



Vigilada Mineducación

Magdalena: una obra para violín solo y medio electroacústico

Magdalena: A Piece for Solo Violin and Electroacoustic Media

Emanuel Marín Mesa

Trabajo para optar por el título de magister en música.

Asesora

Laura Isabel Lennis-Cortés, Ph.D.

UNIVERSIDAD EAFIT

ESCUELA DE HUMANIDADES

MAESTRÍA EN MÚSICA

MEDELLÍN

2024

Magdalena: una obra para violín solo y medio electroacústico

Resumen: La búsqueda de nuevas sonoridades ha sido una constante en el quehacer de los compositores a lo largo de la historia, siendo la música electroacústica una innovación reciente en este campo. Este género configura una nueva estética, en la que es posible incorporar elementos del folclor y la música académica, así como conjugar diferentes perspectivas del lenguaje musical y reevaluar los roles del compositor, intérprete y productor en los procesos creativos. Con el fin de encontrar mecanismos para divulgar la música folclórica colombiana, enriquecer el repertorio académico colombiano para violín e incorporar música electroacústica a las tradiciones musicales académicas y populares, este trabajo analiza cómo se integran estos elementos en la obra *Magdalena* para violín y electrónica de Emanuel Marín Mesa, explorando con ello alternativas en la composición para el instrumento y los géneros musicales tradicionales de la región Andina y Caribe de Colombia.

Palabras clave: Música electroacústica, violín, folklore musical colombiano, música mixta, técnicas extendidas.

Magdalena: A Piece for Solo Violin and Electroacoustic Media

Abstract: The search for new sounds has been a constant in the work of composers throughout history, with electroacoustic music as an important innovation in this field. This genre establishes a new aesthetic, where it is possible to incorporate elements of folklore and academic music, combine different perspectives of musical language, and reevaluate the roles of composer, performer, and producer in creative processes. To find mechanisms to disseminate Colombian folk music, enrich the Colombian academic violin repertoire, and incorporate electroacoustic music into academic and popular musical traditions, this work analyzes how these elements are integrated into Emanuel Marín Mesa's piece *Magdalena* for violin and electronics, thereby exploring alternatives in composition for the instrument and the traditional musical genres of the Andean and Caribbean regions of Colombia.

Key words: Electroacoustic music, violin, Colombian musical folklore, mixed music, violin extended techniques.

Introducción

La historia de la música académica colombiana da cuenta de la necesidad de ampliar el repertorio a nivel general y en particular para el violín, considerando la poca cantidad de obras colombianas para este instrumento. Por lo tanto, la búsqueda de nuevos lenguajes y estéticas no convencionales es fundamental para dar solución a esta necesidad. Con el fin de expandir las posibilidades estilísticas del instrumento y, por consiguiente, interpretativas, esta investigación busca explorar las posibilidades tímbricas, melódicas y rítmicas del violín desde los recursos que brindan la música electroacústica y la música folclórica colombiana —concretamente de las regiones Andina y Caribe, que guardan relación con la cuenca del río Magdalena— para crear una obra para violín y medio electroacústico. Por medio de un trabajo colaborativo en el que se conjugan las perspectivas creativas del compositor, intérprete y productor¹, se busca redimensionar a través del lenguaje electroacústico y de las técnicas extendidas del violín la manera en que se concibe, interpreta y reproduce el folclor musical colombiano.

Marco teórico

A lo largo de la historia de la música, los compositores han buscado formas diferentes para comunicar a través del sonido, razón por la cual los instrumentos y las técnicas para su ejecución se han ido desarrollando con el tiempo. Durante el siglo XX

¹ El productor supervisa y gestiona la grabación, seleccionando material para la misma, colabora en los arreglos y controla los procesos de posproducción.

fue común que compositores e intérpretes desarrollaran nuevas técnicas tanto para satisfacer necesidades tímbricas y expresivas como estéticas (Antequera, 2015), razón por la cual las técnicas extendidas nunca habían sido exploradas tan profundamente como en la música moderna. En el caso del violín, estas pueden clasificarse de acuerdo con la posibilidad de producir color y diferentes tipos de sonido, ya sea con el arco (*sul ponticello, sul tasto, sobre el puente, sobrepresión, golpes de arco, subarmónicos, tremolo, arpeggios, bariolaje* entre otros), la mano izquierda (*trino, acordes, dobles cuerdas, articulaciones, pizzicato, glissando, microtonos*, entre otros), percutiendo (*con las manos, el arco u objetos externos*), usando armónicos (*armónicos artificiales, naturales, dobles armónicos, multifónicos, effleuré*, entre otros), sistemas de afinación (*temperamento igual, temperamento desigual, pitagórico*, entre otros) y modificaciones en el instrumento como la escordatura (Strange y Strange, 2001).

Las formas de explorar el sonido siguen evolucionando según las necesidades creativas de los compositores, quienes también han incluido en sus composiciones herramientas tecnológicas y recursos acústicos o electroacústicos. Pierre Schaeffer es una figura central en el origen y desarrollo de la música electroacústica. A través de sus innovadores experimentos y teorías, sentó las bases para este género musical que fusiona el sonido electrónico con elementos acústicos. Con su trabajo pionero en la música concreta, Schaeffer exploró la posibilidad de crear música utilizando sonidos grabados y manipulados, rompiendo con las convenciones musicales tradicionales. Su concepto de "objetos sonoros" y su enfoque en la percepción del sonido como materia prima para la composición musical fueron revolucionarios. Además, Schaeffer desarrolló

técnicas y dispositivos, como el *morphophone* y el *phonogene*, que permitieron la manipulación y transformación de sonidos grabados en nuevas formas musicales. Su influencia perdura en la música electroacústica contemporánea, en la cual su legado sigue inspirando a compositores y artistas a explorar las posibilidades del sonido y la tecnología en la creación musical (Schaeffer, 1952).

La aparición de la música electroacústica a mediados de siglo XX significó un gran avance en la música instrumental, ampliando las posibilidades de acceder a un material sonoro diferente. Constituyó una nueva rama de la música a la que algunos autores llaman arte sonoro, ya que en su composición predomina la experimentación con la producción de sonidos con diferentes cualidades, sobre la escritura como medio tradicional para plasmar la música (Cádiz, 2008). Por lo tanto, uno de los aspectos más desafiantes de la música electroacústica es su escritura, que bien puede ser convencional e indicar, en términos de tiempo (duración en segundos o minutos), la parte electrónica previamente grabada, o expresar de forma más gráfica los aspectos sonoros que el compositor espera sean interpretados en la obra. En la figura 1 podemos observar un ejemplo de las grafías empleadas en la música electroacústica. Se trata de la obra mixta *Tamezcal* de Javier Álvarez (1984) en la cual, de acuerdo con Corredor (2015), el compositor hace uso de las maracas como instrumento folclórico latino y de métricas propias de la región, como la salsa y el guaguancó, con algunas modificaciones. De esta manera, se configuran referencias explícitas e implícitas, a la vez que las contrasta con la electrónica.

Figura 1

Tamezcal (1984) para maracas y soporte fijo cuadrafónico, de Javier Álvarez, citado por Corredor (2015)

En este sentido, el aporte del intérprete es fundamental, pues puede ayudar a establecer una visión técnicamente informada que se vea reflejada en la escritura de la obra y en un eficaz resultado artístico. Así, el intérprete nutre el desarrollo de las ideas musicales del compositor, particularmente, en procesos colaborativos de creación.

Los procesos colaborativos –compositor e intérprete– han adquirido gran relevancia, especialmente desde el siglo XX. Arnold Whittall (2017), al analizar las colaboraciones realizadas por Stravinsky y Serguei Diaguilev, Stravinsky y Robert Craft, y Benjamin Britten y Peter Pears, afirma que este tipo de trabajo, donde el compositor se nutre de la experticia interpretativa, fue clave para la composición de grandes obras que

se destacan por su originalidad. Con una lectura de aspectos técnicos, artísticos y estéticos desde la perspectiva del ejecutante, la composición de las obras tenía particularidades específicas, donde se exploraban las posibilidades del instrumento y la capacidad del intérprete a un nivel más profundo, y, por ende, se generaba el acceso a recursos más efectivos de composición.

El compositor y el intérprete pueden decidir qué y para qué escribir, en función de los criterios estéticos y de las necesidades durante la ejecución (Sigal, 2014). La relación entre el compositor y el intérprete puede ser diversa y puede darse en función de las necesidades artísticas o de las circunstancias del proyecto en cuestión. En este sentido, Hayden y Windsor (2007, p.33) identificaron tres categorías para entender las dinámicas del proceso creativo entre compositor e intérprete. Primero, la directiva, donde el compositor toma las decisiones artísticas y su interacción con los intérpretes está determinada por factores prácticos como la partitura (en otras palabras, es la concepción tradicional del compositor y el intérprete). Segundo, la interactiva, en la que el compositor, aunque toma las decisiones, está más abierto a las sugerencias del intérprete, la música no está determinada por la partitura, y los formatos son más diversos, pudiendo incluir medios electroacústicos. Finalmente, la colaborativa, en la que las decisiones se toman colectivamente, la música puede no estar definida por una macroestructura específica, ni la notación es tradicional, por lo que este tipo de enfoque en la composición suele ser apropiado para la música electroacústica.

Las circunstancias alrededor de la composición y la interacción entre el compositor y el intérprete son determinantes. La motivación para desarrollar un

proceso creativo en conjunto surge naturalmente desde los dos individuos. Al tener buena comunicación, buena relación de trabajo y una visión estética compatible, los involucrados en el proyecto podrán desarrollar un proceso exitoso. De acuerdo con esta idea, Hayden y Windsor (2007) concluyen que el proceso por sí mismo es lo más importante, incluso más que los resultados finales, puesto que en un proceso conjunto las ideas se transforman y se logra una obra de arte consistente y honesta. Por lo tanto, no es extraño que el resultado de los procesos colaborativos sea notable, especialmente en la música electroacústica, género en el que compositores como Messiaen, Cage o Stockhausen realizaron procesos cocreativos valiosos junto a sus colaboradores intérpretes (Whittall, 2017). Estos procesos en la música electroacústica ofrecen muchas posibilidades, particularmente en cuanto al formato de las obras, pudiendo estar compuestas para grupos de cámara o instrumento solo, soportes fijos u otras formas de dimensionar la electrónica de las obras.

Adicionalmente, el uso de referencias a lo folclórico durante los procesos creativos también enriquece en gran medida las composiciones dentro de la práctica musical contemporánea. A partir de entender folclor como “la tradición popular, típica, empírica y viva” de un territorio o cultura (Abadía, 2000), el uso de motivos extraídos del folclor es de gran relevancia, ya que permite la divulgación de los géneros musicales tradicionales de las regiones y mantiene vigente la herencia cultural de las comunidades, dándole así continuidad a la identidad de las comunidades en sus territorios. Algunas composiciones de Jorge Antunes, Mesías Maiguascha, Javier Álvarez o Felipe Corredor Téllez son ejemplos del uso de elementos folclóricos latinoamericanos

en piezas electroacústicas. Esos elementos se pueden presentar en la obra de manera explícita, ya sea por cita directa de una melodía o de una cita de alguna estructura, forma, ritmo o elemento característico de alguna pieza del folclor. También pueden aparecer implícitamente, al usar elementos tímbricos propios de una cultura específica sin necesidad de marco formal o estructural (Corredor, 2016). Teniendo en cuenta el análisis que el mismo Corredor (2016) hace de su obra *El tao del joropo*, en la figura 2 podemos observar la referencia explícita a elementos rítmicos y melódicos del arpa llanera, y en la figura 3, una referencia implícita a la armonía del golpe *mamonales* (de la música llanera).

Figura 2

Sección de Zumba que zumba en la percusión (El tao del joropo, Felipe Corredor Téllez, 2015)

The musical score is presented in two systems. The first system is in 3/4 time and features a right hand part labeled "Mano derecha en glockenspiel" with a forte (*f*) dynamic and a left hand part labeled "Mano izquierda en maracas" with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The second system continues the piece with dynamics ranging from mezzo-forte (*mf*) to forte (*f*).

Figura 3

Sección de Mamomanles (El tao del joropo, Felipe Corredor Téllez, 2015)

The image displays a musical score for Piano, consisting of three systems of notation. The first system begins with a tempo marking of $\text{♩} = \text{ca. } 100$. The score includes dynamic markings such as *pp*, *ff*, and *pp*, along with performance instructions like *accel. molto hasta lo más rápido posible* and *rápido*. The second system features dynamics *pp*, *mf*, *p*, *f*, and *subito p*, with the instruction *rápido*. The third system includes dynamics *mf*, *p*, *ff*, and *p*. The score is written in a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The word "Piano" is written to the left of the first system. There are also some handwritten-style markings like "Xca" and "*" scattered throughout the score.

Consecuentemente, los procesos cocreativos en la composición de música tanto convencional como electroacústica se pueden ver enriquecidos por elementos externos como el uso de las técnicas extendidas de un instrumento acústico que emulen sonidos específicos, el uso de referencias directas a recursos creativos como el folclor, o cualquier otro factor externo relevante para el compositor y factible para el ejecutante.

Magdalena: obra para violín solo y medio electroacústico

Magdalena es una obra para violín solo y medio electroacústico, la cual surge como resultado de la exploración de las propiedades tímbricas del violín y elementos electrónicos, a partir de un trabajo cocreativo entre el intérprete –quien a su vez es el compositor– y el productor. Consta de tres movimientos que recogen elementos rítmicos, melódicos y tímbricos de la música de las regiones Andina y Caribe, y cuyo hilo conductor es la cuenca del río Magdalena. A través de su composición, se busca identificar recursos musicales para expandir los límites compositivos de la música folclórica colombiana, contribuyendo a la generación de recursos sonoros y estilísticos que permitan acercar los géneros musicales propios del territorio a diversos tipos de público.

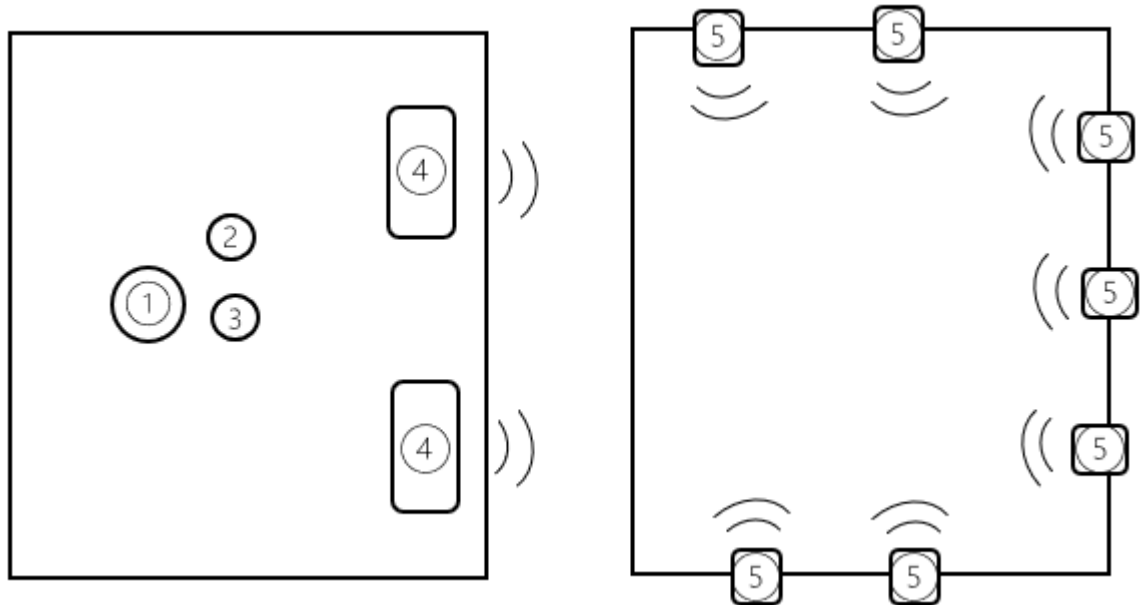
La obra busca generar en el oyente, una reflexión en torno a la riqueza musical del folclor colombiano desde la perspectiva del violín, para lo cual exalta los géneros musicales tradicionales de las regiones Andina y Caribe, articulándolos elementos extramusicales tomados del folclor y con el lenguaje electroacústico.

En el proceso de cocreación se llevaron a cabo sesiones durante las cuales se discutieron elementos musicales, criterios técnicos tanto acústicos como electrónicos y número de movimientos. Cada movimiento estuvo sujeto a discusión con el productor, quien llevó a cabo procesos técnicos de edición y producción de la electrónica, así como la selección de los medios físicos para amplificar y ejecutar la obra (un *looper*, micrófono para el violín y amplificación 8.1²)

² Formato de audio compuesto por 8 canales que busca crear un efecto de sonido envolvente.

Figura 4

*Disposición del sonido 8.1 para la ejecución. (1. Violinista 2. Micrófono
3. Looper³ 4. Subwoofers⁴ 5. Amplificación 8.1)*



Adicionalmente, se desarrolló la obra en torno al río Magdalena como concepto extramusical, buscando resaltar la relación entre los territorios aledaños a su cauce, y las múltiples manifestaciones socioculturales, entre ellas, un paisaje sonoro diverso.

³ Schillinger (1946) define un *looper* como un dispositivo electrónico o software utilizado por músicos para grabar, reproducir y superponer capas de sonido en tiempo real, permitiendo la creación de texturas complejas y la improvisación sobre una base rítmica y armónica establecida.

⁴ Toole (2017) define un "subwoofer" como un altavoz diseñado para reproducir frecuencias bajas, generalmente en el rango de 20 a 200 Hz.

Figura 5

Recorrido del río Magdalena por la región Andina y Caribe⁵



Páramo I

Este movimiento alude al nacimiento del río entre los departamentos del Huila y Cauca, al clima, fauna y flora del páramo de las papas, al timbre de instrumentos propios de la región como el tiple, requinto, guitarra, bandola y flautas, y al paso del río por algunos pisos térmicos en su tramo no navegable. Está compuesto para ejecutarse con un *looper*, e ir grabando capas de sonido en tiempo real, lo cual se indica en la

⁵ Hidrografía colombiana: <https://www.lifeder.com/hidrografia-colombia/>

partitura con un asterisco. El manejo del *looper* dependerá de la marca y modelo de este, pero en términos básicos el botón para grabar debe presionarse con el pie con precisión al principio y al final de la sección que se desea grabar. Para retirar las capas de sonido se deberá tener en cuenta también el modelo del *looper* en cuestión, pero los modelos más básicos lo hacen presionando el mismo botón mencionado anteriormente por un espacio de tiempo más largo.

El movimiento está dividido en dos secciones. La primera ofrece al ejecutante la posibilidad de tocar el ritmo libremente, excepto los efectos con un tempo específico escrito. Comienza con un pedal de trémolo en los armónicos re y la, seguido de unos *pizzicatos* aleatorios que emulan el sonido de las gotas. Luego se presenta una melodía en modo dórico con armónicos como referencia implícita a los instrumentos aerófonos de la región Andina, y que se desarrolla más adelante en la sección. Los efectos de gotas y pedal en armónicos se repiten. A continuación, se ejecuta un ruido blanco pasando el arco sobre el puente con presión moderada (o a criterio del intérprete en función de las características de su instrumento) que emula el sonido del viento en el páramo, y que aumenta y disminuye su volumen deliberadamente. La sección concluye con los efectos del canto de un atrapamoscas, especie de pájaro propia del páramo de las papas (ver figura 6).

Figura 6

Sección 1, Paramo I

The musical score consists of three staves. The first staff begins with the instruction 'Ad libitum Sul pont.' and a dynamic marking of *mp*. It features a series of notes with a fermata, followed by a section of sixteenth-note patterns labeled 'pizz. alcatorio.' and 'arco'. The second staff continues with 'arco' and 'Sul pont.' markings, ending with a fermata. The third staff starts with '* Ruido blanco sobre el puente *' and includes a tempo marking of ♩ = 130. It contains a triplet of sixteenth notes marked '15^{ma} Ord.' and another section marked '15^{ma}'. Below the staff, there are three circled 'x' marks and arrows indicating bowing or bridge techniques.

En la siguiente sección, el tempo y el ritmo se vuelven más estables y se busca dar relevancia a los patrones rítmicos del pasillo. En consonancia con el efecto anterior de ruido blanco, se ejecuta un ritmo compuesto por dos negras ligadas, seguido de dos corcheas, también ligadas, golpeando la caja armónica del instrumento con el dedo y arrastrándolo por la misma. Así mismo, se busca emular el sonido del tiple con *pizzicatos* que complementan el patrón rítmico inmediatamente anterior, ejemplificando así la ejecución del pasillo en el tiple. Finalmente, se añade una capa de arpegios ascendentes y descendentes en bariolaje⁶ para añadir una sonoridad característica del violín a la textura.

⁶ Técnica en la que se alterna rápidamente entre dos o más notas.

Figura 7

Fragmento sección 2, Paramo I

The musical score consists of five staves of music in 3/4 time. The first staff (measures 22-26) is marked with a tempo of 130 and includes the instruction 'Golpear y arrastrar el dedo por la madera * emulando el ritmo de pasillo'. The second staff (measures 27-34) is marked 'pizz.' and features a sequence of chords. The third staff (measures 35-38) is marked 'Improvisación con armonicis en modo dórico' and shows a melodic line with natural harmonics. The fourth and fifth staves (measures 39-46) feature a complex, rhythmic pattern of sixteenth notes with slurs and ties.

El movimiento concluye deshaciendo las capas grabadas con el *looper* a criterio del ejecutante, generando un *fade out*⁷.

Andino II

El segundo movimiento lleva por título *Andino II*. Se inspira en la parte navegable del río Magdalena situada en la en la región Andina, en las características geográficas de

⁷ Técnica de producción musical y audiovisual en la cual disminuye gradualmente el volumen del audio hasta desaparecer.

su cuenca y en el sentido del río para las culturas indígenas (*Guacahayo* o río de las tumbas⁸). De esta manera, representar los significados del río no se limita solo a lo entendido desde etnográfico, social e histórico, sino que también busca llamar la atención del espectador sobre el acontecer violento, pasado reciente y presente, del país. Por lo tanto, el tratamiento de la armonía y el contrapunto, el contorno melódico y, especialmente, los elementos rítmicos propios del bambuco y el torbellino; están presentes en este movimiento de la obra para ilustrar esta realidad.

Andino II comienza con una introducción lenta acompañada por un tiple en la electrónica que armoniza la melodía. La cabeza del tema inicial es una referencia implícita del Bambuco *Gloria Beatriz* del maestro León Cardona; el cual se altera utilizando intervalos melódicos invertidos y cambiando el orden de algunas notas. El resto del movimiento toma características propias del Bambuco a partir de su tratamiento melódico-rítmico.

Figura 8

Sección inicial, Andino II



⁸ Pueblos indígenas de la región del Alto Magdalena disponían de sus muertos en las aguas del río, por lo tanto lo llamaban *Guacahayo* o río de las tumbas:
[https://www.museonacional.gov.co/sitio/magdalena/magdario.html#:~:text=Los%20caribes%20lo%20llamaron%20Karakal%C3%AD,\(R%C3%ADo%20del%20pa%C3%ADs%20amigo\).](https://www.museonacional.gov.co/sitio/magdalena/magdario.html#:~:text=Los%20caribes%20lo%20llamaron%20Karakal%C3%AD,(R%C3%ADo%20del%20pa%C3%ADs%20amigo).)

La segunda sección, está organizada por un motivo rítmico construido a partir de intervalos de 5ta. Seguido por un desarrollo de la melodía inicial de la primera sección y una secuencia de arpeggios, acompañado por un bajo típico del Bambuco con algunas variaciones ejecutado por un fagot. Adicionalmente, se aplican armonías ejecutadas por el tiple y sonidos pregrabados de motor, agua en movimiento, y efectos vocales de bajo profundo (Ver Figura 8).

Figura 9

Tema 2, Andino II

The image displays a musical score for 'Tema 2, Andino II', measures 14 through 47. The score is written on a single staff in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked 'Allegro'. The score begins at measure 14 with a melody of eighth notes. At measure 21, the dynamic changes to 'f' (forte). The melody continues with eighth notes and some rests. At measure 28, there is a change in the melodic line. At measure 34, there are accents (>) over several notes. At measure 40, there are accents (>) over several notes. At measure 47, the dynamic changes to 'poco f' (poco forte). The score ends at measure 47.

Este acompañamiento persiste durante el movimiento con variaciones armónicas y contrapuntísticas hasta el compás 86, dónde aparece una cadenza basada en la escala octatónica de Re acompañada por bajos profundos y distorsión de sonido

(Ver Figura 9). El tempo disminuye durante 9 compases en esta cadenza y luego se retoma el tempo inicial y el acompañamiento aplicados en la segunda sección.

Figura 10

Cadenza, Andino II

86 **Adagio**

91 *espress.* *accel.* **Allegro**

The musical score for Figure 10 consists of two staves of music. The first staff begins at measure 86 with the tempo marking 'Adagio'. The second staff begins at measure 91 and includes the markings 'espress.', 'accel.', and 'Allegro'. The music features a melodic line with various rhythmic patterns and dynamic markings.

Durante el movimiento se presentan varios cambios de métrica que desarrollan el motivo melódico de la secuencia, y con lo cual se pretende ilustrar las irregularidades geográficas de su cauce, así como la connotación cultural y social en torno a la muerte desde la perspectiva étnica y contemporánea del río Magdalena.

Figura 11

Cambios de métrica, Andino II

103

109

116

121

126

The musical score for Figure 11 illustrates metric changes. It consists of five staves of music. The first staff starts at measure 103. The second staff starts at measure 109. The third staff starts at measure 116. The fourth staff starts at measure 121. The fifth staff starts at measure 126. The score shows various time signatures and rhythmic patterns, including accents and slurs.

Caribe III

Este movimiento describe rasgos de la música tradicional de la región Caribe a través de géneros como la cumbia, el Mapalé y el vallenato, e ilustra el paisaje sonoro de la cuenca del río a través de la textura de la música. Se inspira en el paso del río por la región de Mompos – municipio ubicado en el departamento de Bolívar – y el contraste dado por la fuerza del río en su desembocadura.

Este movimiento se divide en tres secciones. La primera, hace referencia al ritmo de la cumbia, en tanto emula la sonoridad del maracón – instrumento tradicional propio del género – con una técnica extendida. Su ejecución se realiza dejando caer el arco sobre la cuerda (efecto conocido como *chop*) y luego se desplaza el arco por la cuerda en dirección al diapasón. Estos efectos están precedidos por una introducción en pizzicato contrastados por efectos de bajo profundo en la electrónica, efectos pregrabados de los sonidos del río y oscilaciones de sonido de gaita de la costa Caribe y maracas. La sección no es principalmente rítmica, pero pretende preparar la aparición de un patrón rítmico más estable mediante el engrosamiento de la textura, en los pizzicatos y en la electrónica.

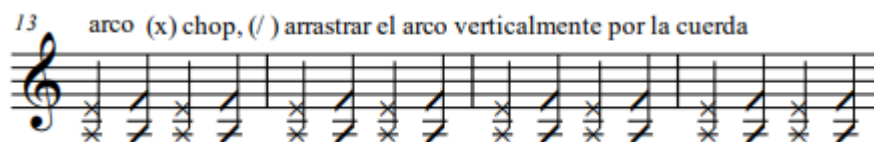
Figura 12

Introducción, Caribe III



Figura 13

Efecto de chop que emula el maracón, Caribe III



La segunda sección del movimiento hace referencia al paso del río por Mompox, lugar que, por su arquitectura colonial y por estar geográficamente aislado, da la impresión de que se ha retrocedido en el tiempo. Esto a su vez, configura una referencia al realismo mágico que como movimiento literario se caracteriza por la incorporación de elementos fantásticos o irracionales en un entorno realista, y por lo tanto coincide con el ambiente de Mompox que parece suspenderse entre lo tangible y lo imaginario⁹. En la música esto se ve reflejado en la disminución del tempo y el cambio de textura tanto en el violín – que usa armónicos y dobles armónicos con referencias explícitas a elementos rítmicos y melódicos de la cumbia y el vallenato – como en la electrónica, que, en contrastes con los efectos y bajos profundos del principio, se aligera y toma sonidos pregrabados de acordeón, gaita y percusión para el bajo, la armonía y el contrapunto.

⁹ En el discurso de Gabriel García Márquez titulado *La soledad de América Latina* (1996) el autor sugiere al realismo mágico como una manifestación de la riqueza cultural de Latinoamérica, y una expresión de la inclusión de lo fantástico dentro de lo cotidiano.

Figura 14

Referencias al vallenato y la cumbia, Caribe III



Figura 15

Referencia al vallenato en dobles armónicos, Caribe III



La tercera sección de la obra toma elementos rítmicos del mapalé, género musical propio de la región Caribe, y está acompañado en la electrónica por percusión folclórica pregrabada y un *bajo ostinato* con fagot y gaita. En esta sección el violín tiene un papel rítmico y armónico, y el carácter escrito busca representar en términos extramusicales, la fuerza de la desembocadura del río Magdalena. El movimiento concluye con una referencia explícita en los compases 160 y 161 a la canción *Prende la vela* del músico y folclorista colombiano Justo Valdez.

Figura 16

Fragmento del final, Caribe III. Motivos rítmicos y cita a Prende la vela de Justo

Valdez

The musical score consists of four staves of music. The first staff begins at measure 142 and ends at measure 147. The second staff begins at measure 148 and ends at measure 154. The third staff begins at measure 155 and ends at measure 160. The fourth staff begins at measure 160 and ends at measure 166. The music is characterized by a steady eighth-note pulse in the right hand, often with chords, and a more melodic line in the left hand. There are several instances of syncopation and complex rhythmic groupings. The score includes dynamic markings such as 'p' (piano) and 'f' (forte), and articulation marks like accents and slurs. The piece concludes with a double bar line.

Discusión

El proceso co-creativo implicó la suma de esfuerzos desde diferentes disciplinas y perspectivas en aras de desarrollar un lenguaje diferente. Por un lado, la perspectiva del músico académico como compositor, que se enfoca en cuestiones técnicas, interpretativas, compositivas y creativas a través de un lenguaje tradicional que apela en cierta medida a la visión académica de la música. Por otro lado, la perspectiva del productor quien propone, desde el lenguaje electroacústico, la disposición del sonido en un espacio determinado, la selección de los equipos adecuados y la creación de un discurso sonoro a través de software y bancos de sonidos pregrabados. Aunque el trabajo conjunto del productor, compositor e interprete es común en la forma de hacer

música hoy, no lo es en la producción de música para instrumentos acústicos como el violín y medios electrónicos en contextos de música folclórica.

La exploración compositiva desde esta perspectiva, posibilita una discusión más amplia sobre el rumbo que puede tomar la música tradicional desde la academia, y sobre el papel determinante que puede desempeñar la música electroacústica para avanzar hacia un estilo compositivo que vincula el folclor con las condiciones socioculturales actuales. De la misma manera, tanto la necesidad como la posibilidad de crear una nueva estética que vincule lo contemporáneo, lo folclórico y lo académico desde la perspectiva de las nuevas tecnologías, le otorgan vigencia a este enfoque, en el cual, el intérprete trasciende la ejecución y se convierte en un divulgador activo de la tradición musical porque se apropia de las posibilidades creativas de este género.

Referencias

- Corredor Téllez, F. (2016). *Expresiones populares en la música electroacústica latinoamericana: la inclusión de músicas de tradición popular en la composición electroacústica* [Tesis de maestría, Universidad EAFIT]. Repositorio Institucional Universidad EAFIT. <https://ezproxy.eafit.edu.co/login?url=https://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=cab05411a&AN=sin.2594623&lang=es&site=eds-live&scope=site>
- Antequera, M. (2015). *Catalogación sistemática y análisis de las técnicas extendidas en el violín en los últimos treinta años del ámbito musical español* [Tesis doctoral, Universidad de La Rioja]. Dialnet. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=45374>
- Locatelli de Pérغامo, A. (1973). *La notación de la música contemporánea*. Editorial Melos (Ricordi Americana).
- Abadía, G. & Ochoa, C. G. (2000). *ABC del folklore colombiano*. Panamericana Editorial.
- Strange, P. & Strange, A. (2003). *The contemporary violin: Extended performance techniques* (Vol. 7). Scarecrow Press.

- Sam Hayden, & Windsor, L. (2007). Collaboration and the Composer: Case Studies from the End of the 20th Century. *Tempo*, 61(240), 28–39.
<http://www.jstor.org/stable/4500495>
- Cádiz, Rodrigo. 2008. "Propuestas metodológicas para el análisis de música electroacústica". *Resonancias* 12 (23): 69-85.
- Sígal, R. (2014). Estrategias compositivas en la música electroacústica. *Generación de materiales y creación de un lenguaje musical eficaz*. Buenos Aires. Universidad Nacional de Quilmes.
- Schaeffer, P. (1952). *À la recherche d'une musique concrète*. *Revue Musicale*, 34(102), 120-129.
- Schillinger, J. (1946). *The Schillinger System of Musical Composition*. (123-126). Wm. C. Brown Company Publishers.
- Toole, F. (2017). *Sound Reproduction: The Acoustics and Psychoacoustics of Loudspeakers and Rooms*. Taylor & Francis.
- García Márquez, G. (1982). *La soledad de América Latina*. Recuperado de <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1982/marquez/lecture/>

Anexos

Partitura de la obra:
Magdalena

Páramo I

Emanuel Marín Mesa

Ad libitum
Sul pont. * *
mp

pizz. aleatorio. * *
fp

arco

Sul pont. * *
pizz. aleatorio. * *

Sul pont.

arco

* Ruido blanco sobre el puente *
♩ = 130 *15^{ma}* Ord. * *15^{ma}* *
3

22 Golpear y arrastrar el dedo por la madera
* emulando el ritmo de pasillo ♩ = 130 *

27 pizz. *

35 Improvisación con armonicos en modo dórico

39 *

41 *

2

гитарно 1



- *Presionar looper.
- **Presionar el looper prolongadamente para deshacer capa.

Andino II

Emanuel Marín Mesa

Adagio

poco f *espress.*

8

Allegro

14

21 *f*

28

34

40

47 *poco f*

53 *f*

60

66

72 **Andino II**

79 *rit.*

86 **Adagio**
espress.

91 *accel.* **Allegro**

97

103

109

116

121

126

III

Caribe

Emanuel Marín Mesa

pizz.

7

13 arco (x) chop, (/) arrastrar el arco verticalmente por la cuerda

19

25

30

36

41

46

51

57

62

67 *allarg.*

73

76

80

84

89

93

96

Detailed description: This page of a musical score for guitar contains ten staves of music, numbered 57 through 100. The music is written in a single system with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The time signature is 7/8. The score is characterized by a high density of triplets, indicated by a '3' over a bracketed group of notes. The first staff (57-61) features a melodic line with triplets and some chromaticism. The second staff (62-66) continues with similar triplet patterns. The third staff (67-72) is marked 'allarg.' and shows a change in texture with more sustained chords and triplets. The fourth staff (73-75) and fifth staff (76-79) consist of continuous, rhythmic triplet patterns. The sixth staff (80-83) and seventh staff (84-88) continue these patterns with some melodic variation. The eighth staff (89-92) introduces a new rhythmic motif with triplets and accents. The ninth staff (93-95) and tenth staff (96-100) conclude the page with further triplet-based rhythmic and melodic development.

99 *ord.* *ord.*

104 *accel.* 3 3 3

110

117

126

134

142

148

155 5 4 4

160