

ELEMENTOS DE LA MÚSICA FOLCLÓRICA COMO MATERIAL MUSICAL EN LA COMPOSICIÓN

Unión de la tradición y la academia en la composición contemporánea

Rafael G. Rivera Mejía¹

Asesor: Gustavo Yepes

**Universidad EAFIT
Escuela de Humanidades - Departamento de Música
Maestría en Música
2016**

¹ Compositor y Trompetista Santandereano, Licenciado en Música de la Universidad Industrial de Santander.

RESUMEN

La música folclórica más apegada a sus raíces es de tradición oral; la combinación de esta tradición con la música académica permite preservar, mediante el uso de las partituras, las músicas tradicionales de diferentes culturas del mundo. En la música académica, se cuenta con referentes del uso de la música tradicional como una herramienta que brinda material que puede ser rítmico, melódico, armónico o tímbrico, entre otros.

La aproximación sonora al timbre de instrumentos tradicionales como el *shehnai* de la India, el *morin jur* de Mongolia, el Koto de Japón y el tiple de Colombia realizada con instrumentos acústicos occidentales de uso académico, es uno de los ejes de esta investigación; como producto de la misma se busca usar los elementos y el lenguaje propios de la tradición para la creación de ideas musicales, combinados con lenguajes de composición de los siglos XX y XXI que, a su vez, pueden ser o no fieles al carácter folclórico de cada cultura.

Palabras claves: Composición, Música del Mundo, Folclor, Academia, Tradición, Microtonalidad.

ABSTRACT

The folk music more attached to its roots is of oral tradition. The combination of this tradition with the academy allows to preserve, by the use of scores, the music of different traditional cultures of the world. The academic music has referents of the use of the traditional music like a tool that gives such kinds of rhythmic, melodic, harmonic and timbral materials, among others.

The tone approximation to the timbre of traditional instruments as the *shennai* of India, the *morin jur* of Mongolia, the *koto* of Japan and the *tiple* of Colombia, made with western acoustic instruments of academic use; is one of the main axes of this investigation. As a product of this, it looks the use of the elements and the own languages of the traditional music to the creation of musical ideas; mixed with composition languages of the twentieth and twenty one centuries that, at the same time could be or not true to the folkloric character of each culture.

Keywords: Composition, World Music, Folklore, Academy, Tradition, Microtonality.

INTRODUCCIÓN

La música folclórica, al intervenir o ser intervenida en procesos académicos, ha permitido desarrollar diferentes estéticas en el campo de la composición; es así como varios creadores musicales, a lo largo de la historia, han empleado elementos del folclore de su país (Nacionalismo) y el de otras culturas, como material para el desarrollo de sus obras. Tal es el caso del grupo de los cinco nacionalistas rusos y posteriormente Béla Bartók, Olivier Messiaen, György Ligeti y, entre nosotros, Luis A. Calvo, Adolfo Mejía, Víctor Agudelo, Manuel Mejía Serrano y otros.

Cabe resaltar que al “academizar” la música tradicional, no necesariamente se pierde su esencia; los cambios que surgen a raíz de la mezcla de lenguajes folclóricos y académicos llegan a ser muy benéficos para las dos partes, pues se rescata la memoria musical que identifica una región y, a su vez, se logran estéticas que surgen al complementar la tradición con técnicas contemporáneas como el minimalismo, la microtonalidad, el uso de escalas sintéticas y, así mismo, escalas que no pertenecen a un lenguaje tonal o modal, entre otros.

Este artículo hace énfasis en el uso de la música folclórica tradicional de Japón, Mongolia, India, Hungría, Colombia y la tribu Zulú en África, además del *Didgeridoo* Australiano. Estos folclores específicos, más el uso de algunas técnicas de composición de los siglos XX y XXI, son todos aspectos que se ven reflejados en una obra compuesta en tres movimientos para un conjunto de cámara integrado por oboe, clarinete en Bb, trombón tenor, vibráfono y cuarteto de cuerdas.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

Antecedentes históricos

Cada cultura del mundo está representada, entre otras cosas, por su música; desde aquella de tribus nativas o de la cultura pop, tiene características que la hacen reconocible, como ocurre con el bambuco en Colombia, el raga en la India, la música celta en Irlanda, el flamenco en España o el country en Estados Unidos. Dichas características otorgan al compositor patrones rítmicos, melódicos, sonoros y tímbricos para el enriquecimiento de su lenguaje musical, que puede entonces combinarse con las técnicas académicas, más exactamente con las técnicas de composición de los siglos XX y XXI; entre ellas, microtonalidad, bitonalidad, serialismo y técnicas extendidas.

Al remontarnos en la historia de la incursión de la música tradicional en la música académica, lo hacemos desde el siglo XIV, con personajes importantes como Philippe de Vitry y Guillaume de Machaut; al unir los motetes con las técnicas rítmicas de la época, que preferían el uso de los compases ternarios y cláusulas que dieron paso a la aparición de los motetes isorrítmicos. A su vez, Machaut, haciendo uso del hoquetus y otras técnicas de composición propias de ese siglo, creó la que se considera como una de las primeras misas polifónicas de la historia, *La Messe de Nostre Dame* (Caldwell, 1996).

Más adelante, en los siglos XV y XVI, aparece la misa parodia de la cual uno de sus máximos exponentes fue Guillaume Dufay. Una de las obras más representativas de este estilo es *L'homme armé* (Reese, 1995); luego en el siglo XVIII, John Gay y Johann Pepusch tomaron baladas tradicionales inglesas para dar vida a la ópera llamada *The Beggar's Opera*. Posteriormente y acercándonos a nuestra época, el grupo de los cinco nacionalistas rusos, en el siglo XIX, hizo énfasis en la música folclórica de su nación, incluyendo los cantos gitanos a sus composiciones. Otros como Stravinsky, Dvorák, Bartók, Debussy, Messiaen, Takemitsu, Glass y Fanshawe entre muchos otros, usaron materiales, no sólo de

su país sino también de otros lugares, como la música de la Isla de Bali, la tradición karnática e hindostán de la India, la música folclórica húngara y los ritmos nativos americanos. Así mismo, se ha implementado la emulación del sonido de algunos instrumentos propios de cada cultura con instrumentos occidentales, como el trombón, el clarinete y el vibráfono, además de los que componen el cuarteto de cuerdas.

En Latinoamérica, quizás el máximo exponente de esta línea de composición con elementos tradicionales es Heitor Villa-Lobos, quien expuso, mediante sus obras, la música tradicional brasilera al mundo y es el ejemplo más claro de la mixtura entre academia y tradición, como se nota, por ejemplo, en sus *Choros*. Otros célebres compositores latinos que incursionaron en este ámbito fueron los argentinos Astor Piazzolla y Alberto Ginastera; los bolivianos Willy Pozadas y Javier Parrado (integrantes del proyecto “uyaricuna, ist’asiñani, nos escucharemos”), y en Colombia, encontramos a compositores como Carlos Guzmán Muñoz, Víctor Agudelo, Manuel Mejía Serrano, Yeison Bedoya y Felipe Corredor, que han realizado música con materiales del folclore nacional e internacional.

Los compositores anteriormente mencionados, tanto de Latinoamérica como de Europa y Asia, se pueden enmarcar en la técnica del primitivismo², sin que en él esté basada toda su obra.

Música Folclórica del Mundo

A continuación, se encuentra una breve descripción de las músicas folclóricas que se han citado en el contenido de este artículo.

- **Música folclórica de Colombia**

En el libro *ABC del Folklore Colombiano* (Morales, 2012), la música colombiana está dividida en cuatro regiones - andina, caribe, pacífica y llanera -. Cabe aclarar

² Denominación otorgada al movimiento del arte que se enfocó en preservar el folclor más antiguo de diferentes regiones, con la técnica moderna, similar al nacionalismo.

que, en este artículo, sólo se mencionarán las características de la región andina, donde encontramos compases ternarios y binarios (3/4 y 6/8), en ritmos como la guabina, el bambuco y el pasillo; la instrumentación básica de esta música está compuesta por voz, guitarra, tiple, requinto, bajo y, en algunos casos, la bandola; cuentan con instrumentos de percusión como las cucharas de palo, esterillas, puerca y chucho, entre otros.

La característica melódica de los ritmos anteriormente mencionados corresponde a una estructura binaria de pregunta-respuesta; cada una de éstas, distribuidas en ocho compases. Armónicamente, sus secciones iniciales suelen estar en tonalidad mayor, mientras sus segundas partes están en tonalidad menor y, en algunos casos, se puede encontrar un orden inverso al ya expuesto.

Rítmicamente, la característica que más se destaca es el uso de síncopas en la melodía, contrapuestas a patrones rítmicos estables en el acompañamiento, desplazamiento de acentos y el uso de hemiolas.

Tabla 1 Características de la música tradicional colombiana

Ritmo	Función Tonal	Armonía	Estructura	Tipo de Escala	Instrumentación
Binario y Ternario	Tónica – Sub dominante - Dominante	Tonal - Modal	A-B-C A-B-A Rondó	Diatónica	Voz - Guitarra – Tiple – requinto

- **Música folclórica de África**

La música africana tiene una estructura de dos partes A y B; adicionalmente, propone tres características principales. El ritmo se ve reflejado en la aparición simultánea de dos o tres patrones métricos, el uso de las palmas a manera de acompañamiento, la existencia de síncopas y el canto rítmico que imita los patrones ejecutados por los instrumentos de percusión. (Merriam, 1959)

En segundo lugar, el uso de dos funciones tonales, tónica y dominante, que se hace evidente en el canto, casi siempre responsorial, donde el solista normalmente improvisa su línea melódica en una tónica determinada y los coristas

responden valiéndose del material melódico propuesto anteriormente, añadiendo un patrón melódico que establece la dominante.

En sus inicios, la música africana se caracterizó porque su material melódico y armónico utilizaba escalas de dieciséis tonos, tales que el tercero y séptimo grados eran indistintamente bemolizados. Actualmente está compuesto por escalas pentatónicas y se basa en secuencias interválicas de cuartas justas; a su vez, se presentan también la ejecución de ornamentos en el canto mediante efectos percutidos, vibración de labios (*Buzzing*) y *glissando*. Armónicamente, la música africana no presenta sistemas de acordes, pero sí establece heterofonías que pueden ser al unísono con pequeñas variaciones melódicas, o bien, diafonía a distancia de quinta y también con variaciones melódicas, lo que ya sí sería una segunda voz tipo *organum* medieval.

Tabla 2 Características de la música tradicional africana

Ritmo	Función tonal	Armonía	Estructura	Tipo de escala	Instrumentación
Binario y Ternario	Tónica – Dominante	A – B	Pentatónica	Tambores – Voz

- **Música folclórica de Hungría**

Bartók, habla sobre la confusión de la música gitana con la música húngara; para él, la música gitana hace parte del arte popular de Hungría, mas nó es la música tradicional *magyar* de este país; por el contrario, considera -como etnomusicólogo- que la música húngara es aquélla que interpreta el campesino, ya que tiene un origen más natural y crea un estilo unificado en todas sus variaciones, mientras que la música gitana (zíngara) realiza cambios constantes en su estructura, (Bartók, 1947).

Las particularidades melódicas de la música húngara se caracterizan por estar escritas en amalgamas de compases de 6/4 y 5/4 o en compases de 2/8, 7/8 y 5/8, entre otros más comunes como 3/4, 2/4 y 4/4, (Kilenyi, 1919). Adicionalmente,

tiene el uso de las escalas pentatónicas en la música húngara, mediante la creación y citación de melodías tradicionales elaboradas enteramente con escalas de este tipo. Además, hace un acercamiento al uso de apoyaturas, grupetos y mordentes para ornamentar la melodía. Una de las características armónicas es el uso del tritono en tiempo fuerte como característica propia arraigada de la música húngara (Kodály, 1970).

En cuanto a la organología de la música de éste país, encontramos, además de la voz, instrumentos como el tarogato³, el cimbalom⁴, el violín, el clarinete y algunos de percusión.

Tabla 3 Características de la música tradicional húngara.

Ritmo	Función tonal	Armonía	Estructura	Tipo de escala	Instrumentación
Binario y Ternario	Tónica – Dominante – Subdominante	Tonal - Modal	A – B Rondó	Pentatónica	Voz - Cítara – Cimbalom - Tarogato - Clarinete - Violín - percusión

- **Música folclórica de Mongolia**

La característica más relevante de la música de Mongolia es el *throat singing*⁵. Esta técnica comprende seis estilos –uruulyn, tagnain, xamryn, bagalzuuryn, tseejiin y türlegt- (Pegg, 1992); y cinco efectos que los ejecutantes suman a su voz. Dichos efectos buscan emular algunos sonidos de la naturaleza y sus nombres son: *sygyt*, que es un sonido agudo con el que emulan el canto de las aves; *xöömei* es un silbido que acompaña la nota base y emula el sonido del viento al pasar por entre dos rocas; *kargyraa* es un gruñido bajo que imita el llanto de los camellos; *borbangnadyr* es un sonido medio con un efecto de oscilación lenta o rápida, en el cual se debe cambiar rápidamente la cantidad de armónicos

³ Instrumento de viento de doble lengüeta similar al oboe.

⁴ Instrumento de cuerda percutida.

⁵ Canto con armónicos simultáneos ejecutados por un solo interprete.

de la nota base; con ello, se busca igualar el sonido de los rápidos en un río. Por último, el efecto conocido como *ezenngileer* que es la adición de un pulso rítmico que puede ser lento o rápido y que emula el galopar de los caballos (Levin, 2006).

Otra característica importante es el aspecto melódico, pues usan voces al unísono y a distancia de tercera, quinta y octava; además, acompañan las melodías valiéndose de las diferentes notas que componen la serie de armónicos de cualquier fundamental y, por otra parte, se valen del acompañamiento de instrumentos de dos cuerdas frotadas como el *morin jur*, el arpa de boca, la cítara y el *tovshuur*⁶; cuentan también con una gran variedad de instrumentos de percusión. Su armonía siempre está en tónica y dominante.

En cuanto a las características rítmicas y métricas, se debe decir que cuentan con tiempos y compases libres. La forma de las canciones es A-B-A o A-B-C; puede ser lento-rápido-lento o rápido-lento-rápido.

Tabla 4 Características de la música tradicional de Mongolia

Ritmo	Función tonal	Armonía	Estructura	Tipo de escala	Instrumentación
Sub-división métrica por pulsos	Tónica – Dominante	Modal	A - B - A A - B - C	Pentatónica	Voz - Morin jur - Arpa de boca - Cítara - Tovshuur – percusión

- **Música folclórica de India**

Para hablar de esta música, se debe hacer una diferencia entre el raga como sistema musical y el raga como sistema escalar; como sistema musical, presenta patrones rítmicos y patrones melódicos; como sistema escalar, aporta las diferentes posibilidades de combinación ascendente y descendente de cada escala, que oscila entre cinco y siete notas (Strangways, 1914). Melódicamente, se caracteriza por su microtonalidad, aspecto que se ve reflejado en el canto y en el citar⁷; como se mencionó anteriormente, las escalas que utiliza esta música

⁶ Tipo de laúd mongol.

⁷ Instrumento tradicional de cuerda de la India.

pueden ser alteradas, tanto ascendente como descendentemente y cada una de estas alteraciones responde a la cantidad de notas que se tocan. Para esto, existe el nombre de *odav* para cinco notas, *shadav* para seis notas y *sampurna* para siete notas; además, las notas que se pueden alterar, según sea el raga, son: con sostenido el cuarto grado y con bemoles el segundo, tercero y sexto grados; las restantes sólo pueden ser naturales. Dichas escalas responden a diez modos en la tradición Indostán (norte de la India) y sesenta y cuatro melas⁸ en la tradición karnática (sur de la India).

Otro de los aspectos importantes en la música de la India es el ritmo o tabla, como se conoce tradicionalmente en esta región; se hace una diferencia entre tabla como elemento rítmico y tabla como instrumento de percusión; en este caso, se hace énfasis en el tabla como elemento rítmico. Se rige por cantidades de pulsos, que normalmente van desde dos hasta catorce o dieciséis pulsos que, a su vez, establecen los compases de cada tala (esquema rítmico); en cuanto a la velocidad del ritmo, puede ser lento, medio y rápido; ese ritmo evoluciona de lento a rápido durante el transcurso de la interpretación.

Tabla 5 Características de la música tradicional de la India

Ritmo	Función tonal	Armonía	Estructura	Tipo de escala	Instrumentación
División métrica por pulsos	Todos los grados son iguales	Microtonal	A - B - C	Pentatónica – Hexatónica – Heptatónica – Mixta	Voz - Citar - Tabla - Bansuri - Shehnai

- **Música folclórica de Australia**

Las características principales de esta música son: el canto responsorial que hacen los grupos aborígenes acompañados por el *didgeridoo*; además, el cantante principal (por lo general) marca el *tempo* y el esquema rítmico constante de la música; las melodías suelen estar contrapuestas a la línea base que hace el *didgeridoo*, a su vez, tales melodías se caracterizan por tener siempre un timbre

⁸ Sistema de combinación escalar del sur de la India.

nasal y los adornos que usualmente realizan los ejecutantes son curvaturas en la afinación de las notas y apoyaturas (Malm, 1985).

Otra característica rítmica es que hay una tendencia a acelerar el *tempo* de la música según sea necesario, de acuerdo con la ceremonia que se esté celebrando. Dichas variaciones de pulso oscilan entre los 80 y los 140 bpm.

La organología de esta tradición es particularmente reducida, con instrumentos como el *didgeridoo*, el *bullroarer*, las claves de madera, bumerangs y conchas de caracol.

Tabla 6 Características de la música tradicional australiana

Ritmo	Función tonal	Armonía	Estructura	Tipo de escala	Instrumentación
División métrica por pulsos	Tónica - Dominante	Modal - Microtonal	A - B	Pentatónica – Microtonal	Voz - Didgeridoo – Bullroarer – Claves

• Música folclórica de Japón

Gagaku⁹ es la raíz musical más antigua de la tradición japonesa. Entre las características principales de esta música, se encuentra el uso de diferentes escalas pentatónicas, entre las que se hallan las escalas *Yo* e *In*, pentatónicas mayor y menor, más la escala *hirajoshi* (Kitahara, 1966).



Figura 1 Escalas Pentatónicas tradicionales de Japón

Fuente: (Kitahara, 1966).

Por otra parte, las funciones tonales que emplea esta música son tónica y dominante; el pulso va desde 80 hasta 140 bpm y el uso de compases binarios es común en las diferentes ejecuciones de esta música; a su vez, las melodías son

⁹ Gagaku o música de la corte.

adornadas mediante el uso de mordentes y grupetos, además del uso constante de vibrato; la estructura es A–B–C o A–B y, rítmicamente, utiliza síncopas constantes en tiempos débiles y hace una aceleración progresiva en la mayoría de los casos.

La organología de la música tradicional japonesa está compuesta principalmente por instrumentos como el koto, la biwa, el shamisen, el taiko (o kodo), la flauta de bambú llamada shakuhachi, el suona (oboe japonés) y el erhu¹⁰; las voces están al unísono en movimientos paralelos. Los instrumentos aparecieron paulatinamente a lo largo de la historia de la música japonesa (Bock, 1948).

Tabla 7 Características de la música tradicional japonesa

Ritmo	Función tonal	Armonía	Estructura	Tipo de escala	Instrumentación
Binario	Tónica y Dominante	Modal - Microtonal	A – B – C A - B	Pentatónica	Voz - Koto – Biwa – Shamisen – Taiko – Suona – Shakuhachi - Erhu

Comparación de las músicas tradicionales

Las músicas tradicionales de las diferentes culturas, a pesar de la distancia geográfica que existe entre ellas, mantienen una serie de patrones y características que las hacen similares y, a su vez, enmarcan sus principales diferencias. A continuación, se plantean dichas similitudes y diferencias.

Tabla 8 Similitudes y diferencias rítmicas

País/Región	Compás Binario	Compás Ternario	División métrica por pulsos y sin compases estables	Tempo
Colombia	X	X		80 a 140 Bpm

¹⁰ Instrumento de cuerda frotada que consta de tres cuerdas y llegó a Japón aproximadamente en el siglo X.

África	X	X		80 a 140 Bpm
Hungría	X	X		80 a 140 Bpm
Mongolia			X	80 a 140 Bpm
India			X	80 a 140 Bpm
Australia			X	80 a 140 Bpm
Japón	X			80 a 140 Bpm

En la anterior tabla, se pueden observar las similitudes y diferencias -en el aspecto rítmico- que comparten las diferentes músicas folclóricas del mundo; entre éstas, tenemos un rango de pulso que va desde los 80 bpm hasta los 140 bpm. Además, se pueden apreciar los tipos de compases que se utilizan, ya sean binarios o ternarios o por división métrica por pulsos. En el caso de Hungría, donde se suelen encontrar compases de 5/8 o 7/8, vale la pena resaltar que las células métricas de estos compases también son binarias y ternarias, es decir, que dichos compases son la mezcla de un compás binario con uno ternario. Hay que hacer una excepción con la música de la India, cuyos patrones rítmicos, si bien pueden enmarcarse en patrones binarios y ternarios o su combinación, se rigen bajo ciclos de determinada cantidad de pulsos, que son dictados por la particularidad del sentimiento variable según cada raga. En Mongolia, los patrones métricos son libres.

Tabla 9 Similitudes y diferencias del lenguaje musical

País/Región	Tonal	Modal	Microtonal	Función Tonal	Escala Diatónica	Escala Pentatónica	Escalas no pentatónicas
Colombia	X	X		I - V - IV	X		X
África (zulú y maorí)		X			X	
Hungría	X	X		I - V	X	X	X
Mongolia		X	X	I - V		X	
India		X	X	I - V, IV - VI, VII - IV		X	X
Australia		X	X	I - V		X	
Japón		X	X	I - V		X	

En el anterior cuadro, se puede observar que todas las músicas tradicionales, con excepción de las africanas zulú y maorí, se caracterizan por tener dos centros tonales; también es evidente el empleo de escalas pentatónicas en la mayoría de las tradiciones y, además, la presencia de un lenguaje modal en todas las músicas tradicionales estudiadas; adicionalmente, se puede observar que, en casos como el lenguaje tonal y el uso de escalas diatónicas, estas características se comparten, al menos, entre dos tradiciones musicales.

Tabla 10 Similitudes y diferencias estructurales

País/Región	A – B	A - B - A	A -B -C	Rondó
Colombia	X	X	X	X
África	X			
Hungría	X	X		X
Mongolia		X	X	
India			X	
Australia	X			
Japón	X		X	

En cuanto al aspecto estructural, se puede ver en el cuadro anterior que las formas de la música tradicional están compuestas por dos secciones, A y B; en algunos casos, aparece otra sección C y, en otros, la forma es rondó. Por otra parte y de forma particular en la música colombiana, la forma puede variar de acuerdo con la cantidad de repeticiones de los temas. Es necesario resaltar que no hay una estructura común para todas las músicas tradicionales.

Tabla 11 Similitudes y diferencias organológicas

País/Región	Cuerda pulsada	Cuerda frotada	Aerófonos	Percusión	Voz
Colombia (Región Andina)	X			X	X
África (tribu Zúlu y Maorí)				X	X
Hungría	X	X	X	X	X
Mongolia	X	X		X	X
India	X		X	X	X
Australia			X	X	X
Japón	X	X	X	X	X

Por la organología demostrada en el cuadro anterior, se puede ver que hay dos aspectos en común, que son el uso de instrumentos de percusión y de la voz; otra característica importante es el uso de los aerófonos maderas, con excepción de Colombia y Mongolia, y tienen en común el uso de un instrumento similar al oboe; en cuanto a los cordofonos, es evidente que es más común el uso de los instrumentos de cuerda pulsada que de los de cuerda frotada.

Análisis de Obras con material musical de música tradicional del mundo

- **Bela Bartók - Mikrokosmos vol. 4 No. 109, de la Isla de Bali**

Esta obra para piano está basada en una escala octatónica; presenta tres secciones demarcadas por los compases de 6/8, 4/4 y 6/8; las indicaciones de *tempo* son de corchea igual a 134 y de negra igual a 96 y hace un uso continuo del canon para desarrollar su material melódico.



Figura 2 Escala octatónica

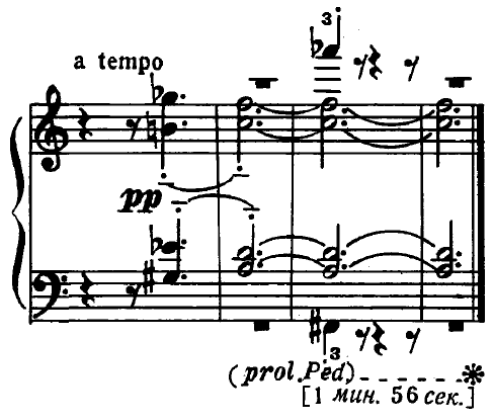


Figura 3 Escala octatónica en forma acordal



Figura 4 Escala octatónica agrupada en dos tetracordios



Figura 5 Paralelismo en melodías

Este último material presenta características de la música tradicional balinesa, como el uso de motivos similares para el comienzo de las frases, la exposición de los temas en tiempos contrastantes rápido – lento – rápido o viceversa; también cuenta con la polifonía imitativa y hace uso del paralelismo en una de sus secciones.

- Víctor Agudelo – *Vueltaoriente*

El material de música tradicional que emplea el autor en esta obra, se remite al sonido del *bullroarer* y la emulación de un canto tradicional de la isla de Bali llamado el canto del mono; está compuesta para orquesta de cuerdas. En las figuras siguientes se puede observar cómo, mediante el uso de efectos de *glissando* y patrones rítmicos diferentes, el compositor realiza un acercamiento y una apropiación del material tradicional anteriormente mencionado.

Vueltaoriente

$\text{♩} = 70$ Inestable y ansioso Victor Agudelo 2010

Sul G. Glissando libremente con acentuaciones irregulares

The musical score is divided into two systems. The first system includes Violin I, Violin II, and Viola. The second system includes Violin I, Violin II, and Viola. The score is written in 4/4 time with a tempo of 70 beats per minute. It features a variety of dynamic markings and performance instructions. The first system starts with *pp cresc.* and includes a box with the instruction 'Sul G. Glissando libremente con acentuaciones irregulares'. The second system begins with a section marked '8' and includes dynamics like *mf* and *f*. The score is annotated with '1er Atril' through '5to Atril' and 'Sul G. Glissando libremente con acentuaciones irregulares'.

Figura 6 Emulación del sonido del Bullroarer

The image shows a musical score for six instruments: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Contrabajo (Cb.). The score is divided into six measures. The Violin I and II parts feature rapid sixteenth-note passages with accents. The Viola and Violoncello parts have triplet patterns. The Contrabajo part has a steady, rhythmic accompaniment. The score is marked with 'div.' (divisi) for the lower strings and includes various rhythmic notations like accents and slurs.

Figura 7 Emulación del canto del mono

- **Olivier Messiaen – Sinfonía Turangalila, tercero, séptimo y noveno movimientos.**

En los movimientos 3, 7 y 9 de esta sinfonía, Messiaen utiliza gestos rítmicos de la música tradicional de la India; dichos gestos están representados en las apoyaturas y grupetos que decoran, tanto las melodías como los acompañamientos; cabe resaltar que dichos gestos son propios de los movimientos mencionados.

En el tercero de ellos, realiza amalgamas métricas en los primeros 23 compases y expone por primera vez las apoyaturas en el piano y otros instrumentos.

En el séptimo, genera inestabilidad métrica valiéndose de una textura puntillista y de masas sonoras sincopadas.

El noveno movimiento evoca materiales y sonoridades ya expuestas, tanto en el tercero como en el séptimo, además de proponer su propio material melódico, especialmente en el piano.

III TURANGALILA 1

Presque lent, rêveur (♩ = 76)
* (les petites notes: lentes)

1^{re} CLARINETTE
en La

CLOCHES

VIBRAPHONE

PIANO SOLO

ONDES MARTENOT SOLO

Figura 8 Fragmento Tercer movimiento compases 1 a 8

Célesta

Timbres

Vibr.

Figura 9 Fragmento Tercer movimiento compases 24 a 27

Trgl.

W. bl.

1^{re} Cymb.
tarque

Maracas

Cymb. chin.

Or. cuiss.

Figura 10 Fragmento Séptimo movimiento compases 27 a 34

Figure 11 is a musical score for a percussion ensemble and keyboard. The percussion parts include W. bl. (Woodblock), Cymb. sup. (Cymbal, suspended), Marac. (Maracas), Tamb. pror. (Tambourine), and Tam-tan (Tamtam). The keyboard parts include Célستا (Celesta), Timbres (Bells), Vib. (Vibraphone), and Piano. The score is written in a key signature of one flat and a 2/4 time signature. The percussion parts feature rhythmic patterns with various note values and rests. The keyboard parts include melodic lines and chords, with dynamic markings such as *zsd*, *d. dessus*, and *g. dessous*.

Figura 11 Fragmento Noveno Movimiento compases 69 a 72

Figure 12 is a musical score for a piano. The score is written in a key signature of one flat and a 2/4 time signature. It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The score includes dynamic markings such as *creac.*, *f*, and *proque stacc.*.

Figura 12 Fragmento Noveno Movimiento compases 106 a 109

Rafael Rivera Mejía - Tradiciones Continentales

En esta obra, se exploran las tradiciones musicales de los cinco continentes, que se ven reflejadas en algunas de las expresiones folclóricas de algunos países de cada uno de ellos; por América, se presenta la Guabina Veleña de Colombia; por África, la tradición de las culturas Zulú y Maorí; por Europa, la Música húngara; por Asia, la música de Mongolia, India y Japón y, por Oceanía, la emulación del timbre de los instrumentos autóctonos de Australia. Está escrita para un formato de

cámara conformado por clarinete en Bb, oboe, trombón tenor, vibráfono y cuarteto de cuerdas.

En el primer movimiento, se expone material de la guabina veleña y melodías tradicionales africanas con acompañamientos de aglomeración rítmica.

The image shows a musical score for measures 70 to 81. The score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom: Oboe (Ob.), Bass Clarinet (B. Cl.), Trombone (Tbn.), Vibraphone (Vib.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Cello (Vc.). The Oboe, Bass Clarinet, and Trombone parts feature melodic lines with dynamic markings of *mf* and *f*, and some phrasing slurs. The Vibraphone part consists of chords with a tremolo effect, marked with *p* and *f*. The Violin I and II parts play a rhythmic pattern, with Violin I marked *f* and Violin II marked *p*. The Viola and Cello parts play a similar rhythmic pattern, with Viola marked *f* and Cello marked *p*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Figura 13 Fragmento primer movimiento compases 70 a 81

En la imagen anterior, se puede observar el acompañamiento básico de la guabina en las cuerdas en *pizzicato*, mientras el vibráfono emula el *tremolo* del tiple y los instrumentos de viento realizan una melodía que cita el canto de la guabina; el tratamiento de las melodías sobrepuestas crea poli-tonalidad.

Figura 14 Fragmento primer movimiento compases 174 a 180

La anterior imagen muestra una melodía tradicional africana en el oboe, a la que la viola y el clarinete en Bb responden con una contra-melodía y los demás instrumentos hacen acompañamientos rítmicos.

EL segundo movimiento representa la tradición folclórica de Hungría y de Mongolia, mostrando aproximaciones sonoras de la música gitana húngara y emulaciones tímbricas del canto de garganta mongol.

Figura 15 Fragmento Segundo Movimiento compases 265 a 270

En la imagen anterior, se puede observar al oboe, que hace una melodía acompañada por contratiempos en el clarinete, el violín I y la viola, mientras el trombón realiza un acompañamiento tradicional de la música gitana y el violonchelo hace una contra-melodía. Todas estas voces están escritas a partir de la escala húngara menor.

This musical score shows measures 312 to 315. The Oboe (Ob.) plays a melodic line with dynamics *f* and *mf*. The Bass Clarinet (B♭ Cl.) provides counter-rhythms with a *mf* dynamic. The Trombone (Tbn.) has a *mp* dynamic. The Vibraphone (Vib.) is marked "Motor al 50%" with a *mf* dynamic. Violin I (Vln. I) and Violin II (Vln. II) play rhythmic patterns with *p* and *f* dynamics. The Viola (Vla.) and Cello (Vc.) play a contra-melody with a *f* dynamic. The Cello part includes the instruction "Sul Ponticello".

Figura 16 Fragmento Segundo movimiento compases 312 a 315

En la anterior imagen, se puede observar cómo, mediante el uso de sobre-presión en el violonchelo, mientras se toca *sul ponticello* un armónico natural con afinación microtonal, se emula el efecto de *kargytaa* del canto de garganta mongol.

En el tercer movimiento (movimiento final), se ven emuladas algunas de las

This musical score shows measures 354 to 362. The Oboe (Ob.) and Bass Clarinet (B♭ Cl.) are mostly silent. The Bass Clarinet has the instruction "Sonido con Aire y mucho vibrato" and a *mf* dynamic. The Trombone (Tbn.) is silent. The Vibraphone (Vib.) plays a melodic line with dynamics *f*, *mf*, and *p*. Violin I (Vln. I) and Violin II (Vln. II) play melodic lines with *mf* and *p* dynamics. The Viola (Vla.) and Cello (Vc.) are silent.

Figura 17 Fragmento tercer movimiento compases 354 a 362

características de la música de la India, de Australia y de Japón; con un lenguaje modal y pentatónico.

En la anterior imagen, se muestra el uso del raga *gujari todi*, el tala *dhamar tal* y el clarinete hace una aproximación tímbrica al *bansuri*; el violín II hace *pizzicato* y el vibráfono es tocado con arco.

En la anterior imagen las cuerdas representan las escalas *Yo* e *In*, con pizzicato que emula el *koto* japonés.

The image shows a musical score for measures 486 to 493. The instruments listed are Oboe (Ob.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Trombone (Tbn.), Vibraphone (Vib.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The woodwinds and vibraphone are mostly silent in this section. The string section (Violins I and II, Viola, and Cello) is active, playing a rhythmic pattern with a mix of *pizzicato* and *arco* techniques. The score includes dynamic markings such as *f* (forte) and *p* (piano), and articulation marks like accents and slurs. The key signature has one flat (B♭), and the time signature is 4/4.

Figura 18 Fragmento tercer movimiento compases 486 a 493

Conclusiones

- La unión de la academia con la tradición permite preservar lenguajes musicales que representan a un grupo étnico o a diferentes culturas y/o países, mediante la creación de partituras y adaptaciones a distintos grupos instrumentales y corales, que adoptan dichas tradiciones y pueden mantener todas y cada una de sus características, o bien, pueden fusionarlas con técnicas académicas ya sean armónicas u orquestales, que pueden cambiar algunas de las características propias de dichas músicas.
- A lo largo de la historia de la música, es evidente que la música tradicional ha impulsado la creación y el desarrollo de algunas de las técnicas de composición de los distintos periodos musicales desde la edad media hasta la actualidad; herramientas métricas, melódicas y tímbricas tradicionales han formado parte del lenguaje musical de los compositores que, sea por rescatar músicas nacionales o por valerse de dichas herramientas, fomentaron la aparición del nacionalismo y de diversas estéticas musicales.
- Las músicas tradicionales de cada continente, a pesar de su distancia geográfica, tienen elementos en común que las unen como lenguaje musical, ya sea un tipo de escala, su forma, el uso de instrumentos de cuerda, de percusión o de viento, al igual que de la voz e, incluso, la velocidad del pulso en que se desarrollan, son características que, como se ha visto, comparten entre sí, ya sea con todas las tradiciones musicales de cada continente o con al menos una de ellas.
- Así como cada música tradicional tiene elementos en común con otras tradiciones, también tienen características propias que las hacen diferentes y son estas últimas las que las hacen reconocibles unas de otras, como en el canto de garganta en Mongolia, el sonido del didgeridoo en Australia, las escalas pentatónicas de Japón, entre otras; dichas diferencias enriquecen cada tradición y a su vez, por la oralidad y la incursión en la academia, es posible conocerlas.

- El uso de las músicas tradicionales, tanto nacionales como extranjeras, no es algo nuevo; aun así, es evidente que esto ha enriquecido el lenguaje de la creación de compositores como Bartók, Messiaen, Ligeti y muchos más; por tal razón, es válido afirmar que no sólo la música académica aporta herramientas o técnicas al músico, pero también es oportuno resaltar que, para lograr un mejor entendimiento de los diferentes elementos de la música tradicional, se debe contar con un buen conocimiento de las reglas musicales académicas.
- La emulación de sonidos, timbres, métricas y efectos pertenecientes a las numerosas músicas tradicionales es un recurso que, para el compositor, puede llegar a significar un camino en su técnica compositiva; son los elementos y la forma en la que los utiliza los que definen la estética de su música; esto, unido a los diversos lenguajes académicos, le permite llevar a cabo toda una exploración sonora que da como resultado la posibilidad de que su música sea diferenciable de la de otros, como se propone en la obra “Tradiciones Continentales”.

Lista de tablas

Tabla 1 Características de la música tradicional colombiana.....	6
Tabla 2 Características de la música tradicional africana	7
Tabla 3 Características de la música tradicional húngara.....	8
Tabla 4 Características de la música tradicional de Mongolia	9
Tabla 5 Características de la música tradicional de la India.....	10
Tabla 6 Características de la música tradicional australiana.....	11
Tabla 7 Características de la música tradicional japonesa	12
Tabla 8 Similitudes y diferencias rítmicas	12
Tabla 9 Similitudes y diferencias del lenguaje musical	13
Tabla 10 Similitudes y diferencias estructurales.....	14
Tabla 11 Similitudes y diferencias organológicas.....	15

Lista de figuras

Figura 1 Escalas Pentatónicas tradicionales de Japón	11
Figura 2 Escala octatónica	15
Figura 3 Escala octatónica en forma acordal	16
Figura 4 Escala octatónica agrupada en dos tetracordios	16
Figura 5 Paralelismo en melodías	16
Figura 6 Emulación del sonido del Bullroarer	17
Figura 7 Emulación del canto del mono	18
Figura 8 Fragmento Tercer movimiento compases 1 a 8.....	19
Figura 9 Fragmento Tercer movimiento compases 24 a 27.....	19
Figura 10 Fragmento Séptimo movimiento compases 27 a 34.....	19
Figura 11 Fragmento Noveno Movimiento compases 69 a 72	20
Figura 12 Fragmento Noveno Movimiento compases 106 a 109	20
Figura 13 Fragmento primer movimiento compases 70 a 81	21
Figura 14 Fragmento primer movimiento compases 174 a 180	22
Figura 15 Fragmento Segundo Movimiento compases 265 a 270.....	22
Figura 16 Fragmento Segundo movimiento compases 312 a 315	23
Figura 17 Fragmento tercer movimiento compases 354 a 362	23
Figura 18 Fragmento tercer movimiento compases 486 a 493	24

Bibliografía

- Bartók, B. (1947). Gypsy or Hungarian Music. *The Musical Quarterly*, 240-257.
- Bock, F. G. (1948). Elements in the Development of Japanese Folk Song. *Western Folklore*, 356-369.
- Caldwell, J. (1996). *La música medieval*. Madrid: Alianza Editorial.
- Chernoff, J. M. (1991). *the Rhythmic Medium in African Music*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Franco D'Andrea, A. Z. (1991). *Enciclopedia Comparata delle Scale e degli Acorrdi*. Milán: Carisch.
- Kilenyi, E. (1919). The Theory of Hungarian Music. *The Musical Quarterly*, 20-39.
- Kitahara, M. (1966). Kayokioku: An Example of Syncretism Involving Scale and Mode. *Ethnomusicology*, 271-284.
- Kodály, Z. (1970). Pentatonicism in Hungarian Folk Music. *Ethnomusicology*, 228-242.
- Malm, W. P. (1985). *Culturas Musicales del Pacífico, el Cercano Oriente y Asia*. Madrid: Alianza Editorial.
- Merriam, A. P. (1959). Characteristics of African Music. *Jorurnal of the International Folk Council*, págs. 13 - 19.
- Morales, G. A. (2012). *ABC del folklore colombiano*. Bogotá: Panamericana.
- Pegg, C. (1992). Mongolian Conceptualizations of Overtone Singing. *British Journal of Ethnomusicology*, 31-54.
- Reese, G. (1995). *La música en el renacimiento*. Madrid: Alianza Editorial.
- Strangways, A. H. (1914). *THE MUSIC OF HINDOSTAN*. Oxford: Oxford University Press.
- Straus, J. N. (2000). *Introduction to Post-Tonal Theory* (Second Edition ed.). New Jersey: Prentice Hall.
- Thodore Levin, V. S. (2006). *Where rivers and mountains sing*. Bloomington: Indiana University Press.