

EL OBJETO SONORO POPULAR Y SU PAPEL EN LA COMPOSICIÓN ELECTROACÚSTICA. ANÁLISIS DE EXPRESIONES DE MÚSICA POPULAR EN EL REPERTORIO ELECTROACÚSTICO Y SU USO EN LA CREACIÓN MUSICAL

Felipe Corredor Téllez¹

f.corredor88@gmail.com

DOI: 10.17230/ricercare.2016.6.3

- 1 Bogotá, Colombia 1988. Maestro en artes musicales con énfasis en composición y arreglos de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, con composiciones de músicas académicas y populares y bajista con experiencia en músicas urbanas y populares, y Magíster en música, con énfasis en composición, de la Universidad EAFIT. Publicó su trabajo de grado en el primer programa mencionado, “El lenguaje musical llanero: una aproximación a la composición desde la notación musical y fonética”, en la revista *Acontratiempo*, volumen 22, en 2013.

Resumen

La composición académica siempre ha buscado la manera de nutrirse de las músicas de tradición popular y es posible rastrear, en la historia de la música occidental, muchos compositores que han recurrido al uso de ellas. Es importante seguir observando y estudiando los procesos creativos que mantienen vivas ambas prácticas musicales y las expresiones artísticas que continúan explorando diversas maneras de establecer relaciones entre lo académico y lo popular. Mi intención es mostrar deferentes vías para hacer inclusión de elementos sonoros que hagan referencia a músicas o contextos de tradición popular en la composición de música electroacústica y ver su incidencia en el discurso musical. Se establecerán categorías para la identificación y análisis de lo que llamaré 'objeto sonoro popular' y se notará la manera en que el mismo ha sido utilizado y manipulado por diferentes compositores en Latinoamérica y, en particular, en Colombia.

Palabras clave: música electroacústica latinoamericana, composición, análisis, músicas populares latinoamericanas, estéticas musicales, objeto sonoro.

Abstract

Academic composition has always sought ways to feed itself with music of popular tradition and can be traced, in the history of western music, many composers who have appealed to its use. It is important to continue observing and studying the creative processes that keep alive both musical practices and the artistic expressions that keep exploring various ways to establish relationships between the academic and the popular composition. My intention is to show different ways to make inclusion of tone elements that refer to music and/or contexts of popular tradition in electroacoustic composition and see its impact on the musical discourse. Categories will be established in order to identify and analyze what I call popular sound object and will be noticed how is it used and manipulated by different composers in Latin America and Colombia in particular.

Keywords: *Latin-American electroacoustic music, composition, analysis, Latin-American popular (folk) music, musical aesthetics, sound object.*

Introducción

La práctica compositiva de carácter académico se ha nutrido de las músicas de tradición popular en un gran número de casos y es posible rastrear en la historia a diferentes compositores que han recurrido al uso de ellas. Es importante mantener un continuo estudio, una observación permanente sobre dichas manifestaciones en el ámbito de la composición académica contemporánea y resaltarlos, puesto que son una recurrencia oportuna en la manera de abordar la creación musical y, al ser una herramienta vigente, su uso significa un aporte constante al desarrollo y la continuidad de ambas prácticas, tanto la académica como la popular.

La historia de la música hecha con medios electrónicos se remonta a los años cincuenta; en Europa y Estados Unidos se acudió quizá por primera vez a realizar prácticas electrónicas en laboratorios debido a su desarrollo tecnológico; sin embargo, y durante la misma década, compositores en toda Latinoamérica también se interesaron por la experimentación con sonidos que podían ser manipulados por medios electrónicos. En adelante podemos afirmar que poco a poco se ha cultivado una creciente “escuela” de música electrónica latinoamericana, que también se ha visto influida por las músicas populares. Es entonces pertinente no solo resaltar los autores, sino también los métodos creativos que han mantenido esta práctica en uso por tanto tiempo.

Mi interés particular es mostrar una herramienta útil para el análisis y la composición de obras electroacústica y mixtas que incluyan elementos sonoros que hagan referencia a prácticas populares, así que primero mencionaré algunos antecedentes de ello en Colombia y Latinoamérica, haré un breve análisis de sus obras y luego explicaré la manera en que usan dichos elementos en la creación musical para más adelante concluir con análisis de obras propias que abordan lo popular a partir del contexto académico. Creo que es importante observar con detenimiento las diversas maneras en que confluyen los materiales musicales de diferentes contextos y se relacionan entre sí, en especial el modo en que se establecen diálogos entre lo popular y lo académico, a pesar de los posibles avances, cambios y renovaciones técnicas o estilísticos que puedan afectar, tanto a la música como a los medios con los que se produce.

El panorama de lo popular en la música electroacústica

Si bien es cierto que la presencia de referencias sonoras de tradición popular es una constante en la historia de la música académica occidental, también es necesario tener en cuenta que, en los medios electrónicos, los compositores han buscado la manera de utilizar dichos recursos en diversas manifestaciones musicales⁶. Asimismo es verdad que cualquier material sonoro, rítmico, melódico, tímbrico o de otro tipo que pueda pertenecer o estar presente en manifestaciones populares es susceptible de ser usado y transformado en una obra electroacústica; es claro que la manera en que esto sucede y su uso en el discurso musical son preocupaciones estéticas propias de cada compositor. Sin embargo, al observarlas desde otro punto de vista, fuera de conceptos sobre “estilos” o “géneros” (si es que podemos hablar de ello en la música electrónica académica), es posible darse cuenta de que hay recurrencias en la práctica compositiva.

Haré entonces un recorrido por algunas de las obras que, a mi parecer, son apropiadas para aclarar mi punto de vista. (Si el lector está interesado en conocer más repertorio relacionado, en el anexo, al final del documento, encontrará una lista con algunas obras latinoamericanas de música electroacústica y mixtas que recurren al uso de músicas de tradición popular). Así, una vez claro el panorama de la inclusión de músicas populares en la creación musical académica (en nivel muy general), explicaré con mayor detenimiento el uso de los referentes populares y su aplicación en la composición.

6 La música electrónica comercial, por ejemplo, es un escenario musical rico en uso de expresiones populares. El trabajo realizado por agrupaciones como *Bajo Fondo Tango Club* (Argentina), *Nortec Collective* (México) y *Sidestepper* y *Bomba Estéreo* (Colombia) son solo algunos referentes en Latinoamérica que muestran un claro interés por la creación musical que tiene como génesis la música popular y los medios electrónicos.

Algunos antecedentes latinoamericanos

Seleccioné un grupo de obras que, si bien es cierto que no son las únicas, considero que son tal vez las más representativas para mostrar con claridad cómo algunos compositores latinoamericanos recurren al uso de música o sonidos que hacen referencia a lo popular. Más adelante hay un análisis de tipo descriptivo en el que expongo los materiales sonoros principales y secundarios en la obra, su relación e interacción y la presencia del 'objeto sonoro popular'.

Movimiento browniano (Fondation Langlois, 1997) (1968). Cinta Jorge Antunes (Brasil)

La obra comienza con dos sonidos, uno agudo y luego uno más grave, que, a pesar de ser sonidos sintéticos, suenan como algún tipo de aerófono. Los mismos se alternan para crear un pulso regular y periódico al que, más adelante, se superponen pequeñas células rítmicas hechas con otros sonidos que se repiten a manera de bucle y con los que crea diferentes capas rítmicas y tímbricas que tejen las texturas polirrítmicas de la obra. Las últimas son más ligeras o condensadas según la cantidad de capas que estén sonando de manera simultánea, su velocidad y la manipulación electrónica de las mismas. De acuerdo con Ricardo Dal Farra (2010)⁷, es interesante observar cómo, aparte de las intenciones originales del compositor y debido a que las capas sonoras son completamente independientes, es inevitable que haya momentos en que los sonidos se superponen de manera tal que crean eventos rítmicos alusivos al ritmo de samba. Hacia la mitad de la obra se empieza a incrementar la tensión en el discurso musical; cambia un poco la textura y se acelera la velocidad para crear un pequeño preclímax que se desvanece y continúa con la textura establecida desde el comienzo. Un poco después repite el procedimiento y acrecienta la textura para dar origen al verdadero clímax, construido también con mayor complejidad

rítmica y contrastes tímbricos y que se desvanece casi tan rápidamente como lo hace el anterior; de ahí, pasa a una sección que es una variación de la textura polirrítmica del principio. Hacia el final de la obra, poco a poco van desapareciendo algunos elementos y la textura se aligera hasta que, por último, regresa al pulso de dos sonidos con el que se inició y luego los mismos desaparecen.

La obra, desde el punto de vista formal, es simétrica de alguna manera; comienza del mismo modo en que acaba y tienen en su interior dos ascensos texturales muy marcados. Es claro también que está concebida a partir de elementos rítmicos que se superponen y generan diferentes sensaciones texturales; pero, más allá de detalles sobre su organología, es de notarse el hecho de que existe una referencia directa con prácticas musicales populares del Brasil. Aunque sea un imaginario sonoro un tanto borroso, nublado y no se trate de una samba en sí, me hace pensar que la idea misma de construcciones rítmicas con diferentes capas hace parte de sus tradiciones musicales y, por supuesto, el uso de un instrumento tradicional refuerza dicho imaginario, lo que deja en el oyente una doble impresión: por un lado, la samba, y por otro, un discurso rítmico complejo construido con diversos timbres y manipulado por medios electrónicos.

Ayayayay (Fondation Langlois, 1997) (1971). Cinta magnetofónica Mesías Manguashca (Ecuador)

La obra entera es un gran *collage* construido a partir de diversos fragmentos sonoros y musicales, en su mayoría compuesto con sonidos concretos. Al principio aparecen dos sonidos, uno grave y uno medio agudo, ambos con un timbre muy similar: ruidoso y granuloso. De entre ellos dos surge un sonido igual que comienza grave y asciende con rapidez; un gesto musical que antecede a una grabación de una banda marcial que toca algo parecido a un himno. Más adelante, la banda desaparece y, luego de un ruido blanco, empieza a construirse una mezcla que incluye sonidos de un ambiente natural con pájaros que cantan, gente que habla (muy posiblemente en una plaza de mercado pues todos ofrecen a la venta productos de la canasta familiar), melodías de una flauta de sonoridad andina

⁷ Ricardo Dal Farra, compositor, investigador musical y creador del catálogo de composiciones electroacústicas latinoamericanas para la fundación Daniel Langlois en Montreal, Canadá.

y sonidos granulados similares a los del principio. Luego, con el cacareo de una gallina, desaparecen dichas grabaciones y la textura cambia; permanecen los sonidos granulados y empiezan a aparecer otros con un carácter claramente rítmico con timbres parecidos, luego otros acuáticos y grillos; en seguida suena el final de una canción de salsa que se estaba escuchando en un radio; después, gente que celebra y aplaude y luego se sobreponen unos cantos monódicos en una lengua indígena y un discurso en español con acento ecuatoriano (posiblemente quiteño).

Poco después terminan, tanto los cantos como el discurso, y quedan sólo los sonidos acuáticos y un sonido electrónico zumbante, al que se sobreponen otros sonidos concretos de una persona que toca guitarra y habla, y otros procesados electrónicamente; aquí se incrementa de manera repentina la tensión en la música y aparecen unos sonidos que parecen cerdos que chillan, en una textura un poco terrorífica que se mantiene por un período largo y termina súbitamente con el cacareo de una gallina. La siguiente sección se construye también con sonidos de estas aves, un bebé que llora y su madre que lo consuela y unos cantos que parecen ser religiosos; luego desaparecen y queda un sonido aéreo, como un soplo ligero casi inaudible; un sapo que croa constantemente y, más adelante, se impone una grabación del ambiente con mucho ruido, moscas que vuelan alrededor y una persona que habla en lengua indígena. Esta textura se mantiene y alterna con diferentes grabaciones procesadas y modificadas que parecen ser canciones de tradición andina y sonidos electrónicos que fluctúan y se mueven mucho con agilidad mucho mayor pero que se extrajeron de la misma canción que suena como fondo. Hacia el final de la obra esta trama queda un poco más ligera y baja de volumen en forma drástica; comienzan entonces a emerger dos grabaciones simultáneas de una misma persona que habla y, al final, un niño canta una pequeña frase de una canción y finaliza.

A diferencia de la primera obra que mencioné, esta muestra un uso diferente de los sonidos populares, al tratarse de un *collage* en el que la cita musical

predomina en el discurso. Maiguashca, al igual que Antunes, hace uso de timbres propios de instrumentos tradicionales pero en el caso actual nos refieren a un contexto mucho más amplio: las músicas andinas que abarcan la totalidad de las cordilleras desde Colombia hasta Argentina. Por otra parte, recurre también al uso de música pregrabada y extraída directamente, como es el caso de la salsa mencionada en el análisis.

Temazcal (Álvarez, 1956) (1984). Maracas y soporte fijo cuadrafónico Javier Álvarez (México)

Es una obra bien particular puesto que es mixta, así que, a diferencia de las anteriores, cuenta con partitura y, además, el compositor incluye un instrumento popular relacionado con gran parte del contexto musical latino. Es importante mencionar primero que las maracas establecen su discurso a partir de un patrón rítmico característico en el acompañamiento de gran parte de las músicas populares en 3/4 y 6/8, pero escrito con diferente subdivisión (3/16, posiblemente por la agilidad y el frenesí implícitos en la ejecución de notas cortas) que alterna constantemente y, según las secciones de la obra, con diferentes patrones de 2/16, 4/16 y 5/16; la imagen 1 muestra algunos de ellos.

La obra comienza con una sección introductoria en la que el maraquero debe permanecer en silencio. Es un discurso que comienza con un ruido blanco; luego, una textura de base muy activa con sonidos cortos, granulados y metálicos; después, una serie de ataques graves con timbre también metálico y, en el fondo, un sonido que va ascendiendo muy lentamente durante toda la sección. Entonces entra el maraquero y el discurso electrónico cambia y se construye con base en dos tipos de textura rítmica; una, con una especie de acompañamiento/ostinato con un metalófono y una capa rítmica muy ágil e irregular; y otra, con un tempo un poco más lento y con un sonido brillante que desciende en secuencia. Las dos texturas alternan constantemente y determinan también los cambios en el tipo de acompañamiento.

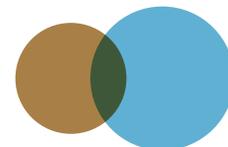
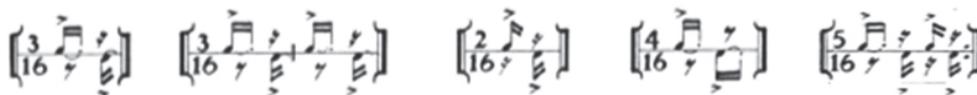
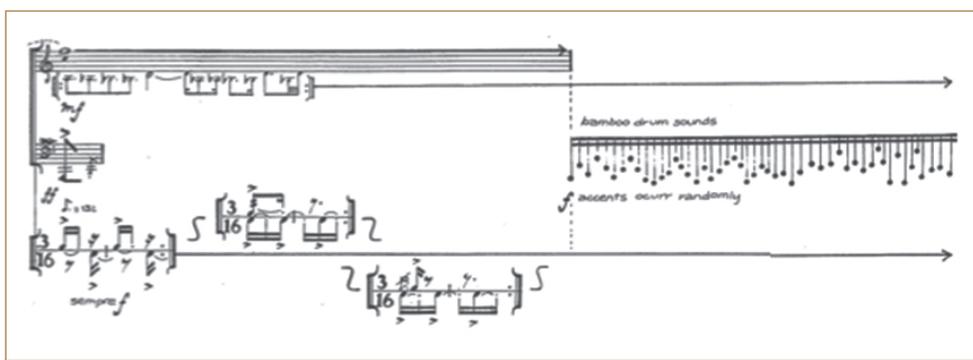


Imagen 1. Patrones rítmicos en las maracas



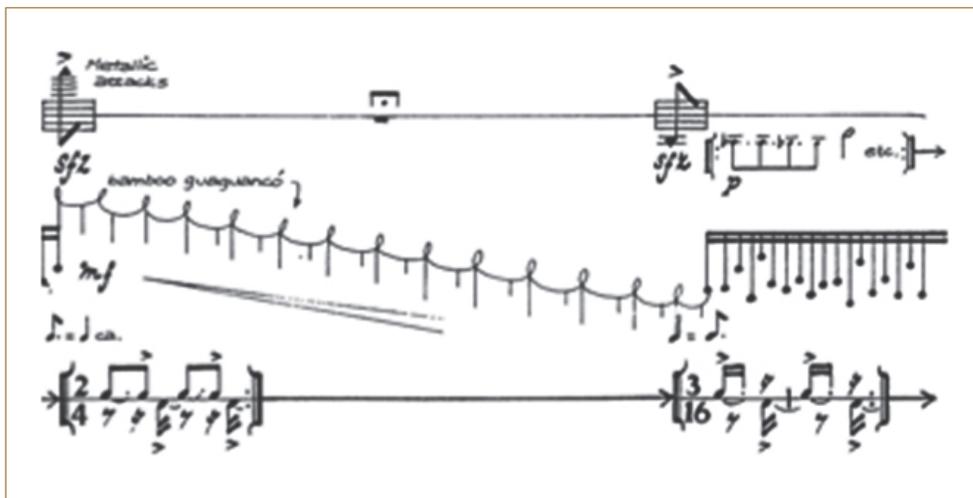
Fuente: Extracción de la partitura original, colección personal

Imagen 2. Materiales texturales principales



Fuente: Extracción de la partitura original, colección personal

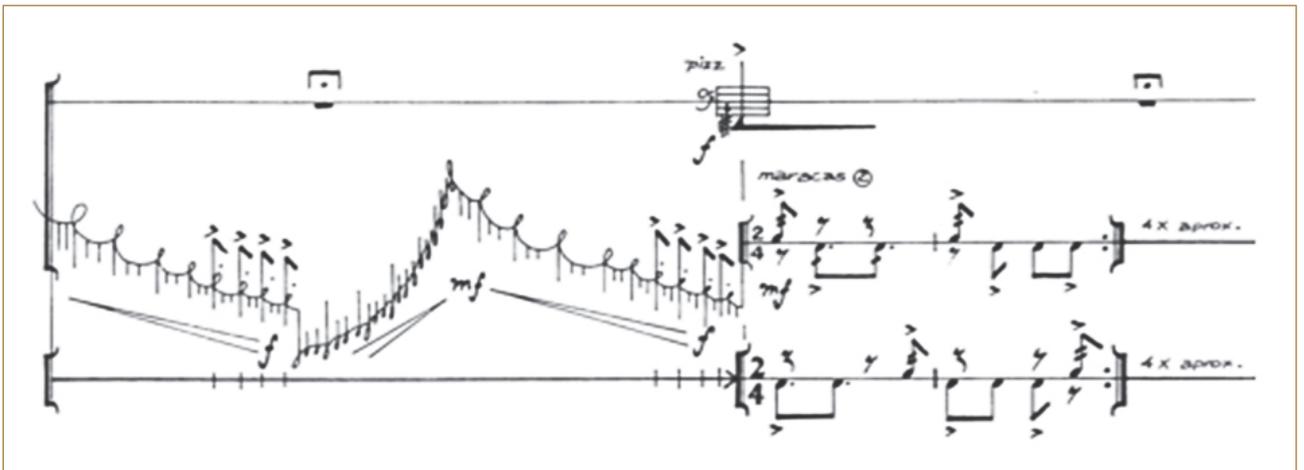
Imagen 3. Material textural secundario seguido de los principales



Fuente: Extracción de la partitura original, colección personal

Nótese que, en la imagen anterior, Álvarez hace una referencia directa a un tipo de música popular; sin embargo, el ritmo de *guaguancó* no se escucha en realidad pero sí se le pide al ejecutante acompañar el discurso electrónico como si lo fuera. Es interesante resaltar que es posible encontrar con facilidad la periodicidad binaria en la sección marcada como *bamboo guaguancó* y lograr, en efecto, acompañar dicha sección si se piensa que suena como el ritmo de origen. A medida que la obra avanza, la segunda textura se va transformando y alterna con una nueva sección binaria, que hace alusión a las claves 3:2 o 2:3 de la salsa.

Imagen 4. Materiales texturales secundarios



Fuente: Extracción de la partitura original, colección personal

Hacia la mitad de la obra está el segundo cambio de sección, que es contrastante en relación con el anterior; está construido con un sonido grave y constante, a manera de pedal, y algunos eventos sonoros muy veloces, con sonidos que fueron reversados. Luego hay un pequeño cambio y regresan algunos sonidos metálicos y después el impulso cae en forma considerable; viene una pequeña sección, casi en silencio, que empieza a crecer de manera paulatina para construir la sección climática, en la que regresa con la textura de *bamboo drums* y se le pide al maraquero improvisar y usar todos los recursos rítmicos posibles. A ellos se les suman algunos sonidos agudos como de cristales, que también van en incremento.

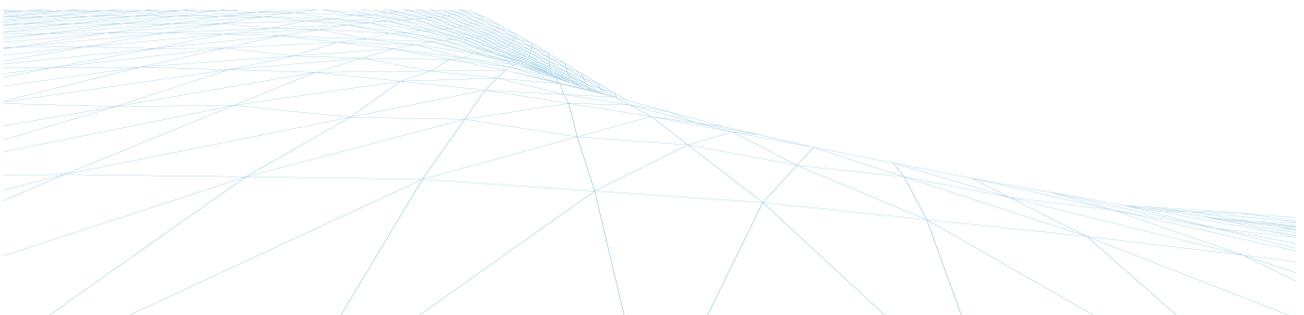
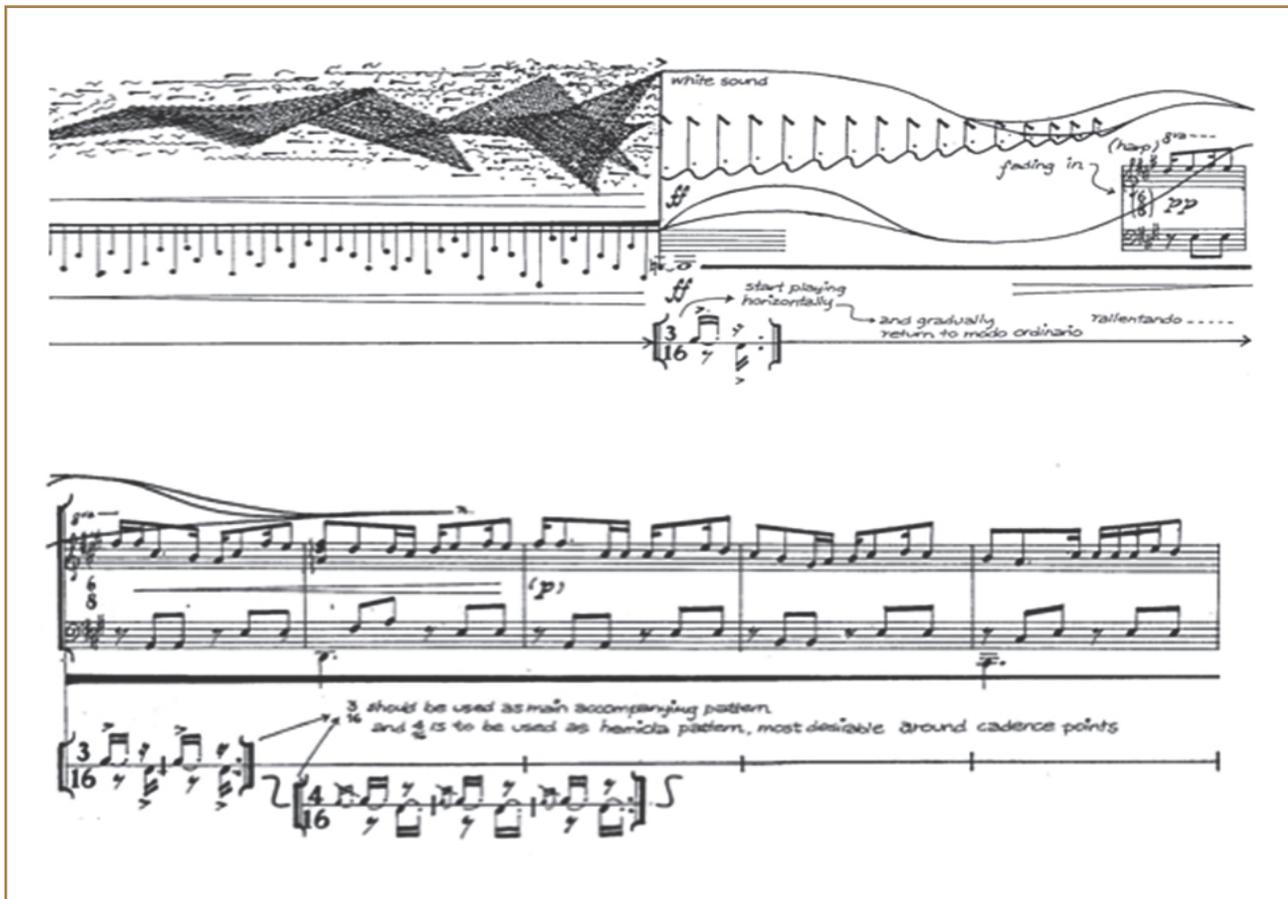


Imagen 5. Cadencia final de la obra, fin de los sonidos y electrónicos e inicio de la sección de arpa



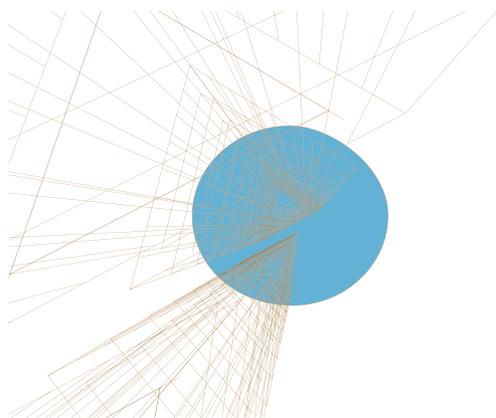
Fuente: Extracción de la partitura original, colección personal

En la imagen anterior se puede observar el punto más alto del clímax, en el que la textura precedente desaparece e intervienen un sonido pedal grave, similar al antes mencionado, y un ruido blanco que va decreciendo poco a poco; del último emerge muy lentamente un ritmo de son ternario ejecutado en un arpa. Más adelante el ruido se va; queda únicamente el son y se le pide al maraquero acompañar la música de manera tradicional y esto se mantiene así un tiempo hasta que finaliza la obra.

Álvarez utiliza también la cita musical textual para hacer referencia a lo popular; es claro que es un uso efectivo pero, a diferencia de los compositores anteriores, emplea el instrumento típico en vivo, de manera que el referente tímbrico se ve reforzado por un elemento visual en el escenario. Además, en la partitura hay una gran cantidad de detalles que no pueden ser pasados por alto, como los tipos de acompañamiento que se piden y las sugerencias referenciales como el *guaguancó*; son elementos que pueden pasar desapercibidos al oyente pero cobran mucho significado para el ejecutante.

Como ya mencioné, estas no son la únicas obras que evidencian el uso de elementos musicales de origen popular en la composición electroacústica en Latinoamérica; entre muchas otras posiblemente se destacan también *El oro* (1992) y *Chulyadas-tarkyadas-sikuryadas* (2011), de Mesías Maiguashca, que incluyen sonidos concretos y melodías de instrumentos típicos de algunas músicas que se practican en el Ecuador, *Inés de Suárez* (2014), de Sebastián Sampieri, en la que, desde la mitad de la obra y en adelante, surge con un papel protagónico una melodía en guitarra acompañada con palmas; *Papantla*, (2015), de Tix Ernesto Ballesteros, en la que durante toda la obra, mientras se desarrolla una serie de materiales musicales electrónicos, suena un aerófono que hace una melodía de fondo, lejana, y hacia el final surge un ritmo, claramente de origen indígena, hecho con el mismo instrumento y acompañado por algunas percusiones; *Mambo Vinko* (1993), de Javier Álvarez, obra en la que algunos elementos extraídos de algunos mambos de Dámaso Pérez Prado, y *Tejidos Rebeldes IV* (2012), de Alejandro Cardona, en la que también hay una notable presencia de sonidos concretos de diversos instrumentos bolivianos. Conviene tener en cuenta que el compositor estuvo, durante algún tiempo, relacionado con la OEIN (Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos) en Bolivia, bajo la dirección de Cergio Prudencio (OEI, 2015).

Queda claro, entonces, cómo las referencias populares han permeado el trabajo de varios compositores latinoamericanos en los últimos 50 años y, por supuesto, Colombia no es la excepción.



Algunos antecedentes colombianos

En la década de los sesentas, y según la colección de Dal Farra, Jaqueline Nova y Fabio González Zuleta, entre algunos otros, figuraban como compositores de música electrónica; sin embargo, en el registro existente de sus obras no hay ninguna que incluya elementos de música popular que se puedan resaltar con claridad. Para casi la totalidad de las siguientes dos décadas hay en realidad muy poco registro de música electrónica, electroacústica o mixta hecha en Colombia, de suerte que la práctica compositiva con medios electrónicos parece haber sido abandonada casi por completo durante dicho tiempo. Más adelante, y quizás gracias a la influencia del “Laboratorio Colombiano de Música Electrónica Jaqueline Nova”, fundado a finales de los ochenta, se empezó de nuevo a producir composiciones de música electroacústica en el país con compositores como Juan Reyes y Mauricio Bejarano, entre otros.

De ahí en adelante se ha construido poco a poco la historia de la música electrónica académica colombiana y hay, por supuesto, un gran número de compositores que desde principios de los noventas han continuado su trabajo con medios electrónicos; hubo otros que lo hicieron pero, al parecer, no se mantienen activos en este medio, y otra gran cantidad de compositores más jóvenes que se han interesado por esta música. A pesar del creciente número de compositores académicos que se han apasionado con la música electroacústica, en particular en la última década, solo algunos han recurrido a la inclusión de elementos sonoros de tradición popular en sus obras. ¿Por qué no tenemos ejemplos de música electrónica con música popular del siglo anterior, o, incluso, en los últimos 16 años? Desconozco por completo la razón. En todo caso, considero importante resaltar algunos compositores que, como yo, se han visto motivados a hacerlo.

En un mar de contradicciones (2013).
soporte fijo estéreo
Ana María Romano Gómez

La obra se inicia con una serie de sonidos largos, lisos e incisivos, muy brillantes y en diferentes registros, que tejen una textura ligera y pasajera en la que, en ocasiones, sobresalen, por su intensidad, algunos por encima de otros. Después dicha textura desaparece y hace un cambio contrastante a una más granulada con sonidos cortos y “burbujeantes”; un poco más adelante regresan los sonidos largos y, entre ellos, hay uno hecho por una gaita, un poco procesada pero completamente reconocible. Luego suena una flauta de millo, también modificada y algunos de los sonidos lisos del comienzo, con los que compuso la primera textura, se convierten poco a poco en sonidos de gaita; la flauta de millo regresa pero, esta vez, con un patrón ritmo-melódico en bucle y, entre ambos, construyen una nueva textura por superposición y suma de elementos sonoros. Parece un discurso contrastado entre los sonidos propios que producen los instrumentos y los que son procesados por medios electrónicos; además, los últimos se transforman unos en otros, es decir; los sonidos puros del instrumento sufren transformaciones graduales hasta ser completamente electrónicos y viceversa: cambian de plano constantemente.

Después, y hacia el final de la obra, los sonidos electrónicos largos van desapareciendo y queda solo una textura electrónica de fondo, con sonidos en registros grave y medio, que dan prioridad a los sonidos menos modificados. Luego entra uno nuevo, corto y como pulso, como un ruido que, de manera paulatina, se transforma en ataques que parecen hechos con las palmas de la mano sobre alguna superficie; aparecen voces humanas pero no se entiende lo que dicen y comienza una nueva textura tímbrica que mantiene las características de intención dinámica y movimiento, muy similares a como se realizó desde el principio. Poco a poco la textura disminuye y los sonidos se desvanecen hasta que se llega al silencio, momento en el que se acaba la obra.

Así no tocan los indios (2014).
Ejecutante de gaitas hembra, macho y maraca, soporte fijo y electrónica en vivo
Jonathan Corzo

Una vez más, al ser una obra mixta, hay varios aspectos de la partitura que debemos considerar; uno de ellos es que el autor explora otras posibilidades tímbricas de ambas gaitas, diferentes a su uso tradicional, y presenta un catálogo de técnicas extendidas. Al principio de la obra hay un sonido largo y con bastante reverberación, proveniente del soporte fijo; luego, como se puede ver en la imagen 6, entra la gaita y presenta un primer material sonoro, que se captura y se modifica en tiempo real, y suena justo después junto al soporte; después hacen una respuesta con varios sonidos de timbres diferentes, unos con más reverberación, otros con ruido blanco y algunos en el registro grave. El desarrollo de la obra continúa durante la primera sección de la misma manera pero se presentan, cada vez, materiales diferentes en la gaita, algunos de los cuales aparecen en la imagen 7 con el nombre que el autor les asignó.

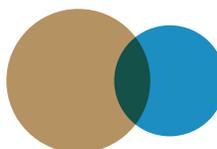
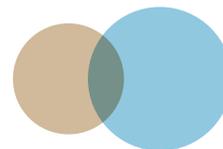


Imagen 6. Primer material sonoro de la gaita y la electrónica en vivo

The image shows a musical score with three staves. The top staff is labeled 'SOPORTE FIJO' and contains a box with 'A' and a symbol resembling a square with a circle inside, followed by a horizontal line with a dot and an infinity symbol. The middle staff is labeled 'LIVE' and contains a box with the following text: 'REVERB: ON', 'filtro: off', 'corus: off', 'decay time: 10s', 'dry/wet: 100%'. Below this box is the notation 'T-K-T'. The bottom staff is labeled 'GAITA HEMBRA' and contains a treble clef and a musical staff with notes, including a 'gliss' marking. A vertical dashed line at the 10-second mark connects the 'LIVE' and 'GAITA HEMBRA' staves.

Fuente: Extracción de la partitura original, colección personal

Imagen 7. Otros materiales sonoros de la gaita

The image shows five musical staves with different notations. The first staff is labeled 'Act a la Corzo' and has a 'gliss' marking. The second staff is labeled 'viento cúbico' and has a sharp sign. The third staff is labeled 'viento' and has a dashed line above it. The fourth staff is labeled 'Act sobre la Corzo' and has a series of upward-pointing arrows. The fifth staff is labeled 'Act sobre la cabeza' and has a shield-like symbol.

Fuente: Extracción de la partitura original, colección personal

Poco a poco el discurso se va haciendo más complejo; la gaita sigue presentando nuevos materiales y quien hace la electrónica en vivo debe alternar entre dos efectos con parámetros preestablecidos que no cambian; la reverberación que vemos en la imagen 6 y un *flanger* que usa más adelante; la actividad también se incrementa en el soporte fijo y crece la textura. Cerca del tercer minuto, y como muestra la imagen 8, suena en la pista un fragmento literal de una gaita⁸ homónima del mismo autor; el ejecutante cambia de instrumento, toca una frase completa y luego suena solo la pista, en la que se oye el resto del ritmo mencionado, pero con modificaciones en el timbre; sin embargo, hay muchos momentos en los que los sonidos de la maraca y las gaitas, en la pista, siguen siendo reconocibles. En adelante, la tensión va incrementándose y el ejecutante continúa presentando diversos materiales tímbricos no convencionales.

8 Ritmo musical del atlántico colombiano que lleva el mismo nombre del instrumento.

Imagen 8. Fragmento de la gaita *Así no tocan los indios*

The image shows a musical score for a gaita piece. It consists of two staves: S.F. (Soprano Flute) and G.H. (Gaita). The S.F. staff has a treble clef and a key signature of one flat. It contains a melodic line with various note values and rests. The G.H. staff also has a treble clef and a key signature of one flat. It contains a melodic line that starts with the instruction 'cambia a G.H.' and is followed by 'improvisación 1 b'. The S.F. staff has two time markers: '2:30"' and '2:40"'. The G.H. staff has a time marker '2:40"'. The S.F. staff is labeled 'LIVE' and 'improvisación 1 a'. The G.H. staff is labeled 'improvisación 1 b'.

Fuente: Extracción de la partitura original, colección personal

Más adelante la textura vuelve a reducirse; disminuye en forma considerable y torna a intervenir la electrónica en vivo. Esta nueva textura continúa con algunos sonidos lisos y muy reverberados, mostrados al comienzo, y se incluyen ahora algunos ruidosos y granulados que contrastan en seguida; por supuesto, los materiales sonoros que presenta el gaitero siguen siendo procesados en vivo y el gaitero, por primera vez, utiliza la maraca e improvisa con ella y la gaita macho. La textura crece y disminuye varias veces pero continúa con el mismo carácter del principio; muy ligera, sin mucha densidad y con sonidos prolongados. Hacia el minuto ocho aparece en el soporte fijo una voz de un hombre, posiblemente de avanzada edad; justo después, la tensión vuelve a incrementarse y el gaitero usa uno de los “sonidos extendidos” repetidamente mientras la textura de la electrónica va disminuyendo de manera paulatina; hacia el final vuelve a incluir algunos sonidos un poco granulados y, al terminar la obra, suena de nuevo la voz antes mencionada, dice algo muy corto y así concluye.

En suma, las cinco obras expuestas muestran diversos usos del referente popular, sea a partir de la imitación del timbre de un instrumento o de su uso explícito, de elementos rítmicos evocadores de lo popular, del uso de citas textuales u otro tipo de sonidos que puedan estar relacionados con prácticas musicales tradicionales. Son, además, testimonio de que la música electrónica latinoamericana y colombiana también se ve tentada a nutrirse de lo popular, de los sonidos que tienen un sentido contextual, geográfico y cultural.

Luego de ver las maneras en que el ‘objeto sonoro popular’ es usado por los diferentes compositores hasta acá expuestos, queda claro que hay unos más literales y evidentes que otros y puede haber referencias a contextos particulares o más generales. Por último, y si se tiene en cuenta que es posible rastrear dicho fenómeno casi desde los inicios de la música electrónica, pienso que ha significado un aporte, tanto para la renovación de materiales musicales en la música académica vanguardista como para la perdurabilidad de sonoridades propias de la música tradicional.

Análisis del 'objeto sonoro popular' y su uso en la composición

While the music of ethnic populations represents something new for many composers, it is for others a way of looking inward at themselves and their own history... those who have turned to their roots for inspiration
(Schwartz y Godfrey, 1993, p. 201)

Las obras que expondré a continuación son solo algunas de las que trabajé durante mis estudios de maestría en la Universidad EAFIT y son parte del resultado de una investigación que busca resaltar las prácticas compositivas de carácter académico relacionadas con la música popular y contribuir a un repertorio que, en mi opinión, es muy reducido y tiene poca divulgación, al menos en el país.

El 'objeto sonoro popular'

Es todo objeto sonoro que conserve un mínimo de relación con alguna práctica musical de tipo popular. Como lo vimos en los casos anteriores, el objeto puede tener diferentes comportamientos al interior del discurso musical y es, entonces, cuando se hace necesario clasificar sus características. El proceso de análisis comienza por observar: ¿a qué hace referencia?, ¿por qué podemos identificarlo como popular?, puesto que los posibles contextos populares pueden ser diversos tipos y hay que observar también su origen: ¿a cuál contexto pertenece la práctica popular? Después está su uso en la composición, las funciones formales y estructurales, en diferentes niveles que el mismo cumple: ¿cuál es su papel en el discurso musical?

Las referencias explícitas

Tienen que ver con los eventos musicales que se relacionan de manera clara con algún género o práctica musical popular de manera inmediata, puesto que las referencias explícitas no necesitan una segunda observación; "saltan al oído" y son reconocidos al instante por el oyente (factor que, por supuesto, depende de factores culturales); además, el último es capaz de identificar el origen de la música popular y establecer relaciones musicales entre el fragmento escuchado y las experiencias relacionadas con el tipo de música en particular. Esta categoría se subdivide, además, en dos subtipos, según su contexto de origen.

Primero está la cita musical literal o en parte literal: el uso de fragmentos de canciones existentes de otros autores, es decir, de música perteneciente al enorme repertorio popular, como se vio en varios de los casos anteriores. Schwartz y Godfrey (1993) consideran la cita musical como uno de los recientes desarrollos en técnicas compositivas del último siglo y afirman que dichas citas están destinadas a ser percibidas e, incluso, reconocidas por el oyente y que la técnica puede ir más allá del uso de referencias fugaces y ocultas y volverse una parte substancial en el nivel estructural. Esto quiere decir que la cita puede aparecer, de manera parcial o completa, de dos maneras: como un objeto sonoro que hace parte de una determinada textura en el discurso musical (como es el caso de la salsa en *Ayayayay*) o como un elemento de la forma (el caso del son en *Temazcal* o de la gaita en *Así no tocan los indios*).

El uso de un “estilo” o “género” musical determinado, más que una canción particular, se refiere a un contexto más amplio y esto es lo que define el segundo subtipo de la cita musical. Me refiero al uso de las músicas que pertenecen al sustrato tradicional: ritmos, melodías y formas establecidas que son de uso común en su contexto. El ritmo de gaita, el son mexicano de Álvarez, los ritmos costeros como los que usa Romano o las melodías de flautas en la obra de Manguashca son algunos ejemplos de ellos.

Las referencias implícitas

Estas, a diferencia de las anteriores, no necesitan aspectos formales o estructurales para brindar información sobre el contexto de origen y tienen que ver sobre todo con el timbre, el sonido concreto que se relaciona con ideas musicales a partir de la geografía y los grupos sociales. Por una parte están los sonidos de instrumentos tradicionales, presentes en todos los casos observados hasta el momento: los silbatos brasileros, las maracas, los aerófonos andinos y de la costa colombiana; timbres diferenciables que, además, implican toda la práctica musical en la que el instrumento se involucra. Así, en el caso de Romano, por ejemplo, los sonidos de la gaita y la flauta de millo hacen referencia a toda la práctica musical de “pitos” de la costa caribe colombiana sin necesidad de que se toque un tipo de música específico.

Por último están los sonidos que hacen referencia a contextos populares sin necesidad de referirse a su música y que son, en su totalidad, de ubicación geográfica y cultural. Las voces, por ejemplo, por medio del acento regional, nos dicen en cuál contexto social y geográfico se ubica su referente musical; los sonidos de animales y otros propios de la ciudad, y según su uso en el discurso musical, pueden decir si el evento se relaciona con lo rural o lo urbano y con cuál tipo de prácticas en dichos contextos: el caso de las gallinas en *Ayayayay*, en relación con las personas que están vendiendo, pudiera dar la impresión de ser una plaza de mercado: un escenario de prácticas populares inmerso en un ambiente urbano.

Un sonido carece de sentido musical hasta que una relación se hace presente, y adquiere sentido como un elemento del discurso gracias a la presencia de otros elementos con los que puede compararse. En consecuencia, el sentido surge de la combinación de elementos con los que un sonido puede relacionarse y compararse para ser identificado como diferente (Sigal, 2014, p. 52).

Las categorías antes explicadas, es decir, las referencias de tipos explícito e implícito, pueden sin duda tener una relación muy cercana con la noción de “marcas sonoras” y “sonidos clave” de Schafer⁹ (1977). El autor dice que son aquellos creados por su geografía y su clima (agua, viento, bosques, pájaros, insectos, etc.) y pueden poseer un significado arquetípico; por otra parte, las marcas sonoras se refieren a sonidos comunitarios que son únicos o poseen cualidades que los hacen especialmente

⁹ Es un punto de vista que trata de observar el comportamiento de los sonidos, en particular en el paisaje sonoro, basado en conceptos propios de la semiología: connotación y denotación.

identificables por la gente en dicha comunidad. El concepto puede ser extrapolado también al de referencia popular. Por ejemplo, en el caso de las implícitas, el sonido de un tiple es una manifestación sonora de un instrumento de cuerda pulsada, posiblemente con plectro o con los dedos o uñas, uno entre muchos otros instrumentos del mismo tipo y que también son de uso popular en una gran cantidad de manifestaciones musicales en el mundo. Sin embargo, en el contexto colombiano, el tiple tiene connotaciones culturales y significa, no solo un instrumento de cuerda, sino uno con el que se ha hecho una enorme parte del repertorio y de las manifestaciones musicales en el país. El análisis de las referencias explícitas funciona de la misma manera que el ejemplo anterior pero con “géneros” o “estilos” musicales, que son todas manifestaciones populares a la luz de la academia, pero tienen, a su vez, significados profundos para cada grupo social que lo practica.

Woodside (2008, p. 3) menciona que hay “expresiones sonoras, conceptos recurrentes representados a través de distintos objetos sonoros y la construcción de discursos musicales que, mediante géneros y estilos, forman parte de un ‘macrodiscurso sonoro’ con referentes a la cultura donde se elaboran”. De alguna manera similar al concepto de *koiné*, lengua común, según lo establecido por Bedoya Sánchez (1990) para la música. El autor menciona que “una cumbia puede ser entendida en toda una gran región rural-urbana, aunque la región presente sub espacios donde las cumbias manifiestan características muy diferentes de la primera citada” (p. 87). Ambos casos se refieren a lo mismo: a las capacidades de determinado grupo social de tener una comprensión más amplia sobre sus prácticas musicales por vivencia propia, de ser poseedores de un macrodiscurso, una *koiné* que prevalece y permea diferentes expresiones musicales. Así, las referencias sonoras se vuelven relevantes en el momento en que sitúan al oyente en un medio sociocultural particular con el cual pueda identificarse.

Con fines compositivos creé una matriz que me permitió clasificar objetos sonoros y observar sus características según su tipo y su contexto de origen, para su posterior uso en el discurso musical. Sabemos, entonces, que las referencias pueden ser de dos tipos y cada una de ellas está, a su vez, dividida en dos subtipos diferentes; las primeras, en citas textuales y referencias tradicionales (usos comunes de la música popular) y las segundas, en instrumentos y otros como la voz o los sonidos de ciudades o los campos. Existen también dos tipos de contexto de origen, uno musical y otro geográfico. Está el tipo de uso formal que se le da en la obra, si es un objeto sonoro dentro del discurso o una parte estructural/formal. Por último, hay que tener en cuenta el nivel de claridad (evidencia) con el que se presenta dicha referencia: es decir, si la misma es reconocible o si está oculta o presentada en forma parcial y no es comprendida por el oyente de manera inmediata.



Tabla 1. Clasificación de objetos sonoros según su tipo, contexto de origen, uso y nivel de claridad

		Contexto de origen		Uso formal		Nivel de claridad	
		Musical	Geográfico	Objeto interno	Estructural	Alto	Bajo
Tipo	Explícito	Cita textual					
		Referencia tradicional					
	Implícito	Instrumento					
		Otros					

Fuente: Elaboración propia

La tabla puede ayudar, tanto en el análisis como en la composición, a determinar, no solo la clasificación de los sonidos con los que se construye la obra, sino también su posible papel en el discurso musical, sea de tipo formal o estructural, según sus características tímbricas, melódicas, rítmicas, texturales y de duración que se busquen en el momento de componer.

Usos compositivos del ‘objeto sonoro popular’

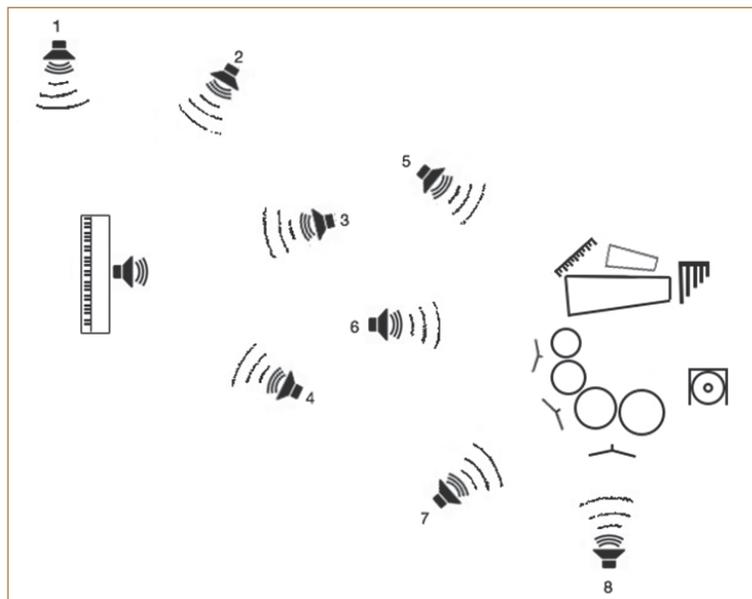
A continuación mostraré diferentes usos que hice del ya conocido objeto sonoro en mis propias obras. Presentaré tres ejemplos en los que se exploraron, además de los métodos utilizados por otros compositores, nuevas maneras de acercarse a la composición, al tener en cuenta la clasificación que pueden tener los sonidos y su incidencia en la música.

El tao del joropo (2015). Piano o percusión y soporte fijo octafónico

La obra, y como su nombre lo dice, hace referencia a algunos elementos presentes en la creencia taoísta¹⁰ y expresiones del joropo llanero colombo-venezolano. Fue pensada para que pueda funcionar en formato completo, instrumento solista y soporte fijo (sea piano o percusión) o cada una de sus partes de manera independiente, como una yuxtaposición de elementos que generan un triple concierto. Los instrumentos están en dos lugares diferentes del mismo espacio/ambiente y los ocho canales de salida del soporte atraviesan y, a la vez, envuelven a los instrumentistas, lo que genera dos microambientes sonoros independientes (piano y percusión) soportados por uno macro (el soporte fijo). Desde el punto de vista formal, la obra está compuesta por cinco miniaturas que deben ser ejecutadas una tras otra; la electrónica viaja de modo lento y progresivo a manera de espejo, desde el primer parlante hasta el cuarto y de regreso al primero y, en forma simultánea, del octavo al quinto y de regreso, con el propósito de crear también efectos acusmáticos.

10 En particular cinco elementos (tierra, aire, madera, fuego y metal), características internas de cada uno de ellos y las maneras en que se relacionan unos con otros, se tomaron para determinar aspectos formales y de contenido.

Imagen 9. Disposición espacial de los instrumentos y la electrónica



Fuente: Elaboración propia

El discurso de los instrumentos, en general, está basado en representaciones más o menos literales de los golpes¹¹ del joropo llanero; unos buscan ser comprendidos de inmediato por el oyente y con otros, por el contrario, se pretende que pasen inadvertidos y solo se hacen evidentes en algunos momentos. Los dos instrumentos tocan simultáneamente pero cada uno tiene su parte individual, así que cada uno ejecuta un golpe diferente, lo que genera así variedad sonora en el escenario para que el oyente pueda cambiar de lugar en el concierto y sentirse siempre rodeado de elementos sonoros que hacen referencia a la música llanera.

La parte electrónica se construyó a partir de muestras pregrabadas de un cuatro y maracas llaneras, otros instrumentos de semillas, un bajo eléctrico, un timbal sinfónico y un platillo suspendido. De acuerdo con Sigal (2014, p. 44), “los sonidos cuyas fuentes podemos reconocer son útiles para crear límites. Su carácter reconocible los vuelve fáciles de identificar como elementos independientes, aun cuando hayan sido sometidos a transformaciones, asumiendo que estas transformaciones no sean muy destructivas.

En ese sentido, y a pesar de las modificaciones que se hagan al sonido, siempre que haya reconocimiento de la fuente será posible establecer relaciones con el contexto de origen. Es decir, en el momento en que los timbres particulares del cuatro y las maracas conviven en un mismo contexto sonoro se establece de inmediato una referencia a las prácticas musicales en los Llanos; son referencias implícitas que aparecen dentro del discurso musical con la intención de ser reconocidas por el oyente. De acuerdo con la tabla, los sonidos mencionados responden a las siguientes categorías:

11 Estructuras formales y melódicas que se usan en la música llanera, también llamados aires en otros géneros musicales.

Tabla 2. Clasificación de objetos sonoros según su tipo, contexto de origen, uso y nivel de claridad en El tao del joropo

			Contexto de origen		Uso formal		Nivel de claridad	
			Musical	Geográfico	Objeto interno	Estructural	Alto	Bajo
Tipo	Explícito	Cita textual						
		Referencia tradicional						
	Implícito	Instrumento		X	X		X	
		Otros						

Fuente: elaboración propia

Por otra parte, y dentro de la obra, las partes instrumentales están conformadas por cinco miniaturas basadas en golpes, subgéneros del género joropo llanero colombiano-venezolano: Zumba que zumba, Mamonaes, San Rafael, Quirpa y Quitapesares. Estas piezas se nutren de diferentes técnicas compositivas, en lo primordial para obtener variedad en el nivel de su claridad subgenérica. Así, hay algunos que son completamente evidentes, otros más ocultos y unos más que pueden pasar desapercibidos.

El Zumba que zumba de la percusión, por ejemplo, alterna constantemente entre secciones ritmo-melódicas con elementos propios del lenguaje del arpa llanera y otras más ambientales y de exploración tímbrica, como muestra la siguiente imagen.

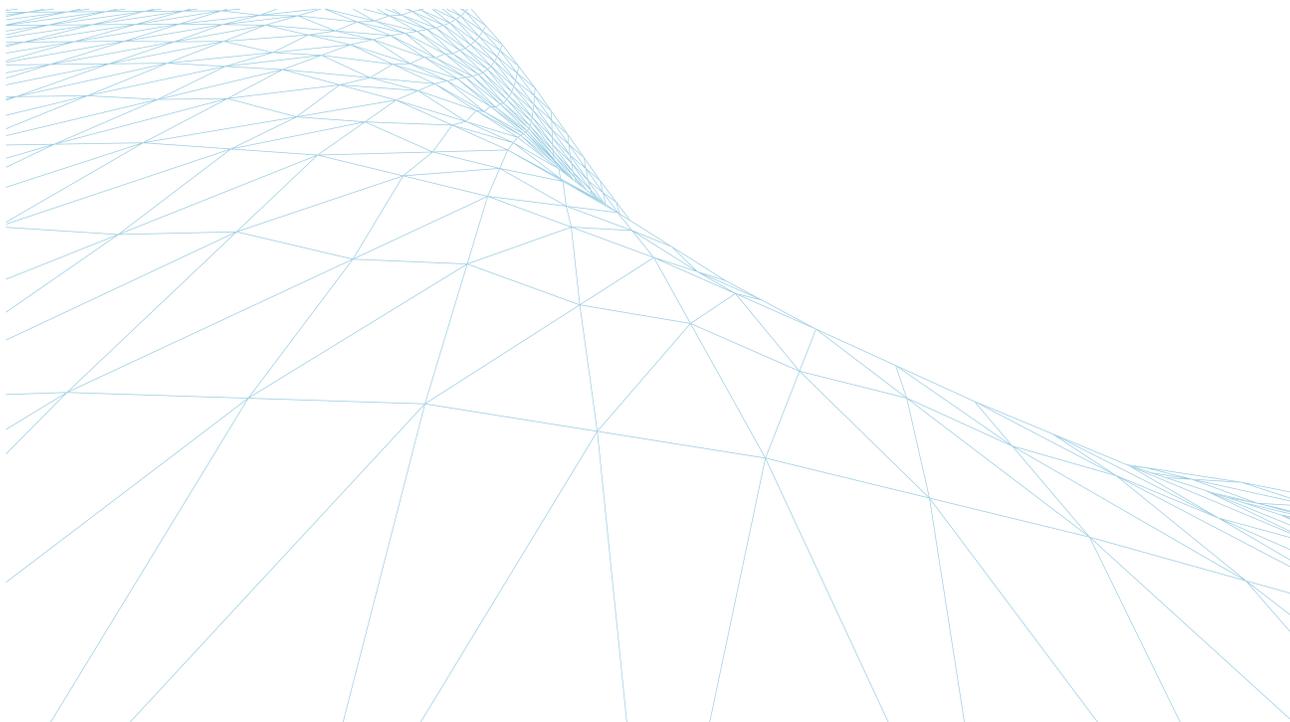


Imagen 10. Sección de Zumba que zumba en la percusión

The image displays a musical score for a section titled "Zumba que zumba en la percusión". The score is written for piano and percussion. It is in 3/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The piano part is divided into three systems. The first system includes the right hand (labeled "Mano derecha en glockenspiel" with a forte *f* dynamic) and the left hand (labeled "Mano izquierda en maracas" with a mezzo-piano *mp* dynamic). The second system continues the piano accompaniment with dynamics ranging from mezzo-forte (*mf*) to forte (*f*). The third system introduces percussion instruments: Windchimes (4"), Platillo (5"), and Timpani (5"). The percussion part includes various rhythmic patterns and dynamics, such as *f* and *mf*, with accents and slurs. The piano part continues with a steady accompaniment throughout.

Fuente: Extracción de la partitura original, elaboración propia

En ese sentido, el Zumba que zumba es una referencia tradicional, un uso común de la música en un contexto regional llanero que constituye una sección en la pieza:

Tabla 3. Clasificación de objetos sonoros según su tipo, contexto de origen, uso y nivel de claridad en El tao del joropo

Tipo			Contexto de origen		Uso formal		Nivel de claridad	
			Musical	Geográfico	Objeto interno	Estructural	Alto	Bajo
Tipo	Explícito	Cita textual						
		Referencia tradicional	X	X		X		
	Implícito	Instrumento					X	
		Otros						

Fuente: Elaboración propia

El Mamonal en el piano, en cambio, se comporta de modo muy diferente; a diferencia del anterior, olvida casi por completo los materiales constituyentes del golpe y crea únicamente momentos armónicos que se transforman poco a poco (en realidad sí siguen la armonía literal del golpe pero, debido al estilo en el que se escribió y a su relación con el discurso electrónico, es poco reconocible).

Imagen 11. Material armónico de Mamonal en el piano

The image shows a musical score for Piano, consisting of three systems of staves. The tempo is marked as $\text{♩} = \text{ca. } 100$. The score includes dynamic markings such as *pp*, *ff*, *mf*, *p*, *f*, and *subito p*. There are also tempo markings: *rápido* and *accel. molto hasta lo más rápido posible*. The score features various musical notations including notes, rests, and articulation marks. There are also some handwritten-style markings like Xeo and asterisks.

Fuente: Extracción de la partitura original, elaboración propia

Hacia la mitad de la pieza sobresale de entre este discurso de tipo impresionista (casi más en sentido pictórico que en el musical: impresiones), un melodipo¹² literal (también arpístico) que contrasta en el discurso por su estabilidad rítmica y clara conducción armónica; sin embargo, desaparece en forma tan rápida como apareció para regresar a la textura armónica de “tipo impresionista” que antes se mencionó.

Imagen 12. Melotipo armonizado de Mamonaes en el piano

The image displays a musical score for piano, consisting of four systems of staves. The first system includes a tempo marking of quarter note = ca. 100 and a dynamic marking of *pp*. The second system features a dynamic marking of *mp* and a tempo marking of *rápido*. The third system has a dynamic marking of *mf*. The fourth system includes a dynamic marking of *p* and a tempo marking of *accel. molto*. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. The notation includes various dynamics (*pp*, *mp*, *mf*, *ff*, *p*), articulation marks (accents, slurs), and performance instructions (e.g., *rápido*, *subito p*, *accel. molto*). The score is presented in a clean, professional layout with clear notation and dynamic markings.

Fuente: Extracción de la partitura original, elaboración propia

12 Estructuras melódicas preestablecidas; en la práctica común los melodipos son adaptables y modificables con el fin de dar variedad al lenguaje del joropo. Debido a la gran variedad de golpes existentes, hay melodipos que solo se usan en unos y otros que se pueden usar en muchos, puesto que los golpes comparten muchas veces estructuras armónicas.

A este golpe se le puede hacer un doble análisis; como se anunció, por una parte están las estructura armónica propia del subgénero y, por otro, están sus melodiosos. Así, esta cita parcial que se trae a colación es una melodía tradicional y muy clara; sin embargo, su estructura armónica se “disuelve”, se hace borrosa y muy poco reconocible y necesita del melodioso explícito para cobrar unidad y sentido como “golpe”; entonces, sus características serían las siguientes:

Tabla 4. Clasificación de objetos sonoros según su tipo, contexto de origen, uso y nivel de claridad en El tao del joropo. Estructura melódica “melodioso”

			Contexto de origen		Uso formal		Nivel de claridad	
			Musical	Geográfico	Objeto interno	Estructural	Alto	Bajo
Tipo	Explícito	Cita textual						
		Referencia tradicional	X	X	X			
	Implícito	Instrumento					X	
		Otros						

Fuente: Elaboración propia

Tabla 5. Clasificación de objetos sonoros según su tipo, contexto de origen, uso y nivel de claridad en El tao del joropo. Estructura armónica “golpe”

			Contexto de origen		Uso formal		Nivel de claridad	
			Musical	Geográfico	Objeto interno	Estructural	Alto	Bajo
Tipo	Explícito	Cita textual						
		Referencia tradicional	X	X	X			
	Implícito	Instrumento						X
		Otros						

Fuente: Elaboración propia

En resumen, el uso de varios materiales de la tabla, me permitió establecer considerables diferencias en el discurso musical. El uso de materiales textuales y otro menos reconocibles, el tratamiento compositivo¹³ que se les dio y su alternancia y relación dentro del discurso musical, tanto electrónico como acústico, generan diversas situaciones musicales de mayor o menor referencia al contexto de origen.

13 En relación con la escritura instrumental, las miniaturas también se acercan, por medio de lo popular, a diferentes técnicas; unas más tradicionales y contrapuntísticas, otras más gráficas e indeterminadas, etc. Las decisiones que se toman en relación con el tipo de escritura surgen de las necesidades mismas de la obra, de pensar sobre cómo re-presentar una idea popular por medio de los recursos melográficos vigentes.

La vuelta andina (2015). Tiple y soporte fijo estéreo

Esta obra trata de describir, desde el punto de vista sonoro, un recorrido por las diferentes subregiones de la región andina colombiana: nororiental, centroandina e interandina¹⁴. El recorrido comienza en Bogotá-Cundinamarca, pasa a Tunja-Boyacá, de ahí a Bucaramanga-Santander. Después pasa a Medellín-Antioquia, luego a Manizales-Caldas y de ahí baja y pasa por Risaralda y luego al Quindío, para dirigirse a Ibagué-Tolima, y por último regresa a Bogotá-Cundinamarca. La intención es recrear la ruta por medio de sonidos e ideas musicales que hagan referencia a los lugares por los que pasa con el uso de citas literales o modificadas de diferentes canciones que son representativas de las regiones y el uso de estructuras de acompañamiento propias de algunos géneros de la música andina colombiana: pasillo, bambuco, torbellino y carranga, con el propósito de aprovechar sus similitudes rítmicas.

El discurso electrónico está construido casi por completo a partir de sonidos tomados de un tiple; el instrumento fue “muestreado” nota por nota, cuerda por cuerda, y, además, se grabaron algunos efectos de trino y trémolo en diferentes registros. Por otra parte, el tiple, instrumento nacional y símbolo de esta música, se entremezcla con el discurso electrónico constantemente; en ocasiones, emerge del mismo como si la música se desdoblara y vuelve de regreso a mezclarse con la electrónica, como si fuera un tiple aumentado, un metatiple. Es importante mencionar que fue pensada para que cada elemento, tanto el tiple como la electrónica, estuviera dentro de sus prácticas tradicionales. Es decir, que la electrónica funcionaría mediante alteración y transformación de los sonidos y sus componentes y el tiple tocaría en su propio lenguaje de acompañamiento y escritura melódica y armónica tradicional; no obstante, juntos lograrán articular todo el discurso musical que soporta la idea de la vuelta andina.

En relación con el recorrido, elegí el pasillo *La gata golosa*, de Fulgencio García, para representar a Bogotá; el ritmo de rumba carranguera para representar a Boyacá; un canto tradicional y anónimo de guabina a Santander. Más adelante, el bambuco *Antioqueñita*, de Pelón Santamarta, y luego *Feria de Manizales*, de Juan Mari Assins, para representar a Medellín y Manizales, en su orden; uso luego *El pereirano*, pasillo de Camilo Bedoya, para evocar el departamento de Risaralda y, debido a que la ruta pasa por una parte muy reducida del Quindío, este departamento queda sin canción representativa. Por último, en el Tolima suenan dos referencias: el bambuco fiestero *El contrabandista*, de Cantalicio Rojas, y luego *El bunde tolimense*, de Alberto Castilla.

14 Subregiones que comprenden las prácticas musicales andinas en Colombia. Centroandina abarca las regiones de Cundinamarca, Boyacá y los Santanderes, en donde las músicas más usadas son los bambucos, los torbellinos, las guabinas y los pasillos en mayor medida. Noroccidental, por otra parte, comprende las regiones de Antioquia, Caldas, Risaralda y Quindío, en donde las más representativas son bambucos cantados, la trova y la música guascarrilera. Por último, la interandina abarca el Tolima y Huila, en donde las músicas principales son el sanjuanero y otras manifestaciones del bambuco fiestero, los torbellinos y los pasillos instrumentales y el bunde. Se excluye a la región suroccidental, que comprende parte del alto Cauca, Valle del cauca y Nariño. La categorización empleada es la establecida por Samuel Bedoya Sánchez.

Todas las anteriores son citas textuales de ellas la gran mayoría son reconocibles, al menos ante oyentes conocedores de la música andina. Son referencias explícitas que ayudan a dibujar el recorrido planeado y que hacen de la obra un *collage* de ritmos y canciones tradicionales>; además, queda claro que cada departamento representa en sí una subsección de la obra, así que pertenece también al diseño formal. El tiple, por supuesto, toma papeles de tipo melódico y de acompañamiento cuando suenan dichas citas, para que entre ambas partes constituyan la cita con la mayor claridad posible.

En cuanto a las referencias implícitas, es apenas necesario recordar al lector la importante función que cumple el concepto sonoro que envuelve al tiple, como una sonoridad con identidad propia, y que se relaciona también en la gran mayoría de prácticas musicales en el país. Podría, entonces, afirmarse que la obra entera es un llamado a la sonoridad andina colombiana, una referencia permanente en las prácticas musicales cotidianas del interior del país. Hay también en la partitura indicaciones sobre cómo debe ejecutarse el acompañamiento de un ritmo particular: sea el acompañar como bambuco, como rumba carranguera o como pasillo (al tener en cuenta que, a pesar de sus similitudes rítmicas, presentan una gran variedad y riqueza sonora en el interior de cada uno). De regreso al concepto de ruta, y como comentario adicional, el paso por el río Magdalena es también una referencia geográfica que aparece, como división formal, en el discurso musical¹⁵. Es claramente una obra que busca alimentarse de una gran cantidad de elementos referenciales al concepto de origen, que es la música de la región andina colombiana.

The boarder concept of “historicism”, in which entire styles (rather than specific works) are examined, appropriated, fragmented, and then recollected in new guises. Historical awareness has often surfaced in a composer’s work in the form of references that serve as homage to, or commentary on, an earlier style. The references are often deliberated, devices to evoke certain associations in the mind of listeners... “Historicism” of another sort occurs when entirely different traditions meet, to create a new and highly personal amalgam. (Schwartz y Godfrey, 1993, p. 40).

El soporte fijo, por una parte, al pasarlo por la tabla de clasificación muestra que hay elementos referenciales de varios tipos presentes en la totalidad de la obra.

15 La altimetría de las ciudades, la distancia entre ellas y otras referencias geográficas tuvieron que ver en las decisiones compositivas de la obra pero se vieron reflejadas más en la lógica de alturas, cambios de dinámica y densidad textural, entre otros aspectos, que no sirven como referencia pues pasan completamente desapercibidos para el oyente.

Tabla 6. Clasificación de objetos sonoros según su tipo, contexto de origen, uso y nivel de claridad del soporte fijo en La vuelta andina

			Contexto de origen		Uso formal		Nivel de claridad	
			Musical	Geográfico	Objeto interno	Estructural	Alto	Bajo
Tipo	Explícito	Cita textual	X		X	X	X	X
		Referencia tradicional	X	X	X	X	X	X
	Implícito	Instrumento	X	X	X		X	X
		Otros			X			X

Fuente: Elaboración propia

Por otra parte, y a partir del análisis en la tabla, el tiple tal vez no muestra tanta variedad de referencias como el soporte fijo, pero es muy interesante observar que tiene algunas que no habían estado presentes con anterioridad.

Tabla 7. Clasificación de objetos sonoros según su tipo, contexto de origen, uso y nivel de claridad del tiple en La vuelta andina

			Contexto de origen		Uso formal		Nivel de claridad	
			Musical	Geográfico	Objeto interno	Estructural	Alto	Bajo
Tipo	Explícito	Cita textual	X		X	X	X	X
		Referencia tradicional	X		X	X	X	
	Implícito	Instrumento	X			X	X	
		Otros		X		X		

Fuente: Elaboración propia

Entonces, si unimos la información de ambos medios en una sola tabla, podemos observar que ambos se complementan y que el discurso musical, en su totalidad, está cargado de elementos referenciales de diversos tipos. Queda claro cómo la tabla es en efecto útil para categorizar los objetos en la música y exponer sus características.

Tabla 8. Clasificación de objetos sonoros según su tipo, contexto de origen, uso y nivel de claridad en La vuelta andina

			Contexto de origen		Uso formal		Nivel de claridad	
			Musical	Geográfico	Objeto interno	Estructural	Alto	Bajo
Tipo	Explícito	Cita textual	X		X	X	X	X
		Referencia tradicional	X	X	X	X	X	X
	Implícito	Instrumento	X	X	X	X	X	X
		Otros		X	X		X	X

Fuente: Elaboración propia

Conclusiones

Los referentes populares han permeado la música electroacústica desde la década de los sesenta y los autores que podemos rastrear en la historia muestran diferentes maneras de hacer uso de dichas referencias en la composición. Es posible también afirmar que, desde que existe la música electrónica, se ha involucrado con las músicas populares en mayor o menor medida. Por ejemplo, la electrónica comercial se ha visto en particular permeada por la inclusión de sonidos populares; algunas de estas músicas han buscado la inclusión de sonidos electrónicos para enriquecer su lenguaje y, por supuesto, la música electrónica académica no es la excepción.

Interpretar un objeto sonoro como “de origen popular” implica identificarlo y reconocerlo, desde el punto de vista auditivo, a través de un vínculo sonoro establecido, un recuerdo de música popular que viene a la memoria. También, el ‘objeto sonoro popular’, así como cualquier otro, es susceptible de ser categorizado para su mejor comprensión analítica y orienta de igual manera diferentes maneras de abordar composiciones electroacústicas y de desarrollar el discurso con una clara consciencia sobre los materiales sonoros que se van a utilizar.

En Colombia, así como en muchos otros países latinoamericanos, también hay autores interesados en el rescate de las músicas populares a través de diferentes mecanismos en la composición académica. Es decir, el uso de diferentes técnicas compositivas y los posibles medios (sean electrónicos o mixtos) permiten que el vínculo entre ambas partes se mantenga, al alimentar conceptos y métodos académicos para la creación musical y al permitir que los lenguajes populares lleguen a otros escenarios.

Una de las cosas más enriquecedoras de esta investigación fue la posibilidad de explorar el enorme repertorio electroacústico en Latinoamérica y la gran cantidad de compositores que incluyen lo popular: Rodolfo Acosta (Colombia), Cergio Prudencio (Bolivia), Alejandro Cardona (Costa Rica) y Patricia Martínez (Argentina), entre muchos otros que lamentablemente dejo por fuera del análisis, han recurrido a técnicas similares para la inclusión de elementos referenciales.

El uso de citas musicales en la composición es una herramienta útil para desarrollar nuevos discurso en lo popular porque son un material dado, son referencias existentes que, según su difusión, dan cuenta de algunas de las mejores ejecuciones de la música popular en cuestión y eso garantiza calidad. Por otra parte, las herramientas tecnológicas nos permiten no solo obtener los materiales sonoros, sino también moldearlos de manera tal que sea conviertan en lo que sea que queramos para desarrollar una composición musical.

Las decisiones compositivas sobre cómo abordar el discurso musical, sea electrónico o acústico, y como antes se mencionó, deben surgir de las necesidades de la obra y satisfacer las expectativas del compositor: Una idea musical puede ser re-presentada de muchas maneras según el medio o la técnica usada, entre otras, pero de esa gran paleta de posibilidades que brindan los recursos académicos hay solo algunas (o una) que en realidad son útiles para las necesidades expresivas del compositor.

Referencias

Aharonián, C. (1995). *Gran tiempo. Composiciones electroacústicas* (disco compacto). Montevideo: Tacuabé.

Álvarez, J. (...). Temazcal. *youtube*. Recuperado el 16 de abril de 2016, de: https://www.youtube.com/results?search_query=temazcal+javier+alvarez

Bedoya Sánchez, S. (1990). Formas musicales colombianas. En *Módulos de capacitación para instrumentistas y directores de bandas de vientos*, pp. 66-98. Bogotá: Plan Nacional de Música. Programa Nacional de Bandas. Instituto Colombiano de Cultura (Colcultura). Recuperado el 21 de Septiembre de 2009, de: <http://www.banrepultural.org/blaavirtual/musica/modulos/10/10.htm>

Corredor Téllez, F. (s.f.a). El tao joropero (percu version). *soundcloud*. Recuperado el 16 de abril de 2016, de: <https://soundcloud.com/felipecorredortellez/el-tao-joropero-percu-version>

Corredor Téllez, F. (s.f.b). El tao del joropo (piano version). *soundcloud*. Recuperado el 16 de abril de 2016, de: <https://soundcloud.com/felipecorredortellez/el-tao-joropero-piano>

Corredor Téllez, F. (s.f. c). *La vuelta andina*. Recuperado el 16 de abril de 2016, de: <https://soundcloud.com/felipecorredortellez/la-vuelta-andina>

Corzo, J. (2016). Asñi no tocan los indios. Recuperado el 16 de abril de 2016, de: Vimeo. <https://vimeo.com/136535198>

Dal Farra, R. (2004). *El archivo de música electroacústica de compositores latinoamericanos*. Disertación doctoral en Étude et pratiques des arts, Université du Québec à Montréal. Montreal, Canadá: Fondation Daniel Langlois pour l'art, la science et la technologie. Recuperado el 16 de abril de 2016, de: http://www.fondation-langlois.org/pdf/e/Dal_Farra_ES.pdf

Dal Farra, R. (2010). *Latin-American electroacoustic music collection*. Montreal, Canadá: Fondation Daniel pour l'art, la science et la technologie. Recuperado el 16 de abril de 2016, de: <http://www.fondation-langlois.org/html/e/page.php?NumPage=556>

Fondation Langlois (1997a). *Ayayayay*. Montreal, Canadá: Fondation Daniel Langlois pour l'art, la science et la technologie. Recuperado el 16 de abril de 2016, de: <http://www.fondation-langlois.org/html/e/oeu.php?NumEnregOeu=o00001819>

Fondation Langlois (1997b). *Movimiento browniano*. Montreal, Canadá: Fondation Daniel Langlois pour l'art, la science et la technologie. Recuperado el 16 de abril de 2016, de: <http://www.fondation-langlois.org/html/e/oeu.php?NumEnregOeu=o00001258>

Microcircuitos (s.f.). *Plataforma independiente de experimentación sonora generada en América Latina*. Recuperado el 22 de mayo de 2016, de: <http://microcircuitos.org>

Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos de Bolivia, OEIN (2015). OEIN. Recuperado el 05 de abril de 2016, de: <http://oeinbolivia.com>

Romano Gómez, A. M. (s.f.). Ana María Romano G.: En un mar de contradicciones (2013). *soundcloud*. Recuperado el 06 de abril de 2016, de: <https://soundcloud.com/microcircuitos/colombia-ana-mar-a-romano-g-en>

Schafer, R. M. (1977). *The soundscape. Our sonic environment and the tuning of the world*. Vermont: Destiny Books.

Schwartz, E., & Godfrey, D. (1993). *Music since 1945: issues, materials and literature*. Nueva York: Schirmer Books.

Sigal, R. (2014). *Estrategias compositivas en la música electroacústica. Generación de materiales y creación de un lenguaje musical eficaz*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.

Woodside, J. (2008). La historicidad del paisaje sonoro y la música popular. *Trans. Revista Trascultural de Música, 12*. Recuperado el 03 de Marzo de 2016, de: <http://www.redalyc.org/pdf/822/82201221.pdf>

Anexo

Listado de obras

- *Alquimia sonora* (2016) - David Gómez
- *Así no tocan los indios* (2014) - Jonathan Corzo
- *Ayayayay* (1971) - Mesías Maiguashca
- *Chulyadas-tarkyadas-sikuryadas* (2011) - Mesías Maiguascha
- *Deep inside the flatlands* (2016) - Felipe Corredor Téllez
- *El monocuco chapineruno* (2013) - Rodolfo Acosta
- *El oro* (1992) - Mesías Maiguashca
- *El tao del joropo* (2015) - Felipe Corredor Téllez
- *En un mar de contradicciones* (2013) - Ana María Romano Gómez
- *Inés de Suarez* (2014) - Sebastián Sampieri
- *La vuelta andina* (2015) - Felipe Corredor Téllez
- *Mambo Vinko* (1993) - Javier Álvarez
- *Movimiento browniano* (1968) - Jorge Antunes
- *Papantla* (2015) - Tix Ernesto Ballesteros
- *Pasó en el litoral pacífico* (2016) - Felipe Corredor Téllez
- *Tejidos rebeldes IV* (2012) - Alejandro Cardona
- *Temazcal* (1984) - Javier Álvarez