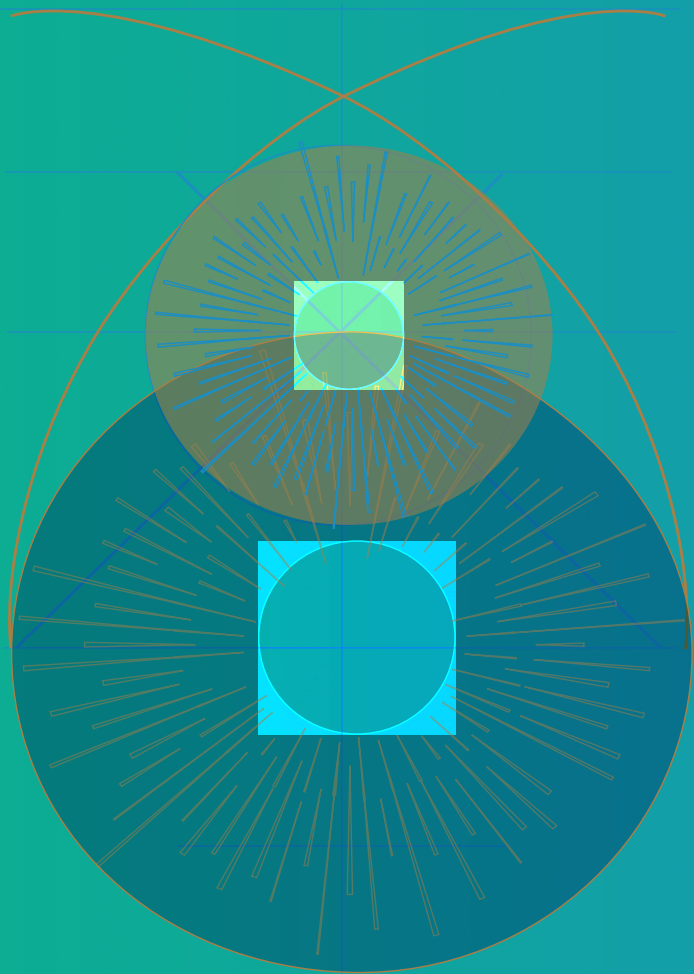


julio - diciembre 2016

Revista del Departamento de Música
Grupo de Investigación en Estudios Musicales

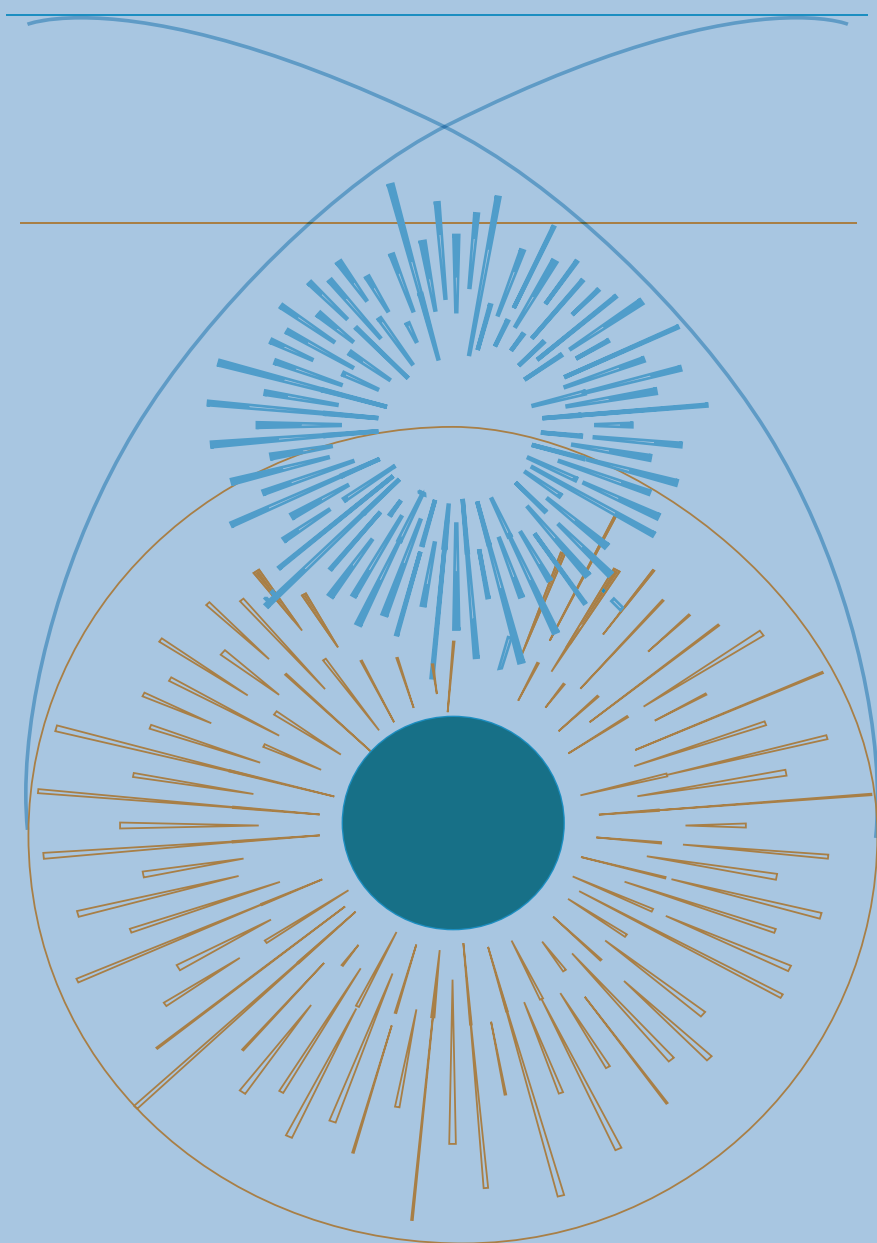
UNIVERSIDAD
EAFIT[®]




RI
CER
CA
RE

06

PRE SEN TA CIÓN





El número 6 de la revista *Ricercare* presenta tres artículos y una partitura que abordan tres temáticas diferentes.

La Armonía en el teclado o *el partimento* como estrategia metodológica para la enseñanza de la improvisación y el aprendizaje del lenguaje musical es un aparte de trabajo de maestría en la Haute École de Musique de Genève, en Ginebra, Suiza, de Andrés Benavides Isaza, quien estudia *el partimento* y el bajo continuo como un sistema eficaz para la enseñanza de la composición en los siglos XVII y XVIII en los conservatorios de Nápoles, práctica que se difundió en años posteriores en algunos otros centros de enseñanza musical europeos. Este método fue asumido por importantes profesores como Leonardo Leo, Francesco Durante, el padre Mattei y Giovanni Paisiello.

Un himno, una historia: 100 años del himno antioqueño, texto de Luis Carlos Rodríguez Álvarez, documento en el que el autor realiza un recorrido por diversos momentos de la historia e indaga sobre la configuración del himno antioqueño desde la

publicación del poema de Epifanio Mejía en 1868, hasta la versión que conocemos hoy con música de Gonzalo Vidal. Este texto cobra vital importancia en la configuración de la antioqueña ciento tres años después.

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, de Felipe Corredor Téllez. El autor aborda “diferentes 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”.

Por último se presenta la partitura *Trinum* (tres pequeñas piezas para piano), de Luis Alberto Gómez.

FERNANDO GIL ARAQUE, Ph. D.

Director

Revista *Recircare*

RI CER CA RE

UNIVERSIDAD EAFIT

Juan Luis Mejía Arango
Rector

Julio Acosta Arango
Vicerrector académico

Félix Londoño González
Director de investigación

Jorge Alberto Giraldo Ramírez
Decano
Escuela de Ciencias y Humanidades

Fernando Gil Araque
Jefe del Departamento de música

Javier Asdrúbal Vinasco Guzmán
Coordinador Maestría en Música

MISIÓN

La Universidad EAFIT tiene la Misión de contribuir al progreso social, económico, científico y cultural del país, mediante el desarrollo de programas de pregrado y posgrado –en ambiente de pluralismo ideológico y de excelencia académica– para la formación de personas competentes internacionalmente; y con la realización de procesos de investigación científica y aplicada, en interacción permanente con los sectores empresarial, gubernamental y académico.

REVISTA RICERCARE

Julio - diciembre 2016

No. 6

Revista del Departamento de Música
Grupo de investigación en Estudios Musicales

DIRECTOR

Fernando Gil Araque

EDITORES NÚMERO 6

Marco Alunno
Jorge Gaviria Restrepo

COMITÉ EDITORIAL

Fernando Gil Araque
Marco Alunno
Andrés Posada Saldarriaga
Víctor Hugo Agudelo Ramírez
Javier Asdrúbal Vinasco Guzmán
Gustavo Adolfo Yepes Londoño

DISEÑO

Maria Luisa Eslava

DIAGRAMACIÓN

Luz Marina Zapata Echavarría

CORRECTOR DE ESTILO

Juan Fernando Molina

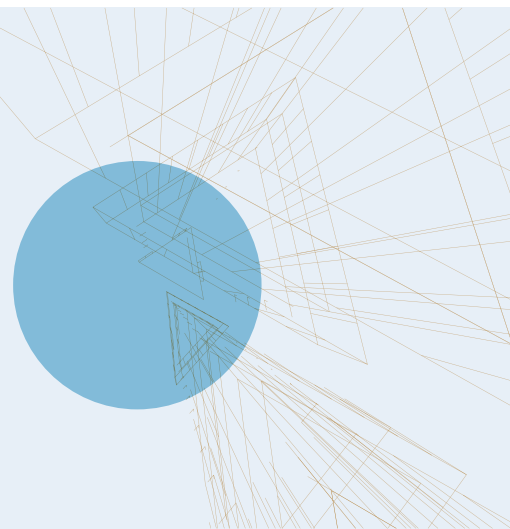
TRADUCTOR DE RESEÑAS

Daniel Rodríguez Vidosevich

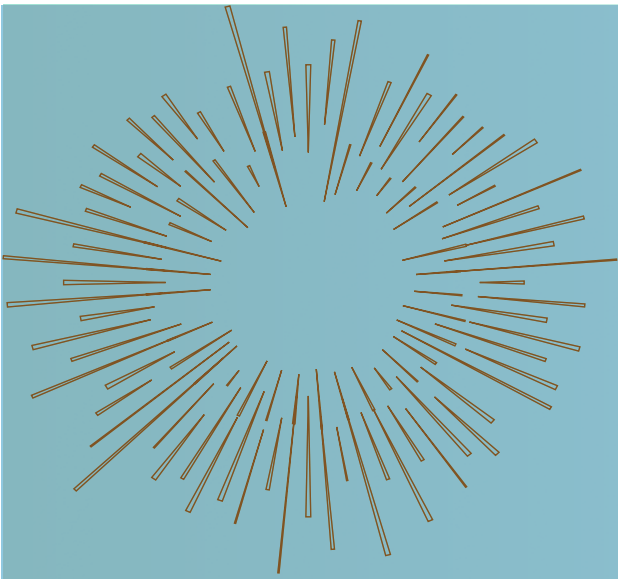
ISSNp: 2346-4879 – ISSNNe: 2346-4747

ricercare@eafit.edu.co

Vigilada Mineducación



CON TE NI DO



03

Presentación
Fernando Gil Araque

06

La Armonía al Teclado o el *Partimento* como estrategia metodológica para la enseñanza de la improvisación y el aprendizaje del lenguaje musical

Andrés Benavides Isaza

38

Un Himno, una Historia:
100 años del Himno Antioqueño
Luis Carlos Rodríguez Álvarez

63

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

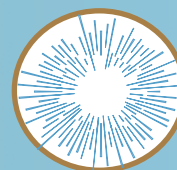
Felipe Corredor Téllez

90

Trinum

“Tres pequeñas piezas para piano”.

Luis Alberto Gómez



LA ARMONÍA EN EL TECLADO O EL *PARTIMENTO* COMO ESTRATEGIA METODOLÓGICA PARA LA ENSEÑANZA DE LA IMPROVISACIÓN Y EL APRENDIZAJE DEL LENGUAJE MUSICAL

KEYBOARD HARMONY OR PARTIMENTO AS A
METHODOLOGICAL STRATEGY FOR TEACHING
IMPROVISATION AND LEARNING MUSICAL
LANGUAGE

Andrés Benavides Isaza¹

abil58@hotmail.com

DOI: 10.17230/ricercare.2016.6.1

1 Extracto de la tesis de Maestría de la Haute École de Musique de Genève", Ginebra, Suiza

Resumen

La intención detrás de este artículo es presentar y proveer una alternativa metodológica para enseñar la improvisación musical en un contexto académico en el que se transmite o se enseña la música llamada clásica o académica. Este acercamiento cubre las bases de realización del *partimento* y del bajo continuo, pasa por el Romanticismo y llega hasta los rudimentos o fundamentos del lenguaje del jazz, que es una herramienta muy efectiva para construir un puente conector entre tradiciones musicales (la música académica de origen europeo y el jazz) y comprender el impresionismo francés de finales del siglo XIX. Detrás de esta aproximación a la enseñanza de la armonía en el teclado está el interés en instaurar la improvisación como un elemento esencial para la formación del músico académico y, si no ha de ser una meta alcanzable en el corto plazo, enunciar los beneficios que implica una apropiación acelerada del lenguaje musical.

Palabras clave: *partimento*, improvisación, armonía en el teclado, bajo continuo.

Abstract

The intention behind this article is to present and provide a methodological alternative for teaching musical improvisation within an academic context in which Art Music is transmitted. This pedagogical approach covers the basics of *partimento* and thorough bass realization, passing through Romanticism until getting to the rudiments and fundamentals of jazz language, these latest serving as an effective tool for building a connecting bridge between musical traditions (European Art Music and Jazz) for the comprehension of French Impressionism of the late 19th century. Behind all this pedagogical approach to keyboard-harmony teaching is the interest in installing the practice of improvisation as an essential element for the classical musician's formation and, should it be not an achievable goal in the short term, stating the benefits which imply an accelerated appropriation of musical language.

Keywords: *partimento*, improvisation, keyboard harmony, thorough bass.

1. Introducción

Cuando hoy se escucha una obra de Bach o de Mozart, la mayoría de la gente no se imagina que dicha música podría ser improvisada. La realidad es todo lo contrario. Todas las músicas del pasado están enraizadas en la improvisación. Incluso los géneros más complejos, como las fugas de Bach o las polifonías del Renacimiento. Cuando los músicos escribían una composición, era para poderla perfeccionar en todos sus detalles, para que sus alumnos las tocaran o para enseñarles.

En las tradiciones musicales en las que oralidad aún es esencial para su preservación, como las músicas populares o el jazz, la música se aborda como una lengua: se aprende su vocabulario, su gramática, su dicción, su retórica, etc. La meta siempre será obtener un dominio completo del lenguaje musical por medio del que uno mismo sea capaz de crear la música, es decir, componer e improvisar, como en una lengua viva que se aprende a hablar antes de leer. “Improvisar es a la música lo que hablar es al lenguaje verbal” (Festival de Musique Improvisée de Lausanne, s.f.). En contraste, los músicos académicos o “clásicos” actuales se forman de manera exclusiva para ser capaces de ejecutar la música escrita. Es una tradición en la que la música no existe sin la presencia de una partitura, donde hacer música es en esencia un acto de lectura.

No sorprende, entonces, que por ejemplo el término *partimento* resulte poco familiar para una gran mayoría de músicos que, en la actualidad, perpetúan la tradición musical del occidente europeo, a pesar de la enorme influencia que la tradición musical italiana jugó en el establecimiento del canon de la denominada música “clásica”, académica o de arte.

Un *partimento* es un bosquejo, escrito sobre un solo pentagrama, cuyo propósito principal es servir como guía para la improvisación y la composición al teclado (Sanguinetti, 2012). Sin embargo, su papel se problematiza poco en la historia del desarrollo de las herramientas interpretativas y composicionales de esta tradición.

Estudiar la clase de entrenamiento que recibían los músicos napolitanos e italianos de los siglos XVII y XVIII nos acerca la influencia de dicha práctica, además de replantear los enfoques con los que se aproxima a la interpretación y a la composición musical, lo que posibilita al intérprete actual deconstruir la tradición de su formación, que reposa, de modo obediente, sobre una lectura “textual” de la partitura escrita.

En el transcurso de los siglos XVII y XVIII se sobreentendía que el eje de formación profesional de un músico era la composición. Los papeles de compositor y de ejecutante intérprete no estaban aún separados y la noción de composición estaba ligada en forma íntima con la de improvisación, diferente de la manera como hoy el compositor confía su oficio netamente a la escritura. El papel del músico estaba, por esencia, ligado con la creación y era inconcebible que el arte musical se limitara únicamente a tocar de manera servil los signos plasmados en una partitura.

En el mencionado panorama se creó un sistema muy eficaz para la enseñanza de la composición: el *partimento*, sofisticación del bajo continuo, que era una guía para la improvisación y servía también como borrador inicial de una posible composición. Este nombre comenzó a aparecer en el transcurso del siglo XVII, pero ya su práctica estaba muy difundida en la música europea a finales del siglo XV y en el siglo XVI. La tradición pedagógica del *partimento* y el bajo continuo tomó fuerza considerable en Italia, en particular en Nápoles, en sus cuatro conservatorios, y se esparció por toda Europa. Maestros como Leonardo Leo, Francesco Durante, el padre Mattei y Giovanni Paisiello, entre otros personajes, regirían estas instituciones y se encargarían de preservar la tradición pedagógica y composicional casi durante dos siglos, lo que cimentó las bases de la denominada “música clásica” en Europa.

Hoy quedan, en la mencionada tradición pedagógica, cientos de colecciones de manuscritos de *partimenti* de los que se sabe muy poco sobre cómo descifrar sus códigos ocultos. La tradición reposaba, en gran parte, en la oralidad, de manera muy similar a las músicas folklóricas, hasta cierto grado también el jazz, y las músicas eruditas de culturas extraoccidentales.

Gran parte de sus resultados teóricos y pedagógicos se perdió con sus antiguos practicantes y la manera en que su tradición se reinventa hoy en día está basada en hipótesis, puesto que jamás tendremos la posibilidad de escuchar a un Leo o a un Durante improvisar al órgano o al clavecín.

El espíritu industrial y científico del siglo XIX, junto con las guerras y la Revolución Francesa, transformaron de manera sustancial la forma en que se comprendería y se practicaría la tradición, lo que la convirtió, en esencia, en una práctica dividida en dos oficios: el del compositor, ser privilegiado dotado de una sensibilidad única, que se limita casi de manera exclusiva a escribir; y el del ejecutante, artesano que se dedica, en lo fundamental, a leer, memorizar y repetir.

Gracias al surgimiento del jazz, la dinámica de intercambio surgida entre la tradición europea con el nuevo movimiento musical, sumada al fenómeno de investigaciones musicológicas que darían la oportunidad de aparecer al movimiento de interpretación y teoría historicista, renació del olvido la práctica de la improvisación. En Europa ya son varios los centros de enseñanza de música antigua que se dedican de lleno a cultivar la resucitación de la práctica de la improvisación. De ello es pionero el programa de Maestría en Improvisación Historicista en la Schola Cantorum de Basilea, Suiza, liderado por el organista y clavecinista Rudolph Lutz, que ha inspirado la creación de programas similares en Lyon, Francia, y de festivales dedicados al redescubrimiento de esta práctica a partir de la tradición europea, como en Lausana, también en Suiza, y en Leipzig, Alemania.

Este artículo tiene como finalidad exponer una propuesta metodológica para la enseñanza de la improvisación, en un contexto académico, a partir de los rudimentos básicos de elaboración del *partimento* y el bajo continuo, pasando por el Romanticismo, hasta llegar al jazz, que sirve de puente conector para la comprensión del impresionismo francés. Detrás de esto existe un interés por instaurar esta práctica como elemento esencial de la formación del músico académico para que, de no ser posible lograr dicho ideal en el corto plazo, por lo menos se señalen los beneficios de una disciplina que cataliza la apropiación del lenguaje musical.

2. Problemática

La ejecución interpretativa y el lenguaje musical (por lo común conocido como teoría de la música) parecen estar separados en la enseñanza de la música académica actual. Para los estudiantes instrumentistas, el estudio de la teoría musical resulta tedioso y angustioso (Di Marco, 2014) y su aprendizaje es siempre pasivo. El estudiante no se siente involucrado ni motivado por acercarse a ella.

Este panorama amerita aclarar que no hay materias en su totalidad teóricas ni asignaturas completamente prácticas. Por ejemplo, la ejecución y la interpretación también tienen una teoría y el solfeo, por lo general clasificado dentro de lo que mal se denomina “teoría musical”, es una materia que prepara al músico a la práctica. De la misma manera, la escritura musical (contrapunto y armonía) es una disciplina que requiere práctica para desarrollarse. Se puede decir, entonces, que aquellas asignaturas que catalogamos como de “teoría” son aquellas que incluyen más contenido teórico que las materias prácticas o que están destinadas a preparar al músico en la abstracción para comprender la práctica musical, como lo son el solfeo, la armonía, el contrapunto, el análisis, la estética, la retórica, la historia, etc.

Dicho lo anterior, se puede plantear que el único paradigma pedagógico en realidad eficaz para eliminar por completo la brecha entre las materias llamadas “teóricas” y las “prácticas” es uno que fomente la improvisación como parte esencial de la práctica musical, pues parece ser que sólo a través de la composición y la improvisación, lo que se conoce como “teoría musical”, se vuelve una herramienta indispensable de supervivencia al momento de la ejecución instrumental. Es preciso que se aborde una disciplina que fomente el aprendizaje activo del lenguaje musical. El adiestramiento de la improvisación a través de la armonía práctica se revela como una opción interesante para tal causa.

La música debe aprenderse como una lengua hablada, y en su caso, la improvisación es a ella lo que la oralidad es al lenguaje. La tradición académica, desde hace algo más de doscientos años, ha favorecido un aprendizaje de la música que se asemeja mucho al de las lenguas muertas, como el latín, en el que se aprenden las

reglas de gramática, el vocabulario, las declinaciones, etc., pero no se enseña a hablar de modo espontáneo. La lógica natural del aprendizaje es que se aprenda primero a hablar antes que a leer y escribir.

No se debe mostrar la tablatura a los niños sino hasta después de que hayan tenido una cierta cantidad de piezas en sus manos. Es casi imposible que, mirando su libro, los dedos no se perturben ni se contorsionen... además, la retentiva se forma mucho mejor al aprender de memoria² (Couperin, 1716, p. ...).

Esta frase de Couperin sirve para defender que la música debería aprenderse tal como se hace para hablar. Aprender un cierto número de piezas antes de leer la música ayuda al alumno a incorporar un vocabulario a su memoria. Tocar de memoria antes de introducir la lectura musical nos lleva a encontrar una conexión natural con el instrumento para después facilitar la buena comprensión de la escritura sin entorpecer la técnica. Es exactamente el principio de aprendizaje de una lengua y era una idea común en el campo de la enseñanza de la música durante los siglos XVII y XVIII, como lo demuestra el texto de Couperin.

Para aprender a hablar se necesita imitar, algo muy ligado con la improvisación. Esta afirmación está apoyada por el trabajo de investigación de Emmanuel Bigand y Charles Delbé (2010), en el que ponen en paralelo dos ideas al momento de desarrollar el concepto de aprendizaje de una gramática artificial: el aprendizaje implícito y el explícito. La capacidad de imitación para el aprendizaje de una lengua materna se clasifica en la primera categoría y se toma como implícito porque el sujeto aprende sin tener consciencia y ni siquiera la intención, es decir, lo hace sin ser consciente, sin poder explicar la naturaleza de sus conocimientos. Los autores consideran a esta forma de aprendizaje como un proceso cognitivo fundamental que permite adquirir informaciones sobre el ambiente que son muy complejas para acceder a ellas por la vía del razonamiento hipotético-deductivo. Los procesos de aprendizaje implícitos presentan un valor adaptativo fundamental pues entran en escena cuando las informaciones son

demasiado complejas para ser accesibles a través del pensamiento consciente. La asimilación de las lenguas extranjeras es un ejemplo esquemático que permite contrastar las dos formas de aprendizaje.

Por su parte, el aprendizaje explícito consiste en la adquisición voluntaria y consciente de todo un conjunto de informaciones (semánticas y sintácticas) sobre el sistema lingüístico, que se representan según un formato simbólico que se presta a una utilización voluntaria de parte del sujeto. En ciertos casos, y sobre todo cuando se debe sobrevivir en un país extranjero, optamos con rapidez por implementar otras estrategias, calificadas en ocasiones como aprendizaje por impregnación, basadas en la interiorización tácita de un conjunto de elementos lingüísticos que, sin que tengamos en realidad consciencia, van a permitirnos con celeridad comprender y expresarnos en la lengua en cuestión. La adquisición de una lengua materna se cimenta, en lo primordial, en este tipo de aprendizaje implícito: desde los primeros meses, el recién nacido aprende las estructuras de su lengua de acuerdo con este proceso, sin tener, obviamente, la menor consciencia de qué es una palabra, un artículo, un verbo o un complemento de objeto.

Si bien la tradición oral de la enseñanza de los métodos del *partimento* se fue a la tumba con los maestros napolitanos, fenómeno que lo llevó así al olvido, a través del aprendizaje de la improvisación se busca revivir su idea pedagógica para que haya un componente de asimilación por impregnación del lenguaje musical en los métodos de transmisión cognitiva actuales, en los que la música de esta tradición académica es una lengua completamente extranjera para la mayoría de nuestros estudiantes. La enseñanza de la armonía en el teclado y la improvisación puede ser una herramienta muy efectiva para tal propósito, puesto que facilita la apropiación de estructuras complejas de la gramática musical que hasta nuestros días se han enseñado de manera casi por completo intelectual.

Este sistema de codificación de la gramática musical de los siglos XVII y XVIII, llamado *partimento*, puede ser útil para lograr el objetivo de llevar la pedagogía de la "teoría musical", por tradición transmitida de manera racional, a un método de enseñanza que estimule más la intuición y los mecanismos naturales de adaptación y asimilación.

2 Cita original en francés: «On devrait ne commencer à montrer la tablature aux enfants qu'après qu'ils ont une certaine quantité de pièces dans les mains. Il est presque impossible qu'en regardant leur livre, les doigts ne se dérangent et ne se contorsionnent : que les agréments même n'en soient altérés; d'ailleurs, la mémoire se forme beaucoup mieux en apprenant par cœur».

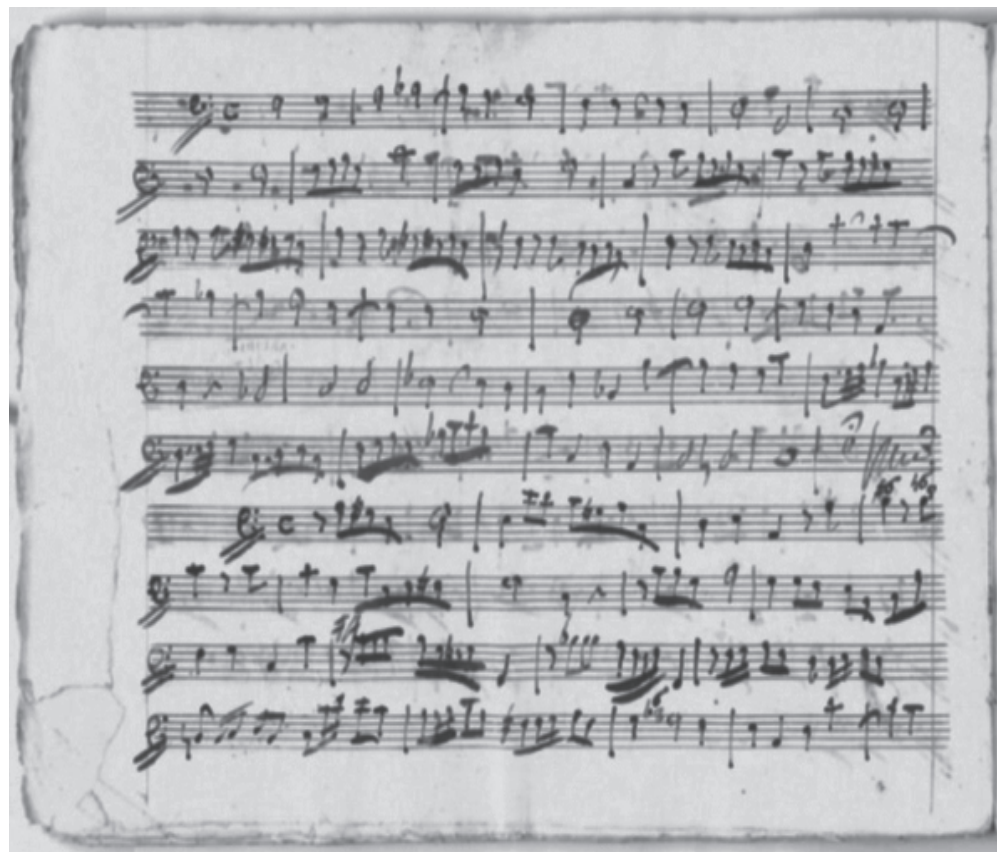
¿Qué es exactamente un *partimento*?

A pesar de su estrecha relación con el bajo continuo, el *partimento* es del mismo tipo, pero de tal modo que no acompaña a ningún otro instrumento excepto a sí mismo. Es un bajo cifrado, pero con frecuencia hay ejemplos que no tienen ningún tipo de cifra. Es un bajo, pero también puede ser un soprano, un alto o un tenor. Aunque suele ocurrir que es la voz más grave, puede ser también un alto o un tenor y puede saltar de una voz a la otra dentro de la textura. Está escrito y concebido para la improvisación. Y, por último, aunque es un ejercicio, tal vez el más eficaz jamás diseñado para la enseñanza del estilo de composición de los siglos XVII y XVIII, también es una forma de arte en sí. ¿Qué es entonces un *partimento*? Es un bosquejo, escrito sobre un solo pentagrama, cuyo propósito principal es servir como guía para la improvisación y la composición en el teclado (Sanguinetti, 2012).

En la figura 1 se ofrece un ejemplo de un *partimento* de Giovanni Paisiello. Es notable la ausencia de cifrado numérico y la escasa información musical que tiene como para dar una idea de su realización.

Figura 1. Ejemplo de un *partimento* de Giovanni Paisiello:

Regole per bene accompagnare il partimento o sia il basso fondamentale sopra il cembalo



Fuente: Paisiello

Contextualización de la tradición del *partimento* al siglo XXI: enseñanza de la armonía práctica o en el teclado

La propuesta pedagógica que aquí se presenta está basada en la experiencia vivida durante la Maestría en Teoría Musical en la Haute École de Musique de Genève³ con el profesor David Chappuis.

En esencia, las clases de armonía práctica o en el teclado son la reminiscencia de la formación en *partimento* o bajo continuo que un músico profesional recibía en la Europa del siglo XVIII. A diferencia de ese siglo, en los conservatorios y universidades en los que se transmite la música académica, y en particular, en aquellos en los que se imparte dicha asignatura, ella no es el centro de formación sino algo accesorio para el estudiante y hace tan solo parte de su núcleo de materias complementarias a su disciplina principal. Por tal motivo no se puede profundizar mucho, dado que la armonía en el teclado es, en esencia, un arte en sí mismo. De acuerdo con mi propia experiencia y la de diferentes maestros, los estudiantes apenas aprenden los rudimentos básicos de la armonización en el teclado puesto que no tienen mucho tiempo de practicar lo suficiente. Además, la gran mayoría de la población es muy principiante en el dominio técnico del teclado.

Con la asignatura se busca abordar una gran cantidad de estilos de la historia de la tradición musical, desde los siglos XVIII hasta los albores del impresionismo en los siglos XIX y XX. El trabajo en la armonía en el teclado sirve, entonces, de herramienta para que el estudiante de música pueda comprender cómo se componía en varios períodos de la historia.

3 Escuela Superior de Música de Ginebra, Suiza.

Siglo XVII-XVIII

Armonización en dos voces

Figura 2. Ejemplo tomado de Nicolás Bernier



Fuente: Montagnier (2009, p. 41)

Como se aprecia en la figura 2, así como las colecciones de reglas (*regole*) de los maestros italianos, el método de Nicolas Bernier presenta primero las reglas de la armonía o contrapunto en dos voces (Montagnier, 2009).

Un principiante debe ir adquiriendo reflejos para armonizar en dos voces sobre un bajo no cifrado. Uno de los caminos por seguir es el método de Nicolas Bernier (Monagnier, 2009), que tiene un compendio de fórmulas de contrapunto mediante las que se explican los tipos de movimientos y cadencias.



David Chappuis hizo todo un repertorio de movimientos melódicos y los utiliza en la enseñanza.

Figura 3. Ejemplos extraídos de armonía en dos voces del método de Nicolas Bernier utilizados en la clase de David Chappuis

Principes de composition

**Nicolas Bernier
(1664-1734)**

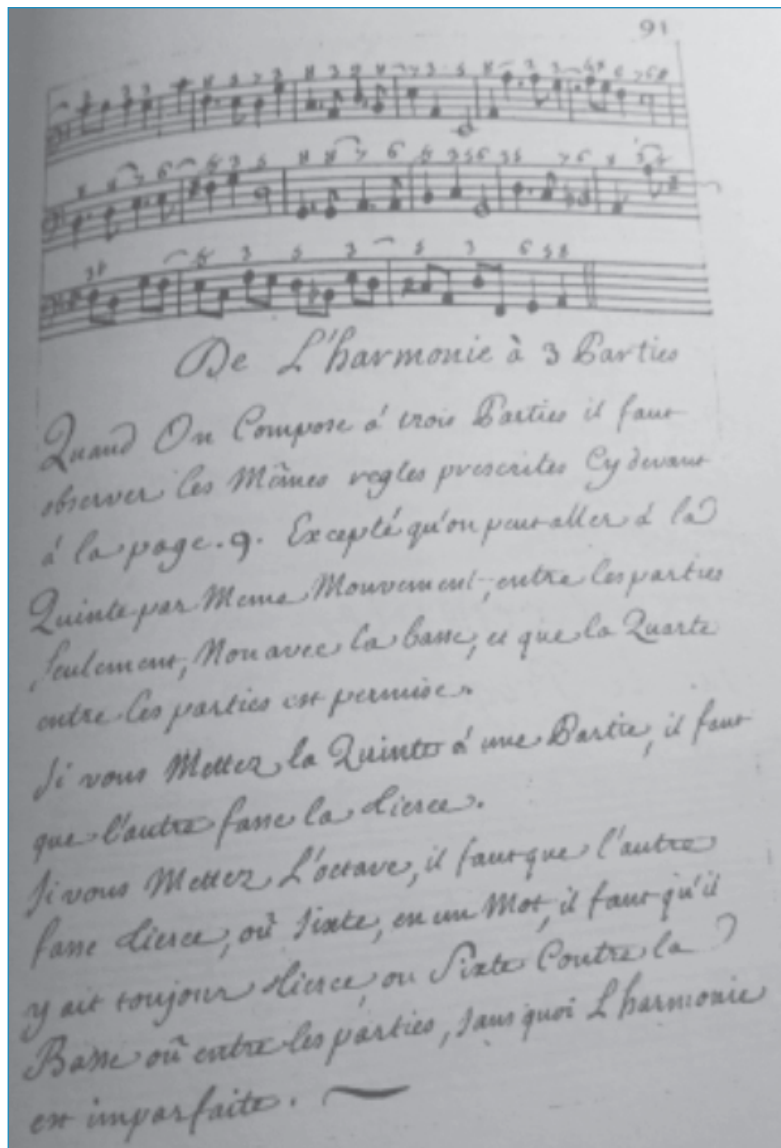
The image displays two examples of two-voice harmony from Nicolas Bernier's 'Principes de composition'. Each example consists of two staves of music. The first staff of each example is in the bass clef and contains a sequence of notes with figured bass notation (numbers 1-8) above them. The second staff is in the treble clef and contains a sequence of notes with figured bass notation (numbers 1-8) below them. Example 1 is marked with a circled '1' and Example 2 with a circled '2'. The notation includes various intervals and chord structures typical of Baroque figured bass.

Fuente: Chappuis (2014-2015)

Armonización en tres voces

El paso siguiente es la armonización en tres voces. El mismo método de Nicolas Bernier cuenta con explicaciones sobre cómo proceder y David Chappuis tiene también todo un compendio de fórmulas para la armonización en tres voces sobre un bajo cifrado para el entrenamiento de los alumnos. Nótese la importancia que Bernier le da al dominio de la armonía en dos voces, dado que, apenas en la página 91 del mismo método (que tiene 111 páginas), empieza a abordar la armonización en tres voces.

Figura 4. Introducción a la armonía de tres voces de Nicolas Bernier



Fórmulas cadenciales en tres voces

Con David Chappuis, se trabaja sobre fórmulas cadenciales extraídas del repertorio de sonatas trio de Corelli. Debe lograrse el dominio, tanto en mayor como en menor, hacer trueques de las dos voces superiores y transportarlo por todas las tonalidades. Antes de pasar a la armonización en cuatro voces, es de vital importancia tener un dominio completo de la de tres puesto que es la base de cualquier estructura armónica y polifónica, pues la adición de una cuarta voz para completar la armonía es una destreza compleja que debe estudiarse por separado. La atención que se da a la correcta conducción de voces es fundamental.

Figura 5. Serie de cadencias no cifradas

Basses non chiffrées à 3 parties

The image displays five numbered musical examples (1-5) of non-figured bass lines. Each example is written on a grand staff with a treble clef and a bass clef. The bass clef contains the bass line, while the treble clef is empty. Example 1 shows a simple bass line in the bass clef. Example 2 shows a bass line with a few notes in the bass clef. Example 3 shows a more complex bass line in the bass clef. Example 4 shows a complex bass line in the bass clef. Example 5 shows a complex bass line in the bass clef.

Fuente: Chappuis (2014-2015)

En la figura 5 hay una serie de cadencias no cifradas. El alumno debe encontrar la fórmula que corresponde a cada ejemplar. Puede servirse de un pentagrama vacío para escribir las líneas, si así lo necesita, para poder experimentar.

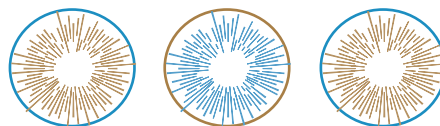


Figura 6. Compilación de armonización en tres voces del método de Nicolas Bernier

**Principes de composition
-à 3 parties-**

**Nicolas Bernier
(1664-1734)**

The image shows a musical score for three voices, titled 'Principes de composition -à 3 parties-' by Nicolas Bernier (1664-1734). The score is written in bass clef with a key signature of one sharp (F#). It consists of five staves of music. Above each staff is a line of figured bass notation, which is a sequence of numbers and symbols (sharps, naturals, flats) indicating the intervals and accidentals for the bass line. The first staff begins with a circled '1' above the first figure. The figures are: Staff 1: 3 5 3 5 3 3 3 3 3 3 5 3 5; Staff 2: #3 6 3 8 4 #3 8 5 3 3 5 3; Staff 3: 5 6 5 6 8 3 #6 8 4 #3 8 5; Staff 4: 6 8 3 5 5- 3 5 #3 #3 #3 6 8 3 3 8; Staff 5: 3 3 5 3 3 3 5 3 5- 3 5 3 3.

Fuente: Método Nicolas Bernier

Trabajo sobre el repertorio

Las sonatas en trío de Corelli son un gran ejercicio para lograr un dominio de la armonización en tres voces. El alumno debe encontrar la conducción correcta de ellas y deberá resolver ciertos acertijos para cuidarla. Es importante confrontar la propuesta que el estudiante hace con lo que el compositor escribió, para nutrir la búsqueda con nuevas ideas.

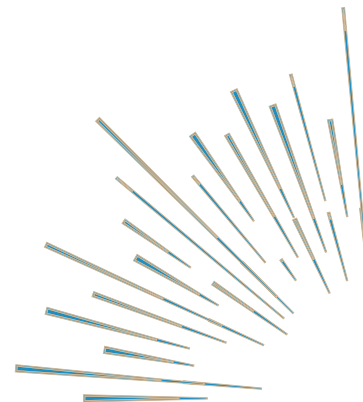


Figura 7. Trío sonata No. 1, op. 3, Arcangelo Corelli



Fuente: (Petrucci Music Library, 2016, pg.2)

Regla de la octava

Figura 8. Regla de la octava

Regle de L'Octave
Les chiffres

1. En majeur

2. En mineur

Fuente: Chappuis (2014-2015)

El estudiante deberá aprender y ejercitar la regla de la octava.

Para familiarizarse con este rudimento básico, habrá de transportar la escala armonizada a diferentes tonalidades, ejercitarse en tocarla en distintas disposiciones en la mano derecha y también aprenderla solo con la mano izquierda.

Introducción a la armonización en cuatro voces

Es el siguiente nivel, luego de haber logrado cierta maestría en las etapas anteriores⁴. Se recomienda el método de Nicolas Bernier. De igual manera, Chappuis cuenta con toda una compilación de cadencias basadas en dicho método para la práctica.

Figura 9. Compendio de fórmulas para cuatro voces de David Chappuis (fórmulas de acordes ⁶₅, 7 y ⁴₂ puestas en contexto)

Basse continue à 4 parties

④ L'accord de quinte et sixte

⑤ L'accord de septième

⑥ L'accord de seconde et quarte

⑦ L'accord de tierce et quarte

Fuente: Chappuis (2014-2015)

⁴ Personalmente yo no logré llegar a esta etapa durante mi último año de armonía práctica. El trabajo para lograr el dominio de la armonía en tres voces es largo.

Disminución

Todas las etapas mencionadas hasta ahora son solo el esqueleto de la estructura musical que se está recreando con el bajo cifrado. La disminución (en su sentido prístino de figuración) está reservada para estudiantes avanzados en el arte del *partimento* y el bajo continuo. Si la meta es en realidad ser un “partimentista”, un improvisador o un gran acompañante al bajo continuo, la inclusión de la disminución al trabajo es esencial. Además, la musicalidad debe ser el centro del aprendizaje y no se debe limitar a simplemente tocar encadenamientos de acordes. Llegar a este nivel requiere dedicación total. Se puede suponer que el alumno estaría listo para abordar también la fuga, que es un universo aparte.

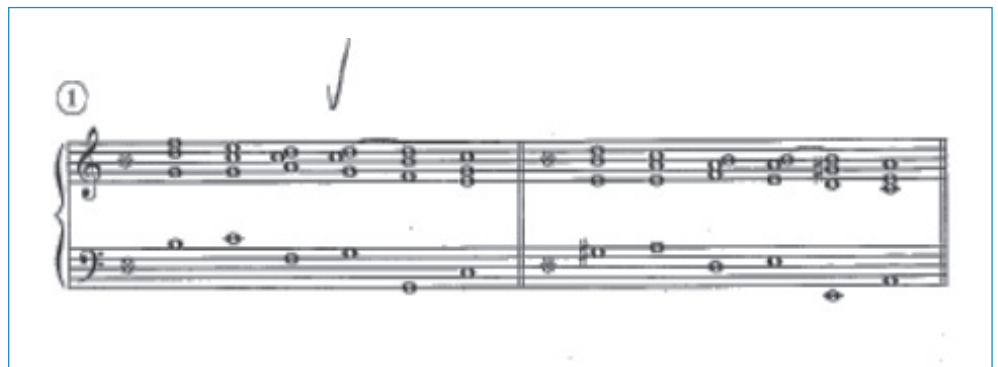
Siglo XIX: Romanticismo

Encadenamientos y modulaciones típicas

Para introducirse en la estética del siglo XIX se empieza por abordar las cadencias, para hacer el enlace con el siglo XVIII, pero se agrega un elemento más: la modulación. David Chappuis propone cuatro tipos de modulaciones. El alumno debe ejercitarse y dominar cada una, tanto en mayor como en menor. Se sugiere que trabaje en el siguiente orden:

1. **Modulación directa:** sobre el séptimo grado de una tonalidad dada se realiza un acorde de quinta-sexta (${}_5^6$). El bajo resuelve por semitono al primer grado. Luego, el bajo desciende una quinta hacia el cuarto grado, en el que se hace un acorde de ${}_5^6$, para ir luego al quinto en un acorde, sea de ${}_4^6$ o de ${}_4^5$, que se resuelve después en un acorde perfecto, y completar la cadencia con un acorde perfecto sobre el primer grado.

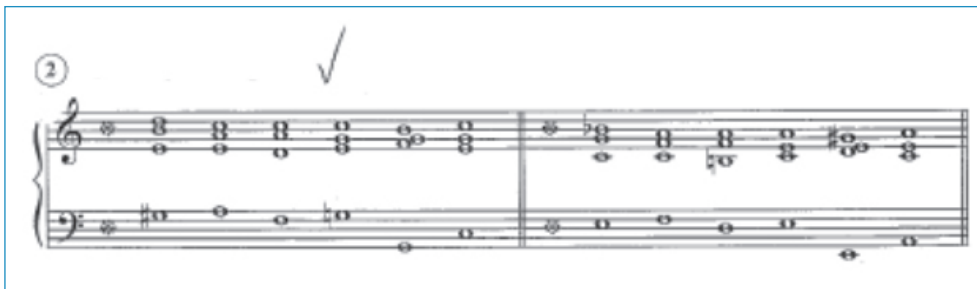
Figura 10. Modulaciones



Fuente: Chappuis (2014-2015)

2. **Modulación que pasa por el sexto grado:** se realiza una modulación directa hacia el sexto grado. El bajo luego hace un movimiento de tercera bajando al 4º grado para acabar luego en una cadencia compuesta: acorde ${}_4^6$ sobre el quinto grado, que resuelve a un acorde de 7^a , y éste a un acorde perfecto.

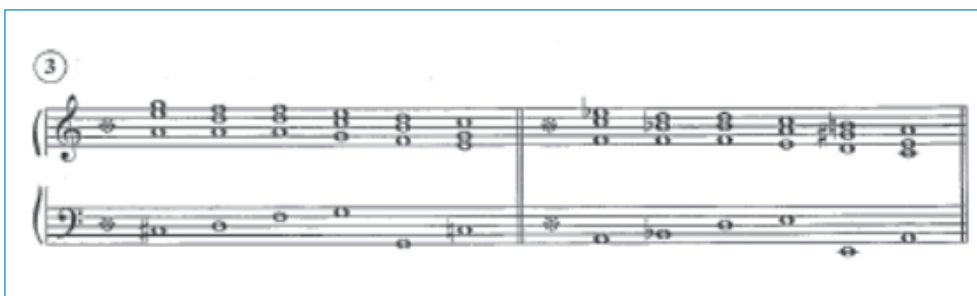
Figura 11. Modulaciones



Fuente: Chappuis (2014-2015)

3. **Modulación por el segundo grado:** el principio utilizado para modular al sexto grado se utiliza también para el segundo, si se tiene en cuenta que el último solo funciona en mayor. En menor hay que hacer algunos ajustes. El alumno debe utilizar el acorde de sexta napolitana, que funciona como un segundo grado más estable en el modo menor. En este caso se realiza una modulación directa hacia el segundo descendido, para llegar a un acorde perfecto. Se hace un movimiento de bajo para formar un acorde de sexta con las mismas notas en la mano derecha y se hace una cadencia compuesta ${}_4^6$ – acorde de séptima, para resolver a la tónica en un acorde perfecto.

Figura 12. Modulaciones



Fuente: Chappuis (2014-2015)

4. **Modulación por el cuarto grado (e introducción al acorde de séptima disminuido):** el principio utilizado para modular será el mismo; en este caso, se tendrá en mente el cuarto grado, con el acorde ${}_5^6$ que formará una modulación directa por medio de un movimiento de semitono en el bajo. Aquí se introduce un nuevo acorde por cromatismo. El bajo sube a la sensible del quinto grado y se construye un acorde disminuido con séptima sobre la sensible para llegar a la cadencia ${}_4^6$ -7 y acorde perfecto del primer grado.

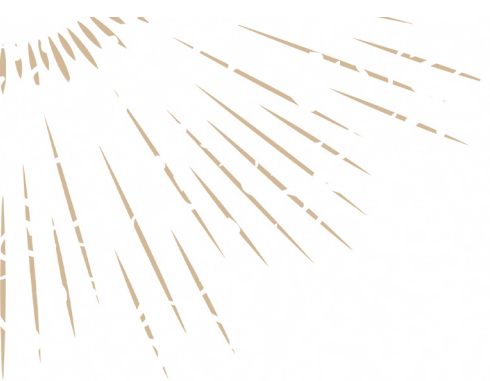


Figura 13. Modulaciones

Fuente: Chappuis (2014-2015)

Cromatismos y modulaciones lejanas con los acordes disminuidos y de sexta aumentada

Una vez que el alumno tiene soltura con las modulaciones de base se introducen las modulaciones por cromatismo hacia tonalidades lejanas en el círculo de quintas. El principio consiste en saber a cuál grado de la tonalidad se piensa modular, para insertar una interdominante por medio de diferentes movimientos en el bajo, sea una sensible inferior o superior.

1. En cuanto al acorde de vii° se puede pensar en la sensible de la dominante o un tono por encima de la misma.

Figura 14. Modulaciones

Modulando al III utilizando VII con la sensible inferior en el bajo

Modulando al III utilizando VII con el bajo un tono por encima del V

Fuente: Chappuis (2014-2015)

- Con el acorde de sexta aumentada hay un principio sencillo. Primero, se debe pensar una tonalidad lejana. Por ejemplo, si se desea modular de do mayor a la bemol mayor, el estudiante debe pensar un acorde de dominante (V_7) un medio tono por encima del quinto de la tonalidad a la que se va a modular. Entonces, en lugar de ir a la menor, el bajo resolverá medio tono hacia abajo, para llegar a la dominante de la bemol mayor, como en este caso. El alumno, en primera instancia, no ha de preocuparse por refinar la diferencia entre las diferentes sextas aumentadas (francesa, italiana, alemana) ni tampoco de la ortografía de las mismas. Basta con entender este primer principio con la sexta aumentada alemana. Después se pueden incorporar las otras dos.

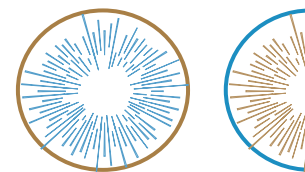


Figura 15. Modulaciones

Modulando al V_{Ib} utilizando el acorde de sexta aumentada alemana

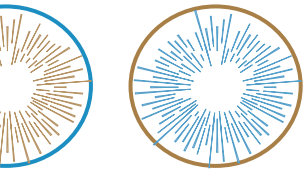
Fuente: Chappuis (2014-201)

Improvisación de los encadenamientos con modulaciones

Una vez adquiridos los reflejos para diferentes tipos de encadenamientos y modulaciones es tiempo de forjar un sólido arsenal al ponerlo todo junto. El maestro retará al alumno, para lo que le señalará la tonalidad de partida y la de llegada, y el pupilo deberá expresar lo que sabe sobre encadenar acordes en ese camino. Podrá utilizar modulaciones al segundo grado, al sexto, al cuarto, introducir acordes disminuidos, de sexta aumentada, napolitanos, podrá “alejarse de casa”, viajar por tonalidades lejanas y volver triunfante, para terminar con una gran cadencia perfecta, que se escapa de manera sorpresiva con una cadencia rota para volver con calma a la tónica.

Introducción a la improvisación

La iniciación a la improvisación o inventiva melódica en el estilo romántico puede hacerse sobre una progresión armónica sencilla compuesta con anticipación, en *tempo* de vals lento. Incluso si el alumno no es tecladista, es importante, de todas formas, animar a los estudiantes a desarrollar la inventiva, así sea en un nivel básico. El maestro le puede aportar progresiones sencillas, en primera instancia. Se sugiere empezar con simples cadencias. Luego podrá extraer los acordes de una pieza corta, un vals o una mazorca, y ponerlos solo a la mano izquierda en una hoja y dejar la mano derecha vacía en el pentagrama. El alumno podrá entonces hacer idas y venidas entre



escritura e improvisación para refinar su inventiva melódica. Después el maestro le mostrará la pieza original, para confrontar la versión propia con la del compositor y así sacar conclusiones y admirar el genio del creador de la pieza. Es el caso de una mazurca de Glinka en do menor.

Figura 16. Un fragmento trabajado en clase

Mazurka

Fuente: Chappuis (2014-2015)

En la figura anterior se observa que en la mano izquierda solo hay acordes mientras que en la mano derecha se deja un espacio para que el alumno anote algunas ideas, para hacer idas y venidas entre improvisación y composición.

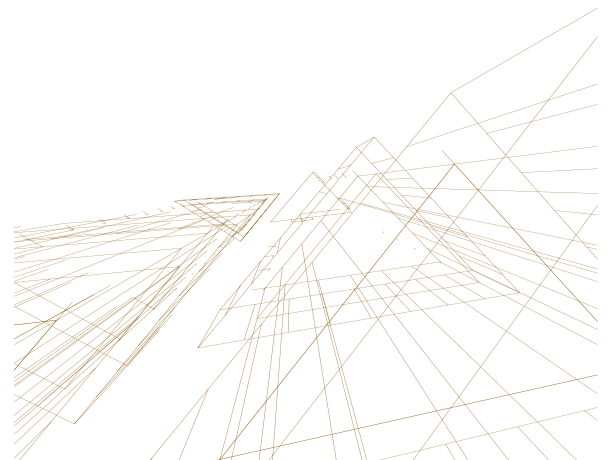


Figura 17. Mazurka en do menor de Glinka, versión original

НАЗЫПКА **MAZURKA**
(1843?)

lamentabile

The image displays the original musical score for the Mazurka in D minor by Glinka. The score is presented in two columns: the left column is labeled 'НАЗЫПКА' and the right column is labeled 'MAZURKA'. Below these labels, the year '(1843?)' is indicated. The tempo is marked as 'lamentabile'. The score consists of six systems of two staves each, with various musical notations including slurs, accents, and triplets. The piece concludes with a first and second ending.

Fuente: (Petrucci Music Library, p112, 2016)



Improvisación melódica sobre la modulación

Una vez que el alumno tenga cierta soltura con la creación de todo tipo de modulaciones puede entonces entrenarse en improvisar melodías por encima de un camino armónico. Esta etapa implica que se trabaje con rigor sobre planes armónicos con modulación compuestos con anticipación; la meta aquí es reforzar la inventiva melódica. Por consiguiente, es una oportunidad para trabajar cuestiones de estilo: se enfatiza, por ejemplo, en las apoyaturas cromáticas, tan características del Romanticismo. En un primer nivel, la métrica y el compás no han de preocupar, para facilitar el aprendizaje: o sea que los primeros intentos serán una serie de acordes en negras en compás ad libitum y los cambios armónicos se darán cuando así lo sienta el estudiante, según el contorno de la melodía. Después se agrega la dificultad de la métrica: comenzar con tempos binarios y luego ternarios. Más adelante se puede probar la improvisación sobre un estilo de danza particular: un vals, un minué, una polka, una mazurca, entre otras posibilidades. A medida que se avanza, pueden irse refinando cuestiones pianísticas, como el uso que se da a todo el registro del teclado, el contrapunto, el virtuosismo de la melodía, etc.

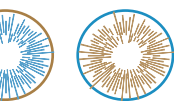
Improvisación integral con modulaciones

Una vez integrada la melodía, se puede probar, entonces, realizar temas con variaciones o piezas de carácter⁵, fantasías, nocturnos. Se debe buscar que la modulación surja como un recurso expresivo espontáneo y que no se sienta forzada. También se refina la retórica mediante la improvisación sobre afectos diversos. El estudio de las obras escritas por los grandes maestros (Beethoven, Brahms, Chopin, Liszt, Wagner, ...) puede considerarse como nivel *gradus ad parnassum* de la improvisación en estilo romántico y requiere también un grado de entrega y de trabajo casi exclusivos.

Siglo XIX-XX: Impresionismo

Es importante integrar al trabajo de armonía en el teclado la estética impresionista, que tiene como estandartes a Claude Debussy y Maurice Ravel, por la gran influencia que tuvieron en la modernidad musical. Estos estilos utilizan acordes conocidos en el contexto tonal funcional del siglo XIX, además de otros contruidos a partir de intervalos diferentes a las terceras superpuestas, lo que los despoja de su sintaxis y su semántica, en pro de una búsqueda netamente estética personal, como en el caso de Debussy. Así, se tiene a disposición todo un arsenal de acordes con disonancias no preparadas por movimientos contrapuntísticos, como los acordes con sexta agregada, acordes mayores y menores con séptima sin preparación, acordes con séptima, novena, undécima, decimotercera, acordes aumentados, etc... Dichos acordes hacen parte de una nueva paleta de colores y sus encadenamientos se rigen simplemente por la conducción de voces.

5 *Charakterstück*, como se conoce el término en alemán.



Trabajar esta estética de forma metódica y enseñarla a los alumnos a partir de lo concreto, sin necesidad de acudir a excesos intelectuales, no es fácil, puesto que cada pieza de los compositores llamados impresionistas es muy diferente una de otra. Como es obvio, tienen trazos comunes, pero extraer un sistema que resuma el lenguaje armónico parece ser muy complicado.

No obstante, hubo una tradición que tomó en préstamo muchos elementos del vocabulario armónico de los mencionados compositores y casi llegó a crear un sistema estandarizado que nos permite entender el vocabulario de los maestros franceses de finales del siglo XIX para construir puentes entre dos de los universos musicales más influyentes de Occidente en la modernidad: la tradición europea y el jazz. La tradición del *partimento* encuentra su equivalente moderno en el cancionero estadounidense, conocido también como *real book*, que es una antología de las obras más famosas del jazz, casi todas sacadas de la música popular de Estados Unidos, en su mayoría de la primera mitad del siglo XX. Las partituras de ese cancionero o *real book* son una síntesis muy simplificada de canciones populares. No tiene ninguna especificidad tímbrica y tan solo contiene un sistema de pentagrama (al igual que el *partimento*), en el que está únicamente escrita la melodía de la canción, junto con el cifrado literal numérico. Las canciones de jazz, conocidas con el término *standards*, son mucho más simples en estructura que la mayor parte de colecciones de *partimento*, con temas de blues de 12 compases y canciones de 16 o 32 compases y, así como con los *bassi ostinati*, se utilizan como base para la improvisación de variaciones, en las que el tema musical es tan solo un medio sobre el cual se desarrolla el propio lenguaje musical.

Las colecciones de *real book* se escriben en formato de *lead-sheet*⁶, que es un plan de composición, como el *partimento* antiguo, utilizado por los compositores y arreglistas en los siglos XX y XXI, en el que sólo se escribe la melodía, con el cifrado de los acordes encima, en letras mayúsculas (A, B, C, D, E, F, G), sin necesidad de escribir los acordes de piano completos, a menos que se busque plasmar un acorde muy difícil de cifrar de manera estándar. A diferencia del *lead-sheet* y del *partimento*, la partitura de *real book* o de cancionero es una síntesis de una obra ya existente, que parte, por lo general, de una grabación.

Así entonces, el *lead-sheet*, el cancionero, o el *real book*, son muy útiles para sistematizar la enseñanza del lenguaje armónico de los compositores impresionistas, al menos en sus rudimentos. Para ahondar en toda su complejidad sí es necesario sumergirse en el análisis de su repertorio. Además, dado que el jazz no solo se basó en el lenguaje armónico impresionista, sino también en toda la tradición heredada desde el siglo XIX, la práctica del *lead-sheet* sirve también para entender gran parte del repertorio romántico.

6 Esta expresión podría traducirse como “planilla conductora” o “planilla guía”.



Familiarización con el cifrado del jazz

El primer paso para introducir a los estudiantes a los *lead-sheets* es enseñarles los códigos de cifrado. A continuación se muestra una gran cantidad de formas de cifrado que el maestro tiene a disposición, que señala con precisión cómo ha de realizarse cada acorde. Lo que varía es la disposición en el teclado. Hay que notar que es precisamente este elemento, la disposición de los acordes en el teclado, lo que es difícil de explicar en un sistema teórico complejo y, así como la realización del *partimento* antiguo, queda sujeta a la transmisión oral y al gusto del intérprete. El maestro habrá de comenzar por lo más básico: los acordes perfectos, mayor y menor; luego los acordes en inversión; más tarde puede agregar las disonancias de séptima de dominante, de sexta agregada y acordes mayores y menores con séptima, mayor y menor, en su orden. A medida que se avanza se pueden ir introduciendo los acordes disminuidos, aumentados, con novena, oncenava, treceava, y así sucesivamente, todo en paralelo a medida que se avanza en el repertorio, mediante la ampliación del vocabulario que el mismo va exigiendo.

Figura 18. Catálogo de posibilidades de cifrado utilizado en los *lead-sheets*

The image displays a comprehensive catalog of jazz chord voicings for the C major scale, organized into ten rows. Each row features a specific chord label above a piano-style chord diagram. The labels include: (No Chord), N.C., C bass, C, C6, C6/9, C(add 9), CMA7, CMA7(add 13), CMA9, CMA13, C7, C9, C13, CMI, CMI6, CMI6/9, CMI(add 9), CMI7, CMI7(add 11), CMI7(add 13), CMI9, CMI11, CMI13, CMI(MA7), CMI9(MA7), CMI7(#5), CMI9(#5), CMI11(#5), Cdim., C°7, C°7(add MA7), C+, CSUS, CSUS9, CSUS13, CSUS13(4-3), CMA7(#5), CMA7(#5), CMA7(#11), CMA9(#11), CMA13(#11), C7(#5), C9(#5), C7(#9), C7(#9), C7(#9), C7(#9), C7(#9), C7(#9), C7(#11), C9(#11), C7(#11), C7(#11), C13(#5), C13(#5), C13(#11), CSUS(14), C13SUS(14), C/E, C/G, E/C, Bb/C, C/7, C/7(add 9), C/7(omit 3), CMI(omit 3), C#MA7SUS(13), F#7SUS(13), Bb(add 13), A+(add 9), G#MI7(omit 11), F/F#, E+G, G7SUS/A, GMA7(13), E#MA7(13), BMA7SUS/F#.

Fuente: Sher Music Co., (1988)

Armonización de standards de jazz a tres voces

Una vez adquirida cierta familiaridad con el sistema de cifrado y la realización de acordes de jazz, el sistema de apropiación de la armonía es exactamente el mismo que el que los maestros del siglo XVIII proponen, como lo muestra Rudolph Lutz (2010), también en su metodología de la Schola Cantorum Basiliensis. Tomemos el ejemplo del tema *Someday my Prince will come*.

Figura 19. *Some day my Prince will come, composición de Frank Churchill, parte del repertorio standard del jazz*

The image shows a handwritten musical score for the jazz standard "Someday My Prince Will Come" by Frank Churchill. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 2/4 time signature. It includes a melody line and a guitar chord accompaniment. The title "SOMEDAY MY PRINCE WILL COME" is written in all caps, with "CHURCHILL" written below it. The score is marked with "MED. JAZZ WALTZ" and "388." in the top left corner. The guitar chords are written in a shorthand notation below the staff. The score is divided into two systems, each with a first ending (1.) and a second ending (2.). The chords are: Bb7, D7+9, Ebmaj7, G+7, C-7, G+7, C-7, F7, D-7, C#7, C-7, F7, D-7, Db7, C-7, F7, F-7, Bb7, Eb, Eb, Bb/F, C-7/F, F7, Bb, and 2.

Fuente: The Real Book-Fifth Edition, pg. 388, 1988.

1. **Realización de la armonía sin melodía:** el primer paso consiste en encontrar la armonía y su correcta conducción de voces. Al inicio se debe armonizar a tres voces, solo con las notas diacríticas de cada acorde, más conocidas en el jazz como *guide tones*. Se toca la fundamental del acorde en el bajo (la mano izquierda), la tercera, y la séptima en la mano derecha. Es el mismo principio de contrapunto a tres voces que los compositores del siglo XVIII seguían, utilizado también en los métodos de armonización de jazz del siglo XX, como el de Mark Levine (1989). Esto dará una idea de cómo funciona la armonía y ayuda al alumno a apropiarse de la pieza. Transponer la pieza por varias tonalidades es altamente recomendado.

Figura 19. *Someday my Prince will come*, armonización básica

Someday my Prince will come
Armonización a 3 voces

The figure displays two musical staves for the piece "Someday my Prince will come". Both staves are in 3/4 time and B-flat major. The bass line (left hand) is consistent across both, playing the root of each chord: B (Bmaj7), D (D7(9)), E (Emaj7), and G (G+7). The treble clef (right hand) shows two different voicings for the chords.
Disposición 1: Bmaj7 (F, D), D7(9) (F, A), Emaj7 (D, B), G+7 (F, D).
Disposición 2: Bmaj7 (D, F), D7(9) (A, F), Emaj7 (B, D), G+7 (D, F).
 The number '5' is written at the beginning of the second staff.

Fuente: (Benavides-Partimento, pg. 99, 2016)

El alumno debe tocar estrictamente la armonía a tres voces con las notas diacríticas de cada acorde. Deberá encontrar la mejor conducción de voces y trocirla en diferentes disposiciones en la mano derecha.

2. **Armonización en tres voces con la melodía:** El siguiente paso será realizar el *lead-sheet* con melodía, siempre por medio de la formación de una armonía en tres voces, en la que se expresen en todos los casos las notas diacríticas de los acordes. El principio es el mismo: de modo invariable se tendrá el bajo expresado en el cifrado en la mano izquierda y la séptima y la tercera en la mano derecha. Habrá ocasiones en que la melodía complete la armonía expresada en el cifrado. Se deben probar todas las combinaciones posibles de disposición en la mano derecha para buscar mejores alternativas y también para ser lo más flexible y adaptable posible.

Figura 20. Armonización a tres voces con melodía

The musical score is for piano and is in B-flat major. It consists of eight measures. The chords are: Bbmaj7, D7(#5), Ebmaj7, G+7, Cm7, G+7, C7, and F7. The melody is written in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The score is numbered 9 in the top left corner.

Fuente: (Benavides-Partimento, pg.99, 2016)

En ocasiones, la melodía puede ser un retardo de una de las notas del acorde, como en el tercer compás, donde la tercera está retardada.

- 3. Armonización en cuatro voces con rearmonizaciones y acordes de 9^a, 11^a y 13^a** : El paso siguiente es introducir la armonía en cuatro voces. Se recomienda empezar con piezas más modernas en las que sea absolutamente necesario introducir acordes de 9^a, 11^a y 13^a como la balada blues *Come Sunday*, de Duke Ellington, en la que se presentan todas estas “innovaciones” en cuanto al lenguaje armónico. El maestro bien puede servirse de todo el repertorio del jazz moderno para introducir al alumno a este nuevo vocabulario.

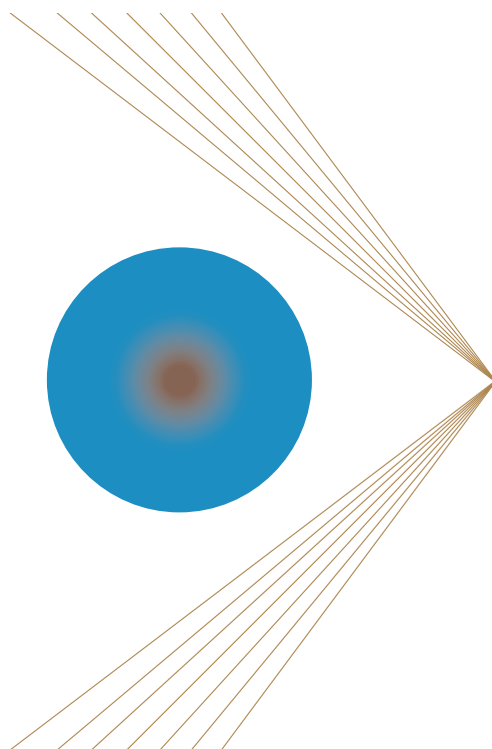


Figura 21. *Come Sunday, standard de jazz*

52

Come Sunday Duke Ellington

Med.-Slow Gospel Ballad

A F7 Eb9(#11) F7 (D7(#9)) Gb7 G9

Lord, Dear Lord a - bove: God Al - might - y, God of love,

Cm11 F9 Bb Eb6/Bb Bb07 Bb6

Please look down and see my peo - ple through.

B D7 Eb7 D7 Gm1 C9

I be - lieve that God put sun and moon up in the sky;

F7 Cm7 F7 (D7(#9)) Ab13 G7(#5) C9 F7(#5)

I don't mind the gray skies, 'cause they're just clouds pass - ing by.

C F7 Eb9(#11) F7 (D7(#9)) Gb7 G9

Lord, Dear Lord a - bove: God Al - might - y, God of love,

Cm11 F9 Bb Eb6/Bb Bb07 Bb6

Please look down and see my peo - ple through.

F7 (D7(#9)) Ab13 G7(#5) C9

gray skies, 'cause they're just clouds pass - ing

Fuente: (Sher Music Co., p. 52, 1988)

Este pasaje de *Come Sunday* presenta un ejemplo de sustitución armónica al tritono. Aquí bien puede realizarse el patrón II-V-I ó VIIb-V-I.

Figura 22. *Come Sunday*

Fuente: (Benavides-Partimento, pg. 101, 2016)

Algunas sustituciones armónicas posibles del pasaje de Duke Ellington. La tercera opción muestra claramente el principio de sustitución al tritono de un patrón II-V-I.

Al inicio, puede seguirse el mismo principio de armonización en tres voces con melodía. Después se recomienda que para ir aprendiendo la armonización en cuatro voces se trabaje primero sin melodía, solo con los acordes, estudiando con un *tempo* regular, para afinar los reflejos. Esta armonía no presenta la dificultad del doblaje de voces ni de la de evitar el paralelismo, puesto que la presencia de tantas disonancias en el acorde quita de encima la dificultad de tener que doblar una voz, y el paralelismo, si existe, no molesta en este contexto.

Para proponer rearmonizaciones se puede empezar con la introducción de la práctica de las sustituciones de acordes al tritono. Se recomienda que se practique con patrones armónicos de II-V-I⁷ aislados para afinar los reflejos, con el fin de aplicarlos a la música misma después.

Improvisación

No entraré a analizar la improvisación en el teclado en jazz, puesto que no tengo mucha experiencia en este campo, dado que mi entrada a dicho género ha sido casi por completo intuitiva y únicamente desde mi punto de vista de instrumentista melódico.

7 Cuando estudiaba en Medellín, Colombia, tomé una electiva de jazz con Juan Diego “Juancho” Valencia, músico jazzista y compositor de gran renombre en mi país natal. Él decía que las formas básicas que resumen el jazz, y que hay que dominar para alcanzar la maestría, son: el blues de doce compases (y sus variantes), las progresiones II-V-I y la forma *giant-steps*, que toma el nombre del *standard* del mismo nombre, que es una forma sui géneris en el jazz. Desde luego, todo esto es un universo aparte. Es impresionante ver la enorme cantidad de semejanzas que hay en la manera de abordar la improvisación en los siglos XX y XXI en comparación con cómo se hacía en el siglo XVIII con el *partimento* y el bajo continuo.

Por lo que alcanzo a observar, el método para improvisar es el mismo, tanto en el jazz como en la improvisación historicista. La práctica de fórmulas melódicas, el abordaje de pequeñas formas para luego enfrentarse a estructuras más grandes, las idas y venidas entre análisis y práctica para refinar el estilo, etc., son un claro ejemplo. Como es obvio, cada estilo está inscrito en un contexto cultural absolutamente diferente; además, cada género desarrolló elementos más que otros, lo que son ejemplos el caso del contrapunto en la tradición clásica europea, en contraposición a la inmensa riqueza del lenguaje rítmico del jazz, pero podría decirse que los principios de trabajo son casi los mismos.

Puente entre jazz e impresionismo: el caso de *Beau soir* de Debussy

Si el objetivo es entender los rudimentos del lenguaje impresionista a través de la práctica del *lead-sheet* o el *real book* del jazz, una vez que el alumno conoce las reglas de funcionamiento, se enfrentará al desafío de reinención de una pieza de repertorio, sea de Debussy, de Ravel u otro. El maestro hará síntesis reducida a un *lead-sheet* semejante a los de jazz de una pieza de uno de estos maestros. Se sugiere tomar las piezas de juventud, puesto que no presentan tanta complejidad como las obras maduras.

He aquí un buen ejemplo para empezar, una de las canciones de juventud del compositor Claude Debussy.

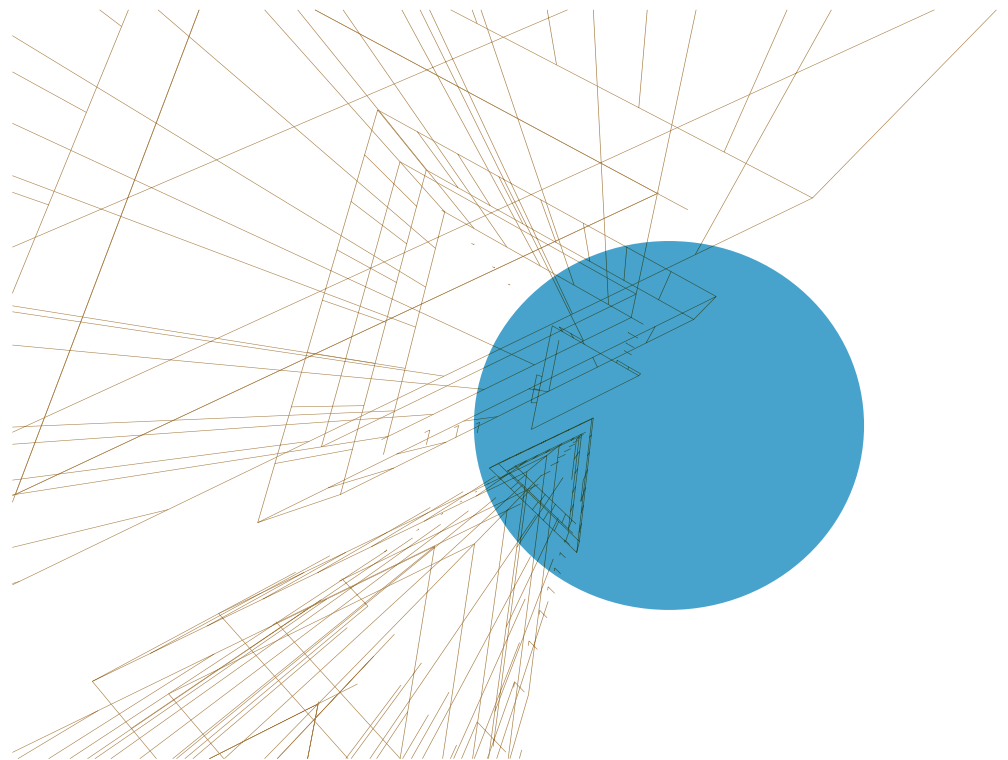


Figura 23. *Beau soir* en su versión original

9

EVENING FAIR
(BEAU SOIR)

(Composed in 1888)
(Original Key)

PAUL BOURGET (1832-)
Translated by Frederick H. Martens

ACHILLE CLAUDE DEBUSSY
(1862-)

Andante ma non troppo

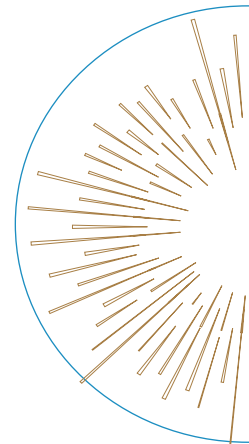
VOICE

PIANO *pp*

When at the set of sun all the stream-lets are glow - - ing,
Lorsque au so - leil cou - chant les ri - viè - res sont vo - - ses,

And a trem - u - lous breeze drifts o'er the fields of grain, _____
Et qu'un tiè - de fris - son court sur les champs de blé, _____

Copyright MCMXIII by Oliver Ditson Company



Fuente: (Petrucci Music Library, 2016, -New York: G. Schirmer, 1912, pg.3)

Figura 24. *Beau soir* reducida a un lead-sheet por David Chappuis

Beau soir Claude Debussy

E Dm6 E Gm
 Lorsque au so - leil cou - chant les ri - viè - res sont ro - ses,
 E Caug Caug E
 Et qu'en té - de fris - son court sur les champs de blé,
 C#m C#9 G#m C#13
 Un con - seil d'être heu - reux sem - ble sur - tir des cho - ses Et mon -
 ter vers le ciel trou - ble un con -
 seil de goû - ter le char - me d'être au mon - de, Ce pen - dant qu'on est
 jeune et que le soir est beau, Car nous nous en al -
 lons com - me s'en va cette an - née Elle à la
 rose, nous au tom - beau

Fuente : Chappuis (2014-2015)



Una canción popular armonizada en estilo impresionista

Otro reto interesante es probar la armonización impresionista sobre una canción popular que presente una estructura armónica muy sencilla. Así, el alumno podrá experimentar con sustituciones de acordes, notas agregadas, disonancias y demás innovaciones armónicas. Después podrá probar a hacer variaciones o, incluso, una fantasía sobre el tema. Aquí las posibilidades que se abren son infinitas.

Se recomienda trabajar sobre repertorio de origen popular folklórico, siempre con armonías muy simples.

Con posterioridad el alumno podrá improvisar formas libres, al seguir el ejemplo de los grandes maestros impresionistas. De nuevo, el trabajo de ida y venida entre análisis de repertorio, escritura y práctica es esencial para ir fortaleciendo el estilo.

Conclusiones

Para la implementación de la improvisación se puede aplicar un principio, ya implementado por el aprendizaje de las lenguas, en el que se aprende primero a hablar antes de aprender a leer y escribir. La enseñanza de esta práctica va de la mano con el ejercicio práctico, a partir de premisas y ejercicios concretos. El fenómeno de separación de teoría y práctica es algo típicamente occidental.

Si se establece un curso de formación musical en el que interpretación, composición, improvisación y análisis van juntos, como es el caso de la improvisación, el progreso en la comprensión del lenguaje musical se acelera en forma exponencial. Se propicia, también, un gratificante espacio de aprendizaje en el que se estimulan de manera constante la proactividad y la creatividad.

La tradición de la música clásica, en la que se incluyen tanto su pedagogía y sus ritos de socialización como su práctica musical, debe reinventarse a sí misma si quiere sobrevivir a los tiempos modernos de cambios tan abruptos y acelerados. El redescubrimiento de las prácticas de improvisación olvidadas por el paso del tiempo, su actualización y puesta en escena en nuestros recitales habituales, destruir preconcepciones de la música que no corresponden a su realidad histórica y la capacidad de forjar puentes con tradiciones musicales hermanas, pueden ser elementos esenciales para la reivindicación social de la música académica.

Instaurar la práctica de la improvisación como una experiencia integral y central de los currículos que forman al músico académico actual requiere cambiar la estructura social sobre la que está construida la tradición, que reposa netamente en el ejercicio de lectura, lo cual limita la posibilidad de práctica musical y hace más difícil el ejercicio de la profesión, en una sociedad en la que cada vez hay menos voluntad política para mantener vivas a las orquestas sinfónicas. Pero, de manera eventual, los conservatorios habrán de considerarlo si quieren sobrevivir al cambio y oxigenar la tradición. Algo que podría comenzar a implementarse es la instauración de las clases de improvisación idiomática (diferente a la libre) como asignatura obligatoria en la formación de los instrumentistas, lo que estaría acompañado de piezas improvisadas como parte los recitales, con el fin de instaurar una práctica musical de referencia que justifique la pertinencia de la improvisación. Esta destreza podrá darles mayor facilidad a los instrumentistas de abordar estilos modernos que reposan en la oralidad, lo que les permitirá ampliar su campo de acción y los llevará a ser artistas más creativos.

Bibliografía

Chappuis, D. (2014-2015). Clase de Armonía Práctica de Tercer Año. Maestría de Teoría Musical. Ginebra, Suiza.

Festival de Musique Improvisée de Lausanne. (s.f.). *fml.org*. Recuperado el 4 de Abril de 2016, de <http://www.fmil.org/festival.php?fmil=festival>

Lutz, R. (2010). The Playing of Partimento: COMPREHENSIVE TRAINING FOR THE COMPOSING AND IMPROVISING INTERPRETER. En R. G. Thomas Christensen, *Partimento and Continuo Playing in Theory and in Practice*. Leuven University Press.

Marco, B. d. (2014). *Conflicto entre Teoría y Práctica en la realidad del Músico Instrumentista*. Ginebra: Haute École de Musique de Genève.

Montagnier, J.-P. C. (2009). *Principes de Composition de Nicolas Bernier*. Langres: Éditions Dominique Guéniot.

Paisiello, G. (s.f.). *imslp.org*. Recuperado el 19 de Septiembre de 2016, de [http://imslp.org/wiki/Regole_musicali_per_i_principianti_di_cembalo_\(Fenaroli,_Fedele\)](http://imslp.org/wiki/Regole_musicali_per_i_principianti_di_cembalo_(Fenaroli,_Fedele))

Sanguinetti, G. (2007). The Realization of Partimento. *Journal of Music Theory*, 51-83.

Sanguinetti, G. (2012). *The Art of Partimento*. New York: Oxford University Press.

Imágenes referenciadas

Chappuis, D. (2014-2015). Clase de Armonía Práctica de Tercer Año. Maestría de Teoría Musical. Ginebra, Suiza.

Montagnier, J.-P. C. (2009). *Principes de Composition de Nicolas Bernier*. Langres: Éditions Dominique Guéniot.

Paisiello, G. (s.f.). *imslp.org*. Recuperado el 19 de Septiembre de 2016, de [http://imslp.org/wiki/Regole_musicali_per_i_principianti_di_cembalo_\(Fenaroli,_Fedele\)](http://imslp.org/wiki/Regole_musicali_per_i_principianti_di_cembalo_(Fenaroli,_Fedele))



UN HIMNO, UNA HISTORIA: 100 AÑOS DEL HIMNO ANTIOQUEÑO¹

AN ANTHEM, A STORY: 100 YEARS OF THE ANTIOQUIAN ANTHEM

Luis Carlos Rodríguez Álvarez²

luiscarlos.lcrodrig@gmail.com

DOI: 10.17230/ricercare.2016.6.2

- 1 Una versión anterior de este artículo fue preparada para el diálogo Un himno, una historia: 100 años del Himno Antioqueño, realizado el 18 de octubre de 2016 por la Universidad EAFIT de Medellín, con la participación del abogado Juan Luis Mejía Arango, rector de la institución, del Dr. Fernando Gil Araque, jefe del Departamento de Música, y del autor. Más tarde, y con fines de su publicación, el autor adicionó el fruto de la charla y los más recientes hallazgos en ella mencionados.
- 2 Luis Carlos Rodríguez Álvarez es médico de la Universidad de Antioquia, magíster en Historia de la Universidad Nacional de Colombia, candidato a doctor en Artes de la Universidad de Antioquia y docente e investigador de las universidades de Antioquia y Nacional de Colombia, sede Medellín.

Resumen

En el marco de este debate se llega a poner en duda la vigencia de la llamada “antioqueñidad” y de sus símbolos. Uno de ellos, el Himno Antioqueño fue confeccionado a principios del siglo XX por un compositor de gran valía y presencia en la ciudad, sobre los versos de un poeta yarumaleño, enfermo de libertad.

Es posible que el músico caucano Gonzalo Vidal apenas sea recordado por los colombianos como creador de unas pocas obras. Tal vez haya sido presentado oficialmente y para el común de las gentes sólo como el compositor de las famosas Estaciones del Viacrucis, sobre un texto del jesuita Tomás de Villarraga, que se cantan indefectiblemente en las Semanas Santas colombianas, y de varias obras antioqueñas de noble aliento épico, como el Himno Antioqueño, sobre un popular texto poético de Epifanio Mejía.

El presente texto realiza un recorrido por diversos momentos, indagando sobre la configuración del himno antioqueño, desde publicación del poema de Epifanio Mejía en 1868, hasta la versión que conocemos hoy con música de Gonzalo Vidal.

Abstract

This debate questions the concept of *antioqueñidad* (the regional identity that characterizes the province of Antioquia in Colombia) and its symbols. One of the main items in discussion is the anthem of Antioquia, composed in the early 20th century by a respected composer in Medellín and based on the verses of a poet from Yarumal, Antioquia.

Gonzalo Vidal is in the memory of many Colombians the creator of merely a few significant pieces, among which the most emblematic is *Stations of the Cross*, based on the writings of the Jesuit priest Tomas de Villarraga. *Stations of the Cross* is a set of songs traditionally interpreted during the Colombian Holy Week. Vidal is also remembered as the author of other works of epic proportions, such as the anthem of Antioquia, which is based on a popular poetic text by Epifanio Mejía. The latter work constitutes the purpose of this paper.

This text follows diverse moments during the configuration of the anthem of Antioquia, from the publication of the poem by Epifanio Mejía in 1868 to the known version of today with music by Gonzalo Vidal.

Todos los pueblos oyen en ciertas épocas resonar de repente su pensamiento nacional, expresando con acentos que nadie ha escrito y que todo el mundo canta: todos los sentidos quieren pagar tributo al patriotismo y alentarse mutuamente: el pie camina, el gesto comunica alientos, la voz se apodera del oído, y el oído conmueve al corazón: el hombre entonces es todo entusiasmo, el arte es santo, la danza heroica, la música marcial, la poesía popular, y el himno que se desprende en aquellos momentos de todos los labios, no muere nunca, ni se le profana en circunstancias vulgares (*Semanario musical*, Santiago de Chile, 29 de mayo de 1952; en Pedemonte (2009).

1. Antes, una aclaración

Debemos empezar diciendo que estamos celebramos un poco más que el centenario de la primera presentación pública del himno antioqueño tal como lo hemos conocido hasta hoy, con versos de Epifanio Mejía y música de Gonzalo Vidal. En realidad, en 1914, y más exactamente el 20 de agosto, fue estrenada la composición, y días después se interpretó de nuevo en un baile en honor al entonces expresidente Carlos E. Restrepo.

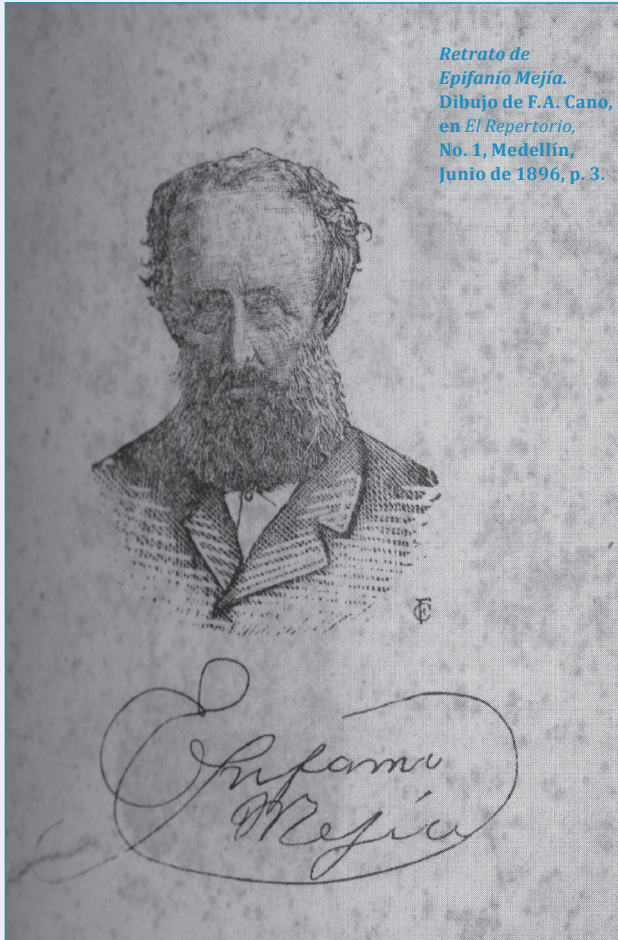
Cuando somos conscientes de que en todos los actos públicos de la ciudad de Medellín y del departamento de Antioquia, todos los días y a todas horas; cantado por miles de fanáticos, todos los domingos en el estadio, para enmarcar partidos de fútbol y cosas parecidas, suenan las notas marciales del himno, la discusión de lo nacional y, por extensión, la pertinencia de los valores identitarios locales, regionales (tradicionales, folclóricos, populares) se constituye en un problema digno de investigación, puesto que se plantea en momentos en que lo global, lo internacional, lo de afuera, gana día a día más terreno y más adeptos.

En el marco de este debate se llega a poner en duda la vigencia de la llamada “antioqueñidad” y de sus símbolos. Uno de ellos, el *Himno Antioqueño*, fue confeccionado a principios del siglo XX por un compositor caucano de gran valía y presencia en la ciudad, sobre los versos de un poeta yarumaleño, enfermo de libertad.

Como se verá en el presente artículo, no se sabe con plena certeza la fecha exacta de composición del himno. El asunto es que desde 1915, Vidal hablaba de la creación de una pieza musical sobre los versos de *El canto del antioqueño* de Mejía, publicados por primera vez casi medio siglo antes, en el periódico literario *El Oasis* de Medellín (Mejía Quijano, 1868).



El poeta: Epifanio Mejía



Retrato de Epifanio Mejía. Dibujo de F.A. Cano, en *El Repertorio*, No. 1, Medellín, Junio de 1896, p. 3.

Retrato de Epifanio Mejía.

Dibujo F.A. Cano.

Archivo Sala Patrimonial Universidad EAFIT.

No cabe duda de que Epifanio Mejía Quijano (Yarumal, 1838-Medellín, 1913) ha pasado a la historia de las letras regionales y nacionales por sus hermosos poemas y por su triste y doloroso sino vital.

En el folleto impreso por la Universidad EAFIT con ocasión de la exposición conmemorativa se lee:

Epifanio Mejía, poeta de un pueblo. Conocido como el “poeta triste” o el “loco Mejía”. De naturaleza nostálgica, de acento bondadoso y de vivir intenso. A los 40 años perdió sus facultades laborales y fue recluido en un hospital mental. Pasó varias décadas allí; parece que poco antes de morir recuperó la razón, en su época muchos dudaron de su sinrazón y fue comparado con un Quijote criollo, lo demostraba a través de su fluidez para componer, improvisar versos y endecasílabos.

De su obra que va en la línea nativista de Gregorio Gutiérrez González, Antioquia tomó uno de sus poemas épicos como himno. “El canto del Antioqueño” fue publicado por primera vez en 1868 en una revista de la época llamada *El Oasis*, junto a muchos otros poemas.

Su exaltación de la idiosincrasia americana va de la mano con las condiciones abruptas que les tocó sortear a estos pueblos para salir adelante. Su obra completa fue revisada y editada en distintos momentos del siglo xx y reúne alrededor de setenta piezas donde se percibe realismo, transparencia, naturalismo, ansiedad y una constante atmósfera de nostalgia. Entre ellas se cuenta “El canto del antioqueño”, “Antioquia o la mano de Dios (La retirada de los héroes)”, “La ceiba de Junín”, “La muerte del novillo”, “Anita”, “La historia de una tórtola”, “Amelia”, entre otras (Universidad EAFIT, 2016, p. ...).

El profesor Humberto Barrera Orrego (2000, p. 11) escribió en el pie de página a su texto *Una biografía posible*:

La vida de Epifanio, como cualquier otra vida, está calada de agujeros que ni él mismo hubiera podido colmar: extensas zonas crepusculares adonde no alcanza a llegar el resplandor de una explicación. A tales incertidumbres hay que añadir lo que el poeta y sus allegados supieron y por sabido callaron y rodeado de silencio se hundió para siempre en el pretérito indefinido: ¿pudo la leyenda de Leandro y Hero inspirar en parte la “Amelia”? ¿Por qué don Ramón Mejía fue a morir a Sopetrán? ¿Cómo y cuándo conoció a la que sería su esposa? ¿Cuándo empezó propiamente su manía de echarles tierra a los alimentos? Las invenciones que tratan de suplir estos y otros vacíos son como las prótesis en una escultura antigua: si bien nos dan una idea de lo que se perdió, no logran hacerse perdonar su condición de intrusas. Con todo, más vale una conjetura desamparada que un documento inexistente.

Y el mismo autor agregó, en Montoya Moreno (2009, pp. 13-14), lo siguiente:

No abundan las aproximaciones inteligentes a la vida y la obra de Epifanio Mejía. Hay estudiosos que se interesan únicamente en el destino amargo de un hombre que pasó la mitad de su vida encerrado en diversos manicomios. Otros consideran con desdén su poesía ingenua y un tanto primitivista, contemporánea –pero sólo desde el punto de vista cronológico, lo cual prueba que no existe un tiempo unívoco de los cenáculos simbolistas de París, en donde se celebraba *la música callada, la soledad sonora* del misterio del verbo creador. Otros aún (y acaso estos sean los peores) se dejan llevar de una ciega exaltación emocional y le rinden un culto casi idólatra al poeta campesino, buscándole parentescos imposibles con personajes de ficción, o erigiéndole pedestales hiperbólicos en el Monte Parnaso, al lado de Homero y del visionario autor de las *Geórgicas*.

Todas ellas no son sino formas de la incompreensión. Epifanio ocupa, por derecho propio, un lugar en el concierto de la literatura de Antioquia y de Colombia, y –para legítimo orgullo de sus coterráneos– es el primer poeta yarumaleño (el primero en diferentes acepciones del término), pero no es con arrebatos de pasión regionalista como puede lograrse una comprensión del valor de su poesía. Calificar sin más su obra de “rústica” tampoco ayuda gran cosa: poemas (para citar sólo dos) como *Leyenda bíblica*, en que el poeta audazmente hace comparecer al dios griego del Tiempo para derribar la orgullosa Torre de Babel, o *Un canto salvaje*, con sus audacias verbales y sus ritmos extraños, tan caros a escuelas posteriores, todavía aguardan una adecuada valoración.

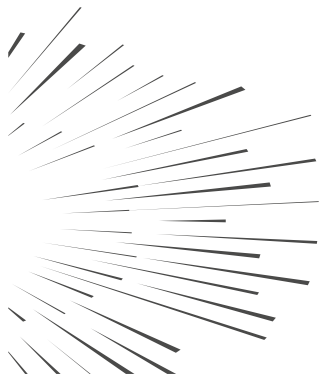
3. El compositor: Gonzalo Vidal



Gonzalo Vidal.

Foto de Benjamín de la calle.
Archivo Sala Patrimonial Universidad EAFIT.

Es posible que el mismo Vidal apenas sea recordado por los colombianos como creador de unas pocas obras. Tal vez haya sido presentado oficialmente y para el común de las gentes solo como el compositor de las famosas *Estaciones del Viacrucis*, sobre un texto del padre jesuita Tomás de Villarraga –que se cantan indefectiblemente en las Semanas Santas colombianas–, y de varias obras antioqueñas de noble aliento épico, como el mencionado *Himno Antioqueño*, sobre el popular texto poético de Epifanio Mejía, motivo central del presente documento; el muy poco conocido himno patriótico *La tierra de Córdoba*, con versos de Jorge Isaacs, y la pujante canción llamada *Hacia el mar*, que musicaliza un poema de Ernesto González, olvidado pero también bello himno de la mitológica carretera al mar.



En la historia musical de Colombia no se registra un caso similar al del maestro Gonzalo Vidal Pacheco. Nacido en Popayán, a fines de 1863, y fallecido en la capital del país, en septiembre de 1946, su intensa labor vital y su denodado esfuerzo artístico se desarrollaron en Medellín por más de 65 años. Sin lugar a dudas fue él, desde su llegada aún adolescente, hasta su lamentada partida, anciano y ciego, el verdadero punto de referencia estética de la ciudad, uno de los más esplendorosos representantes de la mentalidad antioqueña, bohemia y romántica de entre siglos, y el mejor ejemplo del entusiasta gestor y animador de empresas artísticas. Como director, creador, pedagogo, divulgador e intérprete musical, y como poeta, tertulio, crítico y ensayista, no ha tenido Antioquia un artista de la talla del maestro Vidal. Por ello, su vida y su obra deben ser tomadas como ejemplo por las nuevas generaciones nuestras.

Descendiente de destacados músicos caucanos, Gonzalo Vidal comenzó sus estudios musicales en Popayán y, aún joven, los continuó en Medellín. A edad muy temprana, apenas cumplidos los veinte años, se dio a conocer en la Villa de la Candelaria su extraordinario talento como creador, director de banda y orquesta, pedagogo y maestro de capilla. Desde entonces se convirtió en el eje de toda actividad artística en la capital antioqueña, como animador incansable y permanente de empresas estéticas.

Compositor, director de bandas y orquestas, educador musical de varias generaciones, instrumentista destacado, y divulgador del arte en todas las posibilidades que se le ofrecieron, y en medio del sentir nacionalista de su época –que también cultivó en algún momento de su vida–, al hacer un riguroso examen de su producción original, Vidal fue el primero de los compositores colombianos de música académica o artística –junto a Guillermo Uribe Holguín (1880-1971), Jesús Bermúdez Silva (1884-1969) y Daniel Zamudio (1885-1952)– que puede vincularse, siempre desde el romanticismo, a una expresión que buscaba superar el nacionalismo, para llegar a un estilo que pudiéramos llamar quizás “academizante e internacionalista”.

Al respecto, afirma la profesora Ellie Anne Duque: “[Gonzalo Vidal] fue el autor de la primera sonata para piano escrita en Colombia y en sus piezas para piano amalgamó el estilo sentimental romántico, reminiscente de Chopin, con la búsqueda nacionalista” (Duque Hayma, 2002/2003).

Y en otro de sus textos agrega:

Iniciado el intenso debate en torno a la necesidad de contar en Colombia con un lenguaje musical de corte nacional (durante los años comprendidos entre 1920 y 1940), Vidal se mostró partidario de la ideología conservadora y criticó a quienes, en nombre de la música nacional, escribían rutinarios pasillos, bambucos y guabinas. Sus más íntimas opiniones acerca del tratamiento que debía recibir la música tradicional colombiana, quedaron consignadas en sus estilizadas composiciones basadas en ritmos de pasillo y danza ...Su reticencia por abrazar ciegamente el discurso nacionalista es tal vez una de las razones por las cuales no gozó de la popularidad de Luis A. Calvo, más identificado ante el público con la búsqueda de un ideal musical nacional (Duque Hayman, 2000).

Muy prolífico –aproximadamente unas 200 obras completas–, en su catálogo destacan la zarzuela *María* (basada en la famosa novela de Jorge Isaacs), tres *oberturas* (1892) para orquesta y para banda; cuatro *misas de requiem* (1889, 1895, 1898 y 1913), dos *oficios de difuntos* (1895 y 1898) y un *Stabat Mater* (1896) para solistas, coro, órgano y orquesta; una gran producción para el piano –sobresalen las *sonatas No. 1* (1918) y *No. 2* (1924), la *Suite de la postguerra* (c. 1930), las colecciones *A María* (1888), *10 piezas* (c. 1890) y *Ensayos musicales* (1893), y más de medio centenar de partituras sueltas–, unas 20 piezas vocales (romanzas, himnos y canciones), una docena de obras camerísticas en diversos formatos y combinaciones, unas adicionales 15 piezas de corte religioso y 10 partituras sinfónicas, además de otras tantas para banda.

Se nos haría interminable reseñar aquí cada uno de los esfuerzos vitales de Vidal: sus labores docentes, de divulgación, de liderazgo artístico y de creación, no tuvieron descanso... Por ello, es necesario ratificar que esa pieza-símbolo que fue el motivo del diálogo mencionado en la primera página en la Universidad

EAFIT, a pesar de su popularidad, no es, en definitiva, lo más trascendental de este creador musical y su fama por ella es a lo mejor injusta. Infortunadamente, su trabajo como gestor cultural y compositor de obras mucho más importantes para la historia artística del país no ha sido reconocido ni evaluado.

4. El encuentro imposible

A pesar de que es difícil creer que en una pequeña ciudad como la Medellín de entonces, que más parecía una aldea o un pueblo pequeño, donde quizás todos se reconocían y se frecuentaban, el compositor Vidal no conoció personalmente al poeta Mejía. Aquel era apenas un mozalbete de 15 años, recién llegado a la ciudad, cuando este fue internado por primera vez.

Así lo confirmó Vidal en una entrevista que se le hizo con ocasión de su septuagésimo séptimo cumpleaños, en noviembre de 1940:

–Sabe una cosa?, nos dice.

Pues yo, autor de la música del Himno Antioqueño, no conocí al autor del poema. Ni de lejos siquiera.

–...?

–El himno llegó a mis manos no sé cuándo. Ya me sentía antioqueño y me estremecí emocionado al leer sus estrofas. Decidí musicalizarlas, sin intención de lucro, sin deseo de hacer obra. Alguien interpretó el himno. El pueblo vio en aquellas notas y en aquellos versos reflejados su señorío varonil y lo acogió sin reservas. Antes fue una marcha. Luego un himno. Hoy es el catecismo de la raza. Ni Epifanio ni yo tuvimos pretensión de hacer nada distinto a un pasatiempo (El cumpleaños de un artista. Gonzalo Vidal no conoció al poeta Epifanio Mejía, 1940).

Se sabe, sin embargo, que en el año 1893, con intenciones de hacer un acto de misericordia, el todavía joven músico caucano donó parte de la edición de su colección para piano *Ensayos Musicales* para recaudar fondos destinados al ya recluso Mejía. En una carta del Dr. Manuel Uribe Ángel (inédita y que reposa en el archivo del autor del presente artículo) se recuerda así:

Medellín, 6 de agosto de 1893

Sr. D. Gonzalo Vidal.

Presente

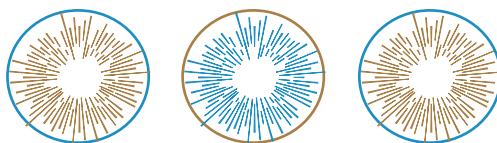
Muy estimado amigo mío:

Con su fina cartica, fechada en 5 de los corrientes, tuve el gusto de recibir en mi calidad de Presidente de la Junta Directiva de una Velada literaria y musical, en favor de nuestro desgraciado compatriota D. Epifanio Mejía, tres bellísimos Cuadernos titulados “Ensayos Musicales” que Ud. ofrenda en bien de una obra de misericordia que debe dar alivio y pan al dulcísimo poeta de nuestras montañas. Agradezco a Ud. desde el fondo de mi alma el generoso regalo conque nos ha favorecido. Este producto de artístico del genio de Ud. es sumamente aceptable no sólo para los Medellinenses sino para todos los que cultiven el arte y gocen con sus dulces encantos.

No dudo que el valor original de los Cuadernos a que me refiero y el producto de la rifa que de ellos se haga nos dé excelentes resultados, y entonces la limosna de Ud. alcanzará el verdadero carácter de grande generosidad.

Repito a Ud. el voto franco de nuestra gratitud y soy hasta siempre su admirador sincero y cordial amigo.

M. Uribe A. (firmado)



5. Juan Yepes

Como ya se mencionó, la historia casi completa de la creación del *Himno Antioqueño* nos la trae don Heriberto Zapata Cuéncar (1963, pp. 64-71) en su biografía del compositor.

Allí Zapata nos cuenta que la poesía de Epifanio Mejía había sido musicalizada en diversas ocasiones y que el primero en hacerlo fue Juan Yepes, “un cantor popular de aquellos de la época de la vihuela brava [o cedro], instrumento hoy desconocido y que él tocaba con singular maestría” (Zapata, 1963).

Antonio José “Ñito” Restrepo, en su referencial libro *El Cancionero de Antioquia* (Restrepo, 1955) nos traza la estampa de este trovador, la misma que ha sido copiada por todos los historiadores del asunto:

Este Juan Yepes me va a detener unos instantes, en compañía del lector desconocido, que ya tiene un monumento en mi corazón si no me deja solo. Conocí a Juan Yepes, que era de la propia Medellín, cuando yo estudiaba en la Universidad y tenía mi posada en el barrio de Guanteros, comparado por don José María Samper, en una novela que escribió de oídas sobre Antioquia, con los Percheles de Málaga o las Ventillas de Toledo. Yepes era para entonces un hombre de hasta treinta y cinco años, blanco, acanelado, mediano de estatura, cenceño, imberbe y de cabellos largos bajo su sombrero de iraca terciado a la pedrada. Cantaba de hacer bailar las piedras, como dice de Anfión [el poeta latino] Horacio Flaco, y se acompañaba con la vihuela, que él mismo tocaba. Le hacían segunda y cucarrón varios amigos del Llano, del Chumbimbo y La Asomadera, entre los cuales sobresalía el Negro Pasos, bajo profundo que le hubiera dado veinte tantos y la salida al mismo celebrado [Francesco] Tamagno.

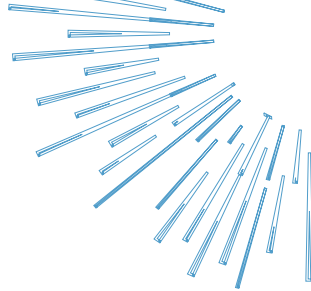
Estaba Juan Yepes un cierto grado más arriba de los compañeros que le he puesto, porque si no era repentista como ellos, pues jamás lo oí trovando, era compositor de música como los blancos que notaban canciones en sus guitarras para dar sus serenatas. No que él ni ellos escribiesen la verdadera nota musical, que por aquellos tiempos muy pocos conocerían

en la Montaña, sino que él y ellos escogían unos buenos versos de algún poeta señorial y, al oído, les ponían una cierta música suya, con que luego los cantaban ellos mismos y otros cantores que se los aprendían con música y todo. De esta manera escogió Juan Yepes para su vihuela *El canto del antioqueño*, de Epifanio Mejía. En alguna parte vio los versos del romance inmortal y les consagró su talento artístico, logrando darles una entonación tan valiente, rápida y arrolladora, que al traerlos a las plazas y calles, con su acompañamiento popular y rumboso de tiples y vihuelas, no se quedaba pelo tendido ni nervio que no se sacudiera ni sombrero que no se tirara a lo alto. Entre antioqueños, se entiende, no se sabe a los otros que efecto les produzca. Hay que beber o haber bebido mucha mazamorra de ceniza para apreciar debidamente los versos de Epifanio Mejía con la música de Juan Yepes (Restrepo Cadavid, 1955, pp. 87-88).

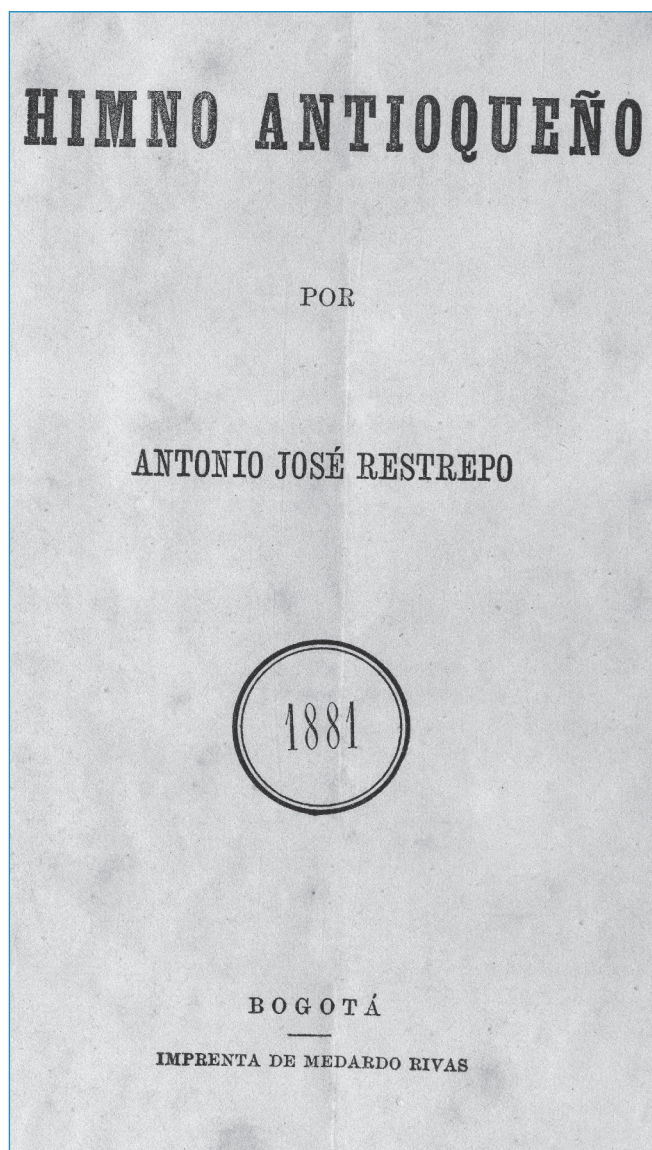
Heriberto Zapata Cuéncar (1963) completa los pocos datos biográficos de Yepes:

había nacido en Medellín en 1829 del matrimonio de Cornelio Yepes y doña Marta Acevedo. Fuera de haber sido un magnífico cantor popular, fue conocido como el mejor gallero, en todo el Valle de Aburrá y tuvo un establecimiento que gozó de justo prestigio, y se la tuvo como la más frecuentada de tantas galleras como por acá pululan. Roberto Mesa nos aseguró que Juan Yepes murió en el Asilo de Ancianos de Medellín.

Dice también que Pelón Santamarta, el mejor cantor popular que tuvo Antioquia, quien fuera su amigo, hablaba maravillas de la música de Juan Yepes. Aseguraba que había compuesto varias canciones y solía repetir mucho una, llamada *Patria mía*, de la cual únicamente recordaba dos estrofas. Y confirma que no se conoce la fecha exacta de la musicalización que hizo Juan Yepes de los versos de Epifanio Mejía. Al no haber quien los llevara al pentagrama, acabaron por olvidarse.



Portada Himno antioqueño.
1932 Vieco y Compañía.
Archivo colección de Música
Sala Patrimonial Universidad EAFIT.



Himno Antioqueño. Antonio José Restrepo.
Imprenta de Meardo Ríos.
Archivo colección de Música
Sala Patrimonial Universidad EAFIT.

6. Dos intentos fallidos: El *Himno Antioqueño* de Restrepo y *La Tierra de Córdoba* de Isaacs

En el año 1881, Antonio José Restrepo publicó su poema titulado *Himno antioqueño* en Bogotá. Dividido en cinco partes, “Ñito” dedicó el texto “Al señor doctor Manuel Uribe Ángel, Profundo médico, literato eminente y benemérito patriota”, suplicando “á los Redactores de periódicos del país que no publiquen en ellos esta poesía”, y tras un epígrafe tomado de *El canto del antioqueño* de Epifanio Mejía, el texto comienza así (Restrepo Cadavid, 1881):

¡Oh patria querida!
 ¡Oh verdes montañas!
 ¡Oh cielo sereno
 De límpidas auras!
 ¡Oh montes! ¡Oh ríos
 De túrbidas aguas!
 ¡Oh sol esplendente
 De vívida llama!
 ¡Oh valles risueños!
 ¡Hirvientes cascadas!
 ¡Ciudades vistosas!
 ¡Selvas eriazas!
 ¡Veneros profundos
 De oro, de plata!
 ¡Maizales inmensos!
 ¡Hermosas sabanas!
 ¡Concierto armonioso
 Del ave que canta,
 Del viento que ruge,
 Del toro que brama,
 Del niño que llora, del viejo que exhala
 Sus ayes al cielo
 En triste plegaria!

No se conoce de intento alguno por musicalizar el poema.

Pasaron 12 años para que volviéramos con el maestro Gonzalo Vidal en la puesta en música de otro poema. En una carta de junio de 1893, su amigo Rafael Uribe Uribe le expresó su deseo de que fueran musicalizadas las mejores estrofas de la poesía *La Tierra de Córdoba*, de Jorge Isaacs. Dice el texto de la carta:

Gonzalo:

Entre su “Historia de la Música”, que al fin me resuelvo á devolverle, va una tira con el poema –ó lo que fuere– de Jorge Isaacs, “La Tierra de Córdoba”, que saldrá uno de estos días en folleto.

Es el caso que deseo popularizar cuanto me sea posible esa producción, y me parece que la música es para ello excelente vehículo. Ahora, Ud. que es músico y que tiene su poco de poeta (lo de médico no sé, pero en cuanto á lo otro, ud. mismo publicó un aviso con el título “Cada loco”...), es el mejor llamado para ejecutar ese trabajo. Además, está un tanto obligado, por ser paisano de D. Jorge, y antioqueño voluntario. Conque... escoja las estrofas que le parezcan mejores, y musifíquelas á la mayor brevedad. Con ello dará por saldada toda cuenta con Ud., este

Su affmo.

RUribeU (firmado)

Junio 16 – 1893.

Vidal no tardó en dar cometido a su tarea. Dos días después entregaba a su amigo el trabajo que le había encomendado. Curiosamente, la partitura de *La Tierra de Córdoba* lleva el subtítulo de *Himno Antioqueño*.³ Esto es una prueba de que ya desde 1893 quería el maestro caucano dar a Antioquia su himno propio.

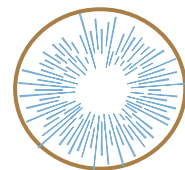
El poema *La Tierra de Córdoba* había sido escrito por Isaacs en noviembre de 1892 y fue publicado a mediados de 1893 en la Imprenta del periódico *El Espectador* de Medellín, bajo la dirección de Fidel Cano.

Sobre el poema escribe María Teresa Cristina (Isaacs, 2006):

La tierra de Córdoba es el último poema de gran aliento que emprende el caucano, una extensa composición que en 153 estrofas canta a Antioquia, así llamada en homenaje al prócer José María Córdoba, el héroe de Ayacucho. Isaacs siempre expresó gran afecto y admiración por esta tierra, a la que legó sus restos, y por sus gentes, pues compartió la creencia –sin fundamento histórico– del origen israelita de sus habitantes.

Así se expresa el autor en carta a Antonio José Restrepo, el 13 de julio de 1893, a propósito de las circunstancias que inspiraron este poema: “Entonces no habían descendido aún sobre Colombia, entenebreciendo nuestras almas, las tinieblas que hoy nos circundan; ahora los escollos y rompientes clamorosos nos cierran el rumbo salvador, y es preciso que todo se haga luz hasta el canto, que tiembla en los labios como maldición, que tiene retumbos de tormenta y alaridos de naufragos, y fulgura a veces resplandores de alborada. Eso, eso quise hacer con aquellas estrofas, decir en ellas lo que está rebotando en mi alma [...] y, sin embargo, ellas no dicen cuanto quise decir; yo no supe decirlo”.

³ La partitura manuscrita de esta obra se encuentra en el Centro de Documentación Musical de la Biblioteca Nacional y el Ministerio de Cultura, en Bogotá.



En este canto admira la laboriosidad y hospitalidad de sus gentes, sus paisajes, la feracidad de su tierra; ensalza la belleza de sus mujeres, a las que mediante imágenes bíblicas, representa a la ciudad de Medellín como la desposada del *Cantar de los Cantares*. Alcanza entonación épica cuando compara a sus colonos con grandes figuras y míticas, cuando exalta su amor por la libertad, su lucha en las guerras de Independencia contra la España retrógrada, y profetiza para esta tierra un futuro próspero.

Vuelve Isaacs al modelo estrófico; aquí, el cuarteto alirado, formado por tres endecasílabos y un heptasílabo de rimas asonantes cruzadas, pero introduciendo la modalidad propia de rimas agudas en los pares. A pesar de declararse poco experto en cuestiones de métrica, maneja con maestría este modelo, que le permite modulaciones rítmicas ajustables a la entonación ora lírica, ora épica del canto.

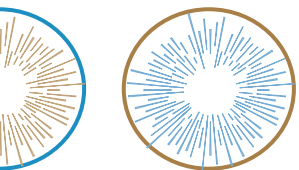
Por esta época, a Isaacs no lo debían desvelar las estrictas normas de las poéticas tradicionales ni se sentía a su gusto con tales restricciones; escribe en la misma carta arriba citada, a propósito de la edición que estaba preparando *El Espectador de La Tierra de Córdoba*: “Yo le supliqué a Rafael [Uribe Uribe], cuando le remití el manuscrito, copiando de prisa, que le rogara a usted y a Cano –como muy entendidos en métrica– retocaran lo que fuese necesario: si Rafael no lo hizo así, la culpa es de él y de su imprudente confianza en mis estudios de ortología y prosodia, que no valen cosa para un apuro, y que confundo con recuerdos de mis travesuras infantiles”.

[Baldomero] Sanín Cano encuentra este poema “lleno de vibraciones nuevas, vigoroso en la forma, apasionado en la idea”.

En este, uno de los postreros poemas de Isaacs, alaba la industria y virtudes del pueblo antioqueño, a quien legaría sus restos poco tiempo después. Se siente hermano de raza de este pueblo que reconoce sus virtudes. El poeta se hace eco de la creencia popular sobre el origen de los antioqueños; se le figura que sus hijas son otras tantas hijas de Israel. Al exaltar el supuesto origen semítico del pueblo antioqueño, Isaacs hace recriminaciones a los colonizadores españoles. Posiblemente estas críticas deben interpretarse como una reacción a las persecuciones que él había sufrido y que atribuía a su raza judía (McGrady, 1964, p. 440).

El texto completo consta de ocho secciones, en 153 estrofas y 212 versos, precedido por un epígrafe tomado del libro de Miqueas, en el Antiguo Testamento. El fragmento inicial dice así (Isaacs, 1893):

*Estarán entre la muchedumbre de las naciones como el rocío enviado del Señor,
y como la lluvia sobre la yerba*
Miqueas, V: 7



Gonzalo:

Ente su "Historia de la Música" que al fin me resolví a devolverle, y una tira con el poema - o lo que fuere de Jorge Isaacs, "La Tierra de Córdoba", que saldrá uno de estos días en folleto.

Es el caso que deseo popularizar cuanto me sea posible esa producción, y me parece que la música es para ello excelente vehículo. Ahora, Ud. que es músico y que tiene su poco de poeta (lo de médico no sé, pero en cuanto a lo otro, Ud. mismo publicó un aviso con el título "Cada loco....") es el mejor llamado para ejecutar ese trabajo. Además, está un tanto obligado, por ser paisano de D. Jorge, y antioqueño voluntario, Congu... escoja las estrofas que le parezcan mejores, y musifíquelas a la mayor brevedad. Con ello dará por saldada toda cuenta con Ud., este

su afmo

Rellinberry

Junio 16 - 93.

Esquela de Rafael Uribe a Gonzalo Vidal.

Junio 16 de 1986.

Archivo Luis Carlos Rodríguez.

(4)

La Sierra de Córdoba

... Estarán entre la muche
 Jambre de las naciones como el
 rocío enviado del Señor, y como
 la lluvia sobre la yerba.

Michéas. Cap V, v. 7.

I

¿De qué raza descendes, pueblo altivo,
 Titán laborador.

Rey de las selvas vírgenes y de los montes sílvicos
 ¿Que tomas en verteles imperios del Condor?

¿De qué nación heroica tu grandera
 En la sublime lid

¿Que arrebató a verdugos la colombiana tierra?
 ¿De quién fueron tus brazos,
 ¿Quién fue tu apostol, fue Córdoba tu Cid!

Linaje tu del héroe de Ayacucho,
 Digna estirpe de él,

Has hecho de tus montes un templo y un sepulcro,
 Al Numen de tus glorias y a tus banderas fiel.

La Tierra de Córdoba.

Fuente: Manuscrito Jorge Isaac.

Archivo colección de Música Sala Patrimonial Universidad EAFIT.

I

¿De qué raza descendes, pueblo altivo,
titán laborador,
rey de las Selvas Vírgenes y de los montes níveos
que tornas en vergeles imperios del cóndor?

¿De qué nación heroica tu grandeza
en la sublime lid
que arrebató a verdugos la colombiana tierra?
¡Legión fueron tus Gracos, fue Córdoba tu Cid!

Estirpe tú del héroe de Ayacucho,
digna estirpe de él
has hecho de tus montes tu templo y su sepulcro,
al numen de tus glorias y a tus banderas fiel.

Su sangre, que vertieron asesinos...
Soberano te ungió,
y óleo de libres llevan los hijos de tus hijos.
Morir puedes luchando; vivir esclavo, ¡no!⁴

Debido a su complejidad y extensión, la partitura de Vidal sobre el poema de Isaacs tampoco fue adoptada como himno.

6. El concurso de 1899

Siempre tomando como referencia a don Heriberto Zapata en la narración de la historia, viene ahora el asunto del concurso.

En junio de 1899 los directores de los periódicos *El Correo de Antioquia* (Carlos E. Restrepo) y *El Cascabel* (Enrique Gaviria) promovieron entre los compositores nacionales un concurso para ponerles música a los versos ya consagrados de Epifanio Mejía. Las composiciones debían presentarse antes del 3 de noviembre de dicho año y la Academia Nacional de Música escogería el ganador del concurso. El premio consistía en \$200,00 y una medalla de oro. Decían los periodistas antioqueños: “Nuestra aspiración es que

la música interprete lo más fielmente posible la idea y el sentimiento que inspiraron el canto, cuyas valientes estrofas publicamos en este mismo número (Zapata Cuéncar, 1963, p. 66).

En octubre, por dichos periódicos se dieron a conocer las estrofas, de la segunda a la séptima, de la poesía original de Mejía, escogidas o “arregladas” por Carlos E. Restrepo. Los cuatro últimos versos se convirtieron en el coro del futuro Himno [*Oh Libertad que perfumas/ las montañas de mi tierra*] (Restrepo Cadavid, 1955, p. 434(b)).

Continúa Zapata Cuéncar (1963, pp. 66-67):

Parece que la idea no cayó muy bien a algunos. Porque lo cierto es que al momento saltó a la palestra “El Autonomista” periódico bogotano, que tildó la idea de regionalista. ¡Qué descubrimiento maravilloso hacía el periodista de marras! ¡Los antioqueños regionalistas!

¿Cuántos tomaron parte en el concurso? Es un dato que se desconoce. Se asegura que en Bogotá dos notables compositores habían llevado a cabo bellas realizaciones. De Antioquia nada se supo. Vino la guerra de los “mil días” que dio al traste con todo.

Se sabe, al menos, de dos participantes de Antioquia: Roberto Mesa y Jesús Arriola.

El primero, Roberto Mesa, fue uno de los buenos cantores populares de Antioquia a fines del siglo XIX – autor del pasillo *Tus ojos* y otras seis canciones, según los registros del mismo Zapata Cuéncar en su libro póstumo *Antología de la canción en Antioquia*–(1995, p. 511), “célebre en los coros de las iglesias y quien hizo con Enrique Restrepo dúos inolvidables, además de firmar páginas de eterna vigencia, y fue compañero de otros cantores importantes” (Restrepo Duque, 1985), quien les dio a los versos escogidos música de habanera (o danza, como se le conoce en nuestro país, que no era ciertamente la más indicada para un himno). Cuenta Zapata Cuéncar (1963, p. 67; 1995, p. 521) que “el día del estreno [a principios de octubre de 1899], andaba el cantor muy ufano y con muchos aguardientes también, cantando su nueva canción de cantina en cantina, por estas calles de Medellín”. Las

4 Una versión del poema, intermedia entre el manuscrito y la versión definitiva, se encuentra en la Sala de Patrimonio Documental del Centro Cultural Biblioteca Luis Echavarría Villegas de la Universidad EAFIT.

autoridades no vieron aquello con buenos ojos porque ya se anunciaba la guerra civil; creyeron que el cantor, liberal furibundo, estaba incitando con aquello a la revuelta, y Mesa, con todo y guitarra, fue a parar a la cárcel donde estuvo varios días.

La canción de Roberto Mesa sobre versos de Epifanio Mejía se había hecho un tanto popular, pero Vidal no la creía la más propicia para servir de himno. Y aunque tenía todo derecho para ponerle una nueva melodía, no lo quiso hacer sin el consentimiento de Mesa. Así lo refiere Zapata Cuéncar (1963, p. 68-69):

La oportunidad se presentó cuando, cierto día, se hallaban de parranda en la cantina del “Mono Villa” situada en lo que entonces llamaban la “Quebrada arriba”. Allí estaban Vidal, Mesa, Daniel Restrepo (a. Quintín), Enrique Calderón (a. Barberita), el poeta Julio Vives Guerra, Federico Trujillo, Enrique Gutiérrez (a. Cabecitas) y otros. En medio del entusiasmo de las copas, Vidal preguntó a Mesa: “Hombre Roberto, a Ud. le chocaría que yo le pusiera una música distinta al Canto del Antioqueño?” “Por supuesto que no, Maestro”, fue la respuesta del interrogado. Por cierto que ese día la vida del Maestro Vidal estuvo en gravísimo peligro porque al dueño del establecimiento, sobrepasado de copas, se le ocurrió desenfundar su revólver y hacer varios disparos al Maestro y que felizmente no dieron en el blanco. Una décima chispeante, llena de salero que recitó Vidal fue tomada por el quisquilloso tabernero como una burla y por poco produce una terrible tragedia.

De aquel lugar salió Vidal con dos promesas firmes: una, la de musicalizar los versos de Mejía y la otra, la de jamás volver por aquellos lugares.

También el maestro Jesús Arriola de Benzoita (1873-1931), compositor, pianista, pedagogo y director vasco radicado en Medellín, compuso sobre los versos de Epifanio Mejía un coro a cuatro voces que fue estrenado en el Circo España. A pesar de su belleza, la obra era de difícil ejecución, por lo que tampoco fue la llamada a cantarse como himno. Es probable que Arriola hubiera enviado esta música al fracasado concurso de 1899 (Zapata Cuéncar, 1963, p. 67).

Es importante comentar que “Ñito” Restrepo se lamentaba varios años después, en 1926, de que se hubiera abierto dicho concurso para un Himno Antioqueño, existiendo ya la canción de Juan Yepes (Restrepo Cadavid, 1995, pp. 88-89):

Por ahí he leído que alguna sociedad antioqueña ha propuesto un premio para el compositor que le ponga a esa letra una música mejor, a juicio de los doctos. Yo suscribo a ese premio con un ducado, pero dudo que nadie, ni el que notó el *Himno de Riego* o fulminó el *¡Trágala, perro!* contra Fernando VII, podrían igualar la notación agresiva, bravía, desafiadora de Juan Yepes. Era preciso habérsela oído a él y al negro Pasos, en la Barranca de Caleño, o a Juan de Dios Uribe en plenas galerías de la plaza de Bolívar, en Bogotá, para saber a lo que sabe una cosa *divina* aunque esté medio *jumao* el que la canta. Todavía debe estar vivo el negro Pasos, que era joven en 1875, u otro u otros de los que acompañaban a Yepes, quien quizá no sea ya del gremio de los vivos, porque lo bueno no dura, en tratándose de personas. Vaya a ellos un alumno de la Escuela de Santa Cecilia, que haya digerido bien el pan de afrecho y distinga el canto de un canario de un gorigori, y fije esa música yepesina, póngala entre los renglones de Epifanio y corra a una litografía. Haga tirar cien mil ejemplares para otros tantos antioqueños de los que estén lejos de las lindes del terruño, y junte su oscuro nombre a esa obra maestra que lo llevará muy alto en las alas de la fama.

Sin embargo, de allí no pasaron las cosas. Ninguna de las piezas compuestas para el concurso fue lo suficientemente popular o bella como para convertirse en el himno de la región. Por otro lado, la situación no dejó tiempo para pensar en estas minucias: pocos meses después, la política sumió al país en un profundo enfrentamiento fratricida, el mismo que sirvió como bisagra dolorosa para cambiar de siglo. La historia lo conoce como la Guerra de los Mil Días.

1913-1916

El año 1913 es clave en esta narración, por varias razones: se conmemoraron los 100 años de la Independencia de Antioquia y falleció en el manicomio de Bermejál Epifanio Mejía. Con motivo de la muerte del poeta, la Junta de estudiantes antioqueños, radicados en Bogotá, asociación presidida por el poeta, abogado y educador caldense Abel Marín, convocó un nuevo concurso para la escritura de un himno sobre los versos del *Canto del Antioqueño*.

Entre quienes participaron se recuerda a dos hermanos, los ya famosos músicos antioqueños Samuel y Luis Uribe Uribe. En un artículo aparecido en el periódico *El Espectador* de Medellín, el propio Marín acusó recibo de la obra (Marín, 1913):

Hemos recibido la sentida música que acaban de escribir ustedes, a petición de la junta de estudiantes antioqueños que tengo el honor de presidir, para este hermoso himno antioqueño de nuestro gran poeta Epifanio Mejía, cuya muerte llora en estos momentos el suelo nativo.

Esta partitura, que tampoco fue adoptada como himno, reposa en el archivo Perdomo de la Biblioteca Luis Ángel Arango en Bogotá, aunque como curiosidad se observa que se omite el crédito para Luis Uribe Uribe (Uribe Uribe, s.f.).

No se sabe si esto animó de nuevo al maestro Gonzalo Vidal para escribir la música del *Himno Antioqueño* para conmemorar el centenario de la independencia de Antioquia (Zapata Cuéncar, 1995, p. 522). Sin embargo, y muy curiosamente, a pesar de que en muchas de sus obras aparecen los detalles de fecha y dedicatorias, esto no ocurre en la más famosa de sus partituras. Él mismo declaraba (Zapata Cuéncar, 1963, p. 70):

No precisa mi memoria el año (muy anterior) en que se hizo esta composición, ni cómo ni cuándo los Hijos de la Montaña la adoptaron por suya; sólo sé que no fue hecha para ningún concurso ni con mira de lucro o de negocio.

En reciente descubrimiento hecho por un estudiante de maestría participante de la investigación “Circulación de la música 1892-1930”, de la Línea de Musicología Histórica de la Maestría en Música de la Universidad EAFIT se detalla la sucesión de acontecimientos:

“En julio de 1914, la revista *La Miscelánea* reseñaba que el martes 18 de julio se interpretó la música del Himno antioqueño, compuesto recientemente por Vidal” (Gil Araque, 2016b).

Dice el profesor Fernando Gil Araque (2016b):

El 20 de agosto de 1914 aparece en el periódico *El Sol* una reseña llamada “Juegos florales”, sobre un evento que se había realizado en el Teatro de Variedades de Medellín. Allí se dice que las niñas, al son del himno recién compuesto por Vidal, caminaban y entregaban ofrendas florales. Y a los 3 días, en la fiesta privada de recepción al expresidente Carlos E. Restrepo fue nuevamente interpretado.

En otra reseña, titulada “El baile del sábado” de *El Sol*, dice: “El desfile se efectuó al son del Himno Antioqueño, que [con] tan buen éxito acaba de estrenar el Maestro Vidal. Y era de ver todas aquellas gentiles antioqueñas deslizarse bajo los artesanados de la quinta, al rumor de aquellas notas frescas y sencillas, y tarareando el suave ritornelo del poeta loco: *El son alumbro mi cuna sobre una selva antioqueña*.”

En 1916 se volvió a presentar en sociedad, con motivo del homenaje al cantante y compositor popular Pelón Santamarta, en el Circo España, en interpretación de una orquesta dirigida por Jesús Arriola. Viene ahora la historia del estreno en público del himno, lo que dio la idea para este trabajo.

Era el 25 de diciembre de 1916. La ciudad estaba embargada de alegría pues celebraba sus tradicionales carnavales, hoy extinguidos. Volvía el juglar, el paisa trotamundos que se había ido a llevar el mensaje de nuestra canción por los caminos de América. (...) Sus amigos le prepararon un gran homenaje para que todo Medellín pudiera ver y oír a su cantor predilecto. Se llevó a cabo en el que fuera antaño el Circo España, lugar de mucha amplitud. Actuó en pleno la Lira Unión y tomaron parte los más destacados artistas de la ciudad, encabezados por el maestro Jesús Arriola. Por primera vez se cantó en público el Himno antioqueño, compuesto hacía algún tiempo por el maestro Gonzalo Vidal⁵. (Zapata Cuéncar, 1966, p. 66).

8. La edición de Luis Eduardo Vieco

En 1932 cedió el maestro Vidal los derechos de la obra a su amigo Luis Eduardo Vieco Ortiz, el mayor del clan Vieco. Para esa fecha escribió (Zapata Cuéncar, 1963, p. 70):

Hoy, de manera espontánea y absoluta, cedo todo derecho de propiedad artística de este himno al artista y amigo Luis Eduardo Vieco, para que él haga una edición digna del pueblo antioqueño y del poeta que inspiró esta música marcial, sencilla, fácil de aprender. Estos cantos no se conciben escritos de modo exótico, entre “armonías extravagantes” que nada dicen al alma popular. *La Marsellesa* en tales condiciones hubiera sido un fracaso.

Medellín, 1932. Gonzalo Vidal.

5 Subrayado del autor del artículo.

Y concluye don Heriberto Zapata Cuéncar (1963, p. 71):

La nueva melodía gustó tanto que bien pronto se cantó en casi todos los establecimientos de educación en todo el Departamento. Pero, así como el Himno Nacional solo vino a ser oficializado muchos años después de que Oreste Síndici lo compuso, cosa semejante pasó con el de Antioquia pues solamente después de cuarenta años de su nacimiento, la Asamblea Departamental de Antioquia por medio de la Ordenanza N° 6 del 10 de diciembre de 1962 así lo dispuso. El Artículo 8° dice: "Oficialízase como himno de Antioquia el poema de Epifanio Mejía, conocido y cantado como tal, con música del maestro Vieco (SIC) y cuya letra consta totalmente en esta Ordenanza".

Lástima grande que los Honorables Diputados hubieran cometido un gravísimo desliz en este Artículo, como lo indicamos con un "SIC" muy grande. No creemos que haya sido ignorancia, porque en Antioquia todos sabemos muy bien que nuestro Himno es de Vidal. Fue un descuido tremendo que confiamos sea enmendado en una próxima Ordenanza.

El artículo 9° de la misma disposición reza: "De este himno se harán diez mil discos, teniendo por el reverso el himno nacional y serán repartidos gratuitamente por la Gobernación a establecimientos públicos y privados de educación y a las autoridades, dentro y fuera del Departamento". Muy bello el Artículo 9° pero no creemos en él. Nuestros legisladores prometen mucho y a la postre poco o nada se cumple. Con éste va a ocurrir como con el 2° de la Ordenanza 4 de 1943 y del que ya se trató. Si de las treinta composiciones de que allí se habla se hubieran publicado siquiera cinco, habría un fundamento para creer. Pero no se publicó un solo pentagrama de música de Vidal. Y ahora nos hablan de 10.000 discos!

Esta pieza emblemáticamente marcial, tan sencilla cuan íntima y vibrante, consagró en forma definitiva (como si ya no lo estuviera) a su autor y lo catapultó a la gloria eterna entre los antioqueños...

... el lector cobrará admiración y gratitud hacia el autor de un himno precioso, imponente y muy melódico, que para algunos debiera ser el nacional y que todos los antioqueños cantamos con emoción y orgullo cada vez que presenta la ocasión. Para el resto de los colombianos, es motivo de admiración el que todo un pueblo sepa la letra de su himno y salga a cantarlo solo o en coro. Esto no es común y es lamentable que cada ciudad colombiana no fomente el canto a su tierra. No cabe duda de que nuestro entusiasmo se debe a la belleza de su música, de su letra y de nuestro orgullo de ser antioqueños. Cuando el maestro Vidal lo escribió, sabía que estaba creando algo inmortal (Libe de Zulategi y Mejía: comunicación personal, Medellín, mayo de 1997, citada por Rodríguez Álvarez 1997, p. 17).

En 1951, Luis Eduardo Vieco cedió los derechos al Museo de Zea, hoy Museo de Antioquia. En el oficio por medio del cual hace la cesión de esos derechos sobre la música del himno, recuerda haberlos recibido del maestro Vidal y de haber hecho una edición de dos mil ejemplares que distribuyó entre entidades oficiales y particulares.

Dos memorables textos de don Luis Miguel de Zulategi

En 1940 Luis Miguel de Zulategi –otro invitado a ocupar con sus amados libros y partituras, la Sala de Patrimonio Documental de la Biblioteca de la Universidad EAFIT– recuerda la poco afortunada edición discográfica del himno en la Casa Odeón, interpretado por el barítono Jaime Miret (Zas, seudónimo de Luis Miguel de Zulaegi y Huarte, 1940):

Luis Eduardo Vieco aportó su contribución al canto de la raza con una edición esmerada, artística y correctísima. Es la edición única que existe y que por perfecta hace innecesaria otra nueva. Pero no cabe decir otro tanto de la grabación en disco que llevó a cabo la Casa Odeón. Pocas composiciones habrán sido tan desafortunadas al ser llevadas al gramófono. Veamos la serie de desaciertos que esa grabación contiene:

PRIMERO: Todo el Himno, coro y estrofas, está cantado por un tenor, cuando está pidiendo un coro nutrido. Quiere decir que la audición perfecta queda reservada para el Orfeón Antioqueño.

SEGUNDO: El tenorcito, que por cierto, tiene buena voz, creyó que se trataba de alguna función religiosa, y le dio un aire reposado y litúrgico. El Himno Antioqueño tiene un ritmo muy definido. No es de carácter religioso, ni de proyecciones épicas en que generalmente se enmarcan los himnos nacionales. Es un canto animoso de un puñado de patriotas que laboran a su manera por la construcción de la grandeza nacional.

TERCERO: El coro está arbitrariamente mutilado, nada menos que por la 1 mitad. Faltan ocho compases, que ni son repetición ni pueden considerarse secundarios. Mejor dicho, bajo este punto de vista, el Himno Antioqueño no ha sido editado en disco, pues nadie que escuche la grabación, podrá decir que lo conoce. Hay ocho compases -la mitad del coro- que no se ejecutan.

CUARTO: Las dos estrofas son cantadas sin interrupción. Cuando es esencial en todo himno volver al coro después de cada estrofa. Serán exigencias de la capacidad del disco, o de lo que sea, pero es absurdo sacrificar la obra a tales exigencias. Además, hoy ya la industria de la grabación no tropieza con estos inconvenientes.

QUINTO: En la edición de imprenta de Luis Eduardo Vieco, el texto de Epifanio Mejía está distribuido correctamente. El disco Odeón altera Los acentos de la primera estrofa, diciendo: “... sobre-la-zú-la-daesfe-ra”; cuando debe ser: “... sobre-laa-zú-la-daesfe-ra”.

No creemos que sea cosa INTRASCENDENTE para que la Asamblea de Antioquia se ocupe del asunto, rinda el homenaje que se merece al canto de la Montaña, a sus autores y al editor Luis Eduardo Vieco, y subsane el atropello artístico de que se les ha hecho objeto con el disquito de marras. Vean cómo el Maestro Gonzalo Vidal protesta de semejante atentado:

NUESTRO HIMNO REGIONAL

Disco Marca “Odeón”

“Así en un disco pequeño,

con el coro mutilado

y en ese aire tan pesado

que más bien provoca sueño,

no surge el himno antioqueño

vigoroso de la raza:

ese disco se propasa

y ofusca al compositor,

que lo mira con horror

y en público lo rechaza.

HIMNO ANTIOQUEÑO

LETRA DE EPIFANIO MEJIA

MUSICA DE GONZALO VIDAL

MARCIAL

Coro
Oh! Li. ber. tad que per... fu..... mas las monta ñas de mi

tie..... rra, Dé ja queas pi ren mis hi..... jos tus o. lo.. ro..... sas e..

sen..... cias Oh! Li. ber tad que per- fu..... mas las monta ñas de mi tie..... rra,

De.. ja queas pi.. ren mis hi.. jos Tus o. lo.. ro..... sas e.. sen..... cias.

Oh! Li..... ber.. tad Oh! Li..... ber tad.

FIN

Partitura himno antioqueño 1.

Archivo colección de Música Sala Patrimonial Universidad EAFIT.

PRIMERA ESTROFA

A...mo al sol porq'anda li.....bre Sobre la azu la...da es...fe.....ra

Al hu...ra...cán porque sil.....ba Con li...ber.tod en las sel.....vas. El

ha.....cha que misma.yo.....res Me de...ja.....ron por he.....ren.....cia. La

que.....ro por quea sus gol...pes Li.....bres a cen...tos re...sue.....nan.

SEGUNDA ESTROFA

For...jen des-po-tas ti....ra.....nos Lar...gas y ru...das ca...de.....nas

pa...ra el es.cla...vo que hu...mil....de Sus pies, de ro...di...llas, be.....sa.

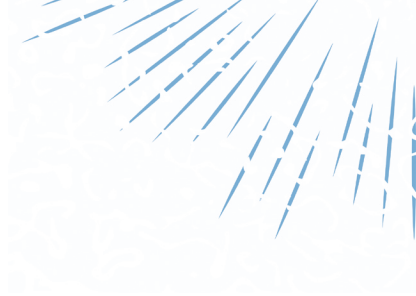
Yo que na-ci al...ti...vooy li.....bre So breu...na sie...rra antio que.....ña

Lle...vo el hierro en tre mis ma...nos Por que en el cue.llo me pe...sa. DC.

39

Partitura himno antioqueño 2.

Archivo colección de Música Sala Patrimonial Universidad EAFIT.



Muchos años después, en 1968, escribió en el periódico *El Correo* la siguiente memoria, perfecta coda a este artículo (De Zulategi y Huarte, 1968):

Después de 20 años de ausencia de Medellín, vividos en Bogotá y en Cartagena, hace dos años que regresamos a la Villa.

Entre las impresiones que recibíamos a cada momento en los primeros días ante la transformación urbanística del Medellín que dejamos, sentíamos frecuentes golpes de emoción causados por las notas del *Himno Antioqueño*, que emitían las Radiodifusoras locales a la iniciación y terminación de sus programas. Fue una de las nuevas gratas costumbres que encontramos. Había quedado perpetuado en alguna forma el nombre del Maestro Gonzalo Vidal, autor del *Himno*.

Amigo de toda la vida y visita sabatina infalible durante sus últimos cinco años de residencia en Medellín, fuimos constituyéndonos insensiblemente en una especie de “alter ego” del Maestro. En reportaje que le hizo y publicó “El Colombiano” en su edición del 26 de noviembre de 1939 con motivo de cumplir 76 años, le preguntó el periodista: “¿Sigue dedicado a la composición musical, maestro?” Contestando Vidal: “Dicto algo. Para esto me valgo generalmente de nuestro común amigo Zulategi, el más fiel de mis amigos que me hace pasar días y veladas agradables”.

Así era, en efecto. Cada sábado se hacía algo constructivo en nuestra cordial reunión: se leía un rato (las *Meditaciones* de Fray Luis de Granada eran para él música y rocío espiritual); dábamos un buen avance al dictado musical que trajéramos entre manos, él al piano y nosotros al papel; luego alternábamos en el teclado y nos dábamos mutuamente temas para improvisar sobre ellos; todos los suministrados por él los guardamos como joyas. En varias ocasiones vimos, entera su “Misa de Mariquita”, Requiem compuesto a la memoria de su hija menor, Mariquita, que murió de 21 años. Es una misa a 2 voces iguales y órgano, que no tiene un solo compás que no lleve infundida la rara inspiración que iluminó al Maestro durante todo el período de su composición. Es lo mejor de su producción de música religiosa.

El actual parqueadero del Club Unión, en la carrera Palacé, enmarca exactamente el área que ocupaba el jardín y la habitación del Maestro Vidal, donde fueron concebidas las melodías del *Himno Antioqueño* y del *Himno de la Carretera al Mar*. En la casa de Palacé, propiedad que fue del distinguido comerciante medellinense don Indalecio Villegas, tuvieron lugar las famosas tertulias de intelectuales que se reunían en torno al inolvidable Pacho Cárdenas Villegas, el ciego, que, si faltó de la vista, irradió conocimiento y erudición apenas apreciables por las mentes que congregó en torno de sí. Díganlo Ciro Mendía, Félix Mejía, León de Greiff, supervivientes de las históricas tenidas. Tabique de por medio quedaba el estudio del Maestro Gonzalo Vidal, al que en ocasiones se trasegaba la Tertulia de Pacho en pleno, juntando derroches de ingenio y euforia.

El desgajamiento, por muertes y ausencias de familiares y contertulios, fue dejando yermo el solar de los Cárdenas, Villegas y Vidales, que pasó a nuevas manos y a nuevas formaciones urbanísticas. Solo quedó, de recalcitrante, otro ciego, el autor del *Himno Antioqueño*, asistido por su sobrina María Elisa Cárdenas Villegas, piélagos de bondad y virtudes a quien adoró el Maestro. Doña Alicia Cárdenas Villegas, hermana de María

Elisa y también compañía del Maestro durante largos años, había formado hogar aparte al unirse en matrimonio con don Julio Gaviria, ya fallecido. Las dos hermanas, Alicia y María Elisa, únicas familiares que quedan del Maestro, residen en Medellín, en la casa del difunto esposo de Alicia, situada en toda la esquina de Argentina con Sucre. A Pacho Cárdenas Villegas, el ciego, titular de la Tertulia, nos tocó acompañarlo en sus últimas horas con el doctor Félix Mejía, último de sus contertulios.

El único problema que quedaba era ver cómo se hacía para arrancar de su Antioquia al Maestro Vidal, su cantor. Su hija Teresa, admirable pianista, formada únicamente por su padre, residía en Bogotá, con su esposo el ilustre ingeniero Horacio Uribe Márquez. Poco hubo que pensar. Había que plantearle a Vidal su último sacrificio, abandonar a Antioquia, después de 65 años de aferramiento a la Montaña. Como manso cordero dejéase acomodar en el avión, no sin antes voltearse en la puerta de la nave para despedirse de la Villa que sus ojos no veían; momento solemne que Arturo Puerta recogió en afortunada gráfica, publicada tiempo después en “El Colombiano” del 22 de septiembre de 1964.

A los cinco años nos tocó volver a reunirnos en Bogotá, después de haberlo visitado varias veces. Llegamos pocos días antes de dejarlo en su último reposo, en la bóveda 1812, título de la Obertura de Tchaikovsky, que le entusiasmaba oír por radio, por contener el tema de la “La Marsellesa”. Por coincidencia, acabábamos de fijar nuestra residencia aldaña a la tumba del entrañable Maestro; desde la azotea del edificio nos quedaba y veíase, sin estorbos y a una cuadra de distancia, el lugar que había quedado cubierto de flores.

Cuatro años más tarde, una mañana nublada, Teresa Vidal y el amigo llegamos al pie de la bóveda 1812 provistos de modesta arquilla. Alejóse la hija, y el sepulturero y el amigo procedimos a sacar los preciados restos. Los colocamos en la cripta del templo de los Padres Salvatorianos, acababa de inaugurarse; una hermosa cripta; una red de espaciosas y lujosas galerías. A los pocos días se le puso la pequeña lápida con el nombre. Allí, tras la pequeña lápida, a la altura de la cabeza, haciendo esquina con el corredor central, reposan los despojos del hombre bueno, del que embalsamó con su música todos los anhelos del pueblo antioqueño:

¡Oh libertad que perfumas las montañas de mi tierra! y

*Se alegra la montaña con rítmico cantar; vayamos presurosos con el reposo al mar. ¡Al mar!
¡Al mar!*

Cuando el arzobispo Caicedo dio los simbólicos primeros barretazos donde debía arrancar la Carretera al Mar, en terrenos de Robledo, allá nos encontrábamos, casi estorbando al ilustre zapador, a quien la aglomeración soñadora jaleaba gritándole: ¡Otro! otro! En aquel preciso momento se estrenó por la Banda del Regimiento Girardot el himno “Hacia el Mar”, letra del Vate González y música de Gonzalo Vidal, que abrió la “carretera mitológica” y la llevó hasta el mar. En la colección del semanario humorístico “El Bateo” que editaba por aquel entonces don Enrique Castro, figura el testimonio gráfico del momento histórico de Robledo, en el que apareceremos los soperos de primera fila.

Referencias

Barrera Orrego, H. (Comp.). (2000). Una biografía posible. En *Epifanio Mejía: poesías escogidas*. Medellín: Corporación Minuto de Dios y Cámara de Comercio de Medellín para Antioquia.

Barrera Orrego, H. (2009). Prólogo a la primera edición. En O. Montoya Moreno. *Epifanio Mejía ¿Locura o libertad?* Yarumal: Litografía Clip Art.

De Zulategi y Huarte, L. M. (1968, 14 de abril). El Maestro Gonzalo Vidal. *El Correo* (Medellín).

Duque Hayman, E. A. (2000). Notas de presentación para el cuadernillo anexo al disco compacto *Fin de siècle. Gonzalo Vidal. Música para piano* (piano: Harold Martina). Bogotá: Fundación de Música.

Duque Hayman, E. A. (2002-2003). Gonzalo Vidal (1863-1946). Un caso excepcional en el repertorio pianístico colombiano del siglo XIX. *Ensayos. Historia y Teoría del Arte*, 7(7), 103-120.

El cumpleaños de un artista. Gonzalo Vidal no conoció al poeta Epifanio Mejía (1940, noviembre). En *El Heraldo de Antioquia*.

Gil Araque, F. (2016a, 21 de octubre). De El canto del antioqueño al Himno antioqueño. *El Mundo* (Medellín).

Gil Araque, F. (2016b). *Un himno, una historia: 100 años del Himno antioqueño*, Medellín: Universidad EAFIT.

Isaacs, J. (1893), *La Tierra de Córdoba*. Medellín: Imprenta de El Espectador.

Isaacs, J. (2006). *Obras completas* (Edición crítica. Prólogo, introducción y notas de María Teresa Cristina. Bogotá: Universidad Externado de Colombia y Universidad del Valle. La carta a Antonio Gómez Restrepo fue tomada de Luis Carlos Velasco Madriñán, *Jorge Isaacs, el caballero de las lágrimas*, Cali: Editorial América, 1942.

Marín, A. (1913, 16 de agosto). Carta a Samuel y Luis Uribe Uribe. *El Espectador* (Medellín). Año 27, N° 1035.

McGrady, D. (1964). La poesía de Jorge Isaacs. *Thesaurus (Boletín del Instituto Caro y Cuervo)*, 19(3), 416-480. <http://www.revistathesaurus.gov.co/index.php/thesaurus/article/view/383>

Mejía Quijano, E. (1868, 18 de julio). El canto del antioqueño (poesía). *El Oasis* (Medellín), 1, 29, 231-232.

Pedemonte, R. T. (2009). “Cantemos la gloria”: himnos patrióticos e identidad nacional en Chile (1810-1840). En G. Cid y A. San Francisco (Eds.). *Nación y nacionalismo en Chile. Siglo XIX*, 2, 3-38. Santiago: Centro de Estudios Bicentenario.

Restrepo Cadavid, A. J. (1881). *Himno Antioqueño*. Bogotá: Imprenta de Medardo Rivas.

Restrepo Cadavid, A. J. (1955). *El cancionero de Antioquia*, 4ª ed. Medellín: Bedout, 1955.

Restrepo Duque, H. (1885). Música popular. En J. O. Melo González (Ed.). *La música en Antioquia*, Medellín: El Colombiano.

Rodríguez Álvarez, L. C. (autor y Comp.). (1997). *Gonzalo Vidal. Antología*. Medellín: Secretaría de Educación y Cultura Municipal (EDÚCAME), 1997.

Universidad EAFIT (2016). *Un himno, una historia: 100 Años del himno antioqueño*. Medellín: Universidad EAFIT.

Uribe Uribe, S. (s.f.). *Himno Antioqueño* [música] para coro, solista y piano, partitura manuscrita, 4 p. 35 cm.

Zapata Cuéncar, H. (1963). *Gonzalo Vidal*. Medellín: Universidad de Antioquia (Colección Vidas y obras, volumen N° 1).

Zapata Cuéncar, H. (1966). *Pelón Santamarta. Vida, andanzas y canciones del autor de “Antioqueñita”*. Medellín: Granamérica.

Zapata Cuéncar, H. (1995). *Antología de la canción en Antioquia*. Medellín: Autores Antioqueños, N° 86.

Zás (seudónimo de Luis Miguel de Zulategi y Huarte) (1940, 26 de noviembre). Clínica – Himno Antioqueño. *Micro* (Medellín).

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 diferentes 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.

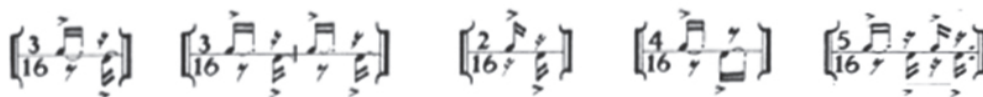
Temazcal (Álvarez, 1956) (1984). Maracas y soporte fijo cuadrafónico Javier Álvarez (México)

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.

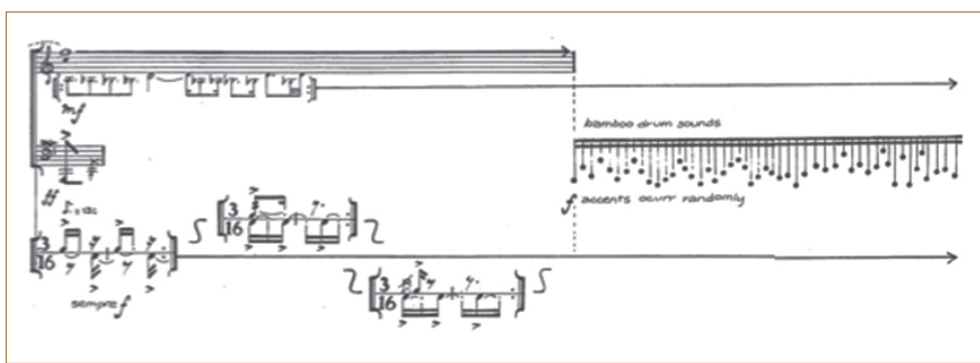


Imagen 1. Patrones rítmicos en las maracas



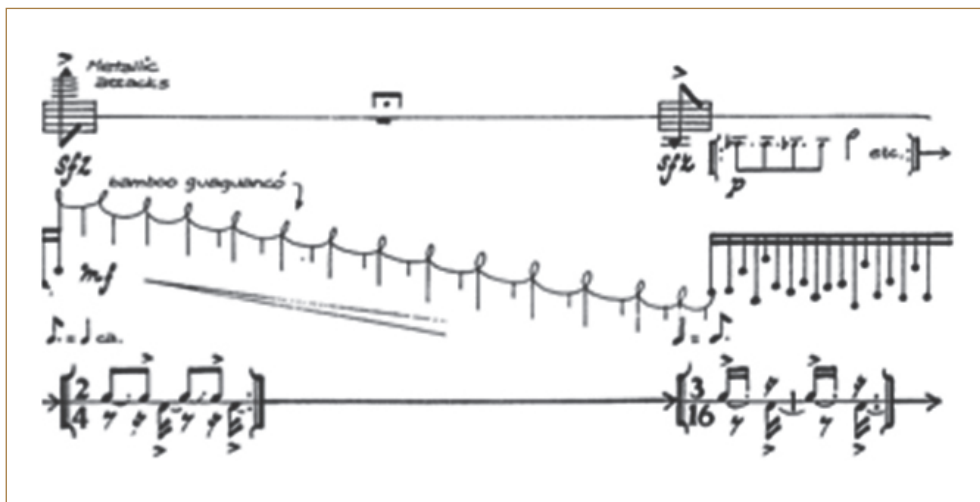
Fuente: Extracción de la partitura original, colección personal

Imagen 2. Materiales texturales principales

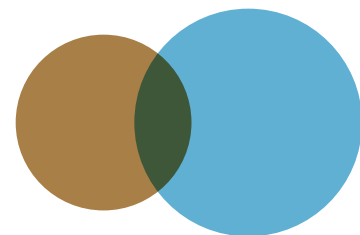


Fuente: Extracción de la partitura original, colección personal

Imagen 3. Material textural secundario seguido de los principales

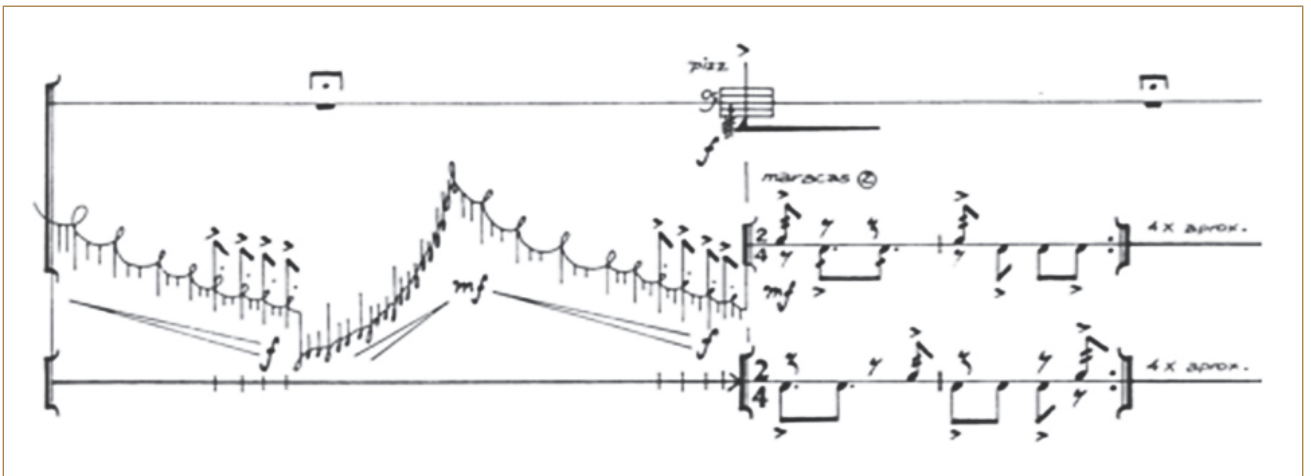


Fuente: Extracción de la partitura original, colección personal



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.

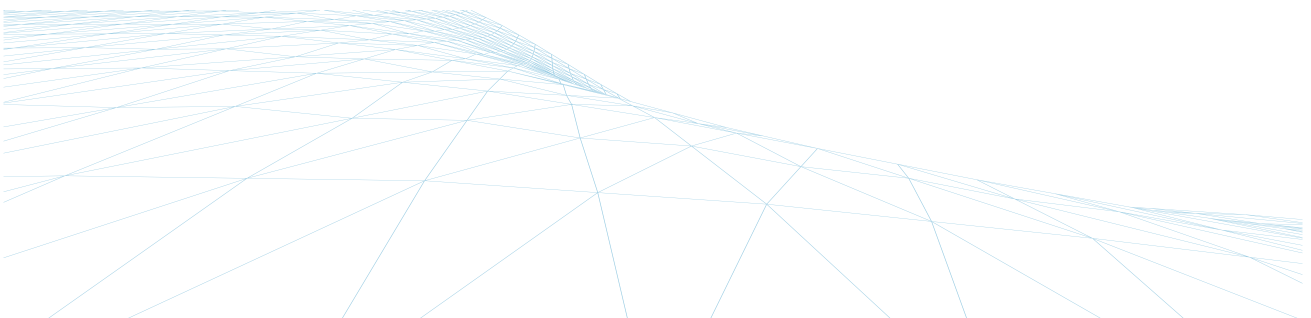
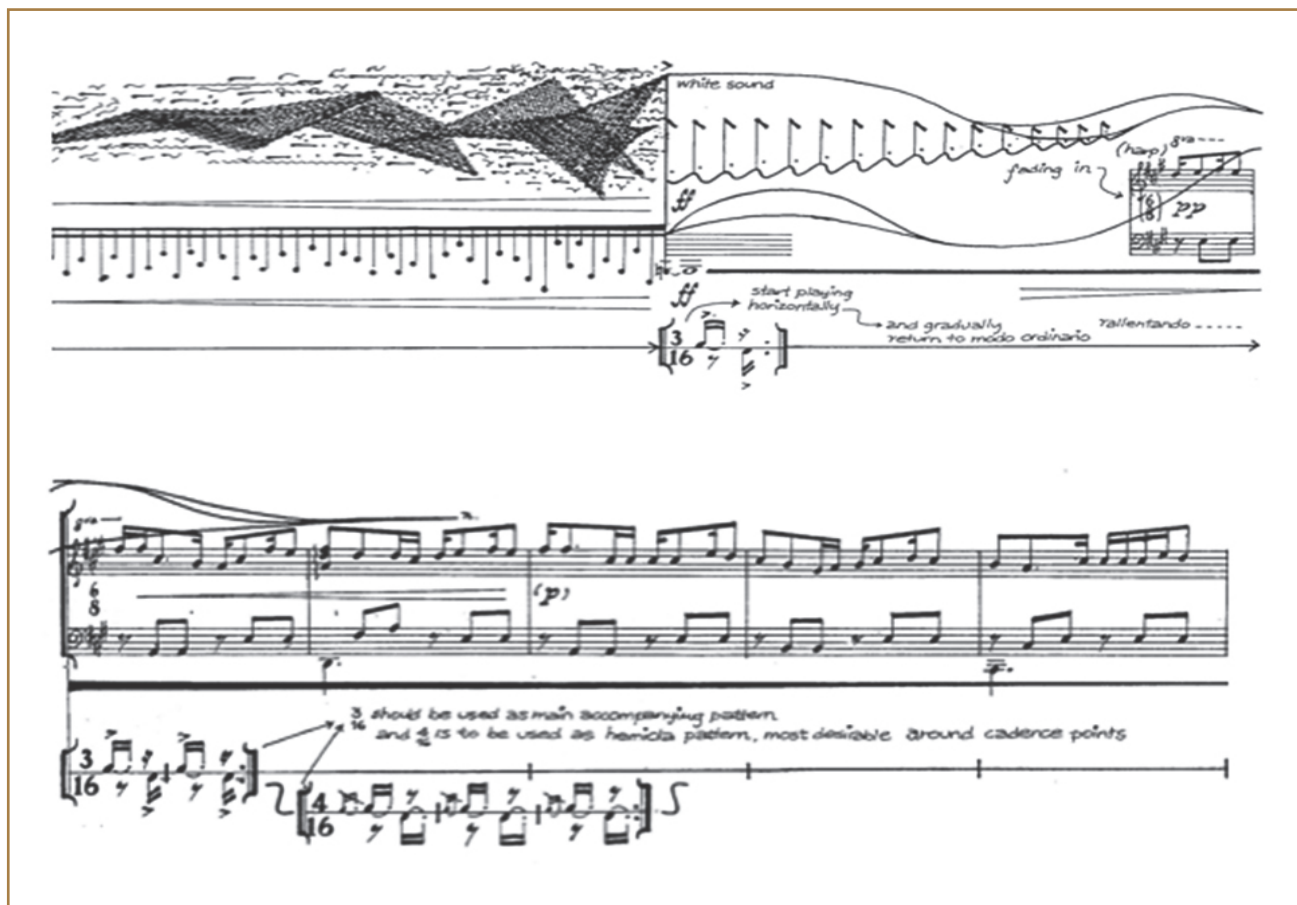


Imagen 5. Cadencia final de la obra, fin de los sonidos y electrónicos e inicio de la sección de arpa



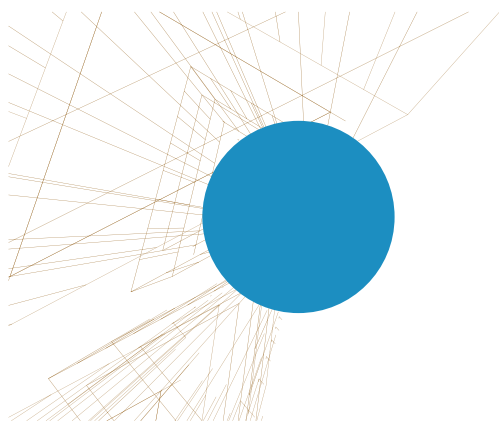
Fuente: Extracción de la partitura original, colección personal

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.

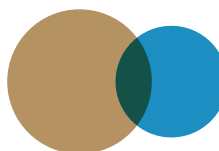
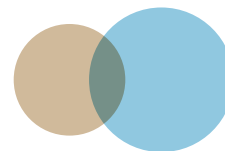


Imagen 6. Primer material sonoro de la gaita y la electrónica en vivo

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 '0' and '0' inside, followed by a 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. The first three staves are labeled 'Act a la Corzo', 'varido cobito', and 'Act 1'. The first staff has a treble clef and notes. The second staff has a bass clef and a sharp sign. The third staff has a treble clef and notes. The fourth and fifth staves are labeled 'Act sobre a la Corzo' and 'Act sobre la cabeza'. The fourth staff has a treble clef and notes with upward-pointing arrows. The fifth staff has a treble clef and notes with 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 contains a melodic line with notes and rests. Above the S.F. staff, there are two time markers: '2:30"' and '2:40"'. Below the S.F. staff, there is a bracket labeled 'LIVE' and the text 'improvisación 1 a'. The G.H. staff has a treble clef and contains a melodic line with notes and rests. Above the G.H. staff, there is the text 'cambia a G.H.' and 'improvisación 1 b'. The entire score is enclosed in a rectangular box.

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.

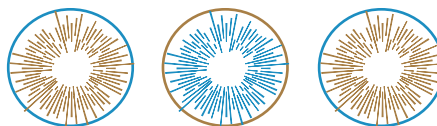


Tabla 1. Clasificación de objetos sonoros según su tipo, contexto de origen, uso y nivel de claridad

			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’

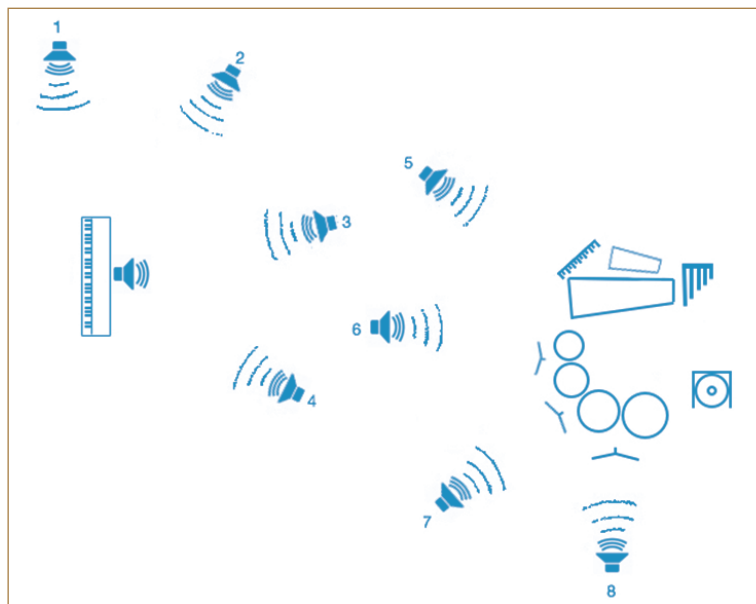
A continuación mostraré diferentes usos que hice del ya conocido objeto sonoro en mis propias obras. Presentaré tres ejemplos en los que se exploraron, además de los métodos utilizados por otros compositores, nuevas maneras de acercarse a la composición, al tener en cuenta la clasificación que pueden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

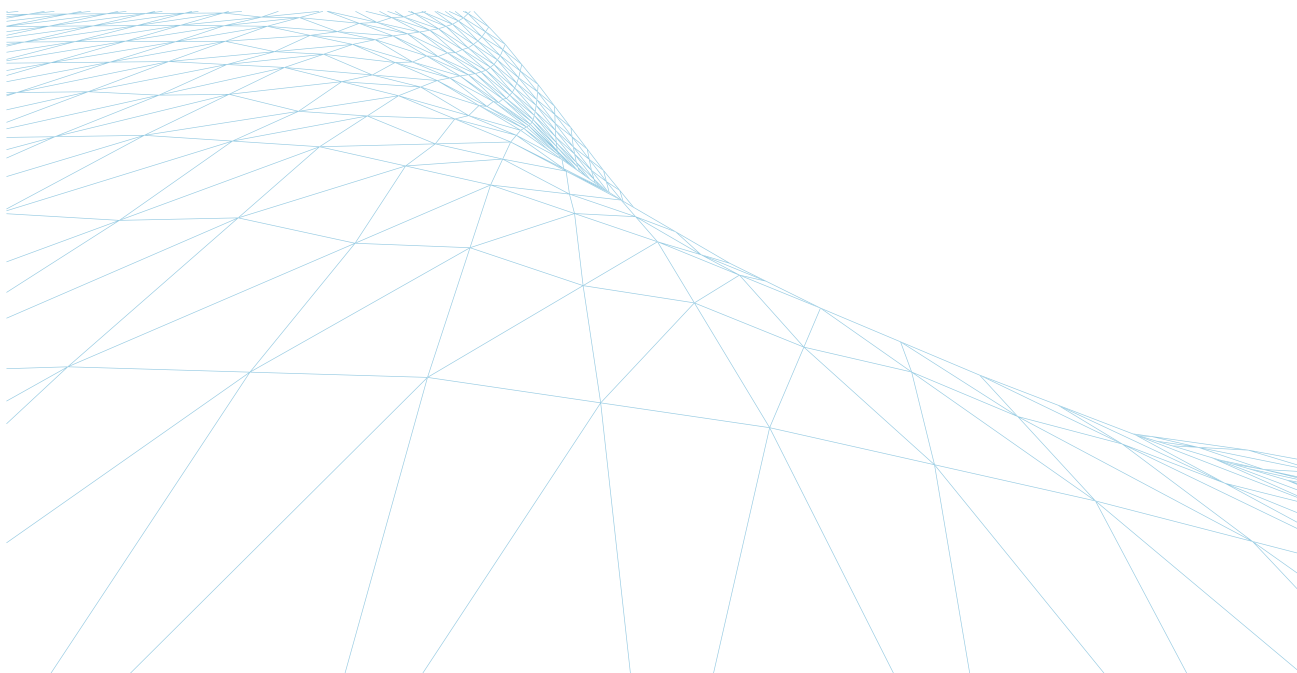


Imagen 10. Sección de Zumba que zumba en la percusión

The image displays a musical score for a section titled 'Zumba que zumba en la percusión'. It is divided into three systems of staves. The first system includes a grand piano (piano) part with two staves: the right hand is labeled 'Mano derecha en glockenspiel' and the left hand is labeled 'Mano izquierda en maracas'. The piano part begins with a forte (*f*) dynamic and transitions to mezzo-piano (*mp*). The second system continues the piano part with dynamics ranging from mezzo-forte (*mf*) to forte (*f*). The third system introduces a percussion part with three staves, featuring 'Windchimes' (4"), 'Platillo' (5"), and 'Timpani' (5"). The percussion part includes dynamic markings such as *f* and *n* (noisy), and is marked with accents and slurs.

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 slurs. There are also some symbols like Xeo and asterisks scattered throughout the score.

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 music. Each system includes a treble clef staff and a bass clef staff. The tempo is marked as '♩ = ca. 100'. The first system features a melody in the treble clef with dynamics *pp*, *mp*, *pp*, *mf*, and *pp*, and a 'rápido' marking. The bass clef staff has a dynamic of *mp* and includes '8va' markings and asterisks. The second system shows dynamics *mp*, *subito p*, *mf*, and *ff* in the treble clef, with a 'subito p' marking. The bass clef staff has a dynamic of *ff* and includes '8va' markings and asterisks. The third system has a dynamic of *mf* in the treble clef and includes '8va' markings and asterisks. The fourth system has dynamics *mp*, *p*, and *ff* in the treble clef, with an 'accel. molto' marking. The bass clef staff includes asterisks.

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

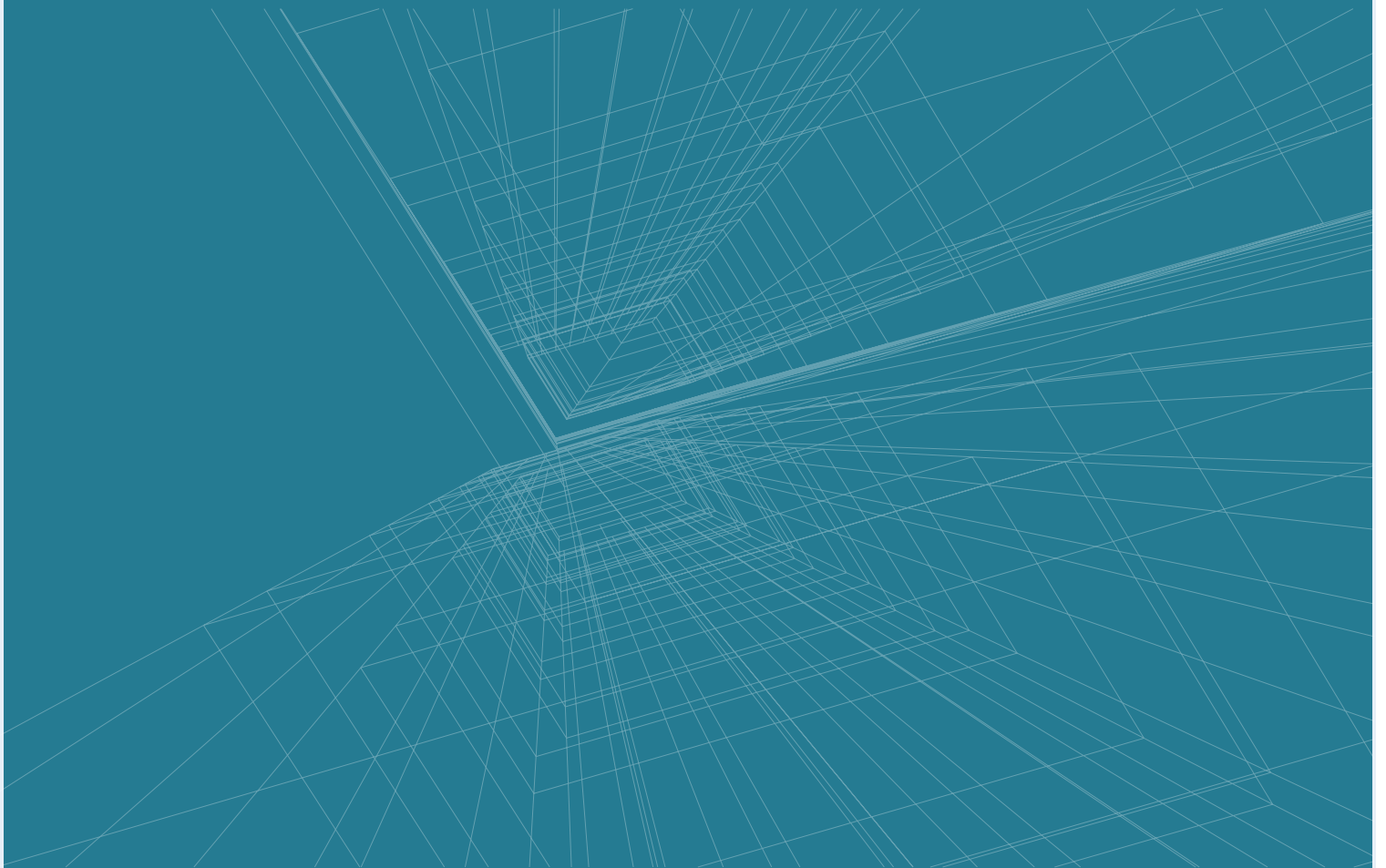
- *Alquimia sonora* (2016) - David Gómez
- *Así no tocan los indios* (2014) - Jonathan Corzo
- *Ayayayay* (1971) - Mesías Maiguashca
- *Chulyadas-tarkyadas-sikuryadas* (2011) - Mesías Maiguascha
- *Deep inside the flatlands* (2016) - Felipe Corredor Téllez
- *El monocuco chapineruno* (2013) - Rodolfo 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



TRINUM

Tres piezas para piano

Luis Alberto Gómez Úsuga



Luis Alberto Gómez Úsuga

Nació en Medellín en 1992. Inició sus estudios musicales en el año 2000, en la Red de Escuelas de Música de Medellín. Allí estudió violín con los profesores Rafael Sierra y Ana María Valencia. En el año 2009, ingresa al preparatorio y posteriormente en 2013 es admitido a la carrera de Música con énfasis en violín, en la Universidad de Antioquia, con la Maestra Ana María Trujillo. Actualmente cursa el séptimo semestre.

Como compositor, inició sus estudios con Jhonnier Ochoa. En 2012, ingresa a la Universidad EAFIT, en donde estudió con Marco Alunno y con el maestro Andrés Posada.

Fue ganador del concurso de composición interno de la Universidad EAFIT en 2012 con la obra: “Sollozos de un sueño olvidado” para cuarteto de cuerdas y ganador del premio para el fomento a la creación artística - Banco virtual de Partituras, en la categoría de música de cámara de las convocatorias de estímulos del Ministerio de Cultura, en 2013 con la obra: “Variaciones para Oboe, Fagot y Piano”, un movimiento que hace parte de su sonata para dichos instrumentos.

En 2015, la orquesta Sinfónica EAFIT estrenó su obra “Trinum”, (en versión orquestal) bajo la dirección de Ana María Patiño, en el concierto de jóvenes talentos de Universidad. Su música ha sido interpretada en Estados Unidos y Colombia. Su catálogo incluye música de cámara, solista, coral y orquestal.

En 2016, participó en los talleres de composición de las Jornadas de Música Contemporánea del Círculo Colombiano de Música Contemporánea realizados en la ciudad de Bogotá, bajo la tutoría de Víctor Agudelo y con la participación de ensamble Wapiti.



Trinum

Tres piezas para piano

La obra se hizo como parte de un estudio del sistema dodecafónico de Schoenberg.

Aunque en un principio fue una obra pensada para piano posteriormente fue orquestada.

Esta obra consta de 3 movimientos los cuales están basados en la misma serie. Cada una de las piezas fue pensada con un carácter diferenciado.

I. Adagio: Sigue la idea Brahmsiana sobre un desarrollo continuo, por ende creo que es la pieza más orgánica de la obra, debido a que no hubo un plan compositivo a la hora de hacerla. La meta personal en este movimiento era generar un carácter muy atmosférico, pero a medida que se va desarrollando se aumenta la actividad rítmica, lo cual conduce al clímax de la pieza. Luego retorna al carácter atmosférico expuesto al comienzo.

II. Andante con dolore – Allegro agitato – Tempo I: La forma utilizada en este movimiento fue A-B-A. La meta personal con este movimiento era lograr que fuera más contrapuntístico, buscando que cada una de las líneas tuviera un sentido propio. El motivo rítmico de la parte A hace referencia al famoso “motivo del destino” utilizado por Beethoven en su quinta sinfonía y a su vez utilizar una sonoridad alusiva al romanticismo tardío.

En la parte B ocurre un cambio súbito de tiempo y la figuración se hace un poco más rápida, destacando pequeños motivos que se van entrelazando llevándonos posteriormente a unas secuencias que intensifican el dramatismo del movimiento, llevándonos al clímax de la pieza. Luego de lo mencionado anteriormente, hay una re-exposición utilizando el motivo inicial pero en el registro más agudo, para luego concluir de la forma en la cual se comenzó.

III. Allegro con fuoco: El tercer movimiento hace un uso marcado del ritmo; la forma utilizada en este movimiento es muy libre pero al hacer una reflexión de cómo está construida, podemos decir que se asemeja a un rondó, por el uso recurrente de un tema A, que se alterna con secuencias y pequeños interludios, pero siempre retorna a la unidad temática, con o sin variaciones.

Trinum

Tres pequeñas piezas para piano

I

Luis Alberto Gómez

Adagio (♩=50)

Piano

The musical score is written for piano in 4/4 time, Adagio (♩=50). It consists of 11 measures. The key signature has one sharp (F#). The score is divided into four systems. The first system (measures 1-4) starts with a piano (*p*) dynamic. The second system (measures 5-7) includes a mezzo-piano (*mp*) dynamic and a triplet of eighth notes. The third system (measures 8-10) returns to piano (*p*) dynamics. The fourth system (measures 11) features a forte (*f*) dynamic followed by mezzo-piano (*mp*) dynamics. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and ornaments.

©Luis Alberto Gómez. 2015

Luis Alberto Gómez - Trinum (I)

13 *f* *ff*

15 *p*

18 *pp*

21 *morendo* *rit.* *pp*

II

Piano

Andante con dolore (♩=60)

p *mp* *p* *mf* *p*

5

pp *mp cresc.* *p*

11

ff *pp*

Leg.

Allegro agitato (♩=100)

8^{va}

17

f *p*

Leg.

(8^{va})

21

mp *f* *p*

Luis Alberto Gómez Trinum (II)

The musical score is divided into five systems, each with a treble and bass clef staff. The first system (measures 25-28) features a treble staff with triplets and octaves, and a bass staff with a low register line. Dynamics include *f*, *p*, and *f*. The second system (measures 29-34) continues the treble staff with triplets and octaves, and the bass staff with a similar low register line. Dynamics include *ff* and *p*. The third system (measures 35-38) features a treble staff with octaves and a bass staff with a similar low register line. Dynamics include *f*, *p*, *f*, and *fp*. The fourth system (measures 39-42) features a treble staff with octaves and a bass staff with a similar low register line. Dynamics include *f*, *fp*, *ff*, and *f*. The fifth system (measures 43-46) features a treble staff with octaves and a bass staff with a similar low register line. Dynamics include *ff*. The score includes various musical notations such as triplets, octaves, and dynamic markings.

Luis Alberto Gómez Trinum (II)

Tempo I (♩=60)

48 *p* 8^{va}

54 *pp* 8^{va} *

58 *mp* loco

62 *p* *mf* *p* *pp*

III

Allegro con fuoco (♩ = 90)

Piano

8va

f

3

Detailed description: This system shows the first two measures of the piece. The right hand starts with a triplet of eighth notes, followed by a sixteenth-note triplet. The left hand has a steady eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *f* is present. An 8va marking is above the first measure. A triplet of eighth notes is marked in the right hand at the end of the system.

3

p cresc.

mf

Detailed description: This system contains measures 3 and 4. The right hand features a triplet of eighth notes with a crescendo marking. The left hand continues with eighth notes. A dynamic marking of *mf* is shown at the start of the second measure.

5

3 3

3 3

f

3

Detailed description: This system contains measures 5 and 6. The right hand has a triplet of eighth notes. The left hand has a triplet of eighth notes. A dynamic marking of *f* is present. Triplet markings are shown above the eighth notes in both hands.

7

8va

3

3

3 3 3 3

3

Reo. *va*

Detailed description: This system contains measures 7 and 8. The right hand has a triplet of eighth notes. The left hand has a triplet of eighth notes. An 8va marking is present. Triplet markings are shown above the eighth notes in both hands. A dynamic marking of *Reo. va* is shown at the end of the system.

Luis Alberto Gómez - Trinum (III)

The musical score is presented in a grand staff format, consisting of five systems of two staves each (treble and bass clef). The piece is in 3/4 time and features a key signature of one sharp (F#).
- **Measure 9:** The right hand begins with a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) marked *8va*. The left hand has a triplet of eighth notes (F#3, G3, A3). Dynamics range from *p* to *f*.
- **Measure 11:** The right hand continues with triplets and a *cresc.* marking. The left hand features a *ped.* (pedal) marking and a *fp* dynamic.
- **Measure 13:** The right hand has a *8va* marking. The left hand has multiple *ped.* markings.
- **Measure 15:** The right hand has a *8va* marking. The left hand has a *ped.* marking and a *f* dynamic.
- **Measure 17:** The right hand has a *8va* marking. The left hand has a *ped.* marking and a *f* dynamic.
The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings (*p*, *f*, *fp*, *cresc.*) to guide the performer.

Luis Alberto Gómez - Trinum (III)

19 *f* *f* *8va* *8va*

21 *f*

23 *p* *cresc.* *Lea.* *Lea.* *Lea.* *Lea.*

25 *ff* *mf* *Lea.* *Lea.*

27 *f* *ff*

Guía para autores

La Revista *Ricercare* (investigar, buscar y, también, género contrapuntístico afín a la Fuga) del Departamento de Música de la Universidad EAFIT tiene como objetivo publicar artículos inéditos que correspondan a las categorías señaladas por Colciencias para las revistas científicas:

- a) resultados o avances de investigación con una estructura de cuatro partes: introducción, metodología, resultados y conclusiones (Artículo de investigación científica);
- b) ensayos académicos en los que se presentan resultados de investigación desde una perspectiva analítica, interpretativa o crítica sobre un tema específico, mediante el recurso a fuentes originales (Artículo de reflexión derivado de investigación);
- c) estudios que analicen, sistematicen e integren los resultados de investigaciones sobre un campo científico en particular, con el fin de dar cuenta de los avances y las tendencias de desarrollo, con base en una revisión bibliográfica de, por lo menos, 50 referencias (Artículo de revisión);
- d) traducciones autorizadas;
- e) reseñas bibliográficas o de procesos investigativas o de producción intelectual;
- f) se publicará también una partitura musical en cada número, según lo determine el jurado compuesto por los profesores de composición del Departamento de Música, bajo criterios de calidad compositiva y extensión apropiada.

El criterio básico de selección es que el artículo pertenezca a alguna de las áreas de importancia en el dominio temático de la Revista; en particular, Historia de la música, Filosofía de la música, Estética musical, Musicología de la Gramática y sintaxis musicales (llamada también “Teoría de la Música” o “Musicología sistemática”), Musicología histórica y etnomusicología, Psicomusicología, Estética musical, memorias monográficas analíticas de producción o

creación de obras musicales, Composición, Educación musical, Música y Sociología, Música y Antropología, Música y técnicas corporales e instrumentales, Música y Acústica física o arquitectónica, Organología, Orquestación, Análisis musical integral, Crítica musical, Ejecución musical e interpretación, Música y Literatura, Música y otras artes.

Proceso de selección de los artículos

Cada uno de los artículos recibidos es sometido a un proceso de revisión y selección en dos etapas: interno, por parte de algún miembro del Comité Editorial, designado por éste, que evaluará la originalidad y pertinencia del artículo; posteriormente, a cargo de un árbitro externo quien conceptuará sobre la calidad científica, estructura, fundamentación, manejo de fuentes y rigor conceptual del artículo.

Dentro de los dos meses siguientes al envío del texto, el autor será notificado del resultado de los procesos de evaluación.

Requisitos formales

- El autor se compromete a someter a la consideración de la revista un artículo inédito.
- Los textos deben contener puntuación, acentuación, ortografía, concordancia, sintaxis y buen uso generalmente aceptados, acordes con las normas de la lengua en que está escrito el artículo. Podrán sugerirse correcciones de forma pero aclaramos que el estilo de cada autor no debe corregirse (“el estilo es el hombre”). El tipo de lenguaje de un trabajo científico debe ser, claro está, riguroso y tan monosémico como sea posible; nó literario – artístico, polisémico por naturaleza, ni demótico o habla de la calle.
- Los términos o expresiones que no pertenezcan a la lengua en la que está escrito el texto, deberán aparecer en cursiva.

- Los proponentes pueden ser docentes universitarios o estudiantes de postgrado de instituciones investigativas universitarias locales, nacionales o extranjeras, así como académicos e investigadores independientes.
- Además del idioma español, se recibirán textos en inglés, francés, italiano, alemán o portugués.

La extensión estimada es: para artículos de investigación y revisión, entre 5.000 y 10.000 palabras; para estudio de caso, entre 2.500 y 3.000 palabras; para reseñas, entre 500 y 1.000 palabras. Para la partitura, una presentación normalmente legible de no más de 15 páginas.

De la estructura de los trabajos: 1. Título que oriente con claridad sobre el tema tratado. 2. Información del autor (nacionalidad, campo de formación académica, publicaciones recientes, afiliación institucional y dirección de correo electrónico). 3. Resumen y palabras claves, en el idioma en que está escrito el artículo y en inglés (en castellano, si la lengua en que se escribe el artículo no es el castellano), cuya extensión será, respectivamente, de 100 a 150 palabras y de 5 a 10 palabras. 4. Título del artículo en inglés (o en castellano si la lengua original del artículo no es este idioma). 5. Indicación del origen del texto (si es de investigación, proyecto al que está adscrito y grupo del que hace parte, así como la Institución que lo respalda).

Normas sobre citación

Citas y referencias

La Revista sigue, para tales efectos, la forma establecida por la Asociación Norteamericana de Psicología (APA, por sus siglas en inglés).

Las citas y referencias deben incluirse dentro del texto de acuerdo con el siguiente formato: Primer apellido del autor, año de la publicación, dos puntos y número de página). Ejemplo: (Pineda, 1998: 35).

Al final del artículo debe aparecer la Bibliografía completa en la que se referencien, por autor, alfabéticamente y sin enumeración ni viñetas, todos los textos citados o referidos.

Las notas de pie de página sólo serán para aclaraciones o comentarios adicionales. No incluyen referencias bibliográficas, salvo cuando se trate de ampliaciones a las citadas.

Cuando se trate del llamado a confrontación con otro texto, aparecerá entre paréntesis: (Cfr. apellido del autor y año de publicación).

Si se consultó más de un trabajo del mismo autor, deben ordenarse según la fecha, empezando por la más antigua.

Cuando las citas superen los tres renglones de extensión, deberán ubicarse en párrafo aparte y un centímetro hacia la derecha de la margen general.



Bibliografía

Para libro

Apellido y nombre del autor (sólo mayúsculas iniciales, separados por coma) y año de la publicación (entre paréntesis). Título y subtítulo (si lo hay), en cursiva y sólo mayúsculas iniciales para cada uno). Ciudad de la edición y nombre de la editorial, separados por dos puntos.

Ejemplo: Kühn, C. (1992). *Tratado de la forma musical*. Barcelona: Labor.

Para capítulo de libro

Apellido y nombre del autor (sólo mayúsculas iniciales, separados por coma); año de la publicación (entre paréntesis), título del capítulo entre comillas, seguido por la referencia "En:", editor académico o compilador de la obra y título de la misma, que deberá aparecer en cursiva; ciudad de edición y nombre de la editorial, separados por dos puntos.

Para publicación seriada (revista o periódico)

Apellido y nombre del autor, o letra inicial del nombre (sólo mayúsculas iniciales, separados por coma), año de la publicación, con el mes y día en caso de diario o semanario. Título del artículo entre comillas y título de la revista o periódico en cursiva (Número o volumen), la inscripción "En:", el nombre de la fuente principal, Volumen (Vol.), número correspondiente a la edición (No.), ciudad de publicación e institución de la revista, finalizando con las páginas.

Para publicaciones en internet

Apellido y nombre del autor (mayúsculas iniciales, separados por coma), año de la publicación entre paréntesis. Título del artículo entre comillas. «En:» (mayúscula inicial y dos puntos), dirección URL ("Uniform Resource Locator") y fecha de consulta entre paréntesis (mes, año).

De la Presentación

Los textos se deberán entregar en formato electrónico, utilizando el programa Word.

Las fotografías, imágenes, mapas e ilustraciones se adjuntan en formato digital a 300 dpi, mínimo. Su ubicación debe aparecer señalada en el texto, con la información correspondiente.

Los gráficos, cuadros y otros elementos similares deben aparecer con tabuladores (no utilizar la forma de "Insertar tabla", de Word).

Las imágenes, fotografías, ilustraciones, cuadros, gráficos y demás deberán aparecer con sus respectivos pies de imagen, en los que se referencia el número de orden de aparición en la serie, el nombre (en cursiva), autoría, procedencia, técnica, fecha de elaboración y demás informaciones que correspondan.

El texto deberá estar ajustado a la presente Guía para autores. Sólo cuando el artículo sea entregado con base en estas directrices, ingresará en el proceso de evaluación.

El Departamento de Música de la Universidad EAFIT, apoyado por la Biblioteca "Luis Echavarría Villegas", costea la edición, publicación y distribución de la Revista. Los autores que acceden a la publicación de su ensayo, implícitamente ceden los derechos patrimoniales de autor y reiteran que se trata de un ensayo inédito. Cualquier cuestión contraria deberá ser expresamente manifestada al Director o al Editor.

Fernando Gil Araque

Director *Revista Ricercare*

ricercare@eafit.edu.co

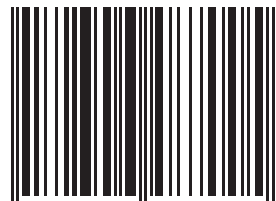
Dirección: Carrera 49 7 sur - 50, bloque 30

Medellín - Colombia - Suramérica

Teléfono: 57+4+2619500 ext. 9442



ISSN 2346-4879



9 772346 487005