la música española: La Divina Comedia de Conrado del Campo, del poema sinfónico a la ópera. *Dante e l'arte*, 2(161), 161-186. Recuperado el 24 de Septiembre de 2021, de [https://www.researchgate.net/publication/329720750\\_Dante\\_en\\_la\\_musica\\_espanola\\_la\\_Divina\\_Comedia\\_de\\_Conrado\\_del\\_Campo\\_del\\_poema\\_sinfonico\\_a\\_la\\_opera](https://www.researchgate.net/publication/329720750_Dante_en_la_musica_espanola_la_Divina_Comedia_de_Conrado_del_Campo_del_poema_sinfonico_a_la_opera)
- Santafé Villamizar, O. O. (2012). Orquesta típica de la Universidad Pedagógica Nacional, una experiencia en educación desde las músicas colombianas andinas. En H. Rendón Marín, & A. Tobón Restrepo, *Tiple Bandola. Discusiones sobre grafías para cordófonos colombianos*. (págs. 161-171). Medellín: L. Vieco S.A.S.
- Santafé, O. (2011). *Estudios melódicos para tiple solo. Doce estudios para tiple solista*. (O. Santafé, Ed.) Bogotá.
- Subirats, E. (1984). *La crisis de las vanguardias y la cultura moderna*. Madrid: Ediciones libertarias.
- Torres Cardona, H. (2005). *Cuerdas típicas colombianas. Guitarra, tiple y bandola*. Manizales: Universidad de Caldas.
- Tucci, T. (1969). *Gardel en Nueva York*. New York: WEBB PRESS.
- Urrego, H. (15 de diciembre de 2013). *Estudios melancólicos para tiple solo. Oscar Santafé. Doce estudios para tiple solista*. Recuperado el 8 de abril de 2020, de Revista A Contratiempo:

<http://www.musigrafia.org/acontratiempo/?ediciones/revista-22/-que-est-sonando-/estudios-melanclicos-para-tiple-solo-scar-santafe-.htm>

Vega, C. (1979). Mesomúsica. Un ensayo sobre la música de todos. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*(3).

Zapata Gil, C. A. (2020). Tiple loop: Exploraciones técnicas y tímbricas con el uso del tiple, estación loop y otras tecnologías musicales (tesis de maestría). Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.

## ANEXOS

### Anexo 1: Glosario

#### CONVENCIONES GENERALES DE LAS OBRAS



*p, i, m, a*

Golpe de llave con *pizzicato* en la flauta.

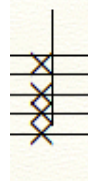


Nomenclatura de los dedos de la mano derecha en las cuerdas pulsadas.

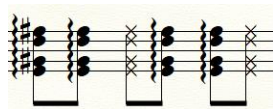
Susurro de viento: Tapar todas las cuerdas del tiple con mano izquierda en primera posición mientras se desplaza lentamente un arco de violín en posición oblicua al instrumento, haciendo un movimiento circular en su desplazamiento.



Rasgueo sencillo (en instrumentos de cuerdas pulsadas).



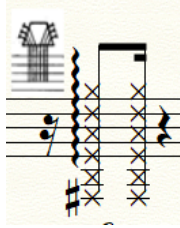
Aplatillado: Efecto producido en el tiple con las uñas de la mano derecha cuyo resultado sonoro semeja el de los platillos al chocar entre sí.



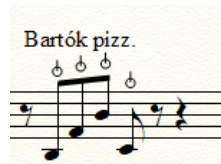
Combinación de rasgueos y aplatillados en el tiple.



Indicación para el efecto de brisa que se produce pisando las notas escritas y rosando sutilmente las cuerdas con la palma de la mano derecha.



Rasgueo en la region de la cabeza del instrumento en las cuerdas pulsadas.



Pizzicato Bartók: Consiste en tocar las notas jalando las cuerdas hacia afuera para que golpeen contra el diapason.



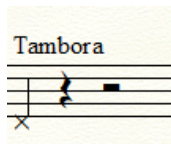
Indicación de efecto de redoblante en la guitarra, consistente en sobreponer la quinta cuerda sobre la sexta mientras se ejecuta el tremolo.



Rasgueo Redondo en la guitarra.



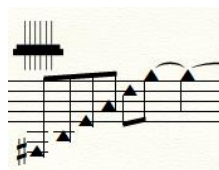
Rasguear las cuerdas del tiple desde un punto en el diapason, utilizar un *slide* de vidrio en mano izquierda, y deslizarlo hasta el lugar de las notas escritas y luego repetir el procedimiento en forma descendente hacia un punto en el diapason.



Indicación para imitar el sonido de la tambora mediante un rebote del pulgar en el Puente del instrumento en las cuerdas pulsadas.



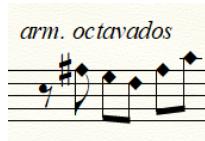
En las cuerdas pulsadas, tocar en la región de la cabeza del instrumento las cuerdas correspondientes a las notas escritas.



En la bandola, tocar las notas de la sexta a la primera cuerda en la región entre el Puente y el tiracuerdas.



Armónicos naturales producidos en los instrumentos de cuerdas pulsadas posando ligeramete el dedo 4 de la mano izquierda en el traste 12.



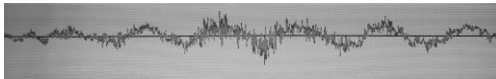
Armónicos octavados que se producen pisando las notas con la mano izquierda y pulsando las cuerdas muy sutilmente a distancia de 12 trastes en las cuerdas pulsadas.



En cuerdas frotadas: desplazamiento del arco desde el talón.  
En cuerdas pulsadas: tocar con el plectro hacia abajo.



En cuerdas frotadas: desplazamiento del arco desde la punta.  
En cuerdas pulsadas: tocar con el plectro hacia arriba.



Efecto de chirrido en el violonchelo, imitando el rechinar de una puerta vieja. Con el arco se toca de talón a punta, en diagonal, ubicándolo en la parte más cercana al puente, lentamente, con presión media, de la cuerda La a la cuerda Do.



En las cuerdas frotadas, efecto de talón con *staccato* y punta.



Acento *staccato*.



Acento seguido de *staccato*.



Trino continuo entre la nota escrita y la inmediata superior.



*Trémolo*



*Glissando* ascendente.



*Glissando* descendente.

## Anexo 2: Entrevista al maestro Lucas Saboya

Ficha técnica	
<b>Nombre del Proyecto</b>	Trabajo de investigación-creación. Maestría en Músicas de América Latina y El Caribe. Facultad de Artes Universidad de Antioquia.
<b>Autor</b>	José Luis Betancur Mejía
<b>Documento</b>	Entrevista al maestro Lucas Saboya
<b>Modalidad</b>	Conversación telefónica
<b>Fecha de Realización</b>	Abril 8 de 2020
<b>Hora de Realización</b>	11:30 a.m.
<b>Duración</b>	16:48 minutos
<b>Sigla del Entrevistador</b>	<b>(JLB)</b>
<b>Sigla del Entrevistado</b>	<b>(LS)</b>
<b>Transcripción</b>	José Luis Betancur Mejía
<b>Convenciones</b>	(¿?) = Inaudible (...) = Texto dudoso { } = Aclaraciones de quien transcribe. <b><i>Negríta cursiva</i></b> = palabras o expresiones relevantes.
<b>Fecha de transcripción</b>	Abril 22 al 26 de 2020

**JLB:** Maestro, lo que le mencionaba ahora, es que estoy haciendo el estado del arte de mi proyecto de investigación; quisiera que usted me dijera o me describiera más o menos en qué consiste su trabajo con el **Concierto para tiple y orquesta**, cómo está estructurada la pieza y qué técnicas compositivas empleó... los detalles que me pueda dar respecto de la obra-

**LS:** Sí... Ah, bueno. El concierto yo lo estrené el año pasado, en el 2019, en mayo, sí. Lo inicié a finales del 2018 y a principios del 2019 lo terminé y bueno, ese tiene tres movimientos, es un concierto para tiple y orquesta de cuerdas.

**JLB:** Sí.

**LS:** Eh... bueno, estructuralmente yo uso, como casi siempre en la música que he escrito uso, pues, ritmos de la zona andina, generalmente, pues, no explícitamente. Algunos un poco más explícitamente, otros un poquito más abstractas. Sin embargo, aquí uso tres. Uso en el primer movimiento un bambuco, el primer movimiento es un bambuco que yo llamo **“a la antigua...”**

**JLB:** Sí.

**LS:** Y se llama **“a la antigua”** porque uso la escritura de 3/4, o sea, el bambuco sin anacrusa.

**JLB:** Claro.

**LS:** Entonces allí uso ese (¿?) del bambuco antiguo, digamos, el bambuco a 3/4.

**JLB:** Muy bien.

**LS:** Y... la forma, digamos, bueno, la forma es un tema, el tema de un, unos temas, como dos temas en la orquesta y en la mitad una cadencia del tiple... una cadencia del tiple y después hago una reexposición del primer tema del movimiento.

**JLB:** Ya, muy bien.

**LS:** Esa es, más o menos, como la estructura de ese primer movimiento. ¿Sí?

**JLB:** Sí.

**LS:** Ahí uso... bueno, así como un dato del primer movimiento, uso un efecto que he usado en otras obras de orquesta de cuerdas que es un efecto que no es tan usual en la música clásica y sí es muy usado en el tango, que se llama... es un efecto que se llama **“tambor”**, que hace la orquesta. Es un efecto de percusión que hacen las cuerdas: los violines (...) especialmente las cuerdas de registros agudos o medios.

**JLB:** ¿El tambor con golpes en la tapa o un efecto con las cuerdas?

**LS:** No, en las cuerdas. Ese es un efecto de tango, es un efecto que se usa mucho en el tango, donde los instrumentistas meten los dedos entre las cuerdas y hacen, pues, un efecto como de tambor, un poco.

**JLB:** Ah... sí señor.

**LS:** De hecho, está super explícito en el último acorde del movimiento de... del primer movimiento. Es un golpe ahí que suena, un golpe.

**JLB:** Muy bien, pero, ¿es como una técnica extendida, pues, en las cuerdas frotadas?

**LS:** Claro, es una técnica extendida. Claro que no es basada en la música clásica; es muy muy usada en el tango. Entonces a veces los... a los instrumentistas de música clásica, cuando no han tocado tango, toca explicarles porque no la usan mucho, a no ser que sea algún instrumentista que le haya tocado algo, en algún momento, tango.

**JLB:** Ah... ¿y eso es básicamente para los contrabajos y los chelos?

**LS:** No, (...) para los registros agudos: violines uno, violines dos y viola.

**JLB:** Muy bien.

**LS:** Porque el efecto funciona es en registros agudos y medios. En chelos y contrabajos ese efecto no funciona muy bien.

**JLB:** Ya, muy bien.

**LS:** Entonces ese es como un dato curioso que hay ahí en este, en este movimiento. Y ese movimiento tiene como un diálogo permanente del solista con la orquesta. A veces los temas los coge la orquesta, a veces los tiene el solista. Bueno, en la primera parte de este movimiento, yo un poco mezclo el compás de 3/4 del bambuco y el compás de 6/8 del bambuco. O sea, en ese primer movimiento los violines uno, los primeros violines, están en un bambuco a 3/4 y los violines (¿?) hacen otro tema al mismo tiempo, un contrapunto, otro tema en un compás de 6/8, entonces digamos que están como superpuestos. Sin embargo, el que se hace más enfático es el de 3/4 porque los contrabajos están haciendo el acompañamiento de un bambuco a 3/4, que se hace en el pulso 3 y en el primero.

**JLB:** Y en el primero, sí señor.

**LS:** Exactamente. Entonces esa esa es más o menos como la descripción del primer movimiento y bueno, como y le dije antes, ese movimiento tiene una cadencia del tiple (¿?) solista.

**JLB:** Claro. Estaba notando algo: de pronto ahora que mencionó lo del tango, ¿usted considera que en su estilo a la hora de hacer el concierto tuvo alguna influencia desde el tango, pero de Piazzolla?

**LS:** ¡Sí, claro! Sí, yo soy... yo he sido un, digamos, un (¿?) de la música de él, la he escuchado mucho y la he estudiado mucho, tanto en sus diferentes formatos y también en partituras. Entonces hay algunos gestos melódicos, no sólo en este concierto para tiple, sino en varias de las obras que yo he escrito, varios gestos melódicos del tango, específicamente algunos gestos de la música de Piazzolla.

**JLB:** Muy bien maestro. Y el segundo movimiento es un pasillo lento, así se llama, ¿no?



**LS:** Sí señor. El segundo, pues, es un ritmo de pasillo y es un pasillo lento, por eso, ese es el título. Y ese pasillo, digamos, yo lo escribí (¿?). Primero es que, en la orquesta, en general, todo el movimiento está en pizzicato, nunca usa el arco. Solo en un pequeño fragmento el concertino hace el uso del arco en algún color que quiero darle ahí, pero, en general, yo pensé ese movimiento para que la orquesta hiciera pizzicato todo el tiempo. Entonces, un poco, me interesaba el color que da la mezcla entre el color del tiple y el pizzicato de la orquesta, que me parece que es una combinación que funciona bastante bien. Y ese movimiento, digamos, también su sonoridad yo la, digamos, la saqué un poco de la música de un compositor que se llama Arvo Pärt, un compositor estoniano. Digamos, un poco la música de Arvo Pärt es música, digamos, como un poco estático, cómo la describiría... como una nueva simpleza, algo así ¿no? Entonces yo un poco traté de hacer un poco esa sonoridad y, bueno, y la característica principal, como le digo, es que la orquesta acompaña todo el movimiento en pizzicato al solista.

**JLB:** Muy bien, maestro. ¿Y el tercer movimiento?

**LS:** Del segundo solo le comento que también es como un pasillo muy modulante. Empieza en re menor, pero todo el tiempo está saliendo y volviendo a la tonalidad. Entonces eso es una característica de ese movimiento.

**JLB:** Muy bien.

**LS:** Y el tercer movimiento es un, es un (¿?) algo que yo llamé *ciclo impar* porque maneja, en la idea principal maneja mucho de, un ciclo de 13 pulsos, pero repartidos en varios compases; son: un-dos-tres-un-dos-tres-un-dos-tres-un-dos-un-dos, o sea, tres compases de 3/4 y un compás de 4/4.

**JLB:** Ah, ¡Qué interesante!

**LS:** Y ese ciclo se repite. Digamos, es como la célula, digamos, que dio como motivo a ese movimiento. Entonces es un apunte que yo llamé *ciclo impar* y yo siempre digo que es como una especie de joropo impar, porque suena como a joropo, pero de una manera como asimétrica ¿no?

**JLB:** Por eso es que sí se percibe un efecto muy interesante al escuchar el movimiento.

**LS:** Sí, y también tiene, y después de que plantea ese, digamos, esa propuesta rítmica, más adelante también hay como una superposición de compases distintos, o sea, cada... hay varias secciones en la orquesta y el solista están haciendo compases (¿?) ciclos pero que no son todos iguales ¿no? Entonces yo estoy haciendo un ciclo de corcheas que se repiten {*tararea la parte rítmica del tiple*} se repite en cierto momento, pero ese momento donde se repite no coincide con la repetición de la orquesta ¿sí? Entonces digamos que hay como tres planos rítmicos, tres ciclos, digamos, superpuestos. Sin embargo, es más evidente ese que le digo de los trece pulsos, tres

compases de 3/4 y uno de 4/4. Entonces ese es como un poco el esquema y, digamos, a manera de... en el tema armónico uso mucho, digamos, la modalidad, una armonía modal en muchos casos y también uso un elemento que he usado mucho en otras músicas que he escrito y es una técnica que se llama... eh... se llama... ah, se me olvidó (¿?) ... ¡*mediantes cromáticas!* Mediantes cromáticas son la relación armónica entre una... una sección está en Mí menor y la otra está en Sol menor, o sea, las mediantes son las relaciones que hay de tercera menor entre una sección y otra o entre un acorde y otro. Generalmente dos acordes, por ejemplo, están a distancia de tercera menor pero los dos acordes son el mismo tipo de acorde, o sea, son mayores los dos o son menores los dos. Exactamente. Eso yo lo uso mucho tanto de un acorde para otro inmediatamente, como también a veces uso una sección, por ejemplo, en Mí menor y la otra en Sol menor. Entonces ahí hay una mediante cromática, pero de acuerdo a la tonalidad que uso en cada parte, conservando el modo, si son menores los dos o si son mayores los dos.

**JLB:** Claro.

**LS:** Es un recurso que yo uso mucho, ese de las mediantes cromáticas, y en este concierto está como presente también.

**JLB:** Muy bien maestro. Y le pregunto: El día del estreno del concierto sacaron ustedes un programa de mano. ¿Usted de pronto pudiera enviarme ese programa de mano a mi correo para tener ese referente?

**LS:** Claro que sí, yo se lo envío. Si me envía su correo al WhatsApp, yo le envío al correo una foto.

**JLB:** Ah, sí, yo le envío por WhatsApp mi correo y le agradezco enviarme entonces ese programa de mano para reseñarlo dentro del trabajo que estoy haciendo. Hace días hice contacto también con el maestro Mauricio Lozano en relación con su “Desconcerto para Tiple”. Entonces conversé con él y también me envió lo del programa de mano del concierto.

**LS:** Ah, sí, ¡chévere! Ese lo estrené yo también

**JLB:** Claro, claro. Él me comentó. La reseña que él me envió ya la tengo incluida dentro de estado del arte, entonces necesitaba la suya. De hecho, maestro, ¿usted tiene alguna información si de pronto después de su concierto haya habido otro compositor que hubiera escrito otro concierto para tiple y ensamble, una obra concertante, en este tiempo, o la suya ha sido la última en este lapso de tiempo desde el año pasado hasta acá?

**LS:** Sí, pues, yo creo que la mía ha sido como lo último, desde la información que yo tengo, lo último que se ha hecho, ¿no? Pero antes, sé que ha habido otras sorpresas como la de Mauricio y bueno, y hace muchos años yo también estrené un... es como una obra que hizo Fabián Forero para tres tiples y orquesta, que la estrené precisamente allá en Medellín. Eso sí hace años, en

el 2005. Realmente es una obra, como una serie de versiones sobre temas populares de la música andina y él hizo como unas secciones orquestales con tres tiples solistas. A eso le llamó (¿?). Pero desde que yo hice el mío, el concierto este, desde el año pasado hasta ahora, no conozco ninguna otra obra de ese tipo. Yo hice otra obra, pero no es para tiple y orquesta, sino para tiple y cuarteto de cuerdas. Es una obra que hice para que la estrenara Diego Bahamón en su graduación de maestría en tiple en La Javeriana.

**JLB:** ¿La guabina?

**LS:** No... Ah, bueno, hay un antecedente y es una guabina que yo hice para tiple y orquesta de cuerdas. Hay una versión para cuarteto, pero eso en realidad es para orquesta de cuerdas y tiple. Eso es parte de un tríptico que yo hice (¿?) que tenía con mis hermanos en el 2015. Eso es un tríptico donde en el primer movimiento el solista es la bandola, en el segundo el solista es el tiple y en el tercer movimiento el solista es la guitarra. Yo lo hice para mis hermanos y para mí. Para tiple está ese antecedente de la guabina para tiple y orquesta, pero no... la obra de la que le hablo es una que yo hice y que se estrenó en enero. Es una obra que es un quinteto para tiple y cuarteto de cuerda. Eso lo estrenó (¿?) en la Javeriana en enero, hace poquito.

**JLB:** En enero ¡Que bien! ¿Y esa pieza la tiene de pronto ya publicada en youtube para escucharla o todavía no la ha subido?

**LS:** No, eso no está publicado. Eso lo estrenó Diego en enero y creo que está pensando en hacer unos videos, pero creo que eso se demorará un poquito más de lo que tenía pensado por esta situación en la que estamos {cuarentena por covid-19}.

**JLB:** Claro que sí.

**LS:** Pero de eso no hay todavía material publicado porque fue apenas en enero que la hizo.

**JLB:** Bueno maestro, le agradezco mucho este tiempo que me regaló con toda la información que me estuvo compartiendo. Enseguida le envió al WhatsApp mi correo y le agradezco enviarme el programa de mano del concierto.

**LS:** Claro que sí, yo le envió las (¿?).

### Anexo 3: Entrevista al maestro Fabián Forero Valderrama

<b>Ficha técnica</b>	
<b>Nombre del Proyecto</b>	Trabajo de investigación-creación. Maestría en Músicas de América Latina y El Caribe. Facultad de Artes Universidad de Antioquia.
<b>Autor</b>	José Luis Betancur Mejía
<b>Documento</b>	Entrevista al maestro Fabián Forero Valderrama
<b>Modalidad</b>	Enlace por Google Meet - entrevista informal.
<b>Fecha de Realización</b>	Octubre 16 de 2021
<b>Hora de Realización</b>	11:00 a.m.
<b>Duración</b>	37:00 minutos
<b>Sigla del Entrevistador</b>	<b>(JLB)</b>
<b>Sigla del Entrevistado</b>	<b>(FF)</b>
<b>Transcripción</b>	Gloria Juliet Gaviria García
<b>Convenciones</b>	(¿?) = Inaudible (...) = Texto dudoso { } = Aclaraciones de quien transcribe. <b><i>Negríta cursiva</i></b> = palabras o expresiones relevantes.
<b>Fecha de transcripción</b>	Noviembre 27 y 28 de 2021.

**JLB:** Maestro Fabián, muchísimas gracias por por dedicarme estos minutos para esta entrevista.

**FF:** Con muchísimo gusto, no faltaba más maestro, con mucho gusto con todo el cariño

**JLB:** Muchísimas Gracias. Maestro, lo pongo un poquitico en contexto: resulta que estoy componiendo una obra para tiple concertante con un ensamble de cámara, como trabajo de investigación-creación de la Maestría en Músicas de América Latina y El Caribe. La obra la tengo prevista en cuatro movimientos; es una obra programática y el ensamble es con quinteto de cuerdas frotadas y maderas, con flauta, oboe, y clarinete; además están la bandola, el tiple y la guitarra; de todo eso me he dado a la tarea de indagar, bueno, qué hay en el país en relación con obras para tiple concertante, tiple solista con orquesta o concertante en algún tipo de ensamble.

**FF:** hum (asiente) { }

**JLB:** ... y he estado indagando una cantidad de cosas y he descubierto que definitivamente, obras si las hay y las hay también para tiple solista y todo aquello pero, en la mayoría de los casos los compositores no tienen documentada la manera como escriben, es decir, su estilo compositivo todo este tipo de cosas y entonces finalmente resulta uno es indagando en trabajos de tipo académico, pero en esta indagación he estado encontrando una cantidad de piezas que

son pues muy valiosas, pero no tengo mayores referencias de esas obras y me gustaría, pues, para el estado del arte, referenciar la suite 40 que usted escribió para orquesta de cámara y trio de tiples.

**FF:** si

**JLB:** Quisiera, en principio, que me explicara cuáles fueron los pormenores de esa composición, es decir, ¿cómo surgió? ¿de qué se trata? Quisiera que me comentara más o menos esos aspectos en relación con la obra.

**FF:** Claro, claro, claro qué gusto,

**FF:** Antecedentes, es que en el Cortiple precisamente de hace quince años, eh eso es en 2006, Jose Luis Martinez que es uno los organizadores, me llamó a Luis Guillermo exacto, entonces me llamó y me dijo que es que querían tocar a tres tiples solistas con un formato de cámara; pues esa obra prácticamente esto fue casi como un trabajo de sastrería porque me dijeron(...) más o menos lo que querían (risas) { }

**JLB:** ah ya, a la medida pues

**FF:** me dijeron: tenemos tres obras, sí, todo a medida

**JLB:** risas{ }

**FF:** Tenemos tres obras que ya escogimos que son, eh, *Gloria Eugenia* de Manuel J Bernal, la pieza central sería *Larandía* de Jerónimo Velasco y para cerrar creo que era *A mis Colegas*, ¿a mis colegas? Creo que sí, si no estoy mal era de Victor Guerrero, creo. Entonces iban a tener un formato de cámara que iba a ser flauta, oboe y el quinteto de cuerdas, entonces pues sí, yo acepté y, pues, hice una obra de carácter concertante para los tres tiples y (¿?) con la orquesta; primero que todo le puse *Suite Cuarenta* porque cumplí cuarenta años. Yo fui y tuve el honor también { } de dirigirla y de haberla estrenado con ellos con Jose Luis Martinez en el primer tiple, en el segundo creo que estaba Oscar Santa Fe y en el tercero Lucas Saboya.

**JLB:** Lucas... sí, ¡qué bien!

**FF:** Lucas si, si, esos fueron los tres tiplistas solistas y entonces creo que lo que hicimos en una orquesta que organizaron, yo creo que fueron chicos del plan Batuta, o ya no recuerdo bien de dónde.

**JLB:** Muy bien

**FF:** y les dejamos precisamente como en el lanzamiento del festival y ese día que hicimos el lanzamiento cumplí cuarenta años.

**JLB:** ah! Excelente.

**FF:** Entonces le pusimos, le puse suite cuarenta y es desde ahí ahí el nombre.

**JLB:** Muy bien.

**FF:** Bueno, a nivel un poco ya de, digamos, del material ya musical y un poco de la dramaturgia (...) de la orquesta pues sí, busqué fue fundamentalmente (...) digamos unos tres tiples que están interactuando con la orquesta. Hay momentos en los que tiene una sonoridad sobre todo en los roles no como a concierto grosso (...) barroco en el que hay unos episodios de los tiples solistas y unos *tuttis* que digamos acompañan y fortalecen, digamos, como la interacción de los tiples con la orquesta.

**JLB:** ya.

**FF:** Lo que hice fue a través de unas cadencias, potenciar mucho más, digamos, el carácter de los solistas el carácter de la obra para los solistas; creo que tiene, tiene dos cadencias: hay una absolutamente (...) larga muy explícita después del primer movimiento, digámoslo así, que era *Gloria Eugenia* y pues lo elaboro a partir de materiales de motivos melódicos del pasillo (...) más o menos la línea de las cadencias del virtuosismo de lucimiento y ese tipo de cosas. Eh... pues de verdad la orquesta, la obra tiene bastante contrapunto y a mí me gusta mucho y entonces muy a menudo escribo una textura contrapuntística y entonces los tiples se mueven mucho en esa dirección; ahí pasan puntos tensos en los que hay contrapunto a tres partes, por ejemplo incluso a solo, o sea no... la orquesta no se escucha, ese tipo de cosas ocurren seguido, pero también puede ser que por ejemplo haya dos tiples interactuando en texturas y contrapunteo (...) y el otro rasgueando y acompañando; o sea, los tiples también asumen a veces ese rol del acompañamiento al ritmo armónico (...) en la orquesta por ejemplo.

**JLB:** ah! que bien, excelente

**FF:** entonces, bueno yo creo que eso es un poco como a grandes rasgos de lo que se trata la obra no.

**JLB:** Ya excelente!

**FF:** Si entonces si... la idea era darle un carácter muy concertante a esos tres temas, pues más o menos se logró, lo has escuchado cierto?

**JLB:** Si, si claro, yo la escuché en youtube, precisamente cuando me hicieron mención creo que fué el maestro Oscar Santa Fe, me mencionó lo de la Suite Cuarenta y la estuve escuchando.

**FF:** claro

**JLB:** Entonces yo me hago una pregunta relacionada con las técnicas compositivas, ya que a usted le pusieron a trabajar sobre tres piezas que ya ellos habían elegido; ¿uno pudiera decir que en relación con una técnica compositiva su obra parte, digamos, de lo que es la cita musical y a partir de ahí hace toda su elaboración?

**FF:** asiente { } Una elaboración.

**JLB:** Porque como son obras ya compuestas, ¿entonces usted trabajó con base en esas obras y compuso pues la obra suya a partir, digamos, de la cita o considera quizás que esa técnica es como un punto de partida?

**FF:** totalmente de acuerdo

**JLB:** ¿La cita? ¿Sí?

**FF:** exactamente, eso es.

**JLB:** Sí, excelente, excelente, maestro.

**FF:** Por aquí en Bogotá en “Nueva (¿?) Cultura”, habían acuñado ese término de **arreglo compositivo**, por ejemplo, ¿no?

**JLB:** ah! Arreglo compositivo?

**FF:** Exacto; podría también calificarse un poco de esa manera.

**JLB:** Ah, claro, claro que sí, entonces sí encaja por ahí.

**FF:** Creo yo.

**JLB:** y otra pregunta maestro: ¿usted alrededor del tiple en su rol concertante, ha escrito de pronto otras piezas?

**FF:** huum piensa { } no así, concertante no, pues no, ya arreglos y ahorita estoy escribiendo una obra precisamente para trio que va a ser, va a tener cuatro movimientos; estoy ahorita en el segundo pero no así de carácter concertante para el tiple, no.

**JLB:** ya

**FF:** Hice, bueno, como creo que tú sabes, una, un experimento anterior que fue parecido y yo creo que por eso fue que me propusieron hacer esa obra un atisbo (¿?) en temas latinoamericanos para bandola solista y orquesta de cuerdas, ese fue un experimento un poquito anterior, esto si fue como en el año 99 - 2.000; el de los tiples fue de 2006.

**JLB:** ¡Qué bien!

**FF:** Y he escrito, y tengo, pero no es un carácter como tan tan concertante, digamos, en la medida en que no es que tenga explícitamente un material en esa dirección del lucimiento y, bueno, las cadencias y como trabajar explícitamente el virtuosismo, pero sí tengo varios arreglos para trio de bandola, tiple y guitarra y orquesta de cámara.

**JLB:** ¿de cuerdas? Ah, excelente

**FF:** Tengo (¿?) no son muchos pero por ahí esta por ejemplo, *En Lontananza* de Velasco, *Mi Valle Querido* de Arístides Romero y para un evento de un grupo empresarial, eso fue en 2007 eso fue al año siguiente precisamente de escribir la *Suite Cuarenta*, hicimos, hice como un par de popurrís con música del Tolima Grande, del Tolima y Huila en ese formato Bandola, Tiple y Guitarra y la orquesta de cámara, pero no los intervine, como a nivel de cadencias y eso, no, es

simplemente la melodía, claro que tienen un rol protagónico, digamos un rol central el trio lo tiene y la orquesta de alguna manera acompaña, pero no voy más allá, digamos en el tema del material ya mas conciertante no, es simplemente la melodía, son arreglos digamos son (¿?) unas versiones digamos . Hicimos un potpurri con música Latinoamericana, entonces hay un bolero de Jose Alfredo Jimenez, un choro brasilero, hay un tango.

**JLB:** ¡Excelente, que bien!

**FF:** una cosa así, entonces vamos pasando por una obra y otra, una obra y otra eso es como digamos el material que tengo, si ese si te interesa, te lo podría facilitar el score si quieres

**JLB:** claro, si me hace el favor maestro.

**FF:** Esto es una cosa más bien, es que como era una fiesta, una celebración de este grupo de empresas el tono es así como muy festivo, tiene un pasodoble, bueno... en fin, la cosa era digamos un contrato muy explícito, pues de como decimos vulgarmente aquí, era como una chisga, algo así. Bastante popular en un formato de trío con orquesta a parte de lo de los tres tiples.

**JLB:** Quizás cuando presentaron las obras usted haya tenido que enviar una reseña de la obra para el público, o algo así. Si la tiene le agradezco compartírmela.

**FF:** Déjame yo busco, de los popurrís, hubo programa de mano, entonces seguramente en el programa de mano hay una reseña así sea pequeña sobre las obras, porque como te digo eso lo hicimos y nunca se volvió a tocar.

**JLB:** ¡que lástima hombre, eh ¡Que vaina!

**FF:** Solamente era para ese compromiso y ahí quedó la música, pero ahí está, de pronto voy a buscar, eso fue hace catorce años ya, voy a buscar el programa de mano, me imagino que debe haber en la reseña del programa algo referente a estos dos potpurris, y de la Suite Cuarenta.

**JLB:** Le pregunto eso es porque, normalmente en lo que se refiere a los estados del arte, uno los estados del arte los trabaja es con base en algo que ya esté documentado.

**FF:** Asiente { } documentado.

**JLB:** Claro, porque entonces yo por ejemplo, todas las referencias que usted me está haciendo, yo quiero incluirlos en el trabajo, quiero incluirlas como en unos anexos especiales, pero yo quisiera saber si hay una referencia ya directa para poner en el estado del arte como tal, porque me parece muy interesante el trabajo que usted ha hecho alrededor de esto.

**FF:** ¡Muchas Gracias!, déjame busco, porque en el disco de Lucas aparece, él luego grabó para la Suite completa, pero, él solo, o sea el hizo los tres tiples.

**JLB:** ¡ah ya... qué bien!

**FF:** y lo grabó en un disco que se llama "Intemperante" que es muy bello, no sé si lo conoces...



**JLB:** Lo he visto en la página de él, sí.

**FF:** Entonces bueno, la suite Cuarenta sí, ya está publicada en una producción discográfica.

**JLB:** Sabe, a raíz de esta investigación hay muchas piezas que precisamente por no estar reseñadas, muchos no las conocemos, se presentan en los conciertos pero se van quedando ahí, y otra cosa de la que me he dado cuenta es de la dificultad que me han manifestado varios de los entrevistados que escriben para tiple y ensamble de cámara u orquesta y es la dificultad tan grande que tienen para poder tocar sus piezas, para ponerlas a sonar, esa es una limitante muy grande que hay aquí.

**FF:** Si, muchas veces son obras que se tocan una vez y pasa mucho, pasa mucho.

**JLB:** y quedan ahí... Maestro yo le agradezco mucho ese dato de Lucas Saboya y de la pieza que me dice usted de la Iberoamericana, paisaje Iberoamericano.

**FF:** ah si la Iberoamericana y la Huilense, la reseña sería el programa de mano.

**JLB:** Bueno maestro yo le agradezco en el momento en que me lo pueda enviar.

**FF:** Y te sirva quieres que te lo escanee.

**JLB:** En el tiempo que menos le ocupe.

**JLB:** Otra preguntita: Qué opinión le merece a usted, lo siguiente: cuando yo trabajé con el maestro Jesús Zapata como tiplista del Trío Instrumental Colombiano, lo que evidenciaba era que en el trabajo del maestro Zapata precisamente lo que había en relación con el tiple era su diálogo permanente con la bandola, más que el mero acompañamiento. Uno pudiera decir que desde esa perspectiva los otros arreglistas y compositores que había en el país comenzaron a considerar desde el trío propiamente dicho, la posibilidad del tiple concertante posterior; ese hubiera sido quizás el primer paso para que se diera esa posibilidad de hacer un tiple concertante. El hecho que desde el trío Instrumental colombiano, desde el trío Ancestros pues, todos estos tríos grandes del país, ya el tiple no tenía solo el rol de acompañante; sino que comenzaba a interactuar melódicamente.

**FF:** Es decir, yo pensaría que no de una manera explícita, pero lo que sí es cierto es que esa libertad, esa flexibilización del tiple en su rol en el formato del trío, por ejemplo, pues sí, marcó un antes y un después, o sea, todo esto le dio una posibilidad. De hecho creo que entre los instrumentos es el instrumento más móvil porque va y viene, digamos, intercambiando roles, eventualmente también acompaña con el rasgueo pero vuelve y se suelta, luego se vuelve el instrumento líder con la melodía o le hace un contracanto o contramelodía (¿?) en la bandola o lo que sea, entonces además que es perfecto porque con su color, dentro de esa lógica de presentación, es decir, es fundamental y (¿?) Yo pienso que por ejemplo la bandola y la guitarra tienen unos roles un poco más estáticos, menos predecibles. En tanto la bandola siempre está

más o menos en lo suyo que es hacer melodías y la guitarra siempre está con los bajos también, haciendo el continuo; pero el tiple me parece que con esa movilidad que tienen de pasar de hacer haciendo melodías a volver a acompañar un momento, y acordes, y volver, ese tipo de cosas me parece que a la instrumentación de este formato le da una frescura y una diversidad de colores y eso pues, en gran medida, en grandísima medida, se debe al tiple por ejemplo. Entonces yo sí creo que puede que no esté explícitamente, pero yo sí creo que esa iniciativa del maestro Zapata y bueno un poco de Fernando León un poquito después le heredaron (...) al tiple digamos de ese rol rígido, más establecido, y sembraron la semilla para que el instrumento llegara a eso, a volverse parte de las orquestas que existen hoy día también, de cuerdas frotadas, pulsadas, y por el otro lado concertantes, definitivamente, claro que sí.