

**DESCRIPCIÓN ANALÍTICA DE LA OBRA**

***TRES FIGURAS NEGRAS INDÓMITAS***

JHONNIE ROCHO ACÉSPEDES

Trabajo presentado como requisito parcial para optar al título de Magíster en  
música con énfasis en composición

Asesor: ANDRÉS POSADA SÁLDARRIAGA

MEDELLÍN

UNIVERSIDAD EAFIT

ESCUELA DE HUMANIDADES

DEPARTAMENTO DE MÚSICA

2015

## AGRADECIMIENTOS

Quiero manifestar un agradecimiento muy especial a mi maestro , asesory amigo Andrés Posada por su preciso acompañamiento en el desarrollo de este trabajo y por sus enseñanzas en el campo de la creación musical. Igualmente, agradezco a mi profesor de maestría, Víctor Agudelo, por las nuevas perspectivas que me ayudó a encontrar en la composición musical.

Agradezco a los maestros Gustavo Yepes, Cecilia Espinosa y Marco Alunno por enseñarme el valor de la disciplina y por su calidad humana, además son referentes importantes a seguir.

Agradezco a mis compañeros de maestría y amigos: Juan David Osorio y Juan David Manco.

Quiero agradecer a mi familia y a mis esposas por su apoyo incondicional y entrega .

A todos ellos, dedico con afecto este trabajo y la obra musical que lo acompaña.

## CONTENIDO

|  |           |
|--|-----------|
| <b>TABLA DE FIGURAS</b> .....  | <b>4</b>  |
| <b>RESUMEN</b> .....   | <b>6</b>  |
| <b>INTRODUCCIÓN</b> .....  | <b>7</b>  |
| <b>1. EL PROBLEMA COMPOSITIVO EN LA OBRA MUSICAL</b> .....   | <b>9</b>  |
| <b>2. MOTIVACIONES INICIALES</b> .....   | <b>11</b> |
| <b>3. ANTECEDENTES: INFLUENCIAS NO OCCIDENTALES EN LA MÚSICA OCCIDENTAL</b> .....  | <b>16</b> |
| 3.1 OBRAS MUSICALES COMO ANTECEDENTES .....  | 16        |
| 3.2 EJEMPLOS REPRESENTATIVOS DESPUÉS DE 1945 .....   | 20        |
| <b>4. CONTEXTUALIZACIÓN GENERAL DE LA CULTURA SIMBÓLICA TRADICIONAL ESTOMADA PARA LA OBRA <i>TRES FIGURAS NEGRAS</i> INDÓMITAS</b> ..... | <b>31</b> |
| 4.1 PALENQUE DE SAN BASILIO .....  | 31        |
| 4.2 PIGMEOS BAKA .....   | 35        |
| 4.3 CAPOEIRA .....   | 39        |
| <b>5. DESCRIPCIÓN ANALÍTICA DE LA OBRA <i>TRES FIGURAS NEGRAS</i> INDÓMITAS</b> .....  | <b>42</b> |
| 5.1 FORMATO INSTRUMENTAL .....   | 42        |
| 5.2 PRIMER MOVIMIENTO: LUMBALÚ .....   | 43        |
| 5.2.1 Materiales primarios .....   | 43        |
| 5.2.2 Análisis de la forma .....   | 46        |
| 5.2.3 Procedimientos armónicos y contrapuntísticos .....   | 47        |
| 5.2.4 Tratamiento del ritmo .....  | 53        |
| 5.2.5 Tratamiento del timbre .....   | 55        |
| 5.3 SEGUNDO MOVIMIENTO: PRELUDIO Y FUGA YELLI .....  | 58        |
| 5.3.1 Materiales primarios .....   | 58        |
| 5.3.2 Análisis de la forma .....   | 60        |
| 5.3.3 Procedimientos armónicos y contrapuntísticos .....   | 65        |
| 5.3.4 Tratamiento del ritmo .....  | 70        |
| 5.3.5 Tratamiento del timbre .....   | 73        |
| 5.4 TERCER MOVIMIENTO: LADAINHA .....  | 74        |
| 5.4.1 Materiales primarios .....   | 74        |
| 5.4.2 Análisis de la forma .....   | 78        |
| 5.4.3 Procedimientos armónicos y contrapuntísticos .....   | 80        |
| 5.4.4 Tratamiento del ritmo .....  | 83        |
| 5.4.5 Tratamiento del timbre .....   | 87        |
| <b>CONCLUSIONES</b> .....  | <b>90</b> |
| <b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....  | <b>92</b> |

## TABLA DE FIGURAS

|  |           |    |
|--|-----------|----|
| Figura 1: Maqamat, Sección del score, cuerdas y percusión. cc12                                      | -13.....  | 14 |
| Figura 2: Maqam Bayati   | .....     | 14 |
| Figura 3: Maqam Hussein  | .....     | 14 |
| Figura 4: Maqamat, sección de la partitura, cc23   | -25.....  | 15 |
| Figura 5: Debussy: Estampes, "Pagodas". cc27   | -30.....  | 17 |
| Figura 6: Bartók: Mikrokosmos, No 112, "Varia tionona Folk Song". cc1                                | -12.....  | 18 |
| Figura 7: Turangalila No.4, Chant d'amour 2. cc11-   | 12.....   | 21 |
| Figura 8: Hohaness: Symphony No 21, Etchmiadzin, tercer movimiento (solo parte de cuerdas).          | .....     | 22 |
| Figura 9: Crumb: Ancient Voices of Childrens, III. ¿Dónde vienes, amor, niño?                        | .....     | 23 |
| Figura 10: Crumb: Ancient Voices of Childrens, IV. ¿Todas las semue un niño?                         | .....     | 23 |
| Figura 11: Harrison: Concerto in Slendro, Tercer movimiento. cc19                                    | - 23..... | 24 |
| Figura 12: Prisma Continental, III Indigo Europe, cc11   | -16.....  | 26 |
| Figura 13: Prisma Continental, III Indigo Europe, cc45   | -50.....  | 26 |
| Figura 14: Prisma Continental, III Indigo Europe, cc45   | -50.....  | 27 |
| Figura 15: Prisma Continental, IV Yellow Asia, cc42  | -57.....  | 28 |
| Figura 16: Prisma Continental, IV Yellow Asia, cc9   | -11.....  | 29 |
| Figura 17: Ejemplo de formula polirítmica de los Baka  | .....     | 38 |
| Figura 18: Canción ébú má, bolingogílè (Boling, misuegra).   | .....     | 38 |
| Figura 19: Ferrero Luna, Chalupa   | .....     | 44 |
| Figura 20: Chimankongo, canto de Lumbalú   | .....     | 45 |
| Figura 21: Repique de tambor alegre  | .....     | 45 |
| Figura 22: Ostinato rítmico Chimankongo  | .....     | 46 |
| Figura 23: Escala 1, derivada del canto de chalupa   | .....     | 48 |
| Figura 24: Escala 2, inversión retrograda de la escala derivada del canto de chalupa                 | .....     | 48 |
| Figura 25: Escala 3, estructura palindrómica a partir de la unión de la original y su retrogradación | .....     | 48 |
| Figura 26: Estructuras cordales derivadas  | .....     | 49 |
| Figura 27: I. Lumbalú, cc1   | -6.....   | 50 |
| Figura 28: I. Lumbalú, sección de la partitura, cc8  | -11.....  | 50 |
| Figura 29: I. Lumbalú, cc21  | -22.....  | 51 |
| Figura 30: I. Lumbalú, sección de la partitura, cc33   | -34.....  | 52 |
| Figura 31: I. Lumbalú, sección de la partitura, cc84   | -91.....  | 52 |
| Figura 32: I. Lumbalú, sección de la partitura, cc108  | -111..... | 53 |
| Figura 33: I. Lumbalú, sección de la partitura con esquema rítmico en el pentagrama inferior, cc21   | -23.....  | 53 |
| Figura 34: I. Lumbalú, sección de la partitura, cc37   | -38.....  | 54 |
| Figura 35: I. Lumbalú, sección de la partitura, cc48   | -48.....  | 54 |
| Figura 36: I. Lumbalú, sección de la partitura, Melodía del canto de chalupa en el clarinete, cc8    | -11.....  | 55 |
| Figura 37: I. Lumbalú, sección de la partitura, cc15-  | 20.....   | 55 |
| Figura 38: I. Lumbalú, cc33  | -35.....  | 56 |
| Figura 39: I. Lumbalú, cc40  | -43.....  | 57 |
| Figura 40: I. Lumbalú, cc108   | -110..... | 57 |
| Figura 41: Venolouma, Melodía pentatónica ejecutada por en El Ngombi                                 | .....     | 59 |
| Figura 42: Venolouma, ritmo ejecutado en pequeños instrumentos de percusión                          | .....     | 59 |
| Figura 43: Canto Yelli, voz 1  | .....     | 60 |
| Figura 44: Canto Yelli, voz 2  | .....     | 60 |
| Figura 45: Canto Yelli, voces en contrapunto   | .....     | 60 |
| Figura 46: II. Preludio y Fuga Yelli, sección de la partitura, cc19                                  | -20.....  | 62 |
| Figura 47: II. Preludio y Fuga Yelli, sección de la partitura, cc46                                  | -48.....  | 62 |
| Figura 48: II. Preludio y Fuga Yelli, exposición de fugato, sección de la partitura, cc92            | -103..... | 63 |

|  |      |    |
|--|------|----|
| Figura49:II.PreludioyFugaYelli,primeraentradaintermedia,seccióndelapartitura,cc109 | -112 | 63 |
| Figura50:II.PreludioyFugaYelli,seccióndelapartitura,cc113                          | -117 | 64 |
| Figura51:Escalaspentatónicasutilizadasenlaconstrucciónmelódicayarmónicadelpreludio |      | 65 |
| Figura52:Quintasderivadasdelasescalaspentatónicasdelafigura51                      |      | 65 |
| Figura53:II.PreludioyFugaYelli,seccióndelapartitura,cc1                            | -5   | 66 |
| Figura54:II.PreludioyFugaYelli,seccióndelapartitura,cc19                           | -20  | 66 |
| Figura55:II.PreludioyFugaYelli,seccióndelapartitura,cc37                           | -40  | 67 |
| Figura56:II.PreludioyFugaYelli,seccióndelapartitura,cc105                          | -107 | 68 |
| Figura57:II.PreludioyFugaYelli,seccióndelapartitura,cc63                           | -67  | 68 |
| Figura58:II.PreludioyFugaYelli,cc92  | -98  | 69 |
| Figura59:II.PreludioyFugaYelli,cc138   | -141 | 70 |
| Figura60:II.PreludioyFugaYelli,Seccióndelapartitura,cc12                           | -13  | 71 |
| Figura61:II.PreludioyFugaYelli,seccióndelapartitura,cc48                           | -50  | 71 |
| Figura62:II.PreludioyFugaYelli,seccióndelapartitura,cc55                           | -56  | 72 |
| Figura63:II.PreludioyFugaYelli,cc138   | -141 | 72 |
| Figura64:II.PreludioyFugaYelli,seccióndelapartitura,cc48                           | -51  | 73 |
| Figura65:II.PreludioyFugaYelli,seccióndelapartitura,cc70                           | -79  | 74 |
| Figura66:Ladainha:DeusDoCéu(DiosdelCielo)  |      | 75 |
| Figura67:Corrido:AngolaÊ,AngolaA   |      | 76 |
| Figura68:Ladainha:SenhordoEngenho  |      | 76 |
| Figura69:Toquesdebirimbao  |      | 78 |
| Figura70:III.Ladainha,cc52   | -61  | 80 |
| Figura71:Tetracordiolidio,escalamayordemibemo                                      | I    | 81 |
| Figura72:III.Ladainha,seccióndelapartitura,cc16                                    | -17  | 81 |
| Figura73:Tetracordiolidio,escaladefamayor  |      | 82 |
| Figura74:III.Ladainha,cc38   | -41  | 82 |
| Figura75:tetracordiolidio,escaladesolmenor   |      | 83 |
| Figura76:III.Ladainha,cc89   | -93  | 83 |
| Figura77:III.Ladainha,seccióndelapartitura,cc13                                    | -17  | 84 |
| Figura78:III.Ladainha,seccióndelapartitura,cc52                                    | -55  | 84 |
| Figura79:III.Ladainha,cc110  | -114 | 85 |
| Figura80:III.Ladainha,cc35   | -37  | 85 |
| Figura81:III.Ladainha,cc81   | -83  | 86 |
| Figura82:III.Ladainha,cc140  | -141 | 86 |
| Figura83:III.Ladainha,seccióndelapartitura,cc1                                     | -6   | 87 |
| Figura84:III.Ladainha,seccióndelapartitura,cc85                                    | -88  | 88 |
| Figura85:III.Ladainha,seccióndelapartitura,cc95                                    | -99  | 88 |
| Figura86:III.Ladainha,seccióndelapartitura,cc131                                   | -134 | 89 |

?

?

?

?

?

?

?

?

## RESUMEN

La obra *Tres Figuras Negras Indómitas*, presentada como trabajo de grado de maestría en composición musical, surge de un proceso exploratorio e investigativo que busca el desarrollo de técnicas y recursos compositivos, dentro de un lenguaje musical contemporáneo, a través de la aplicación de materiales provenientes de músicas tradicionales. La obra fue inspirada en músicas del Palenque de San Basilio (primer movimiento), músicas de los Pigmeos Baka (segundo movimiento) y de la música de la Capoeira (tercer movimiento). Para contextualizar al lector acerca de la procedencia de estas músicas, se incluye un capítulo que describe brevemente sus características socioculturales.

En el desarrollo de la pieza fue indispensable el acercamiento analítico a otras obras con aplicaciones y procedimientos afines; estas apreciaciones se pueden ver en el capítulo de antecedentes, donde aparecen acompañadas de ejemplos musicales.

Este texto se presenta como respaldo teórico de dicho proceso; por consiguiente describe analíticamente la obra desde cuatro parámetros: Materiales primarios (características melódicas, rítmicas y tímbricas de los materiales extraídos de las músicas de origen), análisis de la forma, organización armónica y contrapuntística, tratamiento del ritmo y tratamiento del timbre.

Palabras Claves: MUSICA TRADICIONALES, PALENQUE DE SAN BASILIO, PIGMEOS BAKA, CAPOEIRA, CANTO YELLI, BIRIMBAO, LADAINHA, CORRIDO, ANÁLISIS DE LA FORMA, TRATAMIENTO DEL RITMO, TRATAMIENTO DEL TIMBRE, PROCEDIMIENTOS ARMÓNICOS, PROCEDIMIENTOS CONTRAPUNTÍSTICOS.

?

?

?

## INTRODUCCIÓN

?

?

El objetivo del presente trabajo es describir analíticamente el proceso creativo de la obra para conjunto de cámara, *Tres Figuras Negras Indómitas*. También, se trata de guiar al lector hacia una comprensión integral de la obra, a través de una serie de capítulos que tienen el cometido de ilustrar, paso a paso, el acto creativo.

El texto está dividido en cinco capítulos principales. El primero, expone algunos planteamientos acerca de las situaciones que debe sortear un compositor al comenzar una obra y cuáles pueden ser sus búsquedas al enfrentarse a la partitura en blanco.

El segundo capítulo menciona las principales motivaciones del autor para escribir la pieza, se aborda desde varias perspectivas que afectan directamente el acto creativo, es decir, la posición respecto al acto creativo, la necesidad de adquirir habilidades en cuanto al dominio técnico de diversos recursos compositivos. También se menciona la obra *Maqamat*, escrita por el autor del presente trabajo, la cual se considera el principal antecedente y motivación para la composición de *Tres Figuras Negras Indómitas*.

El siguiente apartado aborda los referentes que constituyen el punto de partida. En él se mencionan, cronológicamente, algunas obras representativas en la aplicación de materiales provenientes de música tradicional a los procesos compositivos. Obras de Debussy, Bartók, Messiaen, Harrison, Crumb, Hovhanness, entre otras, son incluidas con breves comentarios analíticos que ayudan a esclarecer elementos del lenguaje y la aplicación de herramientas técnicas para la composición musical. También se mencionan repertorios latinoamericanos que tienen relación con la obra que describe este trabajo. La obra *Prisma Continental*,

?

?

de Víctor Agudelo se menciona con un especial énfasis dado que, en su totalidad, está inspirada en música tradicional proveniente de los cinco continentes.

El cuarto capítulo está dedicado a contextualizar al lector sobre las culturas, músicas y elementos extramusicales que inspiraron la composición de *Tres Figuras Negras Indómitas*. Los primeros dos subcapítulos contienen una breve reseña del contexto sociocultural del Palenque de San Basilio y de los Pigmeos Baka; el tercer subcapítulo describe brevemente las características de la Capoeira y su música.

El capítulo final aborda el análisis de la obra a partir de cuatro parámetros: Materiales primarios tomados para la obra, análisis de la estructura formal, procedimientos aplicados a la armonía y al contrapunto, tratamiento del ritmo y tratamiento del timbre. Entorno a estos elementos, se elabora el compendio analítico de la pieza, ofreciendo al lector una idea detallada del proceso compositivo.



## 1. EL PROBLEMA COMPOSITIVO EN LA OBRA MUSICAL

Smith (1986), en su libro, resume el act de la creación musical como:

Composición es una disciplina intelectual y un estímulo creativo. El ajedrez es una excelente disciplina intelectual pero sólo exige al compositor, si exige al jugador, no, nos lleva en ese viaje decisivo al interior de nuestra imaginación, la cual es una de las mejores experiencias del hombre<sup>1</sup>. (p.3)

Cuando el compositor aborda la partitura en blanco se enfrenta ante un problema compositivo que requiere un proceso de clasificación de materiales, tales como la configuración y selección de los elementos del lenguaje musical de la obra; es decir, todo el componente teórico. Además, debe plantear los sistemas de notación que mejor se adapten a las ideas musicales o extramusicales que desea expresar. Así mismo, debe hacer un cuidadoso de la selección de la instrumentación y de la orquestación. Todos estos elementos deben estar interactuando para hacer de la obra musical un todo coherente con los planteamientos estéticos y técnicos pero, sobre todo, acorde con la idea del compositor.

Los procesos de creación individual poseen un alto contenido de subjetividad, inclusive, cada obra musical, así sea del mismo compositor, conlleva procesos de construcción diferentes; esto siempre va a depender de los puntos de partida de la obra y puede ser inspirado por experiencias de vida del creador, o por la mera necesidad de desarrollar habilidades de escritura musical o compositivas que se logran a través de estudios de composición.

En muchos casos, los problemas compositivos no se pueden abordar con

██

<sup>1</sup> Composition is both an intellectual discipline and a creative stimulus. Chess is an excellent intellectual discipline, but it only stretches the mind. Composition, whether it stretches the mind or not, takes us on that crucial journey into our own imagination which is one of man's greatest experiences. Traducción propia

□

□

□

procesosotécnicasconvencionales; deahísurgenalgunasreflexionesque  
intervinieronenlacomposiciónde“TresFigurasNegrasIndómitas”: Estaobra  
constituyeunestudiodecomposición, endondeserealizaronalgunas  
consideraciones encuantoalanotaciónmusicaltradicional y laformade  
representarideasqueexigenmediosalternativosparaserplasmadasenla  
partitura. Conrelaciónalaspectotímbrico, esterepresentóuncampode  
exploraciónenlaobra, dadalaimportanciade encontrarlaformaadecuadade  
encarnarsonidosqueestánporfuera delosinstrumentostradicionales, desu  
formadeejecuciónconvencionalodelimitacióndesonoridadeseinstrumentos  
autóctonosdeotrasculturas.

Enformalacónica, sepuededecirqueenlaobraanalizadaenestetrabajo, se  
hizounabúsquedade otrosrecursosencuantoatécnicascompositivasu  
organizaciónsonora, exploracióntímbrica, estructuraformaly utilizacióndeformas  
alternativasdenotaciónmusical encorrespondenciaconlaintencionalidaddela  
obra. Estosprocesoscompositivosaplicados, conllevanacomplejosnivelesde  
investigaciónacadémicaqueenriquecenellenguajemusicalyelaspecto  
conceptualdelcompositor.

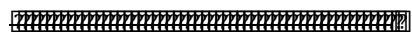
## 2. MOTIVACIONES INICIALES

Desde comienzos del siglo XX, las técnicas y métodos utilizados por los compositores se han enriquecido a través de la aplicación de elementos musicales provenientes de músicas tradicionales, cuando éstos son tratados como elementos germinales, estructurantes, o son la parte fundamental del *composing out* (elaboración compositiva) de la obra. Kostka (p. 172) dice: "Las músicas del mundo... abren la puerta hacia experiencias creativas y estéticas que enriquecen nuestras vidas musicales".

Como muchos han descubierto, las músicas no occidentales<sup>2</sup> ofrecen no solamente un vasto tesoro de sonidos que están aun frescos, también proporcionan una amplia gama de puntos de vista alternativos sobre los contextos sociales y rituales de la música. Por lo tanto, proporcionan un campo atractivo de exploración para los intérpretes, académicos y compositores<sup>3</sup>. (Schwartz y Godfrey, 1993, p. 195)

El compositor se exige constantemente la búsqueda de formas alternativas de concebir sus métodos y técnicas. Para estos procesos es necesaria la constante renovación en el lenguaje para evitar la autorepetición sistemática al abordar la partitura en blanco. Por lo anterior, surge como alternativa hacer una búsqueda en los elementos morfológicos, rítmicos, melódicos y organológicos de las músicas tradicionales, ya que son un recurso útil para la ampliación de las herramientas usadas en la composición musical.

Schwartz y Godfrey (1993) afirman que las músicas no occidentales sugieren una nueva perspectiva en factores como la altura, la lógica de organización de los



<sup>2</sup> Los autores de este texto consideran también como músicas no occidentales a las músicas nativas americanas u otras tradicionales en el hemisferio occidental. <sup>3</sup>

<sup>3</sup> As many have discovered, the music of non-Western cultures offers not only a vast treasury of sounds that are still fresh but also a broad range of alternative perspectives on the ritual and societal contexts of music. Thus, they provide an attractive field of exploration for performers, scholars, listeners, and composers. Traducción propia

<sup>2</sup>

<sup>2</sup>

<sup>2</sup><sup>2</sup>

sonidos y el tiempo musical, ya que pueden ser muy diferentes en este tipo de música y ofrecer nuevas experiencias en el color del sonido. Kostka (2006) concluye que en el Siglo XX, los compositores adaptaron materiales y técnicas de la música folclórica, del jazz y música de otras culturas para sus propias necesidades que ya no podían ser resueltas con los recursos tradicionales.

La música académica en Colombia cuenta con un repertorio de gran nivel, escrito para todos los formatos instrumentales y que toma elementos de músicas tradicionales, sobre todo, teniendo en cuenta el antecedente nacionalista tan arraigado en toda Latinoamérica, que ha llevado a casi todos los compositores a apropiarse de estas músicas. Por lo descrito anteriormente, es importante aclarar que la obra descrita en el presente trabajo, se suma a este repertorio simplemente proponiendo una mirada más en cuanto al tratamiento armónico, rítmico, tímbrico y formal.

El análisis de *Tres Figuras Negras Indómitas*, presentado en el cuerpo de este trabajo, cuenta con otra visión de cómo la música contemporánea en Colombia puede enriquecerse con la utilización de elementos musicales provenientes de músicas tradicionales de diferentes regiones del mundo, cuando estos materiales son tratados como elementos germinales y estructurantes de la obra. La utilización de estos materiales puede aportar diversas perspectivas a la creación musical académica, dado que estas músicas poseen una inmensa riqueza de recursos tímbricos, rítmicos y armónicos.

Las anteriores reflexiones son el factor determinante para definir las motivaciones que llevaron a escribir la obra *Tres Figuras Negras Indómitas*. El interés del proyecto no está ligado a una visión nacionalista, a pesar de incluir un movimiento donde los elementos germinales son tomados de cantos tradicionales del Palenque de San Basilio, ubicado en el departamento de Bolívar, Colombia. La obra además toma cantos y patrones rítmicos tradicionales de los Pigmeos Baka, un pueblo perteneciente a la tribu pigmea que habitan en las selvas

surorientales de Camerún, en las fronteras con República del Congo, República Centroafricana y Gabón. El tercer movimiento se basa en los elementos de la música tradicional brasileña de la Capoeira <sup>4</sup>.

Otro factor determinante, y que además se convirtió en el principal aliciente para seguir en la búsqueda de recursos compositivos a partir de la utilización de materiales musicales provenientes de música tradicional de diversas culturas, fue la experiencia lograda con la obra *Maqamat*, escrita en 2013 para gran formato de cámara (catorce instrumentistas), dos flautas, una flauta alto, dos cornos, dos trombones, percusión, dos violines, viola, violonchelo y contrabajo. La obra toma materiales rítmicos y escalísticos llamados *maqamat* <sup>5</sup>, provenientes de músicas tradicionales árabes; éstos fueron tomados de transcripciones en donde los materiales se traducen al sistema de notación occidental. Es de resaltar que estas músicas poseen sus propios, y no menos complejos, sistemas de notación.

A continuación se ilustra un pasaje en el que se hace uso del *maqam Bayati* (figura 2). Es característico en este “modo”, que la nota mi bemol esté (segundo grado del *maqam*) a distancia de tres cuartos por encima del re. La cuerda toca en el intervalo microtonal característico; el vibráfono complementa las demás notas del *maqam*. La escritura rítmica del fragmento, así como en la mayor parte de la obra, es espacial, lo que indica que a pesar de sugerir una métrica (dadapor las líneas separadoras de compás oscuras), los eventos que pasan al interior del pulso son controlados por cada intérprete según lo que proponga la espaciación de las alturas al interior del pulso. Esta escritura rítmica evoca el carácter improvisatorio que posee en las músicas alacualla obra hacer referencia.



<sup>4</sup> La Capoeira Angola, como expresión lúdico corporal, comprende limitadas combinaciones de movimientos de piernas, brazos, columna, cabeza, pie e incluso las expresiones faciales que caracterizan su aspecto lúdico, sugraci y supicardía. Capoeira Angola es entonces: juego, danza, lucha, teatro, dramatización, poesía, música, historia, comunicación, armonía, comunidad y ritual (Grupo de Estudios de Capoeira Angola Filhos de Pastinha, 2010).

<sup>5</sup> El plural de *maqam*, es un sistema de escalas o modos melódicos atemperados utilizados en la música tradicional árabe. [?]

Figura1: *Maqamat*, Sección del score, cuerdas y percusión. cc12-13

Handwritten musical score for Percussion I and II, Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The score includes dynamic markings like 'p' and 'an vibrato', and some chord symbols like 'H', 'A', 'B', and 'F'.

Figura2: *Maq am Bayati*

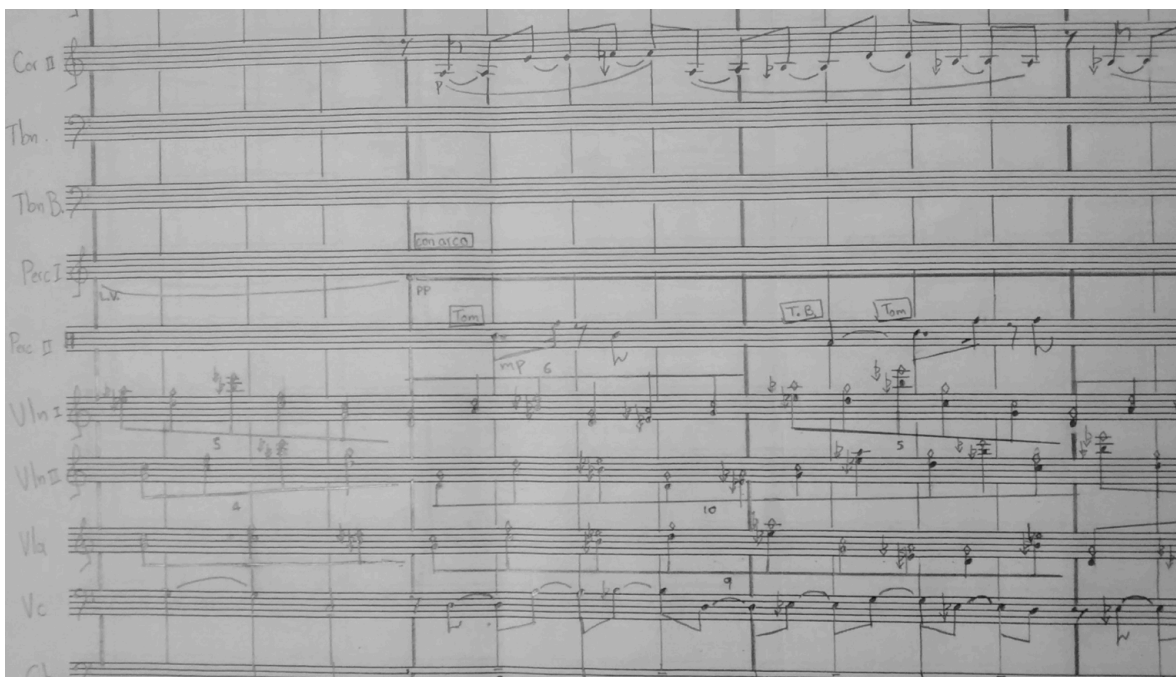
Musical notation for Maqam Bayati, showing a sequence of notes on a staff with a 3/4 time signature.

Este pasaje que a continuación se presenta, el cornotoca una melodía que sirve como modulación hacia el *maqam Husseiní* (figura 3), mientras las cuerdas hacen una especie de contrapunto imitativo que muestra la nota sibemol, ubicada a tres cuartos de tonos por encima de la; este *maqam* conserva el microtono entre el rey y el mibemol.

Figura3: *Maqam Husseiní*

Musical notation for Maqam Husseiní, showing a sequence of notes on a staff with two 3/4 time signatures.

Figura4:Maqamat, seccióndelapartitura,cc23-25



La obra no toma materiales melódicos literales, es decir que no hace uso de melodías tradicionales árabes ni fragmentos de éstas; sólo hace referencia a algunas de sus estructuras escalísticas. Con relación al tratamiento del ritmo, aparecen patrones característicos de la música tradicional árabe; son utilizados en la obra como elementos generadores de la estructura formal mediante el uso de esquemas rítmicos, que en principio contienen mayor cantidad de pulsos y en la medida que la obra avanza, van apareciendo otros con menor cantidad de pulsos .

En la música tradicional árabe existen una variedad inagotable de patrones rítmicos, sus ciclos pueden llegar a contener desde 2 hasta 48 pulsaciones y en muchos de ellos se dan subdivisiones binarias, ternarias y agrupaciones polimétricas.

### 3. ANTECEDENTES: INFLUENCIAS NO OCCIDENTALES EN LA MÚSICA OCCIDENTAL

#### 3.1 OBRAS MUSICALES COMO ANTECEDENTES

?

Desde siglos atrás, los compositores se han visto cautivados por músicas tradicionales de sus propios países o de otras regiones. Se pueden mencionar obras a partir del siglo XVIII, en donde se evidencia la incorporación de elementos provenientes de estas músicas: Como por ejemplo, las obras *Alla Turka*, movimiento de la Sonata en La mayor, K331 de Mozart (1783) y *Scheherazade* (1888), de Rimsky Korsakov. Otros compositores del siglo XIX no fueron ajenos a estas músicas, como lo demuestra la influencia de la música tradicional polaca en Chopin o los arreglos de canciones folclóricas alemanas y de danzas húngaras de Brahms (Kostka, 2006), las danzas alemanas adaptadas por Schubert o las melodías de tonada tradicionales rusas utilizadas por Mussorgsky.

Mahler, por ejemplo, evocó música china en el ciclo de canciones *Das Lied von der Erde*, utilizando melodías pentatónicas. En las obras de Milhaud, *Le boeuf sur le toit* y *Saudades do Brasil*, se utilizan ritmos y melodías brasileñas. Un ejemplo importante de finales del siglo XIX es el del compositor Antonín Dvořák, quien, en su Novena Sinfonía, titulada *Del Nuevo Mundo*, toma materiales de músicas afroamericanas y de nativos norteamericanos.

El interés por la música tradicional a principios del siglo XX tuvo importancia en todos los países de Europa y en las Américas; algunos compositores profundizaron en la música tradicional de sus propios países; por ejemplo, Villa-Lobos tomó ritmos de danzas brasileñas. En España hubo un fuerte movimiento folclorista que se refleja en la música de compositores como Isaac Albéniz, Enrique Granados y Manuel de Falla. En Estados Unidos, la influencia de

?

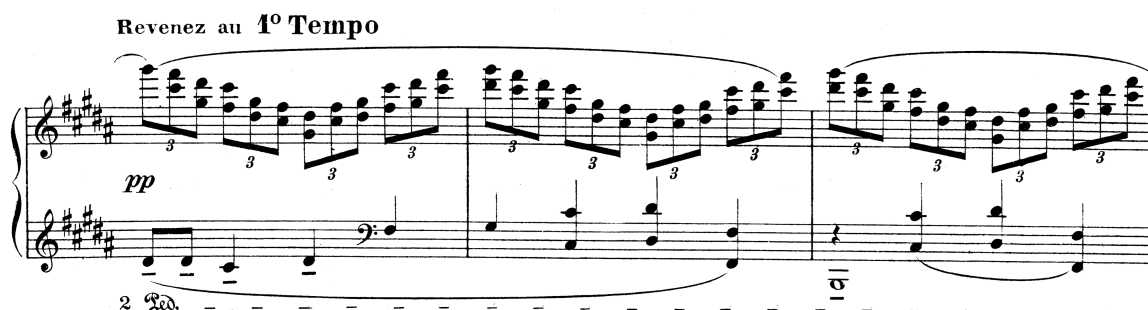
??



música tradicional es severamente reflejada en compositores como Charles Ives, Aaron Copland, Roy Harris, entre otros.

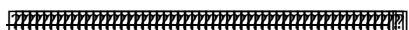
Un compositor que no se puede olvidar es Claude Debussy, quien utilizó elementos de músicas tradicionales con más autenticidad que muchos de sus predecesores. El siguiente fragmento muestra el uso del "pentatónico", movimiento lento en el bajo, heterofonía entre las voces superiores y la voz intermedia. Estos recursos son característicos de una orquesta javanesa de Gamelan" (Kostka, 2006, p. 171).

Figura 5. Debussy: Estampes, "Pagodas" <sup>6</sup>.cc27-30



Es sumamente importante hablar del lenguaje compositivo de Bartók, y de la relación que tuvo con las músicas tradicionales, en especial con las procedentes de Hungría y Oriente.

Probablemente el compositor que viene primero al mente en conexión con la música folclórica es Béla Bartók. Poco después del comienzo del siglo, él y su compatriota Zoltán Kodály comenzaron un estudio serio de la música folclórica, al principio sólo húngara, pero pronto incluyeron también la música de los países vecinos. El interés de Bartók en esta área se ve explícitamente en los títulos de muchas de sus obras <sup>7</sup>. (Kostka, 2006, p. 164)



<sup>6</sup> Figura 1. Adaptado de *Estampes, Pagoda*, (p. 3), por A. Durand & Fils, U.S.A. Copyright 1903.

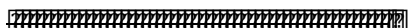
<sup>7</sup> Probably the composer whose name first comes to mind in connection with folk music is Béla Bartók. Shortly after the beginning of the century, he and his compatriot Zoltán Kodály began a serious study of folk music, at first only Hungarian, but soon including that of neighboring countries as well. Bartók's interest in this area is seen explicitly in the titles of many of his works. Traducción propia

Como ejemplo, los siguientes son títulos de algunas piezas que integran el *Mikrokosmos* de Bartók: 100. *In the style of a Folk Song*, 112. *Variation on a Folk Tune*, 113. *Bulgarian Rhythm*, 127. *New Hungarian Folk Song*, 128. *Peasant dance*, 138. *Bagpipe*. El fragmento del número 112 muestra la utilización de una melodía folclórica que posteriormente presentará variaciones.

Figura 6. Bartók: *Mikrokosmos*, No 112, "Variation on a Folk Song" <sup>8</sup>.cc1-12



En el caso de Stravinsky, "... el estudio de canciones populares rusas y de la poesía, contribuyeron al desarrollo de la visión del ritmo musical en el que se dan combinaciones de unidades métricas iguales o desiguales <sup>9</sup>" (Lupishko, 2006). En la obra *Les Noces*, las ideas conceptuales y estructurales son comparables con rituales populares; la forma de cantar, los lamentos, las canciones del ritual, el uso de instrumentos, las formas polifónicas y polimórficas, evidencian la utilización de materiales derivados de prácticas folclóricas (Mazo, 1990).



<sup>8</sup> Figura 2. Adaptado de *Mikrokosmos*, No 112, "Variation on a Folk Song", (p. 34), por Hawkes & Son Durand & Fils, Londres, Copyright 1940.

<sup>9</sup> Stravinsky's study of Russian folk songs and poetry had contributed to the development of this vision of musical rhythm as a combination of equal and/or unequal metric units. Traducción propia <sup>10</sup>

En América Latina, la relación de la música tradicional con la música contemporánea estuvo influenciada por el nacionalismo generada por el desarrollo político y social de la primera mitad del siglo XX.

Mientras en Europa el nacionalismo se abandonaba después de 1930, en América Latina cobró cada vez más vida hacia 1950. El nacionalismo musical latinoamericano no ha sido definido de una forma concreta a diferencia de ciertos acuerdos a los que se llegaron con la definición del mismo concepto aplicado a ciertas características fundamentales en Europa; su significado y función varió según como se vio afectado cada uno. Las consideraciones socio-musicales a menudo explican la actitud de muchos compositores de América Latina hacia el nacionalismo musical.<sup>10</sup> (Béhague, 1979, p. 124)

El compositor mexicano Carlos Chávez desarrolló, en algunas de sus obras, parte de su lenguaje musical a partir de la música india primitiva, tales como *Xochipilli*, *Macuilxóchitl*, *Sinfonía India*, *El Sol*, *Obertura Republicana*, *Los Cuatro Soles*, entre otras. En la obra *Sensemayá*, del compositor mexicano Silvestre Revueltas, se imitan sonidos y ritmos de música afro-cubana a través de onomatopeyas. El compositor cubano Amadeo Roldán sintetizó los elementos característicos de la música afro-cubana y músicas folclóricas mestizadas en obras como *Motivos del Son*, *Trestoques*, *El milagro de Anaquillé*, entre otras. En América del Sur aparecen compositores como el brasileño Heitor Villa-Lobos, con obras como *Chôros*, *Suite popular brasileña para guitarra* y *las Bachianas Brasileiras*. En Colombia, Guillermo Uribe Holguín, con obras como *Ceremonia indígena y Tres Danzas*; también Antonio María Valencia, con *las Cinco Canciones indígenas*, la obra *Chirimías-Bambuco Sotareño*. En Argentina, Alberto Ginastera, con obras como *Danzas Argentinas* y *Suite de Danzas Criollas*. De este último compositor se debe resaltar la obra *Pampeanas*, con la cual inicia su período compositivo



While musical nationalism was largely abandoned in Europe after about 1930, it remained very much alive in Latin America until the 1950s. However, Latin American musical nationalism has never been defined to the satisfaction of all; in spite of some agreements as to fundamental characteristics in Europe, its meaning and function varied frequently according to the personality being affected. Socio-musical considerations very often explain the attitude of many Latin American composers towards musical nationalism. Traducción propia

?

?

??

denominado nacionalismo subjetivo que "está marcado, por un mayor sincretismo entre las técnicas de la música académica y el uso del material folclórico" (Suárez, 1972, p.50 ).

### 3.2 EJEMPLOS REPRESENTATIVOS DESPUÉS DE 1945

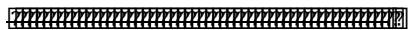


Después de 1945 se intensificó el abúscuo de materiales en músicas tradicionales de diferentes regiones y su utilización se fue incorporando en el lenguaje de muchos compositores, dejándoles citas musicales en representaciones literales que evocan imágenes exóticas. A continuación se mencionan algunos ejemplos en los cuales se utilizaron materiales musicales extraídos de música tradicionales.

La *Sinfonía Turangalila*, compuesta por Olivier Messiaen y terminada en 1948, refleja la influencia del gamelán de Indonesia y de la música hindú a través del uso del ritmo de la percusión metálica. Del mismo compositor, *Sept Haïkaï*, compuesta en 1962 para piano y pequeña orquesta, toma elementos de *Gagaku* (Música de la corte japonesa).

La figura 3, toma una sección de la partitura, ilustra un pasaje de *Turangalila*, *Chant d'amour*.

... el vibráfono toca las notas re, re# y mi (evocación de un pequeño gong), seguidas por una estructura colotómica que comienza en el contrabajo (corcheas) y va hasta la mano derecha en el piano (fusas). La parte superior del ejemplo proporciona una melodía adicional a la estructura colotómica inferior. La melodía, aunque está en un registro agudo, se asemeja a la melodía gamelán nuclear en términos de su contorno que contiene intervalos disonantes. Al mismo tiempo, recuerda lo que toca el vibráfono usando las notas re, re# y mi <sup>11</sup>. (Puspita, 2008, p.88)



<sup>11</sup> the vibraphone is playing the notes D4 -D#4-E4 (evocation of a small gong), followed by

Figura7: *Turangalila* No.4, *Chant d'amour* 2<sup>12</sup>.cc11-12

La Sinfonía N°21, de Alan Hovhannes, *Etchmiadzim*, compuesta en 1970, utiliza el contrapunto bajo el pensamiento occidental pero las melodías son tomadas de músicas orientales. En la figura 3, se ven cuatro líneas superpuestas en contrapunto, las cuales “tienen el carácter de melodías folclóricas y religiosas procedentes de Armenia”<sup>13</sup> (Schwartz & Godfrey, 1993, p. 196). Estas melodías proceden principalmente por grado conjunto con ocasionales notas de gracia y están basadas en escalas construidas a partir de segundas aumentadas. “Las

colotomic structure ranging from the contrabass (eighth notes) to the right hand piano (thirty-second notes). The top part of the example (the *timbre*/bells and the woodwinds) provides an additional melody apart from the colotomic structure underneath. However, the melody, although played in the higher register, resembles the gamelan nucleare melody in terms of its melodic shape, which contains dissonant intervals. At the same time, it is also a melodic echo of the vibraphone's part using the notes D#, D, and E. Traducción propia

<sup>12</sup> Figura 7. Adaptado de *Turangalila*, No. 4, *Chant d'amour* 2, (p.), por Hawkes & Son Durand & Fils, Londres, Copyright 1940.

<sup>13</sup> Individually lines have the character of Armenian folk and religious melodies. Traducción propia

exóticas armonías lineales que resultan, evocan la música coral de Armenia 14»  
(Schwartz & Godfrey, 1993, p. 197).

Figura 8: Hohaness: Symphony No 21, *Etchmiadzin*, tercer movimiento (solo parte de cuerdas) 15.



En la obra de George Crumb, *Ancient Voices of Children* (1970), para soprano, niños soprano, oboe, mandolina, arpa, piano eléctrico (piano amplificado con posiciones específicas para los micrófonos), y tres percussionistas, hace referencia a canciones de tribus indígenas norteamericanas, modismos populares hispanos, música de la corte japonesa y música gamelán de Indonesia. En la figura 4 se presentan reminiscencias de cantos de indios norteamericanos; estas características se ven reflejadas en las notas de gracias, frase asimétrica y el énfasis especial en ciertas notas.

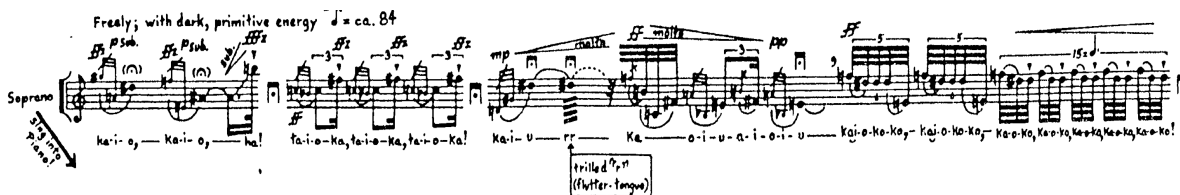


<sup>14</sup> The exotic linear harmony that results are especially evocative of choral music in Armenia.

Traducción propia

Figura 8. Adaptado de *Music Since 1945, Issues, Materials, and Literature* (p. 191) por Schwartz & Godfrey, 1993

Figura9:Crumb:*AncientVoicesofChildrens* ,III.¿Dedonde vienes,amor,mi niño?<sup>16</sup>

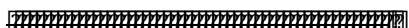


En la figura 10 se reflejan elementos extraídos del flamenco; el pasaje contiene una suave línea melódica para la soprano con adornos típicos del canto flamenco y un acorde triádico que evoca los rasgueos de la guitarra.

Figura 10:Crumb:*AncientVoicesofChildrens* ,IV.¿Todas lassemuere un niño?<sup>17</sup>

*ConcertoinSlendro*, compuesto en 1970 por Lou Harrison, es una obra para violín, celesta, dos stacks de pianos (piano preparado con tachuelas en cada marteillo) y un set de percusión.

El término *Slendro* se refiere a una afinación especial de la escala pentatónica en Indonesia, Harrison indicó que la pieza puede ser tocada con



<sup>16</sup> Figura 9. Adaptado de *AncientVoicesofChildrens* ,III.¿De donde Vienes, amor, mi niño ? (p, 9), por C.F.Peters Corporation ,New York, Copyright 1970. <sup>2</sup>

<sup>17</sup> Figura 5. Adaptado de *AncientVoicesofChildrens* ,III.¿Dedonde Vienes, amor, mi niño ? (p, 9), por C.F.Peters Corporation, New York, Copyright 1970.

osin esta afinación. El tercer movimiento es una mezcla de timbres de Indonesia con recursos compositivos de occidente (por ejemplo, el uso de cánones estrictos)... un pedal sobre Fa sostenido mientras el violín y la celesta tocan en heterofonía, textura en la que una versión simple y ornamentada de una melodía se tocan simultáneamente <sup>18</sup>. (Kostka, 2006, p. 171)

Figura 11: Harrison: *Concerto in Slendro*, Tercer movimiento <sup>19</sup>. cc19-23



Harry Partch fue un compositor que hizo exploraciones con nuevos sistemas de afinación y con instrumentos que él mismo creó. “Muchos de ellos sugieren instrumentos de otros tiempos y culturas, como las Kitharas y liras romanas y griegas, el Mbira Bass Dyad (un instrumento gigante derivado del mbira africano o thumb piano)” (Schwartz & Godfrey, 1993, p. 201). Partch, en su obra incluyó materiales provenientes de música china, música de ritos del Congo, himnos cristianos, entre otros. Ben Johnston, quien fue alumno de Partch, sería uno de los principales compositores en usar afinaciones alternativas.

Steve Reich adaptó formas provenientes de músicas africanas, del gamelán de Indonesia y de la cantilación hebrea (como en la obra *Tehillim* de 1981). En



<sup>18</sup> The term “Slendro” refers to certain Indonesian tuning of the pentatonic scale, and Harrison states in the score that the piece may be performed with or without this tuning. The third movement is a blend of Indonesian timbres and compositional practices with Western canons (for example, the recurring strict canons) ... one of the tack pianos provides a pedal point on F# while the violin and celesta play in heterophony, a texture in which simple and ornamented versions of a melody are played simultaneously. Traducción propia

<sup>19</sup> Adaptado de *Materials and Techniques of Twentieth Century Music*. (p. 17) por Kostka, 1993.



muchas desus obras se utilizan patrones repetitivos con cambios a veces imperceptibles; esta forma de estructuración es derivada de músicas rituales o étnicas.

La música judía y su historia ha influenciado a muchos compositores, por ejemplo, la obra *Yerusha*, de David Stock, compuesta en 1986, para clarinete y ensamble de cámara, es una mezcla de tonadas *klezmer*, melodías de sinagoga y elementos propios del lenguaje contemporáneo occidental. Por otro lado, Richard Wernick escribió las obras *Kaddisch-Requiem* (1971) y *Prayer for Jerusalem* (1971), que contienen elementos de músicas litúrgicas judías y músicas étnicas.

*Prisma Continental*, compuesta por Víctor Agudelo en 2008, es un referente importante para el presente trabajo; fue compuesta como tesis doctoral, y comisionada por *Prizm Ensemble* (ensamble instrumental integrado por profesores de la Universidad de Memphis, EE.UU.), escrita para oboe, clarinete, corno, fagot, violín, piano y percusión. La obra recrea música tradicional de diversas partes del mundo y está dividida en siete movimientos; cada uno se asocia con los siete colores que el ojo humano puede ver al refractarse la luz blanca.

En el siguiente fragmento del tercer movimiento, *Indigo Europe*, se hace alusión a elementos característicos de música tradicional de diferentes regiones de Europa oriental y occidental. Las castañuelas hacen una clarificación del flamenco, respaldada por el medio tono que se reitera en el piano evocando una cadencia frigia o andaluza, mientras el clarinete, el corno y el fagot sostienen una quinta justa imitando el pedal que produce una gaita escocesa. Todo este material acompaña a la melodía del oboe, el cual, produciendo un sonido nasal, recuerda la sonoridad de instrumentos de viento típicos turcos.

Figura12:PrismaContinental,IIIIndigoEurope,cc11-16

Musical score for Figure 12, featuring the following instruments and performance instructions:

- Ob.:** *Molto vibrato and wild sound*, *a tempo*, *Bending pitch*. Dynamics: *ff*, *pp*, *mf*, *ff*, *mf*, *ff*, *pp*.
- B. Cl.:** Dynamics: *p*.
- Hn.:** Dynamics: *ff*, *p*, *p*.
- Bsn.:** *a tempo*. Dynamics: *ff*, *p*.
- Vln.:** *Pizz*. Dynamics: *ff*, *f*.
- Pno.:** *a tempo*. Dynamics: *ff*, *f*. Includes *Xeo* markings.
- D. S.:** *a tempo*. Includes *Low tom*, *Tambourine*, and *Castanets/fingers*. Dynamics: *f*, *mf*.

Másadelante, enel mismomovimiento, sedesarrollaunpasajebasadoen untipo decantotradicionalpolif ónicoyantifonal delaistradeCerdeñaenItalia, conocido comocantoatenore. Enelsiguientepasaje, elviolínejecutauna líneaqueevoca estassonoridadesapartirdeintervalosde tercera, cuarta, sextaquesemueven paralelamente.

Figura13:PrismaContinental,IIIIndigoEurope,cc45-50

Musical score for Figure 13, featuring the following instruments and performance instructions:

- Vln.:** Dynamics: *p*, *ff*.
- Pno.:** Dynamics: *ff*. Includes *Xeo* markings.

En el compás 51 los instrumentos de viento imitan la respuesta coral antifonal a las líneas solistas del violín; tal como ocurre en el *canto a tenore*, el solista canta un pasaje melódico y un trió de hombres contesta usando un tipo de canto gutural.

Figura 14: Prisma Continental, III Indigo Europe, cc45-50

The musical score for measures 51-50 of 'Prisma Continental, III Indigo Europe' features a 'Flutter' effect. The score includes parts for Oboe (Ob.), Bass Clarinet (B♭ Cl.), Horn (Hn.), Bassoon (Bsn.), Violin (Vln.), Piano (Pno.), and Double Bass (D.S.). The music features a 'Flutter' effect and dynamic markings of *ff* (fortissimo) and *p* (piano). The score is in 4/4 time and includes a 'Castanets' section in the D.S. part.

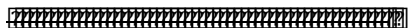
En el quinto movimiento de la misma obra, *Yellow Asia*, se desarrolla una sección rítmica que contiene un acelerando progresivo imitando características de la danza balinesa llamada *Kechak*; además, los coros vocales que se utilizan en esta danza, se ven representados por la homofonía que se da entre la mayoría de los instrumentos del ensamble que progresivamente se van densificando en el piano.

Figura15:PrismaContinental,IVYellowAsia,cc42-57

En el mismo movimiento, el compositor hace referencia a música tradicional de Asia oriental: el clarinet y elobo tienen pasajes en contrapunto, con indicaciones escritas de fluctuaciones microtonales, generando rasgos de melodías chinas; los *glissandi* en el violín producen un color similar al Erhuchino (instrumento monocorde ejecutado con arco), y en el piano tienen pasajes que recuerdan los instrumentos de placas utilizados en el gamelán.

Figura16:PrismaContinental,IVYellowAsia,cc9-11

El uso de instrumentos exóticos, provenientes de músicas tradicionales en el contexto de la música occidental, sugiere timbres y mezclas colorísticas no familiares, que los compositores han aprovechado para lograr sonoridades frescas o, por lo menos diferentes, al sonido convencional de los ensambles instrumentales occidentales. "... la década de 1960 trajo consigo intentos serios y consistentes de componer para instrumentos orientales en contextos de música occidental<sup>20</sup>" (Schwartz & Godfrey, 1993, p. 204). Hovhanness por ejemplo, escribió una cantidad importante de obras donde incluyó instrumentos de muchas partes de Japón, Korea, Indonesia, el Índia y de Medio Oriente. En su Sinfonía No 16, de 1963, utiliza el pyunjong (instrumento que se compone de campanas de bronce) y el Kayakum (instrumento de doce cuerdas similar a una cítara). Otro compositor



20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100

importante en este campo es David Hykes, nacido en 1953; dedicó parte de su carrera a desarrollar la técnica de los multifónicos en la voz como lo hacen los monjes budistas tibetanos y los *hoomide* de Mongolia. Hykes es conocido por su trabajo llamado *Hearing Solar Winds* en el que de forma intermitente canta por más de una hora produciendo multifónicos hasta de seis sonidos.

#### 4. CONTEXTUALIZACIÓN GENERAL DE LAS CULTURAS Y MÚSICAS TRADICIONALES TOMADAS PARA LA OBRA *TRES FIGURAS NEGRAS INDÓMITAS*

Como se dijo anteriormente, la obra utiliza, en el primer movimiento, materiales musicales provenientes del palenque de San Basilio; en el segundo movimiento toma elementos de las músicas tradicionales de la tribu Pigmea Baka que habitan en las selvas del sur de Camerún. El tercer movimiento extrae elementos musicales utilizados en el arte brasileño llamado Capoeira Angola.

A continuación se presenta un breve síntesis que tiene como fin contextualizar la procedencia de estos materiales y no constituye un trabajo investigativo a nivel etnomusicológico, pues no es el cometido de esta monografía. Las fuentes de apoyo utilizadas son de autores de entidades que tienen la autoridad académica en el campo de la etnomusicología y la antropología.

##### 4.1 PALENQUE DE SAN BASILIO

?

?

El Palenque de San Basilio o San Basilio de Palenque se encuentra a sesenta kilómetros de la ciudad de Cartagena, capital del Departamento de Bolívar en el norte de Colombia. Es un corregimiento del municipio de Mahates, limitante con Málaga, San Cayetano, San Pabloy Palenquito. “Cuenta con una población aproximada de 3500 habitantes, agrupa a 435 familias repartidas en 421 viviendas” (Ministerio de Cultura/Instituto de Antropología Histórica, 2002, p.8). Se encuentra ubicado en un valle al costado de los Montes de María a cien metros del nivel del mar.

?

??

Palenque fue fundado por esclavos negros que se fugaron y se refugiaron en distintas áreas de la costa norte de Colombia en el siglo XV. Es un lugar importante para el testimonio y la riqueza de la cultura africana en el territorio colombiano ya que “de los numerosos palenques existentes en la Colonia, San Basilio es el único que ha permanecido hasta nuestros días libre de permanentes batallas para conservar su identidad y sus elementos culturales propios” (Ministerio de Cultura/Instituto de Antropología Histórica, 2002, p. 11).

Según el Instituto de Antropología Histórica del Ministerio de Cultura (2002), la lengua palenquera es un idioma criollo de base léxica española y con características morfosintácticas de lenguas africanas, específicamente de la familia lingüística Bantú. La tradición oral palenquera se encuentra ligada a la lengua misma, incluso los relatos se remontan a la memoria africana.

La Organización social está dada por la presencia de redes familiares extensas, por los *Kuagro* (grupos de edad) y por las *juntas*.

En San Basilio de Palenque se encuentran diversas prácticas rituales que dan cuenta de la concepción de la vida y la muerte, estos rituales se remontan a los legados africanos. La medicina tradicional es una de las prácticas que se destaca, “es un conglomerado de conocimientos y técnicas de intervención sobre la enfermedad y el daño que se asocian estrechamente a la cosmovisión palenquera” (Ministerio de Cultura/Instituto de Antropología Histórica, 2002, p. 34).

Otra práctica importante para los palenqueros es la asociada con los rituales fúnebres donde se presenta el *lumbalú*. Este es el principal elemento de los rituales fúnebres, está ligado al velorio del muerto y se compone de cantos rituales donde se evidencian la melancolía y el dolor por la pérdida. Esteritos se llevan a cabo cuando fallece una persona y se celebran por medio de cantos y bailes alrededor del cadáver. Según Schwegler (1996), El origen del *lumbalú* se remonta a las tradiciones bantúes en el continente africano. Por lo tanto, los contenidos de los



cantos de *lumbalú* tienen raíces en lenguas bantúes y el rito “es un acto de fe que por tonación y el oído de la cantadora suena con aire de africanía” (Negrete, 2012).

Según las ancianas cantadoras de *lumbalú*, una “buena” y auténtica composición siempre debe contener vocablos africanos o fórmulas ancestrales con sabor africano, y es menudo el carácter xenoglósico o críptico de tales segmentos lo que les da valores especiales y un evidente sabor de religiosidad. (Zapata, 1962, p. 209)

“Etimológicamente está compuesto por el prefijo /lu/ que significa colectivo y /mbalú/ que significa melancolía, recuerdos o reflexión” (Ministerio de Cultura/ Instituto de Antropología Histórica, 2002, p. 36).

La música en el Palenque de San Basilio está presente en todas las actividades cotidianas, desde los rituales funerarios hasta en la recreación y en las festividades. La música habita en las jornadas de trabajo; los cantos antiguos improvisados acompañan a los hombres en las jornadas de trabajo o en el arroyo mientras lavan las mulas; las mujeres improvisan mientras caminan con las sponcheras llenas de ropa rumbo al arroyo o mientras cocinan en los fogones de leña.

La música palenquera puede dividirse en dos grandes grupos. De un lado está la música tradicional palenquera compuesta por ciertos géneros musicales (tales como el bullerengue sentado, son palenquero y *lumbalú*) en los cuales intervienen determinados instrumentos (donde se destaca la marímbula y un complejo de tambores) y encuentra en un selecto grupo de palenqueros y palenqueras sus más claros exponentes (entre los más conocidos está el sexteto Tabalá y las Alegres Ambulancias). De otro lado se encuentra una emergente corriente musical que se expresa en la champeta criolla o terapia. (Ministerio de Cultura/ Instituto de Antropología Histórica, 2002, p. 38)

El bullerengue sentado es uno de los géneros más importantes del Palenque y posee unas características distintas a las del bullerengue de otras zonas del Caribe.

El bullerengue sentado es un canto específicamente femenino no porque su origen sea asociado a la mujer embarazada. Según los relatos de tradición

oral, este ritmo nace cuando una mujer embarazada se quedaba en la casa y el marido salía a divertirse, ella con otras mujeres organizaba cantos tonales; luego se introduce la participación del hombre con la percusión del tambor. En el bullerengue hay un cantador que lanza los versos, los cuales son respondidos por un coro femenino. La marcación la lleva el palmoteo que hoy endiase hace con tablitas. El bullerengue es utilizado también en cantos fúnebres palenqueros. (Ministerio de Cultura/Instituto de Antropología Histórica, 2002, p. 46)

En el Palenque de San Basilio hay otros géneros que constituyen una amplia gama de géneros musicales utilizados en todos los ámbitos de la vida cotidiana del palenquero.

Las chalupas. Lleva las mismas características organológicas del bullerengue interpretada con tambor alegre, llamador. Es el ritmo más alegre de la música palenquera. Según Antonio Pérez, las chalupas tienen sus orígenes en el *lumbalú*. . . Son de negros o de negritos. Es un adanzado que muestra el cortejo de un amoramiento del hombre y la mujer. El baile es parado con frecuencia para cantar versos improvisados en forma de sátira o puyas de la mujer hacia el hombre y viceversa en el ritual del amoramiento. . . Los instrumentos utilizados para este aire son: un tambor alegre, una guaca de caña de corozo, palmoteo y las voces. Participa un cantante solista y un coro que contesta con versos fijos. La *chalusonga*. Es uno de los últimos estilos nacido en la comunidad. Su origen se asocia a la entrada de la música del Zaire y soukoudel continente africano y algunos estilos del Caribe insular. . . Son palenqueros de sexto. Este es un género musical que se originó en el siglo XX, por la presencia de los ingenios azucareros en el Caribe colombiano, quienes trajeron técnicos cubanos para su operación. Esto notablemente influyó en la música y la sociedad de la época debido a que se puso de moda el son cubano, también con la influencia de Radio Habana Cuba. (Ministerio de Cultura/Instituto de Antropología Histórica, 2002, pp. 47, 48)

Entre los instrumentos típicos de la música palenquera se encuentran el marí mbula (es una caja de madera con un orificio en el centro que contiene siete laminas o fletas de hierro y produce un sonido grave similar al bajo eléctrico), la clave, la guaracha, las maracas, el pechiche (este tambor se denomina así por que su tamaño llega al pecho), bongos, la timba, la tambora, el llamador y el alegre.

## 4.2 PIGMEOS BAKA

?

Los Pigmeos <sup>21</sup> Bakason una población de cazadores y recolectores perteneciente a la tribu pigmea; viven en las selvas del sudeste de Camerún, en la frontera con la República Centroafricana y el norte del Congo, cerca de pueblos de agricultores bantúes con quienes hacen intercambios de bienes. "...tiene una población estimada entre 20.000 y 35.000. Hay muchas razones que explican la incertidumbre del tamaño de la población. La más importante es que, como grupo seminómada, vagan por la selva tropical y se instalan temporalmente en áreas específicas<sup>22</sup>" (Mope & Nkwi, 1995).

Los pigmeos Baka, al igual que otros grupos pigmeos, son nómadas por tradición, a pesar de que diversos factores (por ejemplo la deforestación que los priva de los recursos naturales) los han inducido al sedentarismo. Las comunidades nómadas rara vez permanecen en el mismo lugar por más de una semana.

Los Baka viven en chozas construidas básicamente por las mujeres, llamadas *móngulu*; son hechas con ramas y hojas formando una estructura compacta resistente al agua. Hoy en día viven también en campamentos temporales que se constituyen por cabañas más grandes que los *móngolu*.

La recolección de alimentos en la selva tropical es una de las actividades más importantes para la supervivencia del grupo; los productos recogidos (ñame silvestre, frutas, setas, etc.) son básicamente vegetales pero en algunas épocas de la ñoca cazan pequeños animales. Las mujeres organizan grupos reducidos para expediciones cortas de pesca, sobre todo en temporadas secas cuando el nivel

??

<sup>21</sup> "El término "Pigmeo" a veces conlleva una connotación peyorativa... Sin embargo, es el único término en el que se incluye a muchos pueblos de la selva ecuatorial africana que son socialmente históricos similares (Mbuti, Baaka, Efe, Baka, y otros). Estos cazadores seminómadas y cazadores-recolectores se nombran así mismo en muchos idiomas diferentes" (Kisliuk, 1997)

<sup>22</sup> The Baka have an estimated population between 20,000 to 35,000. There are many reasons that account for the uncertainty of the population size. The most important is that as a semi-nomadic group, they roam the rain-forest taking up temporary residence in specific areas. Traducción propia

?

??

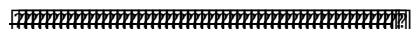
del agua de los ríos es bajo. Los hombres se encargan de la caza, actividad que les provee el suministro de carnes para el grupo y se constituye en la labor más prestigiosa. El ritual del matrimonio está en torno a la caza en donde el hombre debe mostrar su habilidad para atrapar animales y, por ende, de brindar los suministros para la familia.

La conciencia de los Baka hacia el entorno de los bosques les ha permitido desarrollar habilidades para explorar y representa un vasto conocimiento; "ellos perciben el bosque tropical como la fuerza más valiosa con la que interactúan" <sup>23</sup> (Mope & Nkwi, 1995). Este conocimiento se transmite de forma oral de generación en generación. Los Baka dependen completamente de los recursos naturales.

...ellos conocen las plantas del bosque que pueden proporcionar los ingredientes curativos, también los materiales de construcción especialmente para sus chozas *móngulus*, los productos de subsistencia que reciben de sus vecinos nómades, los objetos con fines rituales, y para sus medios de socialización. Por ejemplo, además de las habilidades aprendidas en la esfera doméstica, los niños adquieren conocimientos a través del juego, con trampas para la captura de pequeños roedores y aves para la alimentación. Básicamente, los niños absorben la mayor parte de sus conocimientos simplemente observando y escuchando a sus mayores <sup>24</sup>. (Mope & Nkwi, 1995)

En sus prácticas religiosas adoran a Komba, su dios supremo y a Jengi, el espíritu del bosque con quien sienten deuda por haber recibido el bosque como fuente de vida. Para los Pigmeos Baka, al igual que muchas otras culturas africanas, no existe una diferenciación marcada entre lo físico y lo espiritual.

...cuando un hombre Baka se enferma, se le atribuye al mal de ojo o de otro. En casos como este Silcock sostiene que " ... la danza ritual que cura con el



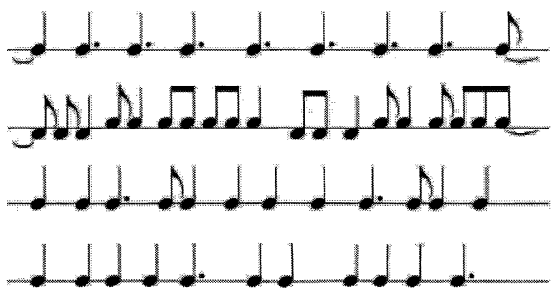
<sup>23</sup> they perceive the tropical rain forest as the most valuable force with which they interact.

Traducción propia

<sup>24</sup> they know plants in the forest can provide curative ingredients; building materials especially for their huts or mongulus; subsistence products other than the cultivated produce they receive from their non-pygmy neighbours; for ritual purposes, as well as for their means of socialization. For example, apart from skills learned in the domestic sphere, children acquire knowledge of gaming through play with traps for catching small rodents and birds for food. Basically, children absorb most of their knowledge simply by watching and listening to their elders. Traducción propia



Figura 17: Ejemplo de fórmula polirítmica de los Baka <sup>29</sup>



Muchas de las melodías encajan en este esquema rítmico y pueden presentar variaciones; están construidas sobre escalas pentatónicas y muchas de las canciones contienen, desde polifonías de voces, hasta complejos entramados corales de tres y cuatro voces. F. F. F. (2008), describe la textura contrapuntística de los Baka como un contrapunto que se integra en una pregunta hecha por el solista (*kpónjamba*) que se encarga de dar el tono y la respuesta dada por el coro (*naja*).

Figura 18: Canción *ébú má, bolingólè* (Bolino, mi suegra) <sup>30</sup>.



?

<sup>29</sup> Adaptado de "The Adoption of the Circumcision Ritual by the Baka Pygmies in Southeast Cameroon", por S. F. F. (2008). recuperado de <http://www.jstor.org/stable/30250017>

<sup>30</sup> Op. Cit. ?

?

??

### 4.3 CAPOEIRA

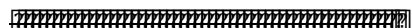
Es un ritual de origen afro-brasileño que combina artes marciales, danza y música. Es un arte especializado que se enseña en academias y se divide en estilos y jerarquías. Está dividida en dos modalidades, Capoeira Regional y Capoeira Angola.

La Regional, creada en 1930 por *mestre* (maestro) Bimba está basada en un principio estrictamente marcial, de competencia e innovación, mientras la Angola, creada aproximadamente en 1940, fue fundada como una reacción a la expansión de la Regional y se basa en un principio de “tradición” y “pureza” afro-brasileña (González, 2010, p. 12).

Ambos estilos comparten características; sin embargo, son opuestos en su cosmovisión y, en las últimas tres décadas, se han distanciado aún más. La capoeira Regional ha incorporado elementos de otras artes marciales como el judo y el jiu-jitsu; también movimientos de la gimnasia olímpica. Al mismo tiempo, tiene un sistema de jerarquías muy similar al del karate y taekwondo. La capoeira Angola por el contrario, se distingue por su cercanía con las raíces africanas evidenciadas en la música y la utilización de elementos prestados del Candomblé (religión afro-brasileña).

Sergio González (2010) explica el juego de capoeira como:

...una interacción cara a cara entre dos individuos dentro de un círculo de combate, donde el objetivo consiste en exhibir los puntos vulnerables de un oponente usando la simulación de ataques como arma, y movimientos acrobáticos como defensa; no existe, o por lo menos no hay una intención de usar movimientos bruscos y directos, al contrario todo es simulado, disfrazado, escondido y jugado al ritmo de la música en vivo ejecutada por los mismos practicantes. El círculo donde la capoeira se desarrolla es llamado *roda*<sup>31</sup> (González, 2010, p. 13).



Formada por personas instrumentistas y en su interior se desarrolla el juego de capoeira entre dos personas.

Con relación al origen o historia de la capoeira se han formado debates no resueltos, dada la escasez de datos al respecto; sin embargo, existe un consenso sobre su origen afro-brasileño de acuerdo a las investigaciones históricas realizadas en Río de Janeiro durante el siglo XIX” (González, 2010). Pedro Martín (2003) en su libro *Ao Som do Berimbau*, relata la leyenda del origen de este arte.

La capoeira surgió, no vino, no apareció. Simplemente brotó de los quilombos, generada de la unión de la violencia de la raza blanca dominadora con la necesidad físico-espiritual de defenderse de la raza negra esclavizada. Fue en aquel momento cuando se produjo un mestizaje y la capoeira: fecundada en el choque de la naturaleza en perfecto contacto y asimilación de las cualidades naturales de supervivencia de cuatro especies animales de las matas brasileñas: el mono, la onza, el zorro y la araña; en los cuales se inspiraron para crear un conjunto de movimientos enriquecidos del contenido bélico de la lucha de los esclavos, la capoeira (p.21).

Los capoeiristas coinciden en que la música es parte fundamental e integral del arte; ésta es inherente a su carácter dancístico. La música proviene de los rituales afro-brasileros; sin embargo, no hay datos concretos que establezcan cómo se llevó a cabo este proceso evolutivo y de qué manera se incorporó la música en la capoeira.

Los jugadores de capoeira deben aprender a tocar los instrumentos que conforman la *bateria* musical (ensamble de instrumentos que acompañan la *roda*) y cantan en portugués. Los ocho instrumentos que componen la *bateria* son indispensables para la *roda* de capoeira. El más importante del ensamble es el birimbao, construido con un avarado de madera llamada *beriba* (nombre del árbol del cual se extrae la madera) de aproximadamente un metro y medio de altura, al cual se le anexa un cuerdatensada de acero que dobla la *beriba* como un arco. En la parte inferior se le adiciona un calabazavacia que actúa como caja de resonancia. Los birimbaos se clasifican en bajo, medio y agudo. Además, cada uno desempeña un papel en el desarrollo del discurso musical y los tres deben



estarpresentessimultáneamenteenla *roda*. Losdemásinstrumentosque conformanelensamblesondepercusión: *pandeiro* (pandereta,seusandosenla *roda*),*atabaque*, (instrumentodeorigenindígena,hechoconpieldeanimal,es similaralaconga),agogo(instrumentodeorigenafricano ,construidocondos pequeñascampanasdehierro), *reco-reco*(similaral güiro).

Lamúsicageneralmenteesvocalytieneclasificaciones; noobstante,el acompañamientoquehacenlosinstrumentos,enespeciallosb *irimbaos*, tiene tambiéndiversasformasrítmicas.Lamúsicavocalsedivideen *corridos*,tipode cantoversadodivididoenestrofas cortascantadasporunsolista y repetidaspor uncoroconformadoporlosjugadoresdela *roda*.Susletrasestánligadasalas situacionesquesedanentornoaljuegoentreloslasdospersonasqueestánal interiordel*roda*.

Otrotipodecantoesla*ladaihna*,lacualiniciaelritualdela *roda*;escantadapor unsolista,generalmenteel*mestre*(maestrodecapoeira);alfinal,sealternacoroy solistaenpasajesresponsoriales .Lostextosrelatanleyendasentornoala capoeira,mitos,hazañasdecapoeiristaso anécdotasdequienestácantando. Las variantesrítmicassedanespecialmente enlosdiferentestoques deb *irimbao*,los cualessoncambiantesdeacuerdoalmomentoenla *roda*.Porotrolado,los instrumentosdepercusión tienenmuy pocasvariaciones ensusesquemas rítmicos.

## 5. DESCRIPCIÓN ANALÍTICA DE LA OBRA TRES FIGURAS NEGRAS INDÓMITAS

?

?

La obra está dividida en tres movimientos independientes; sus procedimientos compositivos y materiales primarios tienen poca relación con la macroforma, esta característica permitiría que los movimientos independientes se ejecuten aisladamente.

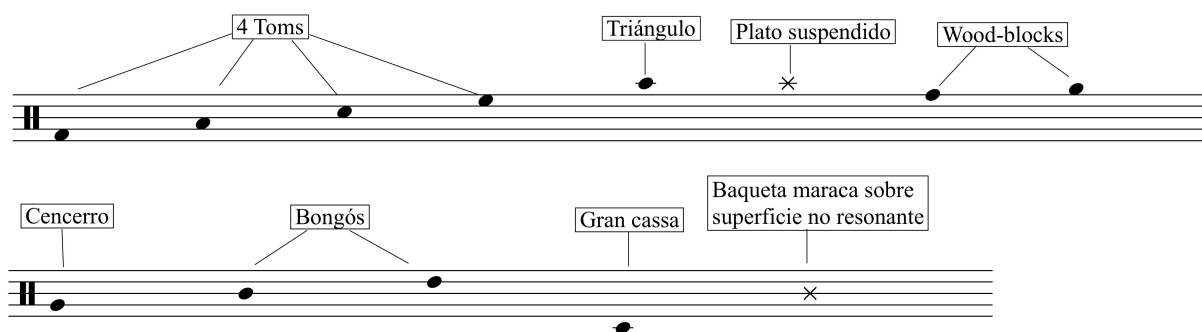
### 5.1 FORMATO INSTRUMENTAL

?

?

La obra está escrita para clarinete en si bemol, percusión, piano, violín, viola y contrabajo. Cada uno de los instrumentos seleccionados para el ensamble, cumple un papel tímbrico importante en cuanto a la representación de colores y gestos musicales extraídos de la música tradicional escogidos.

Figura 19: Set de percusión



?

?

??

## 5.2 PRIMER MOVIMIENTO: LUMBALÚ

?

Este movimiento se denomina *Lumbalú*, dado que además de utilizar un canto ritual, su estructura formal hace alusión al rito funerario propio del Palenque de San Basilio.

### 5.2.1 Materiales primarios

Las músicas tradicionales utilizadas para la composición de *Lumbalú* fueron extraídas de varios registros sonoros. Algunos de estos registros fueron grabados en el lugar donde cada uno de estos grupos humanos vive; por ende, algunos no poseen procesamientos o efectos que distorsionen la toma original, lo cual permitió escuchar un poco más el contexto.

Es fundamental tener en cuenta que todas las transcripciones que se presentan a continuación obedecen a una aproximación temperada al sistema de afinación occidental. Esta aproximación también aplica para la escucha del ritmo rítmico, lo que indica que las inflexiones en el tiempo no se toman en cuenta debido a que las alteraciones del *tempo* son completamente normales en la interpretación de estas músicas. Muchas características, sobre todo tímbricas, que son inherentes a estas músicas, quedan por fuera de la transcripción, dado que nuestro sistema de notación musical occidental tiene limitaciones; por eso es recomendable para el lector, que se contextualice un poco con estas músicas antes de abordar el análisis.

El primer de dichos registros es un canto en ritmo de chalupa, llamado Ferrero Luna, interpretado por la emblemática cantadora del palenque de San Basilio, Graciela Salgado, quien falleció en 2013. El registro audiovisual fue realizado por Adolfo Palacio.

?

??

A continuación se presenta una transcripción aproximada. La melodía tiene carácter pentatónico concentrado en el sostenido; éste se determina como nota tónica porque constituye un importante punto de llegada y referencia de la melodía. La única variante cromática que aparece es el fado sostenido, que se convierte en nota sensible y afirma el punto climático de la melodía que concluye descendiendo hacia la nota tónica. Es importante aclarar que no se realizó la transcripción completa de toda la melodía debido a que hay diversos pasajes que son reiteraciones del inicio. En el movimiento no se hace alusión a los típicos patrones rítmicos de la chalupa, solo se toma la melodía como elemento temático principal y generador de otros materiales armónicos y rítmicos.

Figura 19: Ferrero Luna, Chalupa



Para la cuarta sección (cc84–122) del primer movimiento, se tomó la melodía principal y un patrón rítmico básico de la percusión del canto *Chimankongo*, (también llamado *Huan Gungú* o *chimari Luango*) un canto ritual del *lumbalúy* cuyo texto es: “*Chimankongo; chima Luango; chi ma ri Luango de Angola; Huan Gungú me ñamo yo; Huan Gungú me a re ñamá; kuando so ta kaí mam’é*” (Negrete, 2012). El texto aparece traducido por Schwegler (1996) en su texto *Chima “kongo”*: Lengua y rito ancestrales en el Palenque de San Basilio. “Delos

congos(soy);Delosloangos(soy):Delosloangos deAngola(soy);JuanGungú mellamoyo;JuanGungúmeha(n)dellamar;Cuandoselecaeelsolasumamá (=cuandoselemuereelhijoasumamá” .

Latranscripciónsehaceapartirdelmaterialeaudio que se encuentra en el disco compacto llamado EllegadodePalenque –AlegresAmbulanciasyPaulino Salgado.

Figura20:Chimankongo,cantodeLumbalú

o le le e le lo le

lo Chi ma nkon - go; chi ma^ri Luan - go; chi ma ri Luan - go

de^An-go-la; Huan Gun-gú me ña - mo yo; Huan Gun-gú me^a re ña-má e.

Conrelaciónalritmo, setranscribierondospasajes:elprimerodeellos un repiquetípicodeeltamboralegreenelritmodechalupa.Enelprimermovimiento delaobra,esteesquemaseutilizaconreiteracióny múltiplesvariaciones.

Figura21:Repiquedetamboralegre

Golpe seco en el parche

Elsiguientefragmento ilustra un esquemarítmicoextraídidodelapercusiónde Chimankongoyesutilizado como *ostinato* rítmico en la terceraycuartasección delprimermovimiento.

Figura22:OstinatorítmicoChimankongo



### 5.2.2 Análisis de la forma

?

| Introducción | Sección1 | Sección2 | Sección3 | Sección4 |
|--------------|----------|----------|----------|----------|
| cc1-16       | cc8-31   | cc32-54  | cc55-83  | cc84-122 |

Introducción: Acargodelpiano, seexponegranparte delmaterialarmónico del movimiento, mientras tanto, las cuerdas introducen la entrada del primer tema, que posteriormente lo expone en el clarinete en el compás 8. En el compás 5, el piano, las cuerdas y la percusión ejecutan un fragmento cuyo ritmo se basa en el esquema de la figura 21.

Primera sección: El elemento temático principal de esta sección es un acitadel cantodechalupa Ferrero Luna; éste aparece fragmentado pero fácilmente reconocible. En el compás 21 se presenta un pasaje transitorio en donde se conservan elementos de la primera sección y se introduce el material armónico y rítmico de las secciones posteriores.

Segunda sección: Los arpeggios del piano en el compás 33, evocan una atmósfera ritual funeraria inspirada en el *lumbalú*. Los trémolos de las cuerdas representan a las mujeres palenqueras cuando producen sonidos similares al canto *yodel* mientras danza al rededor del muerto.

Tercera sección: Es el primer clímax del movimiento; es una sección contrastante en donde aparecen ritmos vigorosos y armonías densas. El material musical presenta fragmentos del cantodechalupa en el clarinete; simultáneamente las

?

??

cuerdas hacen un acompañamiento homofónico fuerte y articulado en dobles y triples cuerdas, basado en el ritmo descrito en la figura 21. Por su parte, el piano tiene un ritmo constante y articulado basado en las armonías del principio. Esta sección llega progresivamente a una dinámica *piano* y se reduce, del mismo modo, la densidad rítmica y armónica para lograr la transición hacia la siguiente sección.

Cuartasección: Adquiere un nuevo carácter ritual; la intención es representar literalmente el ritmo *lumbalú*. En el compás 85, las cuerdas retoman el material de los arpeggios del piano presentes en la sección 2. Los instrumentistas tocan la melodía *achimankongo* mientras las doblan con la voz (compás 101).

El movimiento finaliza con la reexposición del canto de chalupa con el piano en octavas (compás 119). Se genera una sonoridad transparente y poco disonante, acompañada de los armónicos artificiales del violín y del sonido producido por la fricción suave de un arco en el borde del platillo suspendido (compás 117).

### 5.2.3 Procedimientos armónicos y contrapuntísticos

Las colecciones de sonidos o escalas, armonías y ritmos utilizados en este movimiento, son derivados de procedimientos aplicados a los materiales originales extraídos de la música del Palenque de San Basilio.

La colección de sonidos que genera gran parte del material armónico del movimiento está derivada del canto de chalupa (fig. 19) y del canto de *Chimankongo* (fig. 20). La característica modal se evidencia en el canto de la figura 19 a pesar de que se presente una nota por fuera de la estructura escalística; un ejemplo de esto es la aparición de la nota sensible (fa doble sostenido) que aparece en el canto de chalupa. La nota sostenida adquiere relevancia especial como centro tonal. El canto transcrito en la figura 20 tiene características pentatónicas.

Figura23: Escala 1, derivada del canto de chalupa



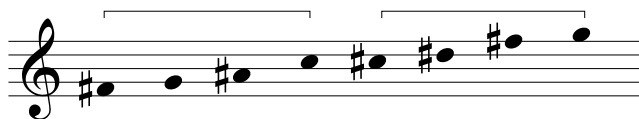
Para tener otras posibilidades armónicas y melódicas, se utilizó la inversión retrogradada de esta primera escala, partiendo desde fa sostenido, nota que también es importante y participa con menor relevancia como centro armónico y melódico.

Figura24: Escala 2, inversión retrogradada de la escala derivada del canto de chalupa



El tercer grupo de sonidos corresponde a la agrupación de las primeras cuatro notas de la segunda escala y las últimas cuatro notas de la primera escala, dando como resultado una escala con estructura palindrómica.

Figura25: Escala 3, estructura palindrómica a partir de la unión de tetracordios resultantes



Las estructuras cordales utilizadas derivan de las tres escalas mencionadas; en el transcurso de la obra, los acordes se forman, tanto por homofonía como por contrapunto, entre las diferentes partes. Para densificar las texturas, se pueden encontrar simultáneamente dos o más estructuras cordales formando poliacordes.



Figura26:estructurascordalesderivadas

Escala original

Inversión retrograda

Unión de tetracordios

Losacordesresultantessontríadicosconnotasomitidasycuartales:

- Elacorde1a,essimilaraunacordemenorconséptimamayoryomisiónde quinta.
- Elacorde2aesunaestructuracuartalsisemirades deeldosostenido.
- Elacorde3aessimilaraunacordedediminuidoconomisión detercera.
- Elacorde1besmayorconséptimamayorconomisióndequinta.
- Elacorde2b,esmayorconséptimamayoryomisióndequinta .
- Elacorde3b,essimilaraunacordemenorconséptimamenoryomisiónde quinta.
- Elacorde1ctienelamismaestructurainterválicaqueel1a
- Elacorde2cescuartalsiseconstruyedesderebemol.

Sedebeaclaraarquelaortografíaadelasnotaspuedevariarparafacilitarlalectura ola comprensión delasestructurascordales.

Enelprimercompás,elpianopresentasimultáneamentelosacordes1by2b, luego reitera la misma idea arpegiando elacorde1a y1b. Lasíntesisde materialestermina con el pasaje aleatoriodelcompás6, donde semuestrantodos lossonidosdelaescalaoriginal ,comotambién suretrogradación.

En este mismo pasaje introductorio las cuerdas presentan las primeras notas de la melodía principal (cantodechalupa) a manera de *Klangfarbenmelodie*<sup>32</sup>, generando un color armónico más líviano, derivado del pentatonismo.

Figura 27: I. Lumbalú, cc1-6

En el compás 9 se puede observar otro poliacorde compuesto por la triada de sol sostenido menor y fa sostenido mayor; ambos acordes provienen de la escala pentatónica original y se papeles introducir la melodía del cantodechalupa, asignada al clarinete. Este poliacorde solamente aparece en este pasaje, caracterizado por su sonoridad consonante.

Figura 28: I. Lumbalú, sección de la partitura, cc8-11

<sup>32</sup> Melodía tímbrica: técnica de composición en la cual se alternan los instrumentos por cada nota de una melodía.

Las cuerdas acompañan la melodía del clarinete y el piano dobla en octavas. Este acompañamiento tiene ritmo ostinato con estructuras armónicas derivadas de los acordes 2by1c: sol-re (viola) y si bemol-sol bemol (violín). El contrabajo alterna las terceras sostenido-lasostenido y sol sostenido -si, contenidas en los acordes 1by1a. Este pasaje es otro ejemplo en donde se presenta bitonalidad, en esta ocasión, basada en acordes incompletos.

Figura 29: I. Lumbalú, cc21-22

The musical score for Figure 29, measures 21-22, is presented in a multi-staff format. The instruments included are Clarinet in Si (Cl. Si), Percussion (Perc.), Piano (Pno.), Violin (Vln.), Viola (Vla.), and Contrabass (C.b.). The piano part is the most complex, featuring a 'Medo cont.' marking and a dynamic of *p*. The string parts (Vln., Vla., and C.b.) play a rhythmic ostinato pattern, with the C.b. part marked 'pizz.' and 'p'. The score is in 4/4 time and shows a progression of four arpeggiated chords.

En el ejemplo siguiente se muestra una progresión de cuatro acordes arpegiados: 3by1 cen la mano derecha y 3ay2 cen la mano izquierda. Los acordes se expanden y contraen en el registro del piano. Ésto se mezcla con el pedal de resonancia, creando una sonoridad volátil y menos densa en contraste con la utilización de los mismos acordes en pasajes anteriores. La sonoridad lograda representa la atmósfera ritual y fúnebre del rito *lumbalú*.

Figura30:I.Lumbalú ,seccióndelapartitura, cc33-34

The image shows a musical score for three instruments: Clarinet in B-flat (Cl. Sib.), Percussion (Perc.), and Piano (Pno.). The score is divided into two systems. The first system starts at measure 33. The Clarinet part has a tremolo instruction above it. The Percussion part has a dynamic marking of *p*. The Piano part has a dynamic marking of *mp*. The second system starts at measure 34. The Percussion part has a dynamic marking of *pp* and a *legato* instruction. The Piano part has a dynamic marking of *pp* and a *legato* instruction. There are also some performance markings like 'trémolo durante todo el compás' above the Clarinet part in the second system.

Eneliniciodelasección4 apareceelúnicopasajecompletamente contrapuntístico,adiferenciadelrestodelassecciones,en dondepredominala homofoníaeestructuradaapartirdelosacordesplanteadosparaelsistemad e composicióndelaobra.Eldiálogomelódicoestablecidoentreearviólynel contrabajoesbasadoenelmaterialarmónico quesemuestraenlafigura31. Las diferentesvelocidadesrítmicas ,lanocoincidenciadeliniciodefrazesmelódicas enambaspartesy ladistanciaentregistros,permitepercibirelpasajecomoun autenticodiálogocontrapuntísticoadospartes.Enelrestodelmovimientose puedenpresentarotrospasajescontrapuntísticosperosonresultadodela superposicióndeacordesofragmentacionesmelódicas,porlotantonofueron concebidosconpensamientocontrapuntístico.

Figura31:I.Lumbalú ,seccióndelapartitura, cc84-91

The image shows a musical score for three instruments: Violin (Vln.), Viola (Vla.), and Cello (C.b.). The score is divided into two systems. The first system starts at measure 84. The Violin part has a dynamic marking of *p*. The Viola part has a dynamic marking of *p*. The Cello part has a dynamic marking of *p*. The second system starts at measure 85. The Violin part has a dynamic marking of *p*. The Viola part has a dynamic marking of *p*. The Cello part has a dynamic marking of *p*. There are also some performance markings like 'p' and 'p' above the Violin and Cello parts respectively.

Enelsegundo pasajeclimáticodelmovimientoaparecen,enlamanoizquierdadel piano,losmismosacordesdelaintroducción;lamanoderechaejecuta,en semicorcheas,lasestructurascordalesmencionada senlosdosejemplos anteriores.Estematerial,juntoconlapercusión,apoyalafuerzadinámicadel canto *chimankongo*.

Figura 32: I. Lumbalú, sección de la partitura, cc 108-111



### 5.2.4 Tratamiento del ritmo

La idea principal de *Tres Figuras Negras Indómitas* es derivar, de las músicas tradicionales seleccionadas, la mayor cantidad posible de materiales musicales, sean estos armónicos, melódicos, rítmicos, contrapuntísticos, tímbricos, entre otros.

Los esquemas rítmicos utilizados son en su mayoría derivaciones de los ritmos descritos en las figuras 22 y 23. Es importante mencionar que en la obra, estos esquemas rítmicos no son exclusivos de la percusión; también son utilizados en otras métricas. En el ejemplo siguiente las cuerdas hacen una leve variación del ritmo de la figura 22 (repique de tambor alegre). En el sistema inferior se describe la fórmula rítmica de la figura señalada, la cual no hace parte de la partitura y se muestra con fines comparativos.

Figura 33: I. Lumbalú, sección de la partitura con esquema rítmico en el pentagrama inferior, cc 21-23

El siguiente ejemplo ilustra el uso del ritmo de la figura 23 (ritmo de la percusión del canto *Chimankongo*). En este apartado se utiliza este ritmo con una mínima variación: se trata de la inserción de un silencio de negra, entre el tercer y cuarto pulsos del patrón original, generando un compás de 5/4. El ritmo extraído del canto *Cimankongo* se utiliza en esta sección para hacer alusión al ritmo *lumbalú*.

Figura 34: I. Lumbalú, sección de la partitura, cc37-38

Recursos como la acentuación y disminución rítmica aparecen en ciertos pasajes del movimiento. En la línea de los bongós, se aplica una disminución al esquema rítmico de la figura 23 (repique de tambora alegre); el ritmo resultante de la disminución se ubica aleatoriamente al interior del compás, donde el intérprete lo desea ubicar. El efecto musical allí deseado es una evocación lejana del ritmo de chalupa. Por otro lado, el ritmo de los acordes que ejecuta el piano corresponde a una fragmentación del mismo esquema rítmico.

Figura 35: I. Lumbalú, sección de la partitura, cc48-48

## 5.2.5 Tratamiento del timbre

En la obra aparecen pasajes que representan o alusiones a diferentes elementos musicales característicos de las músicas de origen.

En el primer movimiento se representaron los sonidos producidos por gestos vocales de las cantoras; también aparecen sonidos característicos de la percusión de la música de San Basilio de Palenque. El clarinetista personifica al cantador y, por ende, se convierte en un instrumento solista. En el siguiente pasaje, el clarinetista dobla, con la voz, las notas que toca en su instrumento; esto con el fin de lograr el contraste deseado entre la introducción y la entrada del canto de chalupa.

Figura 36: I. Lumbalú, sección de la partitura, Melodía del canto de chalupa en el clarinete, cc8-11

Cl. Si

Doblar con la voz en el registro más como para el clarinetista

*p*

*r*

3

El piano tiene asignado el ritmo de la figura 23 e imita al tambor alegre; en este caso, hace un papel meramente percusivo y no armónico; las segundas menores sirven para lograr este efecto. Asimismo, el acorde ramal, en los compases 16, 17 y 19, imita un golpe acentuado en el parche del tambor.

Figura 37: I. Lumbalú, sección de la partitura, cc15-20

Cl. Si

Perc.

Pno.

Un poco más rítmico ( $\text{♩} = 82$ )

Doblar con la voz en el registro más como para el clarinetista

*mf*

*mf*

*mp*

*p*

En el ritmo *lumbalú*, las mujeres hacen un aronda alrededor del muerto mientras hacen un gesto vocal en el cual alternan rápidamente la voz de pecho con la de cabeza con un intervalo aproximado de cuarta justa, este gesto es imitado por el contrabajo, el violín, la viola y el clarinete. Posteriormente en el compás 35 las cuerdas ejecutan un pasaje con paralelismos melódicos (técnica de *planning*), formando estructuras cordales, todas derivadas de las estructuras armónicas mencionadas anteriormente.

Figura 38: I. Lumbalú, cc33-35

The musical score for Figure 38, measures 33-35, is presented below. It includes parts for Clarinet in Si (Cl. Si.), Percussion (Perc.), Piano (Pno.), Violin (Vln.), Viola (Vla.), and Cello/Double Bass (C. b.).

- Measures 33 and 34:** The vocal rhythm is imitated by the woodwinds. The piano part includes a *legato* marking.
- Measure 35:** The strings execute a *planning* technique, playing parallel melodic lines. Dynamics include *mp*, *<mf>*, and *mp*.

En el siguiente ejemplo, el clarinete hace múltiples *trémolos* sobre una misma nota; esto produce leves cambios de afinación; dicho efecto es respaldado por los *glissandi* que hacen las cuerdas. Ambos pasajes representan las inflexiones de la afinación temperada, propias del estilo interpretativo de las cantadoras.



Figura 39: I. Lumbalú, cc 40-43

El siguiente pasaje ofrece una importante novedad tímbrica para el movimiento; en el compás 108 se pide a los instrumentistas doblar su línea instrumental con la voz abierta, lo más natural posible y en el registro que sea más cómodo; lo hacen cantando el texto de *chimankongo*. El pasaje se convierte en el segundo clímax del movimiento y da entrada al pasaje final.

Figura 40: I. Lumbalú, cc 108-110

### 5.3 SEGUNDO MOVIMIENTO: PRELUDIO Y FUGA YELLI

?  
?

El nombre del movimiento refleja la estructura formal de la pieza. Se divide en dos partes respectivamente; la primera, toma elementos de música instrumental de los Baka. La segunda parte tiene un alto componente contrapuntístico (utilización de entradas fugadas, episodios y "cadencias") que reflejan texturas de la música vocal de esta comunidad, quienes han desarrollado una música altamente contrapuntística. Los pasajes melódicos de esta segunda sección, evocan el canto *yelli* característico de los Baka.

#### 5.3.1 Materiales primarios

Se utilizan diversos materiales rítmicos y melódicos, provenientes de la música tradicional de los pigmeos Baka. Éstos fueron extraídos del disco compacto, *Heart of the forest*, grabado en vivo en las selvas del sur de Camerún.

Para la primera parte se tomaron elementos melódicos ejecutados por el *ngombi*<sup>33</sup> (en la pista 7 del mismo disco, *Venolouma*). El material melódico es pentatónico, como es característico en casi toda la música de África occidental; además, utiliza hemíolas, por lo tanto, no se puede establecer una métrica específica; en cambio, se puede hablar de ciclos recurrentes. Temperley (2000) afirma que un aspecto central del ritmo en la música africana es la hemiola: un cambio implícito entre dos o más métricas diferentes. La hemiola se presenta con frecuencia entre métricas de 3/4 y 6/8; esto refleja en la alternancia entre negras y negras con punto (con la misma velocidad de corcheas).

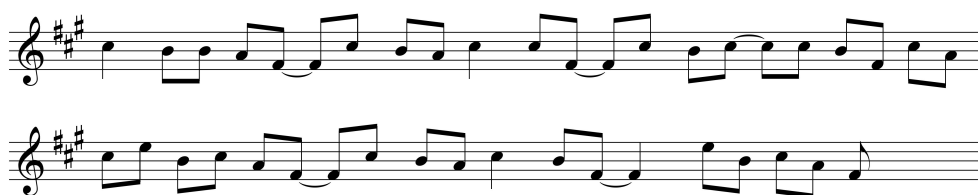


<sup>33</sup> El *ngombi* es un instrumento de cuerda y uno de los principales de los Baka, puede variar en cuanto al tamaño y al número de cuerdas, su afinación responde a la escala pentatónica. Su caja de resonancia está construida de piel de cabra.

?

??

Figura41: *Venolouma*, Melodía pentatónica ejecutada por en El *Ngombi*



Para el desarrollo rítmico, se toma un esquema ejecutado por pequeños instrumentos de percusión que acompañan el *ngombi*, la estructura rítmica de este esquema es polimétrica y posee hemiolas. La siguiente transcripción obedece a un ciclo patrón que tiene cierta recurrencia, sin embargo, este es un caso en el que no se puede hacer una descripción precisa de la métrica, situación que es común en la música de África occidental. Temperley (2000) en su análisis del ritmo de la música africana, deduce que es imposible definir una métrica bajo el mismo sentido que occidente, dado que éstas músicas presentan sincopas continuamente. En este mismo artículo el autor deduce que una secuencia de negras o de negras con punto sería muy ambigua en cuanto a la métrica; sin embargo la corchea son fácilmente perceptible. También, se pueden percibir los patrones cíclicos formados por una cantidad determinada de negras y negras con punto.

Figura42: *Venolouma*, ritmo ejecutado en pequeños instrumentos de percusión



Para la segunda parte del movimiento, correspondiente al *fugato*, se toman cantos polifónicos de los Baka, donde aparece el canto *Yelli* (cantos que utilizan una técnica similar al canto yodel o canto al tirolesa). Las líneas melódicas, generalmente, son improvisadas espontáneamente por el cantante, produciendo

una multitud de variaciones sobre un solo rasgo melódico. Las siguientes transcripciones tienen adaptaciones métricas que obedecen a la organización rítmica percibida.

Figura 43: Canto Yelli, voz 1



Figura 44: Canto Yelli, voz 2



Estas dos melodías de carácter pentatónico y heterométrico, se contraponen y forman un interesante contrapunto, donde el ritmo se torna polimétrico dado que una voz está en tres cuartos, mientras la otra, está en seis octavos y van alternando métricas.

Figura 45: Canto Yelli, voces en contrapunto

### 5.3.2 Análisis de la forma

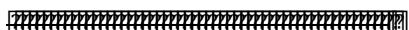
El segundo movimiento está dividido en dos grandes secciones como lo sugiere su título. Hay una primera gran sección que tiene función de preludio. Se caracteriza

por la ausencia de contenido melódico, en cambio, utiliza el motivo rítmico de la figura 42 como elemento temático principal y se ve sujeto a desarrollos y variaciones, especialmente en la primera sección. La segunda gran sección es un *fugato* que toma como sujeto el canto de la figura 43 y como contra sujeto, el canto de la figura 44.

| Gran sección 1 -Preludio |           |           |           | Gran Sección 2-Fugato                            |                     |                                    |                     |                                    |                     |                     |
|--------------------------|-----------|-----------|-----------|--|---------------------|------------------------------------|---------------------|------------------------------------|---------------------|---------------------|
| Sección 1                | Sección 2 | Sección 3 | Sección 4 | Sección 5<br><i>Fortspinnung</i> <sup>34</sup> 1 |                     | Sección 6<br><i>Fortspinnung</i> 2 |                     | Sección 7<br><i>Fortspinnung</i> 3 |                     | Sección 8<br>(coda) |
|                          |           |           |           | Exposición                                       | <i>Divertimento</i> | Entrada intermedia                 | <i>Divertimento</i> | Entrada intermedia                 | <i>Divertimento</i> |                     |
| cc1 -18                  | cc19-41   | cc42-62   | cc63-91   | cc92- 108  |                     | cc109- 125                         |                     | cc126- 149                         |                     | cc151-165           |

Primera sección: Se presenta el motivo rítmico principal (figura 42) y las estructuras armónicas predominantes del preludio. La percusión inicia con el motivo rítmico que alterna con rápidos acordes de piano y cuya construcción es basada en intervalos de quinta.

Segunda sección: La percusión conserva el motivo rítmico, alaves que el piano introduce un nuevo material basado en las estructuras armónicas previas. El ritmo de piano presenta corcheas constantes pero su acentuación se desplaza a partes diferentes del compás; este gesto musical tiene la intención de reproducir la sensación de ausencia de métrica; característica de la música de África occidental.



<sup>34</sup> Es un término en alemán que se refiere al proceso de desarrollo de un motivo musical a través de secuencias, repeticiones o mutaciones interválicas.

Figura46:II.PreludioyFugaYelli,seccióndelapartitura, cc19-20

Tercerasección:Apareceotroelementomusicalquesesumaa losdosmateriales temáticospresentadosenlasecciones anteriores;setratadeunacitadelcanto *Venolouma*,presentadoenlafigura41. Lamelodíaaparecerepartidaenlos instrumentosde cuerda.

Figura47:II.PreludioyFugaYelli,seccióndelapartitura ,cc46-48

Apartirdelcompás48,elpiano ejecutaunpasaje construidoconacordes cuyo ritmoesderivadodelmotivorítmicoprincipal.Apartirdeestepasajese comienza arebajarladensidadinstrumentalparadarpaso una seccióndetransición.

Cuartasección:constituyeelpuenteentre la primeraysegundagransección. La métricaylasensacióndelpulsosepercibenconmayorfacilidad queensecciones anteriores,estaestabilidadrítmicaayudaaintroducirlosritmosternariosobrelos quesesdesarrollalassegundagransección.En elcompás72,elclarinete introduce materialmelódicoderivadodelsujetodel *fugato* osegundagransección (canto *Yelli*transcritoenlafigura43).

Quintasección(*Fortspinnung*1):Acargodelclarinete,seexponeelsujetoenel primercentroaxial(solbemol),enelcompás96,acargodelviola,aparece la respuestaaltritono;mientraselclarinete continúaalínea correspondienteal contrasujeto1(canto *Yelli*transcritoenlafigura44)ycontrasujeto2.

Figura48:II.PreludioyFugaYelli,exposiciónde *fugato*,secciónde lapartitura,cc 92-103

Enelcompás105 apareceelprimerdivertimentoopasajese secuencialcuyoritmoesderivadodelsujeto.

Sextasección(*Fortspinnung*2):Lasegundaentradaintermediaestá acargodel piano,mientraselviolínpresenta elcontrasujeto1.Elcentroaxial(rebemol)está adistanciadequinta justaconrelaciónalaentradadelsujetoenlasecciónde exposición(solbemol).

Figura49:II.PreludioyFugaYelli,primeraentradaintermedia,secciónde lapartitura,cc109-112

Lapercusión(toms)adquiereelprimerplanopresentandolarespuesta del sujeto; sibien, enelsetdepercusión deestaobranoseutilizaninstrumentosconalturas fijas,sepuedeestablecerunaasociacióndelasalturasdelsujetoconeltamaño

latensióndelparchedecadatom. Elcontrabajoejecuta elcontrasujeto 1 con algunasvariantesrítmicas,mientraselpianotieneacargoelcontrasujeto2.

Figura50:II.PreludioyFugaYelli,seccióndelapartitura ,cc113-117

The image shows a musical score for five instruments: Percussion (Perc.), Piano (Pno.), Violin (Vln.), Viola (Vla.), and Cello/Bass (C.b.). The score covers measures 113 to 117. The Percussion part has a dynamic marking of *mp*. The Piano part also has a dynamic marking of *mp*. The Cello/Bass part has a dynamic marking of *f* and includes markings for *pizz.* and *pizz. slap*. The score is written in a 3/4 time signature.

Enelcompás122seencuentraundivertimentoconcaracterísticasmuy similares primerdivertimientopertenecienteal *Fortspinnung*1.

Séptimasección(*Fortspinnung*3):Elsujetoloexponelapercusión convariantes rítmicas,conservandosucarácter; enestaocasiónpresentaunodelosmotivos rítmicosdelpreludio,acargodelcencerro.Adiferenciadelasotrassecciones,no presentaelsujetoycontrasujetosdeformarigurosa.Progresivamente ,ladensidad armónicaeinstrumentalaumentaparadesembocarenelclímaxquecomienzaen elcompás134yterminaenel149.

Coda:Retomaelmaterialdelcompás8 0a191, enestaocasión, losmateriales varíanlevemente. Elpianocomplementalosacordesquemarchanparalelamente, agregandounanotaenlamanoizquierda.E ltempo esmáslentoylatexturamás delgada.Enlosúltimoscuatrocompases,elclarinete superponeunalí nea melódicaderivadadelsujeto .



### 5.3.3 Procedimientos armónicos y contrapuntísticos

Las estructuras cordales, los materiales escalísticos, el timbre y el ritmo que se presentan en este movimiento, son derivadas de procedimientos aplicados a materiales de músicas originarias del pueblo Baka.

En el preludio, las construcciones armónicas y melódicas provienen de las escalas pentatónicas propuestas por las melodías de la figura 41 y 45. En esta sección de la obra se utilizan maneras de bitonalismo, combinando escalas pentatónicas con centros en las notas la natural y sol bemol (también fa sostenido). Estos centros tonales son los mismos de las melodías transcritas en la figura 41 y 45 respectivamente. La ortografía musical en la obra está supeditada a la facilidad de la lectura interválica y al sistema armónico.

Figura 51: Escalas pentatónicas utilizadas en la construcción melódica y armónica del preludio



El uso de ambas escalas simultáneamente, ofrece un amplio rango de posibilidades sonoras, ya que se pueden obtener acordes o melodías completamente consonantes; o por el contrario lograr estructuras cordales complejas, cromáticas y densas. Las sonoridades verticales en la sección del preludio, se producen a partir de la mezcla de quintas justas que se forman en las escalas de la figura 51.

Figura 52: Quintas derivadas de las escalas pentatónicas de la figura 51



En el compás 5, el piano ejecuta un pasaje rápido y vigoroso en el que se observan algunas estructuras cordales por quintas derivadas de ambas escalas pentatónicas; este pasaje se construye a manera de pregunta y respuesta entre la percusión y el piano.

Figura 53: II. Preludio y Fuga Yelli, sección de la partitura, cc1-5

El siguiente pasaje se construye completamente a partir de dos quintas justas formadas por las notas mi–si y mi bemol–si bemol; este conjunto de sonidos corresponde a la primera quinta justa del primer grupo y a la segunda quinta justa del segundo grupo de la figura 52. En esta ocasión, el piano describe estas notas en sentido horizontal, en contraste con el pasaje anterior, donde aparecen como sonidos simultáneos.

Figura 54: II. Preludio y Fuga Yelli, sección de la partitura, cc19-20

Las estructuras cordales por quintas son sujetas a desarrollos armónicos a través de secuencias o progresiones. En el siguiente fragmento se presenta una secuencia, donde la transposición de la célula inicial se configura de acuerdo a los intervalos correspondientes a las escalas pentatónicas enunciadas en la

figura51. Además, contienen leves variaciones rítmicas. En la línea del contrabajo, la primera nota de cada compás, evidencian transposiciones que obedecen a la estructura pentatónica que se produce desde mi bemol. Asimismo, el pasaje del violín evidencia la transposición interválica en la escala pentatónica que se produce desde mi natural.

Figura 55: II. Preludio y Fuga Yelli, sección de la partitura, cc37-40

The image shows a musical score for measures 37-40 of 'II. Preludio y Fuga Yelli'. The score is arranged in six staves: Clarinet (Cl. Sib.), Percussion (Perc.), Piano (Pno.), Violin (Vln.), Viola (Vla.), and Cello (C.b.). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The score includes dynamic markings such as *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte). The first measure (37) is labeled 'Célula inicial'. The second measure (38) is labeled 'Transposición y variación rítmica'. The third measure (39) is labeled 'Transposición'. The fourth measure (40) is labeled 'Transposición'. There are also some handwritten annotations in the Percussion staff, including 'mf' and 'f'.

En el compás 105 se encuentra otro desarrollo secuencial que constituye el primer divertimento del *fugato* (segunda gran sección); la célula está construida con base en la cabeza del sujeto (fig. 43) y es un contrapunto a tres voces entre el clarinete, el violín y la viola; la transposición de la célula es a una segunda menor inferior. El papel del piano en estos pasos se reduce a proveer un acompañamiento ostinato en un registro más agudo con relación a los otros instrumentos.

Figura56:II.PreludioyFugaYelli,seccióndelapartitura,cc105-107

The musical score for Figure 56 consists of five staves: Cl. Si♭, Perc., Pno., Vln., and Vla. The score is in 9/8 time and features a key signature of one flat. The first staff (Cl. Si♭) has a dynamic marking of *mp* and includes a box labeled 'F' at the beginning. Brackets above the staff indicate 'Célula' and 'Transposición' sections. The Percussion staff is empty. The Piano staff has a dynamic marking of *p* and shows a consistent pattern of chords. The Violin and Viola staves also have dynamic markings of *mp* and include 'Célula' and 'Transposición' annotations.

En la sección de transición hacia el *fugato*, las cuerdas preparan la entrada de la fugato cada o alternadamente notas que hacen parte de la cabeza del sujeto. Mientras tanto, los acordes del piano contienen las dos quintas justas (la – mi, la bemol – mi bemol) que se han presentado en toda la gran sección del preludio.

Figura57:II.PreludioyFugaYelli,seccióndelapartitura,cc63-67

The musical score for Figure 57 consists of four staves: Pno., Vln., Vla., and Cb. The score is in 6/8 time and features a key signature of one flat. The Piano staff shows a sequence of chords, with a shaded area highlighting a specific section. The Violin, Viola, and Cello/Bass staves are marked 'arco' and have dynamic markings of *p* and *pp*. The Cello/Bass staff has a dynamic marking of *p* and shows a melodic line.

La segunda gran sección (*fugato*) aplica procedimientos convencionales en la estructuración de la forma. Por ejemplo: las respuestas de fuga a distancia de

quinta, las entradas intermedias con centro axial a distancia de quinta justa, el uso de divertimento con consecuencias como secciones de transición modulantes, etc.

Como se mencionó anteriormente, el sujeto y el contra sujeto corresponden a un complejo cantopoliéfónico a dos voces de los Pigmeos Baka (transcritos en la figura 45) los cuales poseen una indiscutible fuerza rítmica (ver fig. 48). La exposición del sujeto y la respuesta están a distancia de quinta disminuida (sujeto en sol bemol, respuesta en do). La relación tonal entre ambos centros es lo suficientemente lejana para crear un cambio fuerte; por dicha circunstancia, el piano se encarga de hacer una intersección armónica para hacer más suave el cambio. Es decir, mientras el sujeto con centro axial en sol bemol (clarinete) aún está presente, el piano introduce notas que corresponden a la escala de la tonalidad de la respuesta (do), del mismo modo, el piano presenta reminiscencias de la tonalidad del sujeto (sol bemol) simultáneamente con la tonalidad de la respuesta.

Figura 58: II. Preludio y Fuga Yelli, cc92-98

The image shows a musical score for 'II. Preludio y Fuga Yelli' from measures 92 to 98. The score is arranged in six staves: Clarinet in B-flat (Cl. Sib.), Percussion (Perc.), Piano (Pno.), Violin (Vln.), Viola (Vla.), and Cello/Bass (C.b.). The Clarinet part begins with a rehearsal mark 'E' and a dynamic marking of *mp*. The Piano part features two shaded rectangular boxes highlighting specific passages, with a dynamic marking of *p*. The Viola part has a dynamic marking of *mp*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Desde el comienzo de la obra se presenta el uso constante del bitonalismo, recurso que se convierte en elemento unificador de la macroforma. En el compás

138, se presenta el sujeto en quintas disminuidas paralelas a cargo del clarinete y el violín; este paralelismo representa la unión simultánea de las dos escalas (sol bemol pentatónica y do pentatónica) usadas anteriormente en la sección de exposición. Simultáneamente, en el piano hay una sonoridad cordal construida a partir de notas provenientes de ambas escalas, los dos centros tonales son usados tanto para la sección de exposición como para la tercera entrada a intermediado del sujeto. La densidad de los poliacordes allí presentados aporta densidad sonora y rítmica, características necesarias para esta sección principal, la cual constituye el clímax central del movimiento.

Figura 59: II. Preludio y Fuga Yelli, cc138-141

The image shows a musical score for measures 138-141. The instruments are Clarinet in Si (Cl. Si.), Percussion (Perc.), Piano (Pno.), Violin (Vln.), Viola (Vla.), and Cello (C.b.). The piano part is particularly complex, with dense chords and textures. The woodwinds and strings play parallel lines. Dynamics include forte (f). The score is in 3/4 time and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat).

### 5.3.4 Tratamiento del ritmo

Los patrones rítmicos utilizados son derivaciones del esquema presentado en la figura 42. La derivación más utilizada se da por la separación de las partes, y utilizando cada una como ritmos independientes. En el compás 12, las cuerdas utilizan el patrón rítmico de la parte de voz superior del esquema, mientras el piano

complementa con acordes bien articulados, aquellos espacios que dejan las cuerdas en los silencios decorchea.

Figura 60: II. Preludio y Fuga Yelli, Sección de la partitura, cc12-13

Musical score for measures 12-13. The score includes parts for Percussion (Perc.), Piano (Pno.), Violin (Vln.), and Viola (Vla.). The Percussion part has a dynamic marking of *mf*. The Piano part has a dynamic marking of *f*. The Violin and Viola parts have a dynamic marking of *f*. The score shows rhythmic patterns and articulation marks.

Más adelante, en el compás 48, las dos partes de lesquemarítmico se asignan a la percusión y al piano, creando complementariedad rítmica. Este pasaje corresponde a un acompañamiento armónico –rítmico hecho a las melodías superpuestas que están cargadas de las cuerdas.

Figura 61: II. Preludio y Fuga Yelli, sección de la partitura, cc48-50

Musical score for measures 48-50. The score includes parts for Percussion (Perc.), Piano (Pno.), Violin (Vln.), Viola (Vla.), and Cello/Bass (C.b.). The Percussion part has a dynamic marking of *p*. The Piano part has a dynamic marking of *p*. The Violin part has dynamic markings of *mf* and *mp*. The Viola part has a dynamic marking of *mp*. The Cello/Bass part has a dynamic marking of *mp*. The score shows rhythmic patterns and articulation marks.

El siguiente pasaje del piano, está construido con base en la misma idea de complementariedad rítmica del pasaje anterior; en esta ocasión ambos esquemas rítmicos están asignados al piano.

Figura 62: II. Preludio y Fuga Yelli, sección de la partitura , cc55-56

En la segunda gran sección (*fugato*), el ritmo predominante está dado por el sujeto y el contrasujeto; ambos elementos tienen originalmente propiedades rítmicas muy llamativas debido a su natural heterometría y polimetría interna (ver fig. 45). En el siguiente pasaje, estas propiedades rítmicas son aprovechadas; las partes cambian constantemente de métrica y simultáneamente se presentan métricas distintas, adoptando características intrínsecas del sujeto y contrasujeto.

Figura 63: II. Preludio y Fuga Yelli, cc138-141



### 5.3.5 Tratamiento del timbre

En el preludio, los instrumentos juegan roles específicos. El piano asume la responsabilidad de establecer el sistema armónico; las estructuras interválicas o cordales aparecen reiteradamente en este instrumento, que además, se encarga de conducir los cambios de textura y registro. En contraste, las cuerdas y el clarinete apoyan pasajes rítmicos contruidos con bloques sonoros. En la segunda gran sección, y por su carácter contrapuntístico, todos los instrumentos alternan en el primer plano (sujeto y contra sujetos), incluso, en algunos pasajes, la percusión adquiere carácter melódico asumiendo el mismo ritmo del sujeto y el contorno melódico asociado a las diferentes alturas de los tons.

Al igual que en el primer movimiento, cada instrumento del ensamble utiliza sus posibilidades tímbricas para representar algunos sonidos o gestos musicales característicos de la música de los Pigmeos. El sonido del *Ngombi* se evoca por las cuerdas en *pizzicato*, generando un pasaje donde la sensación de la métrica y el pulso se pierden; en estos pasajes se hace evidente la influencia de elementos musicales africanos.

Figura 64: II. Preludio y Fuga Yelli, sección de la partitura, cc48-51

The image shows a musical score for five instruments: Percussion (Perc.), Piano (Pno.), Violin (Vln.), Viola (Vla.), and Cello/Bass (C.b.). The score covers measures 48 to 51. The Percussion part is in a 2/4 time signature and features a rhythmic pattern of eighth notes. The Piano part is in a 2/4 time signature and features a melodic line with a *p* dynamic marking. The Violin part is in a 2/4 time signature and features a melodic line with a *pizz.* marking and a *mf* dynamic marking. The Viola part is in a 2/4 time signature and features a melodic line with a *pizz.* marking and a *mp* dynamic marking. The Cello/Bass part is in a 2/4 time signature and features a melodic line with a *pizz.* marking and a *mp* dynamic marking.

Como es propio en la música vocal de los pigmeos, las líneas melódicas poseen saltos amplios, alternando la voz de la cabeza y la voz del pecho; a esta forma de cantarse le conoce como canto Yelli. Este gesto es adoptado por la línea del clarinete, en donde la melodía reitera constantemente tres notas; a su vez introduce el sujeto del *fugato*, tocando las notas correspondientes a su encabezado.

Figura 65: II. Preludio y Fuga Yelli, sección de la partitura cc70-79



## 5.4 TERCER MOVIMIENTO: LADAINHA

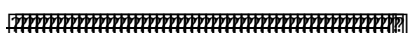
?

?

En este movimiento se aplican elementos de la música tradicional de la capoeira; su nombre obedece al canto inicial de la *roda* de capoeira, y es considerado una especie de plegaria en el ritual de inicio de la *roda*.

### 5.4.1 Materiales primarios

La transcripción que a continuación se cita, corresponde a un canto *ladainha* con autoría y composición musical del maestro de capoeira JogodeDentro<sup>35</sup>; se encuentra en la pista 1 del disco *Mestre JogodeDentro – Capoeira Angola*. Este canto sirvió como referente para la elaboración de la primera sección del movimiento. La sincoparítmica es una característica muy marcada, así como el



<sup>35</sup> JogodeDentro (Jorge dos Santos) es uno de los maestros de capoeira más respetados; su formación proviene del maestro João Pequeno, quien a su vez fue formado por el maestro Pastinha, este último es considerado el padre de la Capoeira Angola, pues se encargó de sistematizar los movimientos y la música de este arte.

?

??

diatonismo y la aparente simplicidad armónica que contienen las melodías de la capoeira.

La no "afinación" de los birimbas (por ser un monocordio, puede tener afinación temperada, sin embargo, esto es una característica inherente a esta música) en contraste con la melodía del canto, (que generalmente corresponde a una tonalidad mayor, o menor u ocasionalmente a una escala modal) se convierte en la particularidad más interesante de la construcción sonora de esta música, dada la dualidad entre el sonido no temperado de los birimbas y las melodías vocales con rasgos completamente tonales.

Figura 66: *Ladainha: Deus Do Céu* (Dios del Cielo)

Para la tercera sección del movimiento se utiliza como referente un *canto corrido*, se encuentra en la pista 14 del disco *Mestre Jogode Dentro – Capoeira Angola*. La alternancia entre solista y coro es la característica especial de este tipo de canto, sumando también los rasgos mencionados anteriormente. El recurso antifonal de esta música es generador de procesos formales en todo el movimiento.

Figura67:Corrido:AngolaÊ,AngolaA



En la obra se toma como referente, otro canto *ladainha*, con autoría y composición del maestro de capoeira *Marrom*; esto es el disco *Marrom Capoeira*, pista no 1. Los rasgos melódicos son diferentes con relación a los cantos mencionados anteriormente: tiene hacia el modo menor natural, utiliza un rango melódico más amplio que los anteriores, los silencios prolongados en medio de las frases enfatizan su carácter ritual y es un canto con gestos musicales expresivos. Estas características son aplicadas a la sección cuyo material musical principal proviene de este canto.

Figura68:Ladainha:SenhordoEngenho



El sonido del birimba fue el referente más importante para la elaboración del sistema armónico del movimiento. Si bien es un instrumento a temperado, este puede cambiar de altura (aproximadamente una segunda mayor o un poco más sin llegar a la tercera menor) una vez el capoeirista sujeta una piedra o moneda y con ella presiona más o menos la cuerda, mientras con la mano derecha la percute con un palo. En la capoeira existen diferentes *toques* de birimba o patrones melódico rítmicos que se seleccionan dependiendo del desarrollo de la *roda* de quienes se estén jugando en un momento determinado. En el movimiento, se utilizan algunos de estos patrones o parte de ellos.

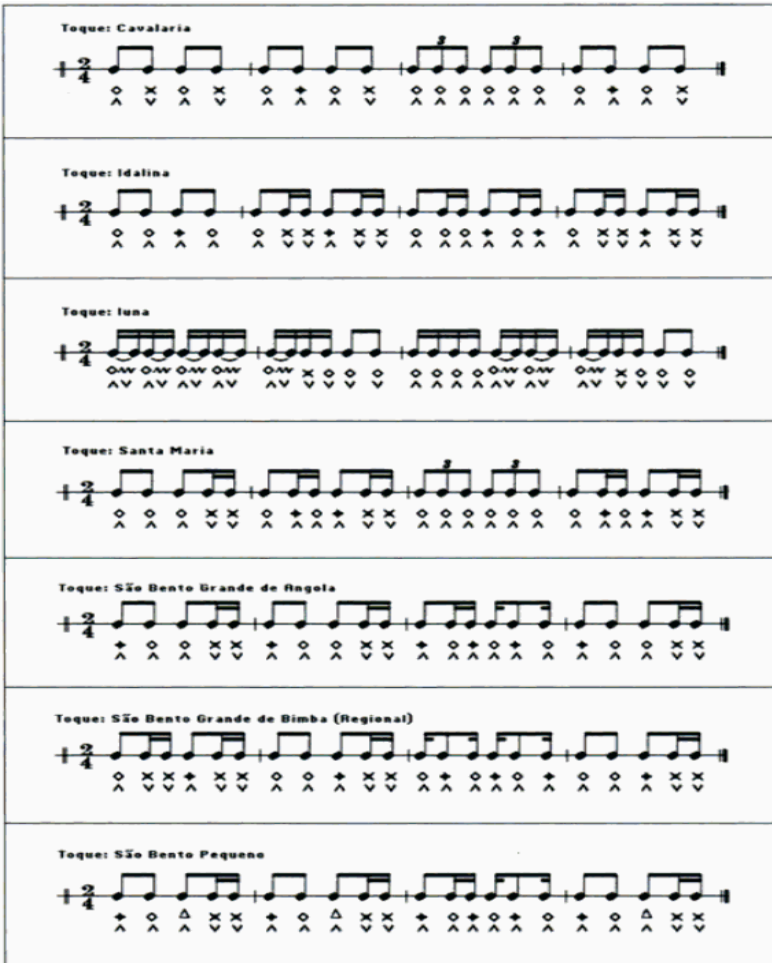
◇ = Se percute la cuerda al aire

+ = Se percute la cuerda y la otra mano presiona la cuerda con la piedra o moneda, produciendo un intervalo aproximado de segunda mayor ascendente con relación a la nota que produce la cuerda al aire.

x = Es un sonido similar al trasteo de una guitarra y se produce dejándola piedra o moneda sin suficiente presión sobre la cuerda.

≡ Es un tipo de *glissando* que se produce percutiendo la cuerda al aire mientras se presiona la cuerda con la piedra o moneda.

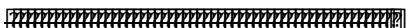
Figura69:Toquesdebirimbao 36



### 5.4.2 Análisisdelaforma

?

| Sección1 | Sección2 | Sección3 | Sección4 | Sección5  | Sección6       | Sección7       |
|----------|----------|----------|----------|-----------|----------------|----------------|
| cc1 -20  | cc21 -34 | cc35 -51 | cc52 -88 | cc89 -106 | cc107 -<br>126 | cc127 -<br>141 |



<sup>36</sup> Adaptadode *AosomdoBerimbau*, (p.183),porMartínPedro,2003,Barcelona:EditorialAlas. Derechosreservados(2003)porEditorialAlas.

?

??

La estructura formal del movimiento está concebida para que progresivamente se perciba un aumento en la velocidad y en la acumulación rítmica, que finalmente desembocan en el gran clímax final del movimiento y constituye el final de la obra completa. La acumulación de materiales (densificar las armonías, aumentar el tempo progresivamente, entre otros) es una idea compositiva que en la obra se aplica como reflejo de la música y de la *rodade capoeira*.

Es un importante resaltar que en este movimiento no se utilizaron melodías en su forma original, más bien, se trató de derivaciones melódicas en donde se adopta el carácter musical de los cantos de origen.

Primera sección: es un momento introductorio que evoca el sonido del birimbao; mientras el clarinete ejecuta un pasaje solístico con carácter de cadencia de concierto. Este pasaje se basa en el canto *ladainha* transcrito en la figura 66.

Segunda Sección: es antifonal, la pregunta y respuesta se construye básicamente entre la cuerda y el clarinete. Esta sección está basada en los cantos responsoriales o antifonales que están presentes al final de los cantos de *ladainha* justo antes de que los jugadores de capoeira comiencen a jugar al interior de la *roda*. Nuevamente el clarinete adquiere relevancia como instrumento solista.

Tercera sección: aparece un contraste en el tempo y en la figuración rítmica. En esta sección aparece una melodía a cargo de la viola, derivada del canto *corrido* transcrito en la figura 67. Igual que en la sección anterior, aparecen pasajes responsoriales o antifonales entre la viola y los otros instrumentos del ensamble.

Cuarta sección: predomina el ostinato rítmico que está a cargo del piano, el cual utiliza un esquema rítmico tradicional (*toque*) de birimbao. A este ostinato se superponen pasajes improvisados en la cuerda y en el clarinete, ofreciendo una atmósfera musical casi estática y ritual, se alterna con pasajes rítmicos y articulados que procuran variedad en la forma.

Figura70:III.Ladainha, cc52-61

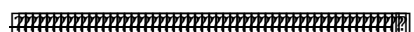
Quintasección: Tienecaracterísticas en común con la primera; aparece un pasaje solístico para el violín también tipo cadencia de concierto; está basado en el canto transcrito en la figura 68, los demás instrumentos evocan el sonido de los tres birimbas cuando acompañan al solista en una *ladainha* (Agudo, medio y grave).

Sextasección: es una transición hacia el clímax final; tanto la figuración rítmica como la densidad armónica e instrumental aumentan progresivamente.

Séptimasección: inicia con un solo de percusión que evoca las bambas brasileña <sup>37</sup>y representa el momento final de la *roda* de capoeira en el que la música y los movimientos de los jugadores se tornan más rápidos y vigorosos.

### 5.4.3 Procedimientos armónicos y contrapuntísticos

El sistema armónico de la obra está derivado del sonido producido por el birimbo, es decir: existe una relación directa entre la concepción tímbrica y el aspecto armónico y contrapuntístico. Como se mencionó anteriormente, el birimbo es un instrumento atemperado, no obstante, puede producir sonidos con alturas definidas. Además, posee un rango aproximado de segunda mayor o un poco más sin llegar a la tercera menor. Por estas razones, el intervalo de segunda mayor se



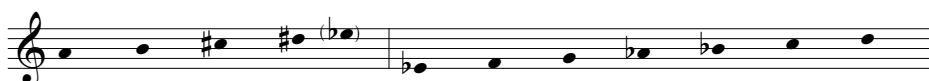
<sup>37</sup> Al final de la *roda* de capoeira es común que los instrumentistas toquen sambay los capoeiristas bailen como parte del ritual.



convierte en elemento generador de varias estructuras armónicas sin que necesariamente sea una escala de tonos enteros o acordes con cualidad aumentada. Así, gran parte de las estructuras cordales se basan en segundas mayores como resultado del contrapunto entre las partes.

En las secciones que se toman como referencia, se extrae la escala diatónica asociada al canto y se combina con un tetracordio lidio generado a partir de la nota la. Las configuraciones escalísticas resultantes son utilizadas para otros desarrollos en secciones posteriores y para construir estructuras cordales. Las notas contenidas en este tetracordio son utilizadas para la figuración y ornamentación de las notas diatónicas originales de cada canto.

Figura 71: Tetracordio lidio, escala mayor de mi bemol



En la siguiente figura se presenta un pasaje de clarinete derivado del canto de *Ladainha* (fig. 66); la elaboración en este pasaje evidencia la mezcla del tetracordio lidio con notas de la escala de mi bemol mayor (se transpuso a mi bemol mayor para que la última nota del tetracordio, correspondiera con la primera nota de la escala mayor).

Figura 72: III. *Ladainha*, sección de la partitura, cc 16-17



Más adelante se utiliza el mismo procedimiento con la escala de fa mayor y conservando las mismas notas del tetracordio lidio. Ambas transposiciones tienen solo una nota en común con el tetracordio, lo que permite que las notas ajenas a la escala mayor, generen otras posibilidades armónicas.

Figura73:Tetracordiolidio, escaladefamayor



Enel siguiente ejemplo, la violatoca un pasaje contrapuntístico a dos voces; la voz superior tiene las primeras notas de la melodía de la figura 67, mientras la voz inferior hace un contrapunto basado en las notas del tetracordio aumentado. A su vez, el contrabajo y la violín acompañan a la viola con terceras mayores paralelas derivadas del tetracordio y mencionado. Se genera entonces, una sonoridad asociada al modo lidio.

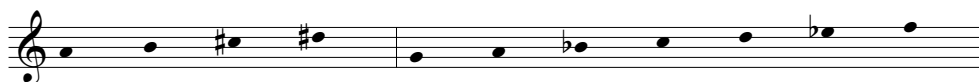
Figura74:III.Ladainha, cc38-41

The score for 'III. Ladainha' (measures 38-41) includes the following parts and markings:

- Cl. Si:** Measures 38-41, dynamics *p* and *mf*, includes the instruction 's.t.'.
- Perc.:** Measures 38-41, rhythmic accompaniment.
- Pno.:** Measures 38-41, dynamics *mp* and *p*, includes triplets.
- Vin.:** Measures 38-41, dynamics *mp*, includes the instruction 'como berimbau'.
- Vla.:** Measures 38-41, dynamics *mf*, includes the instruction 'arco'.
- C.b.:** Measures 38-41, dynamics *mf* and *mp*, includes the instruction 'arco'.

En el compás 89, el violín ejecuta un pasaje lento y cadencioso basado en el canto transcrito en la figura 68, cuya característica armónica es la tonalidad menor y centro en sol. A esta escala se asocia el mismo tetracordio lidio que reiteradamente aparece en el sistema armónico.

Figura75:tetracordiolidio,escaladesolmenor



Elacompañamientode laviola,elcontrabajoyelclarinete, se basaen intervalos desegundamayor,produciendoacordesnotriádicosparalelos. Elpianoporsu parteejecutaunostinatoconformadoporel intervalodesegundamayorque se formaentrelanota“tónica”delcantoylaprimeranotadeltetracordiolidio.

Figura76:III.Ladainha, cc89-93

#### 5.4.4 Tratamiento del ritmo

Enelmovimientosepresentanmotivoselaboradosapartirdelosesquemas rítmicosutilizadosenlos birimbaoy en los demás instrumentos delensamble (bateria)decapoeira.Elritmopausadodelosprimeros14compasesobedecea unavariaciónsobre elesquemade SãoBentoPequeno (verfig69).Deigual forma,elviolínylaviolaadoptangestosmusicalesdelb irimbaoagudoyel birimbaomedio ,atravésdeimprovisacionesrítmicas.

Figura77:III.Ladainha, seccióndelapartitura,cc13-17

En el compás 52, el piano ejecuta unostinadorítmico, el cual toma el esquema (toque) rítmico de birimba llamado *luna* (ver fig. 69). Este se prolonga durante cuatro compases, basado melódicamente en la reiteración del intervalo de segunda mayor e imita el contorno melódico que produce el birimbo.

Figura78:III.Ladainha, seccióndelapartitura,cc52-55

Más adelante aparece otro esquema de birimba llamado *Santa Maria* (ver fig. 69); esta ves a cargo de las cuerdas, sobre todo en el contrabajo, quien se encarga de mantener el soporte rítmico. Se puede observar que la superposición de segundas genera constantemente sonoridades verticales.

Figura79:III.Ladainha, cc110-114

Este esquema se utilizó para generar múltiples variantes rítmicas en el transcurso del movimiento. En el siguiente ejemplo, el piano presenta una derivación en la que se invierte el motivo de la semicorchea con relación al origen y se hace una adición rítmica en el compás de 5/8.

Figura80:III.Ladainha, cc35-37

También se aplican recursos convencionales como disminuciones y aumentaciones rítmicas. Es pertinente mencionar un recurso especial que aparece reiteradamente. Consiste en la supresión de una o varias notas de una línea melódica doblada, generando así un ritmo; en este caso el ritmo resultante es bastante sincopado y agrega intensidad rítmica y dinámica al pasaje. Este proceso se puede apreciar entre las líneas del violín y la viola (quien tiene notas

suprimidas), el contrabajo y el clarinete. La percusión por su parte, dobla el ritmo resultante.

Figura 81: III. Ladainha, cc81-83

Musical score for Figure 81, measures 81-83. The score includes parts for Clarinet in Si (Cl. Si), Percussion (Perc.), Piano (Pno.), Violin (Vln.), Viola (Vla.), and Contrabass (C.b.). The percussion part features a complex rhythmic pattern. Dynamics include *f*, *mf*, and *p*.

En la última sección de la obra, la percusión, específicamente los toms, hacen alusión a la *batucada* brasileña y el esquema rítmico se puede asociar con la samba; la utilización de este elemento rítmico aporta a la intensidad del clímax final.

Figura 82: III. Ladainha, cc140-141

Musical score for Figure 82, measures 140-141. The score includes parts for Clarinet in Si (Cl. Si), Percussion (Perc.), Piano (Pno.), Violin (Vln.), Viola (Vla.), and Contrabass (C.b.). The percussion part features a complex rhythmic pattern. Dynamics include *ff*.

## 5.4.5 Tratamiento del timbre

En los primeros compases hay una evocación directa al sonido de los birimbao y caxixi que hacen parte del ensamble de capoeira. Esto hace un gesto típico al comenzar la música de la *roda*; se trata de una especie de entrada imitativa en la que comienza el birimba grave, luego el medio y finaliza el agudo. Los *pizzicati* en las cuerdas imitan este sonido. Mientras tanto, la percusión simula el caxixi utilizado por los tocadores de birimbaos y suena al gitarlaman para percutir la cuerda del birimbao.

Figura 83: III. Ladainha, sección de la partitura, cc1-6

The musical score for 'Ladainha' consists of four staves: Percusión, Violín, Viola, and Contrabajo. The Percusión staff uses a 2/4 time signature and features a box labeled 'Baqueta-Maraca sobre superficie no resonante' with a dynamic marking of *p* and triplet markings. The Violín staff has a dynamic marking of *mp* and includes *pizz.* markings with triplet markings. The Viola staff also has a dynamic marking of *mp* and includes *pizz.* markings with triplet markings. The Contrabajo staff has a dynamic marking of *mp* and includes *pizz.* markings with triplet markings.

Más adelante este sonido es simulado nuevamente en el piano; el efecto producido al apagar sus cuerdas con la mano izquierda, recuerda el sonido del birimba y además agrega un movimiento rítmico agitado (ver fig 78). Igualmente la figura 76 ilustra un pasaje donde el contrabajo, la viola y el clarinete, acompañan el canto solista del violín, representando nuevamente el trió de birimbaus. Allí, los *glissandi* adoptan el sonido del birimba cuando el ejecutante presiona la piedra contra la cuerda del instrumento, produciendo una especie de *glissando* característico en este instrumento.

En el siguiente ejemplo se ilustra un pasaje similar.

Figura84:III.Ladainha,seccióndelapartitura,cc85-88

Endosapartadosdelmovimiento,seincluyenpasajes solistas,dondesehace alusiónalcantoquehacenlosmaestros decapoeiracuandoseiniciala roda.En elsiguienteejemplo ,estecantoesrepresentadoporel violín,mientraslaviolayel contrabajo,improvisanritmospercutidosconelreversodelarco( *collegno battuto*),insinuando nuevamente elsonidodel birimbao.Elpedalderesonancia delpianoquedaabiertoaparadarunasensacióndereverberaciónylejanía.

Figura85:III.Ladainha,seccióndelapartitura,cc95 -99

Lapercusión juegaunrolunpocomásmásdiscretoconre laciónalosotros movimientos,suutilizaciónselimitaaapoyarlaarticulaciónrítmicadecierto pasajes,sinembargo, alfinaldelmovimiento supapelesfundamentalytomael primerplano; lostomsevocanclaramenteelsonidocaracterísticodela percusión



delasambabrazilera;asícadaunodelostomsrepresentalosdiferentes  
tamboresysusalturaso“afinaciones”.

Figura86:III.Ladainha,seccióndelapartitura,cc131 -134



?

?

??

## CONCLUSIONES

Es necesario reconocer que cuando el trabajo compositivo surge de procesos rigurosos, donde hay problemáticas, antecedentes y desarrollo de metodologías, el resultado es muy edificante si se compara con la creación "intuitiva". Debido a que cada fase del proceso debe ser documentada y respaldada por análisis, el proceso de creación es significativamente más consciente.

Este tipo de trabajos monográficos, en los que se describen analíticamente una obra musical y su precomposición, permite que la creación artística se convierta en un trabajo investigativo con valoraciones académicas y científicas.

Haciendo una revisión a la forma en que los compositores de diferentes lugares y momentos históricos han aplicado elementos de música tradicional, se deduce que la forma de proceder debe de ser la reinterpretación que cada compositor hace de estos materiales. Así mismo sus obras tienen resultados sonoros muy particulares. Éstos colores sonoros, se logran por la inserción literal de ritmos, timbres, armonías y sistemas de afinación o por la utilización de derivaciones menos explícitas de estos materiales. Compositores como Bartók, Stravinsky, Messiaen, Crumb, Revueltas, entre otros, son referentes fundamentales para resaltar la influencia de éstas músicas y la forma en que se han reelaborado técnicas compositivas a partir de éstas.

Es fundamental aclarar que para este trabajo la pretensión al utilizar materiales provenientes de músicas tradicionales no es hacer obras que se clasifiquen o se inscriban en un género estilístico de alguna música tradicional, tampoco que posean tintes nacionalistas. En cambio, se trata de analizar y aplicar estos materiales para generar una obra musical con herramientas, recursos y sonoridades no abordadas en experiencias creativas anteriores por el autor.

Conviene resaltar que la creación de *Tres Figuras Negras Indómitas* significó una valiosa contribución en el lenguaje compositivo del autor. En primer instancia, por el trabajo analítico previo, permitió el acercamiento con músicas desconocidas. Lo anterior posibilitó entender las características musicales, algunos aspectos socioculturales y la relación con la música en el Palenque de San Basilio, en los Pigeos Baka y en la Capoeira. Todos los factores mencionados inspiraron directa o indirectamente la creación de la pieza. De igual forma, en la composición de esta obra musical, se incluyeron exploraciones y técnicas aplicadas previamente; algunas de ellas resultan, a partir de esta obra, consolidadas en el lenguaje del autor.

A través de la utilización de materiales procedentes de música tradicionales se pueden adquirir otras perspectivas sonoras aplicables a la música contemporánea académica. No quiere decir esto que es un camino único para hallar otras sonoridades; sin embargo, es innegable el universo sonoro que habita en estas músicas. Estas, a su vez, representan para los compositores una fuente inagotable de recursos que posibilitan herramientas y técnicas alternativas para la creación musical. Es preciso enfatizar que la mayor riqueza de las músicas tradicionales está definitivamente en las propiedades tímbricas de su organología; fue este elemento el más influyente en la *Tres Figuras Negras Indómitas*.

El proceso de composición de la obra tuvo dos fases: la primera, corresponde al momento de creación del primer movimiento y parte del segundo, donde la aplicación de los materiales fue literal: las melodías, ritmos y armonías de las músicas tradicionales se tomaron en su forma original. En la segunda fase, progresivamente estos materiales se fueron interiorizando en el lenguaje creativo del compositor, y su utilización se comenzó a reflejar en la obra partiendo de reinterpretaciones personales de los materiales originales.

## BIBLIOGRAFÍA

- BakaBeyond.(s.f.).*TheBakaforestpeople*.Recuperadoel21deMarzode2015, de<http://www.baka.co.uk/baka/index.html>
- Batata,L.A.(2002).*EllegadodePalenque* [CD-ROM].Colombia:Palenque Records.
- Béhague,G.(1979). *MusicinLatinAmerica:AnIntroduction*. EnglewoodCliffs: Prentice-Hall.
- Fürniss,S.(2008).TheAdoptionoftheCircumcisionRitualbèkàbytheBaka - PygmiesinSoutheastCameroon.*AfricanMusic*,8(2),92-113.
- Gonzáles,S.(Enero-Abrilde2010). Antropologíasimétricadentrodelritualdela CapoeiraAngolaenBrasil.*RevistadeAntropología Iberoamericana*,5(1), 3-31.
- GrupodeestudiosdeCapoeiraAngolaFilhosdePastinha.(2010). *Grupode estudiosdeCapoeiraAngolaFilhosdePastinha* .Recuperadoel10de febrerode2015,de<http://peru-capoeira-angola.blogspot.com/search?updated-min=2013-01-01T00:00:00-08:00&updated-max=2014-01-01T00:00:00-08:00&max-results=9>
- Kisliuk,M.(1997).EchoesoftheForest:MusicoftheCentralAfricanPygmiesby ColinTurnbull;Jean-PierreHallet;LouisSarno;LarryBlumenfeld . *Ethnomusicology*,41(1),165-171.
- Kostka,S.(2006).*MaterialsandTechiquesofTwentiethCenturyMusic* (3aedición ed.).NewJersey:PrenticeHall.

- Lupishko, M. (2006). *Stravinsky and Russian Poetic Folklore*. Recuperado el 20 de Febrerode2015, de <http://www.ex-tempore.org/lupishko1/lupishkoa.htm>
- Martín, P. (2003). *Ao Som do berimbau*. Barcelona: Editorial Alas.
- Mazo, M. (1990). Stravinsky's "Les Noces" and Russian Village Wedding Ritual. *Journal of the American Musicological Society*, 43 (1), 99- 142.
- Mestre Jogode Dentro. (2003). *Mestre Jogode Dentro-Capoeira Angola* [CD-ROM]. Salvador, Brasil.
- Mestre Marrom e Alunos. (2000). *Marrom Capoeira* [CD-ROM]. Rio de Janeiro
- Ministerio de Cultura/Instituto de Antropología Histórica. (Octubre de 2002). Palenque de San Basilio, Obra Maestra del Patrimonio Intangible de la Humanidad. (F. Rodríguez, Ed.) Bogotá D.C.
- Mope, S., & Nkwi, P. (1995). *Nature and Human Development Among the Baka Pygmies*. New Delhi: Baidyanath Saraswati. Recuperado el 17 de Marzo de 2015, de [http://ignca.nic.in/ps\\_05020.htm](http://ignca.nic.in/ps_05020.htm)
- Negrete, G. (Mayo de 2012). *Lumbalú: Chimankongo, chima Luango, chimari Luangori Angola. Tambores, rezos y ritualidad en San Basilio de Palenque*. Recuperado el 25 de agosto de 2014, de [http://www.eafit.edu.co/centros/asia-pacifico/Documents/PonenciasAladaa/Lumbalú\\_German%20Negrete.pdf](http://www.eafit.edu.co/centros/asia-pacifico/Documents/PonenciasAladaa/Lumbalú_German%20Negrete.pdf)
- Palacio, A. (2008). *Serie Palenque* [Películas en más datos]. Colombia.
- Puspita, A. (Noviembre de 2008). *The Influence of Balinese Gamelan on the Music of Olivier Messiaen*. (Tesis doctoral). Universidad de Cincinnati.
- Schwartz, E., & Godfrey, D. (1993). *Music Since 1945*. New York: Schirmer Books.

- Schwegler, A. (1996). *“ChimaKongo”: lenguayritoancestrales enPalenquede SanBasilio(Colombia)*. Frankfurt-Madrid: Bibliotecalbero-Americana.
- Smith, R. (1986). *MusicalComposition*. NewYork: OxfordUniversityPress.
- Suárez, P. (1972). *Ginasteraencomovimientos*. BuenosAires: VictorLerú.
- Temperley, D. (2000). MeterandGroupinginAfricanMusic: AViewfromMusic TheoryMeterandGroupinginAfricanMusic: AViewfromMusicTheory. *Ethnomusicology*, 44(1), 65-96.
- Tradicional (1993). *Heartoftheforest* [CD -ROM]. Camerún: HannibalRecords.
- Zapata, M. (1962). CantosreligiososdelosnegrosdePalenque. *Revista colombianadefolclor*, 3(7), 206-213.