

Análisis descriptivo de la pieza “Cantos Morenos” para cuarteto de cuerdas y percusiones.¹

Luis Alberto Gómez Úsuga
lgomezu@eafit.edu.co
luisgomezcomposer@gmail.com

Resumen

El presente artículo se propone dar cuenta del proceso creativo llevado a cabo para la composición de la pieza: “Cantos Morenos”, basada en ritmos y temas musicales del pacífico sur colombiano. Para ello, se realizó una descripción de conceptos que enmarcan este trabajo, como lo es el diálogo entre la música popular y la composición musical contemporánea, la vanguardia situada y las músicas del pacífico sur. A su vez, se realizó la búsqueda y audición de piezas para cuarteto de cuerdas y percusiones, que permitieran reconocer las posibilidades tímbricas de esta combinación instrumental. Se obtuvo como resultado un análisis descriptivo de la pieza compuesta para dicho ensamble. Se espera con esto aportar a futuros diálogos en donde la música popular sea una fuente de material motivico y formal en la composición musical contemporánea.

Palabras clave: composición musical contemporánea, Vanguardia situada, música popular, música del pacífico sur colombiano, cuarteto de cuerdas, percusión.

Abstract

This paper aspires to show the creative process carried out for the composition of the piece "Cantos Morenos" based on rhythms and musical themes from the Colombian South Pacific. For this, a description of the concepts that frame this work was made, such as the dialogue between popular music and contemporary musical composition, the vanguard located and the music of the South Pacific. At the same time, the search and audition of pieces for string quartet and percussion was carried out, which allowed us to

¹ Artículo académico presentado para optar al título de Magíster en Música. Universidad EAFIT. Escuela de Humanidades. Departamento de Música. Medellín, 2021. Asesor: Juan David Manco, Magíster en Música.

recognize the timbral possibilities of this instrumental combination. As a result, was gotten a descriptive analysis of the piece for this ensemble. This publication aspires to enrich future dialogues where popular music is a source of motifs and musical themes in contemporary musical composition.

Keywords: contemporary musical composition, vanguard located, popular music, music from the colombian south pacific, string quartet, percussion.

Introducción

A lo largo de la historia musical de occidente, la composición académica se ha apoyado de manera significativa en las músicas tradicionales y populares. Son muchísimos los compositores que han nutrido su lenguaje y su inspiración a partir de las músicas populares para la creación de piezas de música académica. Podríamos destacar compositores como Brahms, Chopin, Liszt, Debussy, Bartók por mencionar algunos, o movimientos enteros como el nacionalismo musical en el siglo XIX y XX. Nuestro país no fue ajeno a esta tendencia, y gran parte del repertorio de compositores nacionales ha respondido a estos intereses, quienes han usado ritmos tradicionales y populares para la composición de piezas de concierto.

El presente artículo pretende dar cuenta del proceso creativo llevado a cabo para la composición de la pieza: “Cantos Morenos”, basada en ritmos y temas del pacífico sur colombiano. Por esto, se hará un análisis descriptivo de los elementos que constituyen la obra, haciendo énfasis en aquellos relacionados con las técnicas de composición, los ritmos y temas de la música del pacífico y lo relacionado con el aspecto tímbrico.

El interés por las músicas de esta región en el país ha sido objeto de una creciente exploración en el ámbito académico y en la composición musical. El caso de este proyecto, no es ajeno a este interés, ya que la composición de la obra planteada, nace a partir de estas sonoridades. Al hacer una búsqueda de piezas que utilizaran como base los ritmos de esta zona del país, se encontró que muchas de las composiciones se han limitado a la adaptación o representación casi literal de estas expresiones. Se ha dejado de lado el desarrollo y la exploración que se pueden derivar al utilizar estos ritmos. La diferencia de este proyecto con relación a otros radica en el propósito de

lograr una composición en donde estos elementos musicales sean tratados de manera más abstracta. Esto los lleva a contextos diferentes del original y los asocian a estéticas y técnicas propias de la composición musical contemporánea.

Para llevar a cabo la composición de esta pieza, la cual fue elaborada desde un proceso de investigación-creación, se decidió hacer uso de un ensamble poco habitual y explorado en conjunto como lo es un cuarteto de cuerdas, y un ensamble de percusión conformado por cuatro intérpretes. Estos estarán encargados de los siguientes instrumentos: marimba, xilófono, vibráfono, glockenspiel, crócalos, campanas tubulares, triángulos, platillos suspendidos, guasá, bongos, congas y tom-tom. Ambos grupos instrumentales ofrecen una gran variedad de técnicas y efectos que pueden potenciarse mutuamente. La motivación personal detrás de esta elección fue el estudio de las posibilidades técnicas y sonoras de ambos grupos instrumentales, así como la ampliación de mi catálogo de obras.

Como antecedente del ensamble, se pueden mencionar las piezas “Selene Octet” (2015) de Read Thomas y “Songs That Are Hard to Sing” (2019) de Trueman. Se encontraron más piezas escritas para esta combinación, pero siempre tienen una cantidad variada de percusionistas, entre las cuales es usual encontrar uno o dos intérpretes. Otra de las variantes encontradas es que la instrumentación escogida para la percusión es siempre diferente en cada pieza. Lo más común es encontrar instrumentos como la marimba y el vibráfono.

Para el desarrollo de este artículo se abordarán varias temáticas entre las que están el diálogo de la música popular y la composición musical contemporánea, el concepto de vanguardia situada, una contextualización sobre la música del Pacífico Sur Colombiano, un repaso por las obras escritas para el ensamble escogido o combinaciones similares, y el análisis descriptivo de las piezas propiamente dichas. Para finalizar, se harán comentarios a manera de conclusión que den cuenta de los alcances y de la reflexión crítica sobre los resultados del proyecto.

1. Diálogo entre la música popular y la composición musical contemporánea

La composición musical académica ha sido ampliamente influenciada por la música popular a lo largo de la historia de la música occidental, pero como menciona Álvarez-Palencia (2020), solo es “hasta finales del siglo XIX y principios del siglo XX cuando se empieza a descubrir la verdadera música popular y a tener en cuenta esta fuente verdadera en la composición” (p.32). Esto se ve reflejado en el nacimiento de movimientos como el nacionalismo musical, el cual hizo uso de temas y ritmos propios de cada país para la composición de obras académicas.

No ha pasado mucho tiempo desde que la musicología, alejándose de visiones excluyentes propias del eurocentrismo, se planteó realizar un estudio serio de la música popular, que había permanecido ignorada por la academia. Esto ha traído consigo para esta rama de la música, una ampliación de su visión, su capacidad y su campo de acción, lo cual le ha permitido diversificar los estudios no sólo de las músicas populares, sino también, de la misma música académica.

Al reflexionar sobre lo que entendemos por música popular, se manifiesta una posible diferencia con las músicas tradicionales. Ofrecer una definición en este sentido es bastante complejo ya que estas categorizaciones aún están en el debate musicológico, y los límites entre una y otra son bastante sutiles y difusos. Para dar claridad a la manera en que se va a comprender el término música popular en este artículo, nos basaremos en la definición que proporciona González (2013) quien plantea que “la música popular es una práctica musical urbana o urbanizada, que es definida por su masividad, mediatización y modernidad. Diferenciándose de las prácticas musicales tradicionales, comunitarias y orales, pero atentos a las intersecciones producidas entre ambos campos musicales” (pp. 112-113). Acto seguido, este mismo autor nos argumenta que “en América Latina, la música popular denota, por un lado, oralidad, tradición y comunidad, y por el otro, medialidad, innovación y masividad” (González, 2013, p. 113).

Bajo esta lógica, podemos entender que, para el contexto latinoamericano, el concepto de la música popular abarca tanto las músicas mediatizadas como aquellas que son propias de las tradiciones locales. Estas últimas, han respondido a la modernización social y se han insertado al proceso de mediación, a partir de la posibilidad que generó la grabación en disco. Este hecho facilitó su preservación y distribución, permitiéndole hacerse partícipe de esta dinámica.

2. Vanguardia Situada

Luego de establecer una definición de música popular, trataremos los recientes diálogos que se han producido entre esta y la composición musical contemporánea en nuestro continente, mediante el concepto de *vanguardia situada*. Para definir este último, es necesario considerar las concepciones básicas de los procesos identitarios (Larraín, 1996, como se citó en Guembe, 2004):

- Constructivista: La cual concibe la identidad como un proceso en permanente construcción, de carácter plural y abierta a cambios, sin manifestar una necesidad de rescatar o proteger una esencia o tradición.
- Esencialista: La cual entiende la identidad como una esencia cerrada a cambios, establecida por la historia y la tradición, la cual debe ser protegida y restablecida de manera intacta.
- Histórico-cultural: Es la postura intermedia entre las dos anteriores. Comprende la identidad como un proyecto abierto a cambios, a la innovación y a la tecnología. Es una postura que rescata y acepta los núcleos identitarios mientras se nutre de elementos y valores universales como técnicas, estilos y lenguajes que en tanto postcolonizados, los centros hegemónicos nos han heredado (Guembe, 2008). En esta última postura se ubica el concepto de vanguardia situada.

Guembe (2008) define la vanguardia situada como una categoría que se refiere a la “incorporación de nuevas tecnologías y lenguajes, interacciones novedosas entre ejecutante y medios, exploración instrumental; en síntesis: conjugando la aparición de elementos que nos revelan estar ante un “arte nuevo”, pero sin dejar de lado el interés por la identidad” (p. 159).

A la luz de esta definición, encontré válido el concepto de vanguardia situada para enmarcar el desarrollo del trabajo, ya que me ha permitido explicar la relación entre los nuevos lenguajes de la composición musical contemporánea y las músicas propias de nuestro país. Una combinación que representa la novedad como un elemento constructivo, que se evidencia en el empleo de diferentes técnicas y búsquedas sonoras propias de la composición contemporánea; y el reconocimiento de la tradición como un elemento reconstructivo, al tomar las músicas del pacífico sur colombiano como fuente

musical para la composición. Para comprender de manera más profunda el concepto de vanguardia situada, vamos a revisar cada término por separado.

Guembe (2004) nos propone entender el término vanguardia de una forma más abierta, como sinónimo de “movimiento último” o “movimiento artístico”, en el cual está inserta la novedad tecnológica o de lenguaje como una posibilidad permanente, pero enfatizando en el impacto que ésta produce en relación con su medio. En nuestro continente, las expresiones de vanguardia tienden a incluir proyecciones sociales y políticas mientras se mezclan tanto valores universales como locales. Por tanto, esta definición de vanguardia va en contravía de la idea conceptualizada por los centros hegemónicos, donde lo más importante es la novedad.

Retomando las palabras de Guembe (2008), podemos entender el término situado, como un “decir desde un lugar”, un discurso que se narra y se edifica desde los imaginarios colectivos locales y desde sus particulares estéticas, que resalta rasgos identitarios y bases ideológicas del lugar en el que se desenvuelve. Musicalmente, lo podemos evidenciar cuando se hace uso de temáticas, rasgos rítmicos, melódicos y tímbricos de expresiones o géneros musicales del lugar que se habita. Esto genera empatía y despierta un sentimiento de pertenencia en el oyente. Como menciona De los Ángeles (2010), “el resurgimiento de las identidades culturales regionales en un contexto globalizado aparece como otra de las características de la creación musical de las últimas décadas” (p. 195).

En nuestro país, el diálogo que se da entre la música popular como fuente temática para la composición musical contemporánea ha tenido un auge en la actualidad. Esto lo podemos notar cuando Acosta (2007) menciona que:

En los últimos años, los límites entre lo popular y lo académico se han hecho cada vez más difusos, bien sea porque la música siendo compuesta e interpretada tiene aspectos de ambos de los supuestos lados o bien porque algunos músicos están haciendo de todo un poco. (p. 2)

También cuando cita al compositor cubano Gramatges (1919), hablándonos del dilema entre el universalismo *versus* regionalismo.

Debemos crear en una forma despreocupadamente universal, pero sin evitar o negar el latinoamericano que en todo caso llevamos dentro. Esta superación de la negación propia es necesaria y ello parecería fácil de entender y realizar por lo obviamente nociva que resulta la inconsciencia. (como se citó en Acosta, 2007, p. 2)

3. Música del Pacífico Sur Colombiano

La delimitación geográfica que usaremos en este artículo, para describir la región que agrupa las músicas del pacífico sur colombiano, comprende las franjas costeras de los departamentos del Valle del Cauca, Cauca y Nariño. La música de esta región es rica en expresiones musicales como los cantos a capella, donde se entonan géneros como el alabao, el canto de cuna y el canto de boga; otras como el arrullo, de carácter religioso cantado para adorar a los santos; y el currulao o fiesta de currulao, de carácter festivo y profano. En estos dos contextos se entonan géneros como la juga y el bunde. La composición realizada para este proyecto se basó en estas expresiones, por lo cual describiremos algunas de sus características más importantes.

Comenzaremos por describir el formato instrumental de la música de arrullos y currulao. Este está conformado por dos bombos (golpeador y arrullador), dos cununos (macho y hembra), una voz solista (masculina o femenina), tres o cuatro cantadoras (respondedoras) con guasás y una marimba (Ver figura 1). Los bombos son tambores cilíndricos de doble parche. El golpeador se encarga de dar la sensación rítmica de todo el conjunto. El arrullador suele estar más cubierto, por lo cual tiene un papel secundario. Los Cununos son tambores cónicos de un solo parche. El macho marca un patrón rítmico constante que aclara la sensación métrica mientras que el cununo hembra, varía la interpretación con adornos e improvisaciones. Los guasás son tubos de guadua rellenos con semillas de achira, similar a un palo de agua. Ejecutan un ritmo constante que aclara el tempo y la métrica. La marimba de chonta, similar a un xilófono, armoniza y da variedad rítmica al conjunto por medio de síncopas. Es indispensable en los currulaos y opcional en los demás géneros. La voz solista canta la melodía principal y las secciones responsoriales a las cuales responden en coro las cantadoras.

Figura 1.

Instrumentos de las músicas del pacífico sur colombiano



Marimba MBT 001
Madera de Chonta y Guadua
Afinación: C Mayor
137cm x 92cm x 64cm aprox.



Marimba Pequeña MBP 001
Chonta y Guadua
Afinación: C Mayor
34cm x 26cm x 73cm aprox



Guasá GS 001
Madera Guadua y semillas
30cm x 8cm aprox.



Bombo del Pacífico BPT 001
Madera Ceiba
Cuero de Cabro
52cm x 43cm aprox.



Cununo Hembra CH 001
Madera de Ceiba
Cuero de Becerro
57cm x 22cm aprox.



Cununo Macho CM 002
Madera de Ceiba
Cuero de Becerro
60cm x 24cm aprox.

Nota. Tomado de Suaty, (<https://suatyinstrumentosmusicales.com/costa-pacifica.html>).

Ahora describiremos los géneros que han sido utilizados y recreados en la composición de la obra que trata este trabajo. El primer género que miraremos son los **Cantos de cuna**. Estos son arrullos o suaves murmullos, que varían con la interpretación de cada madre y que figuradamente, no tienen sentido. Por ejemplo, las vocalizaciones “arrurú”, “mmm...mmm...” o “eeh...ehh”. Este canto se suele acompañar con movimientos y palmas. (Arango, 2013; González y Mosquera, 2019).

Otro de los géneros es el **canto de boga**. Este es un canto a capella, lento y de rítmica muy libre, que se interpreta en voz alta mientras se va remando en canoa a través del río. Este último, proporciona propiedades acústicas que le dan a esta

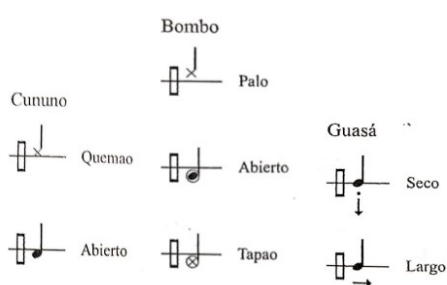
expresión una sonoridad especial. Tenían como propósito la intención de cortejar (Duque, Sánchez y Tascón, 2009; Ochoa, Covers y Hernández, 2014; Quintero, 2010).

El **alabao** es un canto coral y responsorial de alabanza religiosa con carácter fúnebre que se interpreta en los velorios de adulto, el levantamiento de tumba y el aniversario de muerte para acompañar a los dolientes del difunto. Se ejecutan únicamente a capella de manera dialogada o cantada a una o varias voces y en medio de las oraciones, y evocan el dolor y la esperanza (De Andagoya, 2014; Medina, 2014; Ochoa, et al, 2014). Las melodías de los alabaos son flexibles rítmica y temporalmente, ya que se estructuran desde la prosodia del texto. Como menciona Medina (2014) “el tiempo, la velocidad y las pausas dependen de la sensación tiempo-espacial de los que entonan el canto” (p. 106).

El **bunde** es un género de subdivisión binaria (2/4, 4/4 o 2/2), de tiempo lento y carácter infantil (Ver figura 2 y 3). Las mujeres lideran esta celebración. La marimba no suele incluirse en el contexto del arrullo. Dentro de este género se incluye el chigualo (o gualí) que se refiere al velorio de niño.

Figura 2.

Convenciones de percusión



Nota. Tomado de convenciones de percusión, de Ochoa, et al. (p. 127), 2014. Pontificia Universidad Javeriana.

Figura 3.

Base del bunde

Musical score for 'Base del bunde' with five staves: Cununo macho, Cununo hembra, Bombo 1, Bombo 2, and Guasá 1. The score is in common time (C) and shows rhythmic patterns with 'L' and 'R' markings for the Cununo parts.

Nota. Tomado de base del bunde, de Ochoa, et al. (p. 127), 2014. Pontificia Universidad Javeriana.

El **Currulao o bambuco viejo** es un género binario de subdivisión ternaria (compás de 6/8, pero que genera una dualidad de métricas con el 3/4). Tiene una base rítmica compartida entre juga y otros como juga grande y torbellino (Ver figura 2 y 4). La marimba y las voces masculinas solistas son indispensables para este género. El marimbero suele llevar la voz principal y lidera la interpretación.

Figura 4.

Base de currulao, juga, juga grande y torbellino.

Musical score for 'Base de currulao, juga, juga grande y torbellino' with six staves: Cununo macho, Cununo hembra, Bombo arrullador, Bombo golpeador, Guasá 1, and Guasá 2. The score is in 6/8 time and shows rhythmic patterns with 'L' and 'R' markings for the Cununo parts.

Nota: Cada instrumento tiene diferentes variaciones de su patrón rítmico. Se recomienda revisar la fuente. Tomado de bases de currulao, juga, juga grande y torbellino, de Ochoa, et al. (p. 92), 2014. Pontificia Universidad Javeriana.

Armónicamente, alterna un compás de tónica y uno de dominante. La marimba tiene la función de ejecutar el llamado tiple o requinta (Ver figura 5).

Figura 5.

Tiple o requinta. Bases del currulao

The image displays ten musical staves, each representing a different rhythmic base for the currulao instrument. Each staff is labeled from 'Base currulao 1' to 'Base currulao 10'. The notation is in 6/8 time and includes rhythmic patterns with corresponding letters (R for right hand, L for left hand) indicating the sequence of strokes. The bases are as follows:

- Base currulao 1: RL R R L R
- Base currulao 2: RL R R L R RL R R L R
- Base currulao 3: RL R RL R
- Base currulao 4: RL R RRL R RL R RRL R
- Base currulao 5: RL RL
- Base currulao 6: LR R L RR R L
- Base currulao 7: RL R L RL R L
- Base currulao 8: LRL R L LRL R L
- Base currulao 9: RRL L R RLR L R
- Base currulao 10: RL RL

Nota: Hay muchas más variaciones de las requintas. Se recomienda revisar la fuente para una mayor profundización. Tomado de bases del currulao, de Ochoa, et al. (p. 134), 2014. Pontificia Universidad Javeriana.

Esta consiste en una base sincopada que acompaña la voz. Los llamados bordones, que son patrones sencillos y repetitivos en el registro bajo, pueden ejecutarse por parte de otro marimbista (Ver figura 6).

Figura 6.

Bordones del currulao



Nota. Tomado de Bordones del currulao, de Ochoa, et al. (p. 133), 2014. Pontificia Universidad Javeriana.

Luego de que la marimba realiza la introducción del tema, se ejecuta una especie de canto que suele repetirse de tres a cuatro veces llamado glosa, cuando llevan un texto claro; o churreo cuando utilizan sílabas y vocales alargadas y fraseadas. Este finaliza con la respuesta del coro enfatizando un acorde de tónica prolongado con una vocal extendida, sin tener en cuenta el cambio armónico. Luego de esto, comienza la sección responsorial y “se arrulla la mano”, término que como nos explica Ochoa, et al. (2014) “se refiere a la sección más enérgica y agitada, cuando las voces cantan sin interrupción y aumentan los adornos, repliques e interacción entre voces” (p. 106).

Otra de las características rítmicas del currulao y la juga, es el uso de patrón rítmico denominado dosillo. Este puede complementarse con tres corcheas o una negra y una corchea (Ver figura 7). Al interpretar el dosillo de forma continua, se produce una yuxtaposición de subdivisión binaria del pulso ligeramente desplazada del primer tiempo. Cuando este patrón es constante tanto en la melodía, como en la base de la marimba se suele denominar bambuco viejo. Este patrón se usa en todas las glosas y churreos (Ochoa, et al., 2014).

Figura 7.

Dosillo



Nota. Tomado de figura 20 (b, c, f), de Ochoa, et al. (p. 93), 2014. Pontificia Universidad Javeriana.

La **Juga** es el género más popular y con más repertorio. Escrito también en compás de 6/8. Su progresión armónica es de dos compases de tónica y dos de dominante. Algunas veces de 3 y 3 o 4 y 4. Cuando se arrulla la mano, el ritmo armónico se acelera, haciendo que los cambios armónicos sucedan por compás (o cada dos compases en aquellos que tenían los cambios cada 3 y 4 compases) y que la interacción entre las voces se acorte, lo que le da mayor energía e ímpetu a la canción (Ochoa, et al., 2014).

Luego de haber hecho esta descripción de los géneros y sus principales características que nos ayudarán a entender el análisis de la obra realizada, vamos a hacer un recuento de las piezas escritas para cuarteto de cuerdas y percusiones, que nos permita reconocer algunos elementos tímbricos y combinaciones instrumentales usuales.

4. Piezas para cuarteto de cuerdas y percusión

Al hacer una búsqueda del repertorio escrito para cuarteto de cuerdas y percusión podemos notar que, si bien hay algunas piezas en donde se mezclan estas dos familias instrumentales, el repertorio existente no es extremadamente amplio. La cantidad de percusionistas utilizados en estos ensambles suele oscilar entre uno o dos intérpretes. Dentro de las piezas encontradas, los instrumentos de percusión más usuales son la marimba y el vibráfono.

Como antecedente del proyecto, se hizo una búsqueda de obras que utilizaran la instrumentación escogida, dando como resultado un listado de las piezas (ver tabla 1) de las cuales, posteriormente se hizo audición. Esto, dada la dificultad de encontrar las partituras generales de las mismas. Como resultado de este proceso, se reseñaron algunas piezas que sirvieron como referencia, resaltando los momentos en donde las combinaciones tímbricas o texturales generaron más interés. Esto, con el objetivo de replicarlas o encontrar combinaciones poco exploradas.

Tabla 1

Piezas para cuarteto de cuerdas y percusiones.

Compositor	Año de composición	Nombre de la pieza
Akiho, A.	2010 - 2016	LIgNEouS Suite for Marimba and String Quartet.
Berv, M.	2010	Obsession for String Quartet and Percussion.
Bukin, D.	2019	Starlight for String Quartet & Percussion.
Bunch, K.	2017	Megalopolis for String Quartet and Percussion.
Chettri, N.	2010	Nataraj for string quartet & percussion.
Crumb, G.	1970	Black Angels.
Đokić, A.	2013	Introduction to Anatomy, for string quartet & percussion.
Kraft, W.	1993	Music for string quartet & percussion.
Leclère, F.	1987	Entre la fumée et le cristal, for vibraphone and string quartet, Op.13.
Leoson, M.	s.f.	Arietta for Vibraphone and Strings.
Lorusso, L.	2013	Vibrastrings: Concerto for electric vibraphone and string quartet.

Madeira, D.	2011	Minus Nine.
McKay, D.	2013	First In Flight for Vibraphone and String Quartet.
Muhly, N.	2012	Big Time for String Quartet and Percussion.
Navok, L.	1995	V5 for Quintet for Vibraphone and String Quartet.
Parkins, Z.	2012	S:c:a:t:t:e:r:i:n:g.
Pereira, J.	s.f.	Strophe for vibraphone and string quartet.
Perich, T.	2011	Sequential for string quartet and percussion quartet.
Read Thomas, A.	2015	Selene Octet for Percussion Quartet and String Quartet.
Rose, J.	2015	Music For String Quartet and Percussion.
Ryu, J.	2012	Quintet per Marimba e String Quartet.
Rzewski F.	1993	Whimwhams.
Tasca, S.	2019	San Giusto for Vibraphone and String Quartet.
Tenney, J.	1993	Cognate Canons.
Trueman, D.	2019	Songs That are Hard to Sing.

Viļums, M.	s.f.	String quartet #2: "Sinfonietta Riga"
Wiesenberg, M.	2014	Quintet for Percussion and String Quartet.
Zampronha, E.	2011	Cânticos (Canticles) for vibraphone and string quartet.
Zucker, B.	2015	Ariadne Songs

Una de las piezas encontradas que presenta grandes afinidades con la idea del ensamble que utilicé es “Selene Octet” (2015) de Read Thomas, compuesta para cuarteto de percusión y cuarteto de cuerdas. Esta obra de aproximadamente 18 minutos hace uso de un gran set de percusión que le permite obtener una amplia cantidad de mezclas instrumentales y variedades tímbricas. En “Selene Octet”, se puede apreciar que la mezcla de la cuerda en pizzicato con el flujo melódico en el vibráfono y la marimba resulta muy exitosa. Los cortes son bien logrados, siempre con un sonido poderoso y brillante. Los cambios de ritmo y de tempo producen una gran variedad de matices en el flujo musical. El uso de la cuerda en octavas o en unísono resalta ciertos pasajes, así como la mezcla de alguno de los miembros del cuarteto con algunos de las placas de la percusión. Los crócalos, los triángulos de diferentes tamaños y las campanas dan color y brillo a muchos pasajes, especialmente cuando aquellos se funden con la atmósfera en notas largas generada por las cuerdas. Resalto los pasajes en donde se mezcla el col legno en la cuerda con ataques en las placas de percusión al utilizar baquetas de ratán o la mezcla del cuarteto con los bongos y congas tanto en pizzicato como en pasajes con arco de carácter agitado.

Otra obra que mezcla el cuarteto de cuerdas y la percusión es “S:c:a:t:t:e:r:i:n:g” (2012) de Zeena Parkins. Tiene un inicio muy resonante y vibrante en armónicos, atmósferas en donde se escuchan silbidos unidos a la cuerda que conecta los acordes en glissando. Combina los golpes de la marimba con las cuerdas en pizzicato, o los triángulos en trémolo con la cuerda, tocando armónicos. El clímax de la pieza se presenta en un momento de mucha acumulación sonora, casi caótica pero muy bien

elaborada. También se destacan los efectos percusivos logrados con el glissando, así como el scratch.

El compositor Dan Trueman escribió un octeto llamado *Songs That Are Hard to Sing* (2019) para el JACK quartet y Sō Percussion. En esta obra, los temas tradicionales y las sonoridades del Hardangar fiddle noruego son usados en contextos y sonoridades mucho más contemporáneas, “explorando complejas afinaciones antiguas, patrones rítmicos y ornamentaciones en adicción a armonías meditativas y zumbidos” (Ague, 2020). Las melodías son presentadas por el bitKlavier, un piano digital preparado, inventado por Trueman que tiene dentro de sus posibilidades la microtonalidad. Esto, mezclado con las posibilidades microtonales de instrumentos de cuerdas y la escogencia de instrumentos percutidos de gran riqueza armónica, refuerza el efecto. La utilización de la batería, da mucha fuerza rítmica a la obra y un acompañamiento muy activo. También me gusta el manejo de las densidades en las diferentes texturas, que van desde unas muy llenas a otras en donde se puede escuchar el timbre de los instrumentos solos. Atmosferas como la del quinto movimiento, en la que hay pedal prolongado y se introduce el canto de los percusionistas.

De la pieza *Quintet for Percussion and String Quartet* (2014) de Wiesenberg vale la pena destacar la planeación del uso de la percusión, ya que, al ser un solo intérprete, los cambios entre instrumentos son muy bien logrados. Esto lo consigue alternando la percusión con el cuarteto de cuerdas, a través de momentos en donde solo el cuarteto toca y otros donde solo la marimba o un grupo de instrumentos percutivos toca, mientras que da protagonismo a cada una de las sonoridades. Vale la pena destacar la sonoridad obtenida en medio de la pieza, con un carácter estático y contemplativo, al combinar las cuerdas con el vibráfono.

Un grupo de piezas bastante llamativo es *LIGNEOUS Suite* (2010-2016) para cuarteto de cuerdas y marimba de Andy Akiho. De esta suite es posible escuchar en plataformas digitales *LIGNEOUS I* y *LIGNEOUS V*. De estas dos piezas, de una gran actividad rítmica y frecuentes polirritmos, vale la pena rescatar la gran gama de recursos tímbricos y técnicas empleadas tanto en la marimba como en las cuerdas. Se pueden escuchar efectos como glissando, sul ponticello, tocar detrás del puente, pizzicato Bartók, scratch, col legno battuto, golpes en el cuerpo del instrumento y sobre el diapasón en las cuerdas. En la marimba hace uso de diferentes baquetas, entre ellas las

de ratán, que le dan una sonoridad parecida al batutto del cuarteto. También, usa el glissando en el placas de la marimba como en los resonadores, clusters, golpes en el cuerpo metálico y en la misma baqueta y una adaptación hecha con un resorte que tiene una sonoridad parecida al pizzicato Bartók de las cuerdas.

Luego de haber hecho una contextualización sobre la música popular, la vanguardia situada, la música del pacífico sur colombiano y el conjunto instrumental que se usó para la composición, podemos pasar a analizar los resultados obtenidos en la pieza Cantos Morenos, propuesta como objetivo de este trabajo.

5. Análisis de descriptivo de la pieza “Cantos Morenos”

I. Canto de cuna

Este movimiento tiene como germen el bunde interpretado por el grupo Canalón de Timbiquí “Este niño quiere” (Ver Figura 8). La melodía en su contexto original se interpreta repetidamente con diferentes textos. La grabación sobre la cual se realizó la transcripción aparece acompañada con los instrumentos propios del contexto anteriormente descrito y la base tradicional de bunde. Para efectos de la pieza que se compuso, se transportó esa melodía a la tonalidad de Sol menor.

Figura 8

Canción “Este niño quiere”

Este niño quiere

Canalón de Timbiquí

Es - te ni - ño quie - re Ay quie - re que le can - te Ay - quie - re que le can - te
cán - ti - cos a - le - gres Ay quie - re que le can - te Ay - quie - re que le can - te

Nota. Transcripción propia. Tomado de “Este Niño Quiere - Monte en el Reloj”, por Canelón de Timbiquí (2016), (<https://www.youtube.com/watch?v=cdmZgSbSmPU>).

Basado en esta última, se diseñó una serie dodecafónica (ver figura 9 y 10) que presenta la primera mitad de las notas del tema escogido y que por sus características interválicas expone combinaciones de acordes triádicos o con tintes tonales. Esto,

contradiendo las reglas básicas del sistema dodecafónico, que tiende a evitar la sucesión de intervalos de 3ra o que tengan implicaciones tonales. La razón detrás de la escogencia de estas notas es la búsqueda de una sonoridad mucho menos disonante, que nos permita llegar a acordes tonales desde perspectivas diferentes. Así mismo, aplicar técnicas de composición como el dodecafonismo de una manera más libre, que nos lleve a resultados distintos a los usualmente esperados.

Figura 9

Serie dodecafónica usada en la canción de cuna.



Fuente: Elaboración propia.

Figura 10

Matriz dodecafónica utilizada en la pieza.

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

Fuente: Elaboración propia.

Con base en esta matriz se compuso la primera sección de la pieza (c. 5 hasta c. 38), que pretende representar extramusicalmente un ambiente nocturno. Las notas de la serie van apareciendo una por una, comenzando desde la nota *la*, de forma lenta y esparcida entre las cuerdas. Allí se van entremezclando en una sonoridad vidriosa y

suave, caracterizada por el uso exclusivo de armónicos, tanto naturales como artificiales. El ritmo interno se apoya en una de las variaciones de la base de bombo del bunde, pero que aparecen reinterpretadas, fragmentadas o incompletas en agrupaciones de tresillos, semicorcheas y quintillos, dando como resultado un entramado de polirritmia. El uso síncopas intenta evitar la acentuación de pulsos fuertes en el compás, buscando generar la sensación de carácter etéreo. La percusión imita algunos motivos que se van destacando en la cuerda, a través de doblajes o repeticiones desfasadas.

El vibráfono expone desde el c. 13, otra versión de la serie presentada en acordes que acompaña todo el entramado de las cuerdas y la percusión, y que, en ocasiones, rivaliza con las notas del resto del conjunto. Conforme se va desarrollando esta sección, la dinámica va aumentando desde un pianísimo hasta un forte que se presenta en el c. 39. Así mismo, el ritmo interno de cada una de las líneas, se va intensificando hasta el c. 35. Allí, los violines presentan una variación del ritmo de cununo, y el bongó, una de las bases del bombo del ritmo de bunde, acompañados por el guasá desde el c. 33.

En el c. 39, aparece uno de los momentos de mayor fuerza en la pieza, donde se llega a un acorde de dominante con séptima y 13 menor de *re*, derivado de la serie y que marca el inicio de una nueva sección que va hasta el c. 61. La melodía sobre la cual está basada toda la pieza comienza a aparecer de forma parcial en el c. 40, expuesta por el vibráfono con un doblaje del violín en armónicos. Luego, la voz de la viola sola, complementada de manera de responsorial por el glockenspiel y el vibráfono en una textura heterofónica. Los violines en pizzicato, el violonchelo en armónicos y la marimba, acompañan con una versión de la serie dodecafónica. En el c. 51, se repite la fórmula, pero ahora comenzando por la nota *fa* y con una disminución rítmica de todo el conjunto (ver figura 11).

De esta última respuesta del glockenspiel y el vibráfono, que presenta la segunda mitad de la melodía base, se extrae una escala pentatónica (*reb, mib, fa, lab, sib*). A partir de esta, se continúa desarrollando el pasaje, oponiendo otra escala pentatónica con fundamental en *fa* y generando una sonoridad poli-pentatónica, en donde se oponen también figuras en tresillos, contra corcheas o semicorcheas. Esta sección con una sonoridad brillante, finaliza en un gran acorde por quintas en las cuerdas y cuartas en la percusión, que recuerda los primeros compases del movimiento (compases 1-4) y que tienen esta misma conformación interválica (ver figura 11).

Figura 11

Canción de cuna c.c. 35-55

I. Canto de cuna

Un poco más rápido (♩=90)

The musical score is arranged in a system with multiple staves. The instruments and parts are as follows:

- Mba:** Top staff, treble clef, starting at measure 35. Dynamics: *fp*, *cresc. poco a poco*, *f*.
- Perc. 1:** Bass clef, mostly rests.
- Perc. 2:** Treble clef, starting at measure 45. Dynamics: *p*, *cresc. poco a poco*, *f*. Includes the instruction "Bongos with hands".
- Perc. 3:** Bass clef, starting at measure 45. Dynamics: *p*, *cresc. poco a poco*, *f*. Includes the instruction "Vibe".
- Perc. 4:** Bass clef, starting at measure 45. Dynamics: *fp*, *cresc. poco a poco*. Includes the instruction "Gusá".
- Vln. I:** Treble clef, starting at measure 45. Dynamics: *fp*, *cresc. poco a poco*, *f*.
- Vln. II:** Treble clef, starting at measure 45. Dynamics: *fp*, *cresc. poco a poco*, *f*.
- Vla.:** Bass clef, starting at measure 45. Dynamics: *fp*, *cresc. poco a poco*, *f*.
- Vc.:** Bass clef, starting at measure 45. Dynamics: *fp*, *cresc. poco a poco*, *f*.

Measure numbers 35, 45, and 55 are indicated at the beginning of their respective staves. The score concludes with a final dynamic of *f* and a *mp* marking in the later measures.

Fuente: Cantos morenos (2021). Anexo 1

I. Canto de cuna

Musical score for measures 40-44 of 'I. Canto de cuna'. The score includes parts for Percussion 1-4, Violin I & II, Viola, and Violoncello. Percussion 1 features Mba (mp) and T. Ch. (f). Percussion 2 features Tril (f). Percussion 3 features Vibe (f). Percussion 4 features Xyl. (p) and Sus. Cym. (f). The string section (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc.) plays a rhythmic accompaniment with various dynamics including f and p.

I. Canto de cuna

Musical score for measures 45-49 of 'I. Canto de cuna'. The score includes parts for Percussion 1-4, Violin I & II, Viola, and Violoncello. Percussion 1 features Mba (mp). Percussion 2 features Glock. (mf). Percussion 3 features Vibe Soft mallet (mf) and Vibe. The string section (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc.) continues with a pizzicato accompaniment, marked with p and mp.

I. Canto de cuna

Musical score for Percussion and Strings, measures 31-35. The score is in 3/4 time and features four percussion parts (Perc. 1-4) and four string parts (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc.). Percussion parts include snare drum, tom-tom, and xylophone. String parts include violin, viola, and cello. Dynamics range from *mf* to *mp*. Performance instructions include *arco*, *pizz.*, and *No Ped.*. Measure 31 starts with a *mf* dynamic. Measure 32 has a *fp* dynamic. Measure 33 has a *f* dynamic. Measure 34 has a *mp* dynamic. Measure 35 has a *mp* dynamic. The xylophone part in Perc. 4 enters in measure 35.

I. Canto de cuna

Musical score for Percussion and Strings, measures 31-35. This is a duplicate of the score above. It features four percussion parts (Perc. 1-4) and four string parts (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc.). Percussion parts include snare drum, tom-tom, and xylophone. String parts include violin, viola, and cello. Dynamics range from *mf* to *mp*. Performance instructions include *arco*, *pizz.*, and *No Ped.*. Measure 31 starts with a *mf* dynamic. Measure 32 has a *fp* dynamic. Measure 33 has a *f* dynamic. Measure 34 has a *mp* dynamic. Measure 35 has a *mp* dynamic. The xylophone part in Perc. 4 enters in measure 35.

Una coda con acordes derivados de la serie finaliza el movimiento. Estos acordes están escritos en notas largas y son presentados por el cuarteto y los vibráfonos tocados con arco y uso del pedal, que van entrando en crescendo y se van mezclando con los siguientes acordes. Esto, simulando el efecto de pedal del piano, que cuando se ejecuta, las armonías comienzan a mezclarse. Con esta sección se quería representar el sueño. El carácter de la pieza en general tiene un tinte infantil, con el uso marcado de sonidos brillantes y texturas muy suaves y delicadas.

II. Canto de Boga

Este movimiento está basado en un canto de boga tradicional (ver figura 12). La pieza tiene forma de arco (ABCBA). La sección A, está escrita en notación proporcional por segundos. Como dice Penderecki (1960):

En notación proporcional, el tiempo es igual al espacio horizontal, con notas colocadas aproximadamente en relación con el marco de tiempo dado. La extensión de las notas es indicada mediante líneas que se alargan en relación a la duración deseada. Esto da flexibilidad a la interpretación de los pasajes, liberándonos de complicaciones métricas y acentuación y nos proporciona una indeterminación en el ritmo. (como se citó en Cope, 1997, p. 94)

Figura 12

Canto de boga tradicional

Por de-ba-jo de mi ca - sa, oí ve, co-rre_el a-gua a bor-bo - llón, o - í, oí
le - ra, oí ve, no me_ha-gas os - cu - ri - dad o - í, oí

5
ve, por de-lan-te bue-na ca - ra, oí ve, por de-trás mur-mu-ra - ción, o - í, oí
ve, dé-ja-me den-trar a o - tro oí ve, que me ten-ga vo-lun - tad, o - í, oí

9
1.
ve. Oí ve, vos lo vis-te vos lo ves, o - í, oí ve. Qui-ta - te de mi_es-ca
ve. Oí ve, vos lo vis-te vos lo ves, o - í, oí

13
2.
ve. Oí ve, vos lo vis-te vos lo ves, o - í, oí ve.

Nota. Tomado de canto de boga, de Ochoa, et al. (p. 125), 2014. Pontificia Universidad Javeriana.

La introducción de la primera sección comienza con la nota *si* como base. A partir de esta nota en pianísimo se realizan pequeñas modulaciones tímbricas, las cuales son interrumpidas en dos ocasiones por un acorde con una sonoridad basada en la escala de tonos enteros (*sol, la, si, do#, re#*, teniendo el *si* como eje central). Las modulaciones tímbricas de esta sección utilizan diferentes técnicas del uso del arco sobre la cuerda, variando el punto de contacto y la presión. Entre ellas están el *sul ponticello*, el *ricochet* y el “*light pressure*”. Este último caracterizado por pasar el arco sin presión de la mano derecha sobre las cuerdas, lo que genera un sonido tenue, sin mucho cuerpo, pero rico en armónicos. También aparece el *col legno battuto* mezclado con las baquetas de ratán en la marimba y el vibráfono, pizzicatos y trémolos del cuarteto que se combinan con sonidos del xilófono y la marimba, y el uso del motor de vibrato en el vibráfono.

Luego de esta introducción, desde el c. 11 se teje una textura en donde las notas tocadas por el primer violín son repetidas en canon por el segundo violín y la viola. Estas repeticiones no son rítmicamente iguales y su punto de entrada es flexible dada la notación empleada. Las diferentes capas rítmicas ubicadas dentro del mismo registro crean una sensación parecida a la que se logra con una textura micropolifónica, pero sin

llegar a serlo en sentido estricto. Pese a eso, tiene algunas de sus características como lo son los patrones repetidos que están en constante transformación y la no sincronización de las partes. Las notas de estas estructuras se derivan de la melodía base que se entremezclan con cromatismos añadidos. Las notas de la melodía son presentadas por el vibráfono en arco y el violonchelo en armónicos. El glockenspiel, las campanas tubulares y el xilófono, enfatizan de manera corta estas notas (ver figura 13).

Figura 13

Canto de Boga. c.c. 12-17

The image displays a musical score for 'II. Canto de Boga', measures 12-17. The score is divided into two systems, each starting with a '6'' time signature. The percussion section includes:

- Perc. 1:** T. Ch. (Timpani) and Mlns. (Mellotron) with dynamics *f* and *mf*.
- Perc. 2:** Glock. (Glockenspiel) with dynamic *f*.
- Perc. 3:** Vibe arco M-On medium (Vibraphone) with dynamic *f*.
- Perc. 4:** Xyl. (Xylophone) with dynamics *f* and *mf*.
- Other Percussion:** Grns (Gongs) with dynamics *p*, *f*, and *p*; and Sin. Cym. Trgl. beater on bell (Suspended Cymbal) with dynamics *mp* and *f*.

The string section includes:

- Vln. I & II:** Violins with dynamics *mf* and *p*, and markings for *s. pont.* (sul ponticello) and *ord.* (ordine).
- Vla.:** Viola with dynamics *mf* and *p*.
- Vc.:** Violonchelo with dynamic *f*.

Fuente: Cantos morenos (2021). Anexo 1

II. Canto de Boga

Timeline 1

6" 6"

Perc. 1: *f* T. Ch. *mf* Mba *mf* *f* *mf*

Perc. 2: *f* Tpl. *f* Glock. *f* Grands *p* *f* *p*

Perc. 3: *f* Vibe *f*

Perc. 4: *mf* Xyl *mf* *f* *mf* Sus. Cym. Tpl. beater on bell *mp* *f* *mf*

Vln. I: *mf* *s.pont.* *ord.* *p*

Vln. II: *p* *s.pont.* *mf* *ord.* *mf*

Vla.: *mf* *s.pont.* *mf* *s.pont.*

Vc.: *f* *f* *mf*

II. Canto de Boga

Timeline 1

8 10" 4"

Perc. 1: *mf* Mba *f* *mf* *f* T. Ch. *gliss.* *f*

Perc. 2: *f* Glock. *f* Vibe *f* Glock. *f*

Perc. 3: *f* Vibe Lv. *f*

Perc. 4: *f* Xyl *mf* *f* *mf* *f* Crot. Lv. *f*

Vln. I: *mf* *s.pont.* *ord.* *p* *f* *s.pont.*

Vln. II: *p* *ord.* *mf* *ord.* *f* *s.pont.*

Vla.: *mf* *s.pont.* *mf* *s.pont.*

Vc.: *f* *mp* *gliss.* *f* *V*

La sección B, se comienza a entretrejer desde el c. 25 pero inicia realmente en el c. 28 con el cambio a notación tradicional. Es una sección muy movida, donde se puede sentir la base rítmica del currulao. Comienza con un pedal de *mi* sobre el cual van apareciendo acordes triádicos. Hay una alternancia tímbrica entre sonidos más y menos brillantes en el violín, que se logra con la técnica llamada bariolage. Esta técnica explota el timbre individual de varias cuerdas, haciendo que dos notas consecutivas no sean tocadas en una misma cuerda (Strange y Strange, 2003). Esto produce un cambio tímbrico comparable al de los multitímbricos de los instrumentos de viento madera y que es respondido por el xilófono y el glockenspiel, en medio de un pasaje tonal-modal.

En el c. 66 se presenta el tema del canto de boga, en una textura heterofónica por el cuarteto y con una acumulación interválica derivada de esta melodía en el vibráfono y en el xilófono. Este último, muestra nota por nota en cuatrillos, que se oponen a los tresillos presentes en el pasaje (ver figura 14). Todo es acompañado por la marimba y el violonchelo en pizzicato, que realizan el patrón rítmico del bordón, propio de los currulaos. Luego de esto se comienza a explotar el pequeño conjunto de notas (Set 4-14: 0, 2, 3, 7), tomando como referencia la parte final de la melodía.

En este movimiento también resaltan los doblamientos por cuartas y séptimas, así como las melodías en planing. Este término se refiere al uso de acordes con un movimiento de voces paralelo. Por ejemplo, en los c.c. 54, 77, 150, 184, 196 y 227. Otros pasajes se desarrollan con la amplificación y reducción del motivo de currulao como en los c.c. 85, 172 y 184. Adicionalmente, otros pasajes están basados en la alternancia de grupos (percusión y cuarteto) como en los c.c. 89 y 162.

Figura 14

Canto de Boga. c.c. 64-79

II. Canto de Boga

17

The musical score is divided into two systems, measures 17 and 18. The top system (measures 17-18) includes staves for Percussion 1 (Mbira), Percussion 2 (Vibraphone), Percussion 3 (Congas), Percussion 4 (Xylophone), Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The bottom system (measures 18-19) includes staves for Percussion 1 (Mbira), Percussion 2 (Vibraphone), Percussion 3 (Congas), Percussion 4 (Xylophone), Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The score features various dynamic markings such as *p*, *mf*, *mp*, *f*, *fp*, *pp*, *ppub*, *No post*, *Sm. Cym.*, *Congas with hands*, *arco*, and *pizz.* The percussion parts are highly rhythmic, while the string parts provide harmonic support and melodic lines.

18

El ritmo de currulao presente en el c.101 va gestando la transición hacia la tercera sección de la pieza que inicia en el c. 119, antecedido por un gran fortísimo logrado en el c. 113. Esta sección está caracterizada por emplear una notación mixta, entre la notación tradicional y la notación proporcional, en donde el ritmo del cuarteto no está especificado, lo que permite la flexibilidad rítmica (ver figura 15). La melodía del canto de boga ahora aparece invertida y en imitación entre el violín primero y el violonchelo. En contraposición a esto, hay un ostinato rítmico en la marimba y el vibráfono. El bongo permanece repitiendo el motivo del bombo del currulao durante todo el pasaje, mientras que la conga va rotándolo, creando un diálogo rítmico basado en la misma base. Este pasaje rico en polirritmias y de textura por capas se mantiene hasta el c. 149.

Figura 15

Canto de Boga. c.c. 115-126

24 II. Canto de Boga

Tranquilo (♩=120) 2^a

Mba. *f* *dim.* *p* *p*

Perc. 1

Perc. 2 Bongos *f* *dim.* *p* *p*

Perc. 3 Vibe M-On slow *f* *dim.* *p* *mp* *p*

Perc. 4 Congas *f* *dim.* *p* *p*

Vln. I *dim.* *p* *p*

Vln. II *dim.* *p* *p*

Vla. *dim.* *p* *p*

Vc. *dim.* *p* *p*

p ** Variar la velocidad del trino libremente*

The image displays a musical score for the piece 'II. Canto de Boga'. It consists of several staves for different instruments:

- Mba:** The top staff, starting with a dynamic marking of *Mfa* and a *cresc.* marking.
- Perc. 1:** A staff with a bass clef, mostly empty.
- Perc. 2:** A staff with a treble clef, labeled 'Bongos', mostly empty.
- Perc. 3:** A staff with a treble clef, labeled 'Vibe', featuring rhythmic patterns with triplets and a *cresc.* marking.
- Perc. 4:** A staff with a treble clef, labeled 'Congas', featuring rhythmic patterns and a *cresc.* marking.
- Vln. I:** A staff with a treble clef, showing melodic lines and a *cresc.* marking.
- Vln. II:** A staff with a treble clef, showing melodic lines and a *cresc.* marking. It includes a specific instruction: ** Fortis la velocidad del trino libremente*.
- Vla.:** A staff with a bass clef, showing melodic lines and a *cresc.* marking.
- Ve.:** A staff with a bass clef, showing melodic lines and a *cresc.* marking.

En el c. 150 llegamos a la cuarta sección de la pieza donde se regresa a la notación tradicional, que retoma elementos de la segunda sección y donde se sigue explotando armónica y melódicamente el set anteriormente mencionado. Un ejemplo de esto es la melodía que aparece en el c.c. 154 y 166, que se presenta acompañada por el bordón y la requinta del currulao en el violonchelo y la marimba. Es una sección que se desarrolla en medio de secuencias y pequeños puntos de llegada donde se enfatiza la nota *mi*, que recuerda el pedal del inicio de la segunda sección como en los compases 180, 192 y 204. Este último, con un juego tímbrico de glissandos entre el xilófono y el segundo violín que conecta con una nueva aparición del canto de boga. En esta ocasión es presentado por partes a manera de solo, primero por la viola, luego el violonchelo y por último el violín primero.

La última parte, como mencionamos al inicio, está basada en la primera sección y parte de desarrollos similares, comenzando en el c. 235. Armónicamente este pasaje busca crear una sonoridad de clúster que se va ampliando desde la nota *si* hasta un *sol*, que llega en el c. 244. En el c. 246 regresa el acorde inicial que reaparece en tres ocasiones, alternando con desarrollos tímbricos como al comienzo de la pieza.

III. Canto de despedida

Este movimiento busca evocar el carácter triste y solemne que produce la muerte. Para la composición se tomaron dos cantos de alabaos propios del pacífico: “Salve” (ver figura 16) y “Adiós hijos” (ver figura 17).

Figura 16

Salve - Alabao

Salve Tradicional

Dios - te sal - ve Vir - gen Dios - te sal - ve Vir - gen
Cuan - do lo cla - va - ron Cuan - do lo cla - va - ron

³
De - los cie - los rei - na De - los cie - los rei - na
Tor - men - tos pa - só - na Tor - men - tos pa - só - na

Nota. Transcripción propia. Tomado de “Alabao - Salve”, subido por Afro Mundo (2017), <https://www.youtube.com/watch?v=6FwNUVRlPLg>

Figura 17

Adiós hijos - Alabao

Adiós hijos Tradicional

A - diós hi-jos que me voy, de tie-rra en tie - rra a
bus-can do de tie-rra en tie - rra a bus-can do

Nota. Transcripción propia. Tomado de “Alabado del pacífico colombiano (Timbiquí)-Inés Granja”, subido por Leidy Oliveros Munera (2015), <https://www.youtube.com/watch?v=uenxrgg1BPM>

La pieza comienza en un tempo lento y con carácter solemne. Dos notas en las campanas son tocadas lentamente en los primeros compases (1-5) y representan los repliques que suenan en las iglesias de los pueblos cuando alguien muere. Los crócalos, los platillos y el triángulo refuerzan el ataque de la campana, mientras que el cuarteto

acompaña con una sonoridad poliacordal con centro tonal en *fa#* que el vibráfono replica (ver figura 18). En algunos de estos, el cuarteto hace uso de la técnica llamada *scratch tone*. Esta consiste en sobrepresionar la cuerda, dando como resultado un sonido apretado y que, según la cantidad de presión, puede hacer que se pierda el tono de la nota.

Desde el c. 6, la textura se reduce a una sola nota, representando el vacío que se siente cuando muere un ser querido. El cuarteto comienza a variar el timbre de sus sonidos, usando diferentes velocidades de vibrato y diversificando los puntos de contacto del arco sobre las cuerdas (*sul tasto* y el *sul ponticello*) para variar el brillo. Luego aparecen unas bordaduras cromáticas a las cuales se llega por medio de *glissandos* y que, en la marimba y el vibráfono, son logradas por medio de la técnica llamada “*bending tone*” (ver figura 18). Esta consiste en tocar una de las placas con la baqueta o con el arco, mientras con otra baqueta de goma se presiona la barra desde el borde hasta el punto nodal (mitad de la barra). Las bordaduras representan pequeños quejidos.

Figura 18

Canto de despedida. c.c. 1-10

Score

III. Canto de despedida

Lento y solemne (♩=50)

The score is for the piece "III. Canto de despedida" in a slow and solemn tempo (♩=50). It features a variety of instruments:

- Percussion 1:** T. Ch. (Timpani Chimes), marked *f* and *lv.* (lento).
- Percussion 2:** Tgl. (Tambourine), marked *f*.
- Percussion 3:** Sus. Cym. (Suspended Cymbal), marked *f*; Vib. M-On medium (Vibraphone), marked *mp*.
- Percussion 4:** Cro. (Crotales), marked *f*; V. (Vibraphone), marked *lv.*
- String Quartet (Violin I, Violin II, Viola, Cello):** Playing sustained notes with dynamic markings *f* and *p*.

The score is divided into measures 5, 6, 7, and 8, with a timeline at the top indicating the measure numbers.

El sonido se sigue desarrollando con la inclusión de trémolos, armónicos y trinos, para desembocar en el c. 11, en un descenso microtonal y en glissando; en el cual los instrumentos del cuarteto van cambiando de nota de manera desfasada y del cual se va desplegando un acorde (*fa#*, *sol*, *la*, *sib*). Inmediatamente después, el violín toca una parte de la melodía de la Salve en el c. 12. En el c. 14, hay un canon de un carácter nervioso, formado por las notas del acorde anterior, en una sonoridad de col legno tratto. En esta técnica, se frota la cuerda con la vara del arco dando como resultado un sonido muy suave y fantasmal. La marimba y el violoncello resaltan algunas notas de la textura usando una baqueta de ratán y con la técnica de col legno batutto respectivamente. A partir del c. 17, se repite el descenso, pero ahora el acorde está formado por otras notas (*sol#*, *la*, *si*, *do*). En el c. 18, el violonchelo completa la melodía que el violín 1 había dejado a medias y presenta de nuevo la idea del canon, pero ahora tocando el arco con la técnica de “light pressure”.

La escala descendente aparece por tercera vez en el cuarteto en el c. 23, pero ahora como una melodía heterofónica que bordea las notas del canto base presentado por la marimba en trémolo y el sonido del vibráfono (ver figura 19). Con base en las notas del canto se amplía la idea de una escala formada por tonos y semitonos sucesivos, es decir, una escala octatónica. Esta es presentada en su totalidad en el c. 30 en un pasaje caracterizado por cierto grado de vaguedad en el ritmo y por un gran crescendo que nos lleva a uno de los puntos más intensos de la pieza con un registro muy agudo.

Figura 19

Canto de despedida. c.c. 23-26

III. Canto de despedida

Timeline 1
(♩=60)
6^{va} 3^{va} 6^{va} 3^{va}

Mbn.
with soft mallet

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3
Vibe M-Ou slow
with soft mallet

Perc. 4
Sus. Cym.

Vln. I
ord. → s. pont. → ord.

Vln. II
ord. → s. pont. → ord.

Vla.
ord. → s. pont. → ord.

Vc.
ord. → s. pont. → ord.

Fuente: Cantos morenos (2021). Anexo 1

En el c. 32 vuelven a reaparecen las campanas con los repliques iniciales acompañadas por los acordes arpegiados en el vibráfono, con centro tonal en *do*. Los dos violines se imitan con el pequeño motivo del quejido caracterizado por el movimiento de un semitono en glissando. El efecto es reforzado con un trémolo de la viola y violonchelo, el cual realizan tocando la cuerda entre el puente y el tiracuerdas. Esta técnica es llamada Sub ponticello. El resultado es un sonido ruidoso en donde la afinación de la nota no es claramente determinada. Los crótalos enfatizan la nota *do* tocándola con el arco. En los c.c. 37 y 40 aparece fragmentada una parte del segundo tema. El centro tonal se mueve a *do#* hacia el c. 39 y a *fa#* en el c. 43.

En este último compás, comienza una nueva sección donde el tema de “Adiós hijo” aparece de manera original, pero se distribuye entre los instrumentos disponibles en un estilo muy puntillista y con diversas técnicas para variar el color. Esto se hace para emular la denominada melodía de timbres o “*Klangfarbenmelodie*”: “una sucesión

de sonidos individuales y consecutivos que hacen uso de diferentes variedades de timbres” (Espinosa y Gallardo, 2010, p. 16). Hacia el c. 50, el tema aparece de nuevo atomizado por todos los instrumentos, pero ahora cada uno de los ataques son prolongados, entremezclando todos los sonidos, tal como si se tocara la melodía en un piano con el pedal de resonancia presionado (ver figura 20).

Figura 20

Canto de despedida. c.c. 42-56

III. Canto de despedida

The musical score for "III. Canto de despedida" (measures 42-56) is a complex orchestral piece. It features a variety of instruments and percussion parts. The percussion section includes Mfx (with soft mallet), Perc. 1 (Tjgl, Tjgl beater), Perc. 2 (Glock, Tjgl), Perc. 3 (Tjgl), and Perc. 4 (Crot. ond.). The string section includes Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The score is marked with dynamics such as *p*, *pp*, *mp*, and *ppp*, and includes performance instructions like *non vib.*, *arco*, *pizz.*, and *ost.*. The score is written in 3/4 time and consists of 15 measures.

III. Canto de despedida

The image shows a musical score for 'III. Canto de despedida'. At the top, there is a 'Timeline 1' with a 3/4 time signature. Below it are several staves for different instruments: Perc. 1, Perc. 2, Perc. 3, Perc. 4, Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (pp, mp, mf, sf). There are also performance instructions like 'arco' and 'pizz'. The score is divided into measures, with some measures containing lyrics: 'Su. Cym. with mite on bell', 'Gluck', and 'Vibe M-On fast'. The overall structure is complex, with multiple layers of sound.

Fuente: Cantos morenos (2021). Anexo 1

En el c. 60 hay un pasaje contrapuntístico y secuencial basado en la cabeza del segundo tema. La sonoridad general de este momento recuerda el inicio poliacordal de la pieza. Conforme avanza el pasaje, se va produciendo un stretto, ya que en cada repetición de la secuencia se va reduciendo una corchea del compás. Este efecto es acentuado con una aceleración en el tempo desde el c. 62 hasta el c.72.

En el c. 76 el primer tema es tocado por las campanas, en medio de una versión aleatoria y libre del acorde inicial, ahora con base en *do*. Las cuerdas reflejan el sufrimiento y la impotencia de aceptar la muerte con la repetición aleatoria de varios gestos donde el ruido es el principal protagonista. Usa trémolos en la nota más aguda posible mientras se baja en glissando, sub ponticello, col legno battuto, pizzicato Bartók y dead pizzicato. Este último, es un pizzicato donde los dedos de la mano izquierda no presionan totalmente la cuerda contra el diapason (como si se tocara un armónico). El resultado es un sonido articulado sin mucha resonancia y con un tono que no es claramente definible, pareciéndose a un golpe seco (Messina, sf, p. 22). Este pasaje concluye repitiendo el gesto del c. 32.

III. Canto de despedida

The image shows a musical score for 'III. Canto de despedida'. It includes a 'Timeline 1' at the top. The score is divided into several parts: Perc. 1, Perc. 2, Perc. 3, Perc. 4, Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The percussion parts (Perc. 1-4) are mostly rests, with Perc. 4 having some notes and dynamics like *p* and *mf*. The string parts (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc.) feature various techniques and dynamics, including *p*, *f*, *pp*, and *mf*. Specific techniques like 'fast vib.', 'non vib.', 'vib. ord.', and 's. tanto' are indicated for the violins. The score is written in 3/4 time and includes a key signature of one sharp (F#).

Fuente: Cantos morenos (2021). Anexo 1

Para terminar el movimiento en el c. 85, se muestra más claramente el segundo tema en la voz del violín, con centro tonal *fa#* y dentro de una armonía modal. El tema se desarrolla en una textura coral y con una sonoridad muy tenue.

IV. Canto festivo

Este movimiento tiene un carácter mucho más activo y rítmico. En este movimiento se explotan las bases y perfiles rítmicos de la juga y el currulao. Formalmente tiene cuatro secciones que se podrían describir como A-B-C-B'. Armónica y melódicamente este movimiento está basado en tres sets de notas: 4-11 (0, 2, 4, 5), 4-22 (0, 2, 4, 7) y 4-24 (0, 2, 4, 8), que se combinan y se superponen.

La sección A constituye una gran introducción que inicia con un pasaje rítmico del cuarteto de cuerdas, donde la base rítmica del currulao se va armando poco a poco en un tempo calmado que hacia el c. 9 se acelera. En esta sección se usan técnicas como el dead pizzicato, col legno battuto y golpes al instrumento. En el c. 20 aparece el bordón característico del currulao con el violonchelo en pizzicato y la viola en col legno

battuto al que se van uniendo el bongó, la conga y el tom tom ejecutando la base rítmica. El antecompás del c. 30 marca el inicio de un gran solo de marimba que va hasta el c. 50. Este es acompañado armónicamente en una textura claramente homofónica por las cuerdas, en alternancia con el vibráfono. Este solo recuerda las entradas de los currulaos, en donde el marimbero demuestra su habilidad y destreza con el instrumento. En el c. 50, el violín 1 y 2 se van imitando melódicamente mientras representan el mencionado “churreo”, que termina con un acorde extendido por varios compases. El vibráfono y la viola acompañan con el mencionado “dosillo”, mientras que la marimba y el violonchelo realizan la requinta. Esta acumulación de gestos culmina con la entrada de la siguiente sección (ver figura 22).

Figura 22

Canto festivo. c.c. 29-64

IV. Canto festivo 3

The musical score for 'Canto festivo' measures 29-64 is presented in a multi-staff format. The top staff is for the Marimba (Mba), showing a melodic line with dynamic markings of *f* and *mp*. Below it are staves for the Glockenspiel (Glock.), Xylophone (Xyl.), and strings. The Glockenspiel and Xylophone parts feature rhythmic patterns with dynamic markings of *p* and *f*. The string parts include arco and p markings, with some measures showing double stops and accents. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

Fuente: Cantos morenos (2021). Anexo 1

4 Mba IV. Canto festivo

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

Perc. 4

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

49 Mba IV. Canto festivo 5

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

Perc. 4

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

6 IV. Canto festivo

The image shows a page of a musical score for 'IV. Canto festivo'. It features eight staves: Mba. (Mbira), Perc. 1, Perc. 2 (Güanal), Perc. 3 (Vibe), Perc. 4 (Xyl and T-Tom), Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. (Violoncello). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (p, f, ff, fp). The percussion parts are highly rhythmic, while the string parts provide harmonic support and melodic lines.

La sección B comienza en el c. 65. Para explicar temáticamente esta sección, se tomó como base el perfil rítmico de la canción: “Mano ‘e currulao”, pero a nivel melódico, se desarrolló de manera diferente (ver figura 23 y 24). El tema es orquestrado por varios instrumentos alternándose entre ellos, dando la impresión de que unos responden a otros. En el c. 73 se realizan también ampliaciones rítmicas de la melodía, a través de la implementación de la heterometría. El c.86, corresponde con el coro de la canción tomada como referencia, por lo que es repetido. En el c. 100 se realiza una secuencia armónica por cuartas que desciende cromáticamente usando la cabeza del tema y que en el c. 108 se reduce y se acelera. En el c. 119 comienza la transición hacia la tercera sección de la pieza. Allí hay una imitación a la cuarta entre el violonchelo y la viola que completa la primera frase del tema. Los violines 1 y 2 realizan la función de requinta con una arpegiación de los acordes del vibráfono, doblados también a la cuarta, mientras dialogan con el sonido del bongó y la conga. Los violines retoman el fragmento del tema, ahora en imitación para conectar una nota larga del violín 1 con la siguiente sección.

Figura 23

Mano e' currulao - Joga

Tradicional

A *ad libitum*

U - na ma-no'e cu-rru-la - o,es - lo que les voy a can - tar U -

5 a tempo

na ma-no'e cu-rru-la - o,es - lo que les voy a can - tar pa' que to-dos los pre-sen-

10

- tes nos pon-ga - mos a bai-lar, pa' que to-dos los pre-sen - tes nos pon-ga -

15 B

- mos a bai-lar. Sue - na, sue-na la ma-rim - ba y es - to,es - ma-no'e cu-rru - lao.

20

— Sue - na, sue-na la ma-rim - ba y es - to,es - ma-no'e cu-rru - lao. — y sigue...

Detailed description: This is a musical score for a traditional piece. It consists of five staves of music in 6/8 time. The first staff is marked 'A' and 'ad libitum'. The second staff is marked 'a tempo'. The third staff contains the end of the first phrase. The fourth and fifth staves are marked 'B' and continue the melody. The lyrics are in Spanish and describe a dance. The score is labeled 'Tradicional' in the top right corner.

Nota. Tomado de canto de boga, de Ochoa, et al. (p. 113), 2014. Pontificia Universidad Javeriana.

Figura 24

Tema de la sección B - canto festivo

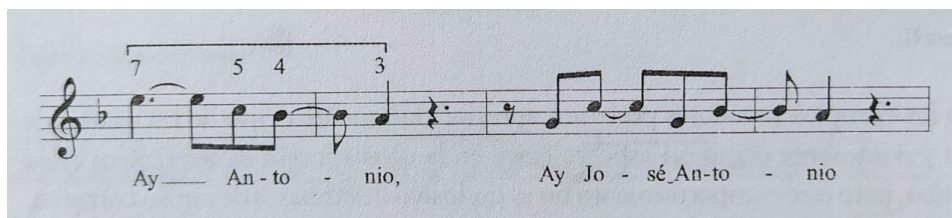
Detailed description: This is a musical score for a festive section. It consists of five staves of music in 6/8 time. The melody is lively and rhythmic. The score is presented in a simplified manner.

Nota: Esta es una versión simplificada que en la pieza aparece modificada. Fuente: Elaboración propia.

La sección C comienza en el c.134 con un tempo un poco más lento y tiene una textura más atmosférica que las secciones precedentes. Diferentes capas van interactuando y cambiando de rol entre la melodía, el relleno armónico y un acompañamiento en corcheas basado en el ritmo del cununo del currulao. El violonchelo siempre está como soporte bajo. El fragmento melódico sobre el cual está basada esta sección, se tomó del currulao “José Antonio” (ver figura 25), el cual presenta uno de los gestos melódicos más usuales de estas músicas, con la secuencia de grados 7, 5, 4, 3. (Ochoa, et al., 2015, p. 90).

Figura 25

Coro de la canción Jose Antonio.



Nota. Tomado de Coro de la canción Jose Antonio, de Ochoa, et al. (p. 90), 2014. Pontificia Universidad Javeriana.

El tema aparece amplificado y es tocado por miembros del cuarteto, mientras son doblados por la marimba o el vibráfono en trémolo. El violín 1 el que más asume este rol (ver figura 26). En el c.174 la actividad rítmica se intensifica y es acentuada por un acelerando en el tempo, la utilización del registro agudo de los instrumentos, una mayor intensidad en la dinámica y una mayor tensión armónica, que nos lleva hasta el clímax de la pieza en el c. 182. En el c. 192 se repite el tema de esta sección, pero ahora con un acompañamiento mucho más activo. En el c. 210 hay una reducción rítmica del tema, que ahora presenta el xilófono y al cual, le hace un contrapunto el vibráfono. El cuarteto acompaña rítmicamente con la base del currulao, y la marimba lo hace con glissandos en los resonadores, enfatizando la yuxtaposición métrica de 6/8 y 3/4. En el c. 220 hay una transición que retoma de manera variada el c. 73 y que conecta con la sección final.

Esta última sección recapitula parte del tema de la sección B con algunas adiciones o sustracciones rítmicas que le dan variedad a esta repetición. En el c. 258 se repite de nuevo el coro de este tema y nos lleva al final de la pieza donde hay un acelerando que aumenta la intensidad del mismo.

Conclusiones

El panorama musical con el que se encuentra un compositor académico en el siglo XXI es uno lleno de cambios, de nuevas posibilidades técnicas y tímbricas, de nuevas sonoridades y armonías, de nuevos instrumentos, de nuevas maneras de componer y presentar la música y de nuevas tecnologías. Toda esta cantidad de elementos se ven reflejados en la búsqueda, la exploración y la experimentación llevada a cabo por compositores desde el siglo pasado y que reflejan los cambios sociales, históricos y tecnológicos que son propios de nuestra época. Así mismo, el compositor hace parte de un entorno en el que vive y convive con muchas manifestaciones musicales y culturales. En muchos casos, estas generan procesos identitarios que se pueden ver reflejados en la música que este compone.

Bajo esta óptica y como resultado de este trabajo, se compuso una pieza en cuatro movimientos para cuarteto de cuerdas y ensamble de percusión (marimba, xilófono, vibráfono, glockenspiel, crócalos, campanas tubulares, triángulos, platillos suspendidos, guasá, bongos, congas y tom-tom), que buscó mezclar diferentes técnicas de composición musical contemporáneas con las músicas del pacífico sur colombiano. Se tomaron cantos, bases rítmicas y sonoridades de esta región para desarrollarlas en cada uno de los movimientos en diversas maneras, como vimos en la descripción analítica de la composición. Esta pieza lleva las músicas populares sobre las cuales está basada a otros contextos, respondiendo a la mencionada vanguardia situada.

En relación con esto, valdría la pena preguntarse la pertinencia de este tipo de trabajos, ya que algunas personas dentro del gremio musical podrían considerar que utilizar las músicas populares como base motivica o argumental de una pieza académica puede corresponder a un hecho asincrónico o fuera de contexto. Esto, argumentando que durante la historia de la música ya existieron corrientes como el nacionalismo musical, que explotaron este tipo de relaciones o que, por otro lado, estas músicas deben permanecer en sus contextos originales. Para responder a esto, se puede apelar a las

concepciones básicas de los procesos identitarios que se explicaron al hablar de la vanguardia situada, específicamente, a la concepción histórico-cultural sobre la cual se construye este término. Este, nos propone la identidad como un proyecto que tiene como base las tradiciones, pero siempre está abierto al diálogo y a la posibilidad de cambio en relación con valores universales. Por lo cual, podemos decir que al emplear las músicas populares como base de este trabajo y al incorporar nuevos lenguajes, propios de la composición musical contemporánea, estamos resignificando y llevando a otros contextos estas músicas y ampliando a su vez, el concepto de identidad. Por otro lado, el lenguaje musical ha estado en constante evolución a lo largo de la historia, y con mayor velocidad en los últimos años. Por lo tanto, este tipo de apropiaciones pueden traer consigo resultados diferentes a la luz de esos nuevos procesos compositivos que se presentan en la actualidad.

También vale la pena mencionar la maleabilidad del material musical en la composición que, bajo una visión contemporánea y ecléctica, favorece un pensamiento plural y globalizado. A su vez, este propicia entablar diálogos, relaciones y fusiones entre diferentes lenguajes compositivos, estilos y fuentes musicales dentro de una misma pieza. Igualmente, dentro de estas posibilidades, es factible incluir la reinterpretación en las maneras de uso de las mismas técnicas compositivas, y la adaptación a las necesidades expresivas que el compositor necesita para llevar a cabo sus ideas musicales.

Pese a esto, tener una basta cantidad de diversos materiales musicales y una variedad de posibilidades técnicas y expresivas a disposición, genera también una mayor dificultad para la generación de orden formal y coherencia dentro de las piezas. Por lo tanto, la mayor complejidad de este trabajo se halló en encontrar un punto intermedio, un punto de equilibrio en donde se generará esta simbiosis entre el lenguaje y las fuentes musicales utilizadas.

Queda expuesta para el futuro la posibilidad de realizar trabajos similares utilizando otras músicas populares de diferentes zonas del país. Puede ser muy interesante crear estos tipos de diálogos en piezas musicales de música académica, porque permite una interrelación entre el compositor y su medio, hablando desde sus experiencias, influencias y el territorio que habita.

También queda planteada la idea para el futuro, de trabajar de manera asociada con los intérpretes en la composición de piezas musicales, porque son ellos quienes pueden llegar a un mayor nivel de entendimiento de sus instrumentos. Este tipo de alianzas pueden tener frutos muy significativos, porque permiten que se evalúen y se perfeccionen las ideas musicales que pretende desarrollar el compositor a través de la discusión, la experimentación y la retroalimentación de quienes conocen de primera mano los instrumentos, lo que favorece una escritura mucho más idiomática.

Aunque para el presente trabajo se contó con asesorías de algunos instrumentistas, la situación de pandemia impidió realizar un trabajo de campo más exhaustivo. Pese a esta imposibilidad, pienso que las piezas compuestas exploran variedad de timbres, técnicas extendidas y texturas en todos los instrumentos y que vale la pena probar en ensayos y conciertos cuando las condiciones generadas por el COVID-19 lo permitan. Esto se pudo lograr en parte, por la construcción de un estado del arte y audición de piezas compuestas para el ensamble de cuarteto de cuerdas y percusión, la cual permitió indagar por los recursos tímbricos y por las texturas empleadas anteriormente por otros compositores.

A nivel personal, este trabajo significó la ocasión para ampliar mi catálogo de composiciones con una pieza que nace del estudio y la exploración de diferentes posibilidades tímbricas de los instrumentos usados, individualmente y en conjunto. A su vez, me permitió acercarme a corrientes como la vanguardia situada, la cual se nutre de los diálogos entre las técnicas de composición contemporáneas y las músicas del pacífico sur colombiano, para resaltar su valor y vigencia.

Referencias

Acosta, R. (2007). Música Académica contemporánea en Colombia desde el final de los ochenta. *Arte 2 de la Gran Enciclopedia de Colombia*, (7), 3-48.

https://www.academia.edu/download/35017879/Musica_academica_contemporanea_en_Colombia_desde_el_final_de_los_ochenta.pdf

Álvarez-Palencia, C. H. S. (2020). Música popular y Béla Bartók: un análisis a través de sus escritos. *Revista AV Notas*, (10), 24-34.

<http://publicaciones.csmjaen.es/index.php/pruebas/article/view/321>

Arango, A. (2013). *Cocorobé cantos y arrullos del Pacífico colombiano*. Instituto distrital de Artes - IDARTES.

Cope, D. (1997). *Techniques of the contemporary composer*. Schirmer, Cengage Learning

De Andagoya, F. C. (2014). Gualíes, alabaos y levantamientos de tumba, ritos mortuorios de las comunidades afro del municipio del Medio San Juan. *Ministerio de cultura*.

Duque, A., Sánchez, H. F., y Tascón, H. J. (2009). *¡Qué te pasa vo!, canto de piel, semilla y chonta: músicas del Pacífico Sur, cartilla de iniciación musical*. Ministerio de Cultura.

Espinosa, C., y Gallardo, J. (2010). La nueva música sinfónica colombiana [Ponencia]. I Jornadas de Música de la Escuela de Música de la U.N.R., Rosario, Argentina. 14 y 15 de octubre, 2010.

http://rephip.unr.edu.ar/bitstream/handle/2133/1563/Trabajo%20Completo_PN10.pdf?sequence=1&isAllowed=y

González, D., y Mosquera, N. (2019). *La apropiación del saber cultural a partir de los cánticos de cuna en las comunidades negras provenientes del pacífico colombiano en la ciudad de Santiago de Cali, en el caso del grupo Integración Pacífica*. [Trabajo de grado, Universidad Autónoma de Occidente]

<http://red.uao.edu.co//handle/10614/11673>

- González, J. P. (2013). *Pensar la música desde América Latina: Problemas e interrogantes: Problemas e Interrogantes*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Guembe, G. (2004). *Vanguardia situada: una retórica de la pertenencia. Construcción y reconstrucción de la identidad en Didar y Vaivén, de Susana Antón* (Tesis de maestría, Universidad Nacional de Cuyo)
https://cdh.bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/4928/tesismaestria-guembe.pdf
- Guembe, G. (2008). Música situada: un caso de diálogo posible entre identidad y semiótica. *Tópicos del seminario*, (19), 157-175.
- Medina, L. (2014). *Encuentro con una tradición oral en el pacífico sur. Descripción de las jugas de arrullo y alabaos*. (Trabajo de grado, Universidad Pedagógica Nacional) Repositorio Institucional UPN.
<http://hdl.handle.net/20.500.12209/1552>
- Messina, D. (s.f.). *Where will it END? -Or- A guide to extended techniques for the Violoncello*.
<https://www2.oberlin.edu/library/friends/research.awards/messina.pdf>
- Ochoa, J. S., Covers, L. y Hernández, O. (2014). *Arrullos y currulaos. Material para abordar el estudio de la música tradicional del Pacífico sur colombiano, Tomos I y II*. Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Quintero, M. (2010). LAS POÉTICAS SONORAS DEL PACÍFICO SUR. En Escobar J., Delgado C., & Peñuela M. (Eds.), *Músicas y prácticas en el pacífico afrocolombiano* (pp. 205-236). Pontificia Universidad Javeriana.
<http://www.jstor.org/stable/j.ctt15hvxhc.11>

Strange, P. y Strange, A. (2003). *The Contemporary Violin: Extended Performance Techniques*. University of California Press.