

enero - junio 2019

Revista de investigación musical

Departamento de Música

Grupo de Investigación en Estudios Musicales

UNIVERSIDAD  
**EAFIT**<sup>®</sup>



# RI CER CA RE

11

# CON TE NI DO

04

PRESENTACIÓN

**Fernando Gil Araque**

08

SOL DE AMÉRICA: UNA CÁTEDRA DE  
ORQUESTACIÓN CONTEMPORÁNEA

**Juan Francisco Sans**

36

DEL PUNTAL AL CARACOL NUEVAS PERSPECTIVAS  
EN EL TIMBRE Y LA TÉCNICA DEL VIOLONCHELO\*

**Sergio Andrés Castrillón Arcila**

55

ANÁLISIS DE TRES OBRAS PARA CLARINETE, VIOLA  
Y PIANO, DE LIDUINO PITOMBEIRA

**Karen Johana Correa Suárez**

81

EL INDIGENISMO SINFÓNICO EN LOS ARCHIVOS DEL  
PATRONATO COLOMBIANO DE ARTES Y CIENCIAS

**Camilo Vaughan Jurado**

96

ENSAYO: NOTAS SOBRE JOHN CAGE Y LA  
LITERATURA

**Pablo Montoya Campuzano**

111

RESEÑA DE LIBRO

115

PARTITURA FONOLÍTICO

**Julián Esteban Carmona Patiño**

# PRE SEN TA CIÓN

En los últimos años, el mundo de las revistas académicas ha redirigido sus prácticas editoriales hacia el mundo digital. El paso del papel a un entorno virtual ofrece oportunidades con el hipertexto, como en el caso de las revistas de música, entre ellas *Ricerca*, en donde interactúan los textos con videos, archivos de audio o enlaces a otros textos: partituras, libros digitales o fotos, entre otros.

A partir de este número, *Ricerca* adopta dos cambios importantes: el primero es que solo se publicará de manera digital y el segundo es que pasa de publicación periódica a continua.

De esta manera, el propósito de tales cambios es que se pueda incorporar en los artículos enlaces que complementen la información o análisis que realizan los autores y que, a su vez, los lectores tengan acceso a información complementaria; y al ser publicación continua, facilita que a medida que llegan los artículos y se evalúan por pares académicos, si la evaluación es satisfactoria, se continúa el proceso editorial y se publica el artículo. Así, el flujo editorial es permanente. Esto trae como consecuencia que, por un lado, el autor del artículo se beneficia al no tener que esperar todo un semestre para su publicación, mientras que el lector asiduo de la revista va consultando los textos a medida que ellos se aprueban y no pierden vigencia.

El presente número cuenta con cuatro artículos de investigación, un ensayo, una reseña de libro y una partitura.

*“Sol de América: una cátedra de orquestación contemporánea”*, texto del musicólogo venezolano Juan Francisco Sans, analiza la obra para narrador, coro y orquesta del compositor uruguayo Antonio Mastrogiovanni (1936-2010). Aborda la orquestación de la obra a partir de recursos musicales como las texturas musicales, los timbres y las “sonoridades por encima de la armonía” a partir del método hermenéutico propuesto por Jean-Jacques Nattiez.

*“Del puntal al caracol, nuevas perspectivas en el timbre y la técnica del violonchelo”*, del compositor y violonchelista Sergio Andrés Castrillón Arcila

es producto de su tesis doctoral realizada en la Universidad de Helsinki, en el programa de doctorado en musicología. El texto aborda los recursos tímbricos y los cambios de paradigmas en la composición de obras para violonchelo que se dieron en la segunda mitad del siglo xx y el siglo xxi: *las técnicas extendidas y la utilización de recursos electrónicos*.

“Análisis de tres obras para clarinete, viola y piano, de Liduino Pitombeira”, a cargo de Karen Johana Correa Suárez, proporciona información sobre una selección de las obras escritas por el compositor brasileiro y realiza un análisis formal y de los recursos tímbricos utilizados en ellas.

El último artículo, escrito por Camilo Vaughan Jurado, se titula “El indigenismo sinfónico en los archivos del Patronato Colombiano de Artes y Ciencias”, y aborda la música orquestal de carácter indigenista en dos compositores fundamentales en la historiografía musical colombiana de la primera mitad del xx, Guillermo Uribe Holguin y Antornio María Valencia.

En la sección de ensayos, se presenta “John Cage y la literatura”, texto gentilmente cedido por el escritor colombiano Pablo Montoya Campuzano. Está construido a partir de dieciséis pequeñas secciones en las que aborda diversos momentos creativos del compositor y las relaciona con obras literarias. Pablo Montoya Campuzano es novelista, poeta, ensayista, traductor, crítico y profesor de literatura. Fue ganador del Premio Rómulo Gallegos en 2015 y actualmente es profesor de Literatura de la Universidad de Antioquia.

Finalmente, se presenta la reseña realizada por Wilson Fernando Luján Zapata sobre el libro de Héctor Rendón Marín: *De liras a cuerdas. Una historia social de la música a través de las estudiantinas. Medellín, 1940-1980*. Y cierra esta edición la partitura de la obra Fonolítico, del compositor Julián Esteban Carmona Patiño, obra para cuerdas pulsadas y soprano.

**FERNANDO GIL ARAQUE, PH. D.**

Editor



# RI CER CA RE

## UNIVERSIDAD EAFIT

Juan Luis Mejía Arango  
Rector

Paula Andrea Arango Gutiérrez  
Vicerrectora Administrativa y de Proyección Social

Claudia María Zea Restrepo  
Vicerrectora de Aprendizaje

Mauricio Perfetti Del Corral  
Vicerrector de Descubrimiento y Creación

Adolfo Eslava Gómez  
Decano  
Escuela de Ciencias y Humanidades

Javier Vinasco Guzmán  
Jefe del Departamento de Música

Marco Alunno  
Coordinador Maestría en Música

## MISIÓN

Contribuimos al desarrollo sostenible de la humanidad mediante la oferta de programas que estimulen el aprendizaje a lo largo de la vida, promuevan el descubrimiento y la creación y propicien la interacción con el entorno, dentro de un espíritu de integridad, excelencia, pluralismo e inclusión.

## REVISTA RICERCARE

Revista de investigación musical

Enero - junio 2019

No. 11

Revista del Departamento de Música

Grupo de investigación en Estudios Musicales

Vigilada Mineducación

## EDITORES NÚMERO 11

Fernando Gil Araque  
Cristian Alejandro Suárez Giraldo  
Oscar William Caicedo Alarcón

## COMITÉ EDITORIAL

Javier Vinasco Guzmán, Universidad EAFIT  
Victor Hugo Agudelo Ramírez, Universidad EAFIT  
Andrés Posada Saldarriaga, Universidad EAFIT  
Samuel Brian Farley, Universidad EAFIT  
Fernando Gil Araque, Universidad EAFIT

## COMITÉ CIENTÍFICO EXTERNO

Gustavo Yepes Londoño, Investigador independiente (Colombia)  
Miguel Roig-Francolí, Universidad de Cincinnati (Estados Unidos)  
Alberto Gúzman Naranjo, Universidad del Valle (Colombia)  
Mario Gómez-Vignes, Universidad del Valle (Colombia)  
Carolina Santamaría, Universidad de Antioquia (Colombia)  
Ernesto Alonso, Universidad de Puerto Rico (Puerto Rico)

## DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN

César Augusto Franco Restrepo

## CORRECTOR DE ESTILO

Christian Alexander Martínez-Guerrero

## REVISIÓN

Luisa Fernanda Pérez Salazar.

## TRADUCTOR DE RESEÑAS

Marco Alunno  
Branwin Sheldrick

## SECRETARIA

Gloria Edith Pérez Barrada

ISSNp: 2346-4879 – ISNNe: 2346-4747

[ricercare@eafit.edu.co](mailto:ricercare@eafit.edu.co)

# *SOL DE AMÉRICA:* UNA CÁTEDRA DE ORQUESTACIÓN CONTEMPORÁNEA

## *SOL DE AMÉRICA:* A TEACHING MODEL FOR CONTEMPORARY ORQUESTATION

**Juan Francisco Sans\***

Correo electrónico: jfsans@gmail.com

Artículo recibido: 21-06-2019

Artículo aprobado: 30-10-2019

\* Compositor, pianista, musicólogo, escritor y docente, es miembro de la Sociedad Venezolana de Música Contemporánea, la Sociedad Francesa de Análisis Musical, la Sociedad Española de Musicología, la rama latinoamericana de la International Association for the Study of Popular Music (IASPM), la Sociedad de Autores y Compositores de Venezuela, la Sociedad Venezolana de Musicología y la International Musicological Society. Es Doctor en Humanidades de la Universidad Central de Venezuela. Posee artículos y libros publicados en importantes revistas y editoriales. Actualmente es profesor en el Instituto Tecnológico Metropolitano (ITM), en Medellín-Colombia.

## Resumen

Sol de América (1981-1982) es una composición para narrador, coro y orquesta del compositor uruguayo Antonio Mastrogiovanni (1936-2010). El presente estudio utiliza el método hermenéutico (Nattiez, 1990) para dar cuenta de esta obra a partir del análisis de su orquestación. En este caso, se le da preeminencia a las texturas, timbres y sonoridades por encima de la armonía, las alturas o la forma, parámetros que usualmente se priorizan en la mayoría de los métodos analíticos. Como resultado se obtiene una visión inédita de la música, desde una perspectiva que permite descubrir las propiedades fuertemente cohesivas de la orquestación.

**Palabras clave:** Antonio Mastrogiovanni, Manuel Felipe Rugeles, Orquestación, Análisis musical, Método hermenéutico.

## Abstract

Sol de América (1981-1982) is a composition for narrator, choir and orchestra by the Uruguayan composer Antonio Mastrogiovanni (1936-2010). The present study adopts the hermeneutic method (Nattiez, 1990) to give an account of this work based on the analysis of its orchestration. In this case, textures, timbres and sonorities are given precedence over harmony, pitch or form, parameters that are usually prioritized in most analytical methods. As a result, an unprecedented vision of music is obtained from a perspective that permits the discovery of the strongly cohesive properties of the orchestration.

**Keywords:** Antonio Mastrogiovanni, Manuel Felipe Rugeles, Orchestration, Musical analysis, Hermeneutic method.

## 1. Introducción

*Sol de América* —para narrador, coro y orquesta— representa, sin lugar a dudas, la obra más ambiciosa de toda la producción del compositor uruguayo Antonio Mastrogiovanni (1936-2010). Fue escrita entre 1981 y 1982 durante los años de exilio en Venezuela, seguramente con la idea de realizar una contribución musical significativa a las celebraciones del bicentenario del nacimiento de Simón Bolívar, que tendrían lugar durante 1983. Sin embargo, ese año estuvo signado por una severa crisis económica debida a la devaluación abrupta de la moneda, luego de décadas de relativa estabilidad. Si bien el aniversario fue conmemorado con los fastos de rigor por el gobierno de Luis Herrera Campins, la obra no fue incluida en ninguno de los eventos organizados para la ocasión. Por lo tanto, la primera audición de *Sol de América* —y hasta ahora la única que ha tenido la obra— se realizó un año más tarde, en 1984. La misma tuvo lugar en el Aula Magna de la Universidad Central de Venezuela en Caracas, actuando como intérpretes el Grupo Vocal Bach dirigido por Michel Eustache y el Coro Polifónico Rafael Suárez dirigido por María Colón de Cabrera; actuando como recitante Freddy Moreno, y la Orquesta Sinfónica Municipal de Caracas, todos bajo la batuta de Alfredo Rugeles. Rugeles —un campeón de la música contemporánea latinoamericana, a la sazón director titular de la Sinfónica Municipal— se embarcó en el proyecto a pesar de las agudas dificultades financieras por las que atravesaba la orquesta, que impidieron incluso la impresión de un programa del evento.<sup>1</sup> Escrita para narrador, coro mixto y gran orquesta sobre textos de Manuel Felipe Rugeles,<sup>2</sup> el gran formato de la composición ha atentado, sin duda, contra la realización de audiciones posteriores.

Mastrogiovanni se explaya en esta obra con un orgánico sinfónico-coral de exigentes proporciones, inusual dentro de su estilo personal e incluso para las convenciones de la época: narrador solista; coro mixto (dividido a 12 partes); maderas a 3; 4 cornos; 3 trompetas; 3 trombones; tuba; timbales; 4 percusionistas; 3 tecladistas (clavecín, celesta y piano); arpa; 16 violines primeros; 16 violines segundos; 12 violas; 12 violoncellos y 8 contrabajos. El compositor aprovecha esta ocasión excepcional para hacer un verdadero alarde de virtuosismo técnico y musical, mostrando un manejo magistral de los recursos vocales e instrumentales. No obstante, el montaje de una obra de tales dimensiones implica costos muy elevados, imposibles de materializar sin la intercesión de un poderoso mecenas, el favor político, o el soporte solidario de varias instituciones culturales (como fue el caso de Marras). Si bien elegir una plantilla de ese tamaño estaba entre las opciones del compositor —en el país existían para entonces las fuerzas para hacer posible un proyecto de esta naturaleza—, tampoco le eran ajenas las dificultades que habría de enfrentar para su montaje.

<sup>1</sup> Para esa ocasión, Emil Friedman reprodujo en fotocopia, en papel bond, un escueto programa de mano, con las señas básicas del repertorio a ejecutar en el concierto. Sin embargo, no se pudo localizar copia del mismo.

<sup>2</sup> El extracto utilizado por Mastrogiovanni forma parte del poema “El Bolívar de Alejandro Colina” de Manuel Felipe Rugeles (1978), quien casualmente fue el padre de Alfredo Rugeles, director del estreno de *Sol de América*.

El compositor estaba consciente de que, históricamente hablando, el bicentenario se trataba de una oportunidad única para proponer un proyecto de tales dimensiones, con un mínimo de probabilidades de que la obra fuese ejecutada. Tales consideraciones pasaron con toda seguridad por su mente, y decidió asumir el riesgo, a pesar de tener los dados jugando en contra. La obra se montó en las condiciones antes expuestas y nunca hubo efectivamente otra oportunidad para volverla a escuchar. Tampoco tendrá Mastrogiovanni otro justificativo igual para componer una obra de tal talante. Pero no desperdició la ocasión: *Sol de América* sentó cátedra en la materia y se perfiló como una composición de extraordinario valor en su repertorio. Frente a esta circunstancia adversa —de la cual era imposible que Mastrogiovanni no estuviera consciente— cabría preguntarse el porqué de su elección compositiva.

Como lo remarca Leonard Meyer (1989), los compositores toman decisiones y hacen escogencias musicales deliberadas, lo que determina ciertos rasgos fundamentales del estilo. Sin embargo, esas elecciones no son gratuitas, solo pueden operar en el marco de las posibilidades y limitaciones técnicas, históricas, geográficas, contextuales y económicas que ofrece su cultura. Es decir, el compositor está constreñido por leyes, reglas, estrategias y condiciones que le permiten determinadas opciones y le inhiben otras. La drástica reducción del tamaño de las orquestas de la tradición posromántica que ha perdurado hasta nuestros días —ocurrida a partir de la tercera década del siglo xx— obedeció principalmente a las secuelas económicas de la Primera Guerra Mundial y de la Gran Depresión. Los costos de las orquestas mastodónticas usadas por Arnold Schönberg en sus *Gurre-lieder*, Maurice Ravel en *Daphne y Chloé*, o Igor Stravinsky en *La consagración de la primavera*, se volvieron absolutamente prohibitivos luego, máxime si se trataba de obras nuevas, experimentales, no aprobadas por las audiencias, y que no garantizaran un retorno seguro de la inversión. Los compositores se vieron así compelidos por estas razones a recurrir a orgánicos instrumentales mucho más modestos, comparables en el mejor de los casos a los del siglo xviii, con un tratamiento cuasicamerístico de la textura, buscando timbres puros, no mezclados, aprovechando las partes solistas, desechando las densas mixturas y la duplicación de partes instrumentales (Read, 1979). El neoclasicismo instaurado en esa época tiene, por tanto, una justificación esencialmente económica.

Claramente, el fenómeno vino también acompañado de motivaciones y justificaciones de carácter estético. Los compositores reaccionaron frente a la ampulosidad de orquestaciones de Anton Bruckner, Gustav Mahler o Richard Strauss, cuyos aspectos sonoros y técnicos son descritos con singular precisión por Read (1979):

las audiencias perdieron eventualmente de vista los prístinos colores inherentes a varios de los instrumentos de la orquesta y de las texturas transparentes que ellos pueden producir. Acústicamente hablando, hay un punto de saturación auditiva más allá del cual el oído no capta más duplicaciones (al unísono y a la octava) de líneas melódicas y de voces armónicas. Combinar muchos instrumentos de colores diferentes tocando partes idénticas crea una ineludible neutralidad del sonido. Las cuerdas, maderas y metales en mixtura constante pueden producir un grueso sobrecargo de la sonoridad instrumental, como una

pintura hecha con empasto, en pesadas capas sucesivas de pintura, disfrazan el carácter original de cada capa (pp. 74-75).<sup>3</sup>

Al evitar las sonoridades sobresaturadas del posromanticismo, se configuró una estética signada por la austeridad y la economía de recursos tímbricos, que ha prevalecido en cierto modo hasta nuestros días. A esta tendencia se adhirieron los compositores latinoamericanos del siglo xx, tal como lo evidencia un comentario de época de Rhazés Hernández López (1971):

La instrumentación y la orquestación creo que están pidiendo a gritos que se acabe la exagerada fusión de los timbres con el objeto de disfrazarlos para que no se reconozcan, como si la trompa, por ejemplo, se avergonzara de sonar como trompa. Recuérdese que los impresionistas lograron bellos efectos con las combinaciones de timbres que se parecían a los efectos iridiscentes que los pintores de fines del siglo último lograban, exagerando el matiz de los reflejos. Mas, eso pasó. No somos impresionistas. Tenemos que resucitar los hermosos timbres, llenos de franqueza y personalidad, de los instrumentos orquestales, así como los pintores resucitaron, hace tiempo, los colores puros.

En realidad, el concepto de las amalgamas de timbres es algo que ya pasó “de moda”. Generalmente, los compositores tratan de subrayar sus líneas sonoras al unísono o tal vez octaveadas. Desean, pues, un mayor realismo y no un eufemismo. Ello podemos verlo en muchas partituras de estos últimos años, donde ya se deja al instrumento, solo o duplicado, reforzar el motivo a base del timbre puro.

¿Qué lleva entonces a un compositor a asumir el reto de recurrir a una plantilla vocal e instrumental tan generosa como la de *Sol de América*, con todo el tiempo que ocupa para ello, y el trabajo intelectual y físico que implica, sin una gratificación asegurada a cambio y a sabiendas de todas las dificultades que con absoluta certeza tendría que enfrentar simplemente para escucharla? La utilización de una orquesta de tales dimensiones está plenamente justificada en este caso desde el punto de vista estético y expresivo, sobre todo en manos de un compositor que a lo largo de toda su producción previa y posterior dio muestras fehacientes de saber administrar con admirable economía recursos instrumentales verdaderamente escuetos. Las obras compuestas por Mastrogiovanni para instrumentos solos —como el contrabajo, el violín, la flauta o la viola—, o para pequeños ensambles que no sobrepasan los cuatro integrantes, abundan en su producción, y dan fe de su cabal desenvolvimiento con orgánicos instrumentales de posibilidades extremadamente limitadas. Difícilmente se le puede acusar de prodigalidad u opulencia al recurrir a una orquestación tan grande como lo hace en *Sol de América*. Si las fuerzas sonoras utilizadas en esta obra son proteicas, es porque la naturaleza de la obra así lo requiere, y cada instrumento tiene algo importante y distintivo que decir. Intentaremos demostrarlo a través del análisis de la obra.

<sup>3</sup> Traducción propia.

## 2. El análisis de la orquestación

Escribir sobre *Sol de América* ha brindado una circunstancia única para adentrarse en un área del análisis musical que suele ser habitualmente obliterada: la orquestación. Por defecto, el análisis estudia la forma y la estructura musical, la organización de las alturas (bien sea de la armonía, de los grupos de sonidos, de las series dodecafónicas, del contrapunto, etc.) y, en menor medida, el ritmo. El manejo de los recursos tímbricos es un tema prácticamente inexistente en la mayoría de los métodos analíticos, debido, quizá, a las complejidades implicadas en el asunto. Así lo admite Nicholas Cook (1987), al referirse a los prejuicios y limitaciones que determinan la práctica del análisis musical de nuestros tiempos:

Si los analistas están menos interesados en la estructura tímbrica que en la armonía o la forma, puede ser simplemente porque la estructura tímbrica es menos interesante, o -lo que viene a ser lo mismo- menos asequible a la comprensión racional (p. 7).<sup>4</sup>

Sin embargo, cuando se trata —como es el caso de *Sol de América*— de una obra donde se exprimen las posibilidades instrumentales y orquestales hasta sus últimas consecuencias, el asunto resulta especialmente relevante, y no puede ser banalizado. El timbre pasa a ser aquí un parámetro sustantivo, algo esencial e inherente al lenguaje de la obra, así como de la producción del compositor en general. Este énfasis es ostensible en la proficiencia con la que Mastrogiovanni maneja voces e instrumentos en el conjunto de sus obras. El maestro tenía un conocimiento profundo de los instrumentos, de sus posibilidades y limitaciones técnicas y expresivas, de su utilización en los más diversos conjuntos y ensambles; pero también de asuntos tan aparentemente ajenos a la disciplina —aunque capitales para la administración idónea de los recursos orquestales—, como la sociología de los conjuntos vocales e instrumentales (desde un dúo para voz y piano, pasando por un cuarteto de cuerdas, hasta llegar a una orquesta sinfónica), las jerarquías dentro de los diferentes ensambles que conforman la orquesta, la psicología del instrumentista, entre otros.

Excluir la orquestación del análisis proviene del difundido concepto en el que se presupone que orquestar equivale a *darle color* a la obra musical, como si esta pudiese existir al margen de aquella: para utilizar una recurrida metáfora en la orquestación, como si la obra fuese en blanco y negro. Tal cosa implicaría que la orquestación no constituye en todos los casos una parte indisoluble de la obra musical misma, sino algo eventualmente prescindible, una especie de vestido de la obra, limitada a coadyuvar al sentido final de una composición musical, mas no a definirla. Esto resulta muy elocuente en el caso de los compositores de ópera del siglo XIX, quienes a menudo declaraban finalizada una obra cuando lo “único” que les faltaba era la orquestación; cuando, en realidad, solo tenían lista la parte piano-vocal. Desde esta perspectiva, la obra está acabada como tal cuando se fijan sus temas, sus armonías, sus dinámicas, sus *tempi*, sus articulaciones, sin tomar para nada en cuenta los timbres. La orquestación

<sup>4</sup> Traducción propia.

se concibe así como un proceso necesariamente independiente y posterior a la composición: la composición estriba en elaborar maquetas de la obra (generalmente para piano), para ser orquestadas luego según el formato instrumental requerido.

No obstante, la orquestación puede estar concebida en algunos casos como parte esencial de la obra, determinándola en su sentido más profundo. Considerada así, la orquestación sería un irreductible: no se puede prescindir de ella sin alterar gravemente el sentido de la composición. En este caso, la orquestación constituye una fuerza cohesiva que determina incluso la forma de la obra, como bien lo afirma Hugo López Chirico (1991): “Sería dable basarse en forma central en la orquestación como elemento principal para establecer la cuadratura” (p. 57). En estas ocasiones, la orquestación podría considerarse como un factor sustantivo de coherencia en la obra y, por tanto, como un aspecto definitorio de su identidad. La orquestación es consubstancial a la obra: nace inevitablemente por y para ella. A tal categoría pertenece *Sol de América* de Mastrogiovanni, cuya existencia sería impensable en una reducción pianística, tal como resulta impensable una reducción del *Bolero* de Maurice Ravel a piano (a pesar de que tales esperpentos existen en el mercado editorial). Por tal motivo, en el análisis que se hará de esta obra no se detendrá mayormente en aspectos atinentes a la organización de las alturas, el ritmo o la forma, sino únicamente cuando ello sea imprescindible para la comprensión del discurso musical en su conjunto. Se centrará acá en la orquestación como eje articulador de la obra. Tal será la hipótesis de trabajo.

Uno de los problemas fundamentales al abordar un análisis de esta naturaleza es el método a utilizar. Según Jean-Jacques Nattiez (1990), el análisis musical puede clasificarse en dos clases generales de acuerdo con el método: el no formalizado y el formalizado. Los análisis no formalizados son aquellos que generan una descripción verbal de la partitura, y pueden ser al menos de tres tipos: impresionista, parafrástico y hermenéutico. El análisis impresionista exige un buen estilo literario como base, que brinde la posibilidad de establecer equivalencias entre los eventos musicales y las metáforas que los describen. A menudo se le identifica o confunde con la crítica musical. El segundo tipo, análisis parafrástico, consiste en una relación verbal de la obra, lo más técnica posible y apegada a la partitura, sin desviaciones ni aspiraciones de tipo literario. Como lo dice su nombre, se trata de elaborar una paráfrasis verbal de un texto musical. El análisis hermenéutico procura, entretanto, establecer interpretaciones relevantes de la obra, por ejemplo, a partir de elementos históricos o estilísticos. Ninguno de estos puede calificarse como sistemático, en el sentido de que pretenda examinar exhaustivamente ningún aspecto de la obra, tienden más bien a dar visiones holísticas, generales.

Por otro lado, se encuentran los análisis formalizados, que elaboran modelos para dar cuenta sistemática y exhaustivamente de algún elemento de la obra. Entre ellos están los modelos globales, los cuales parten de la clasificación taxonómica, los análisis de rasgos o recurrencias (utilizando las estadísticas y recursos computarizados como herramientas fundamentales); y los modelos lineales, que establecen gramáticas y reglas de funcionamiento y distribución del material musical.

Ante la inexistencia de un tipo de análisis del tipo formalizado que permita abordar la orquestación como aspecto fundamental de la obra, se recurrirá al análisis hermenéutico, que permitirá adelantar una descripción de la obra desde tal perspectiva. Si bien no puede ser sistemático ni exhaustivo, uno de los aspectos que más nos interesa es demostrar el manejo proficiente de la orquestación, sus recursos, texturas, sonoridades y ambientes, en un contexto de técnicas extendidas de los instrumentos, de pasajes aleatorios, de virtuosismo extremo, de experimentación sonora, en fin: de efectos y equilibrios no probados necesariamente por la tradición ni por los tratados de orquestación tradicionales. Todo esto se puede resumir, de algún modo, en una expresión: el uso *idiomático* de la orquesta como gran instrumento que es, de sus componentes grupales e individuales, y de la interacción entre ellos.

### 3. Lo idiomático en el discurso musical

Cuando un compositor concibe una obra, lo hace generalmente constreñido al formato instrumental específico para el que la escribe. No es lo mismo componer para un instrumento naturalmente melódico como el violín que para uno naturalmente polifónico como el piano; para las fuerzas que integran una gran orquesta sinfónica que para los cuatro o cinco virtuosos de un conjunto de cámara; o para la voz (que incluye además los problemas de letra y dicción) que para los medios electroacústicos, donde el compositor se convierte además en realizador de su obra. La propiedad que hace que una obra sea intraducible a un formato instrumental distinto del original para el cual fue creado, se conoce como lo *idiomático*, un aspecto fundamental en el análisis de la orquestación. Lo idiomático es la manera singular como el discurso musical se adapta a un medio instrumental específico, sin expresión equivalente en otro.

Lo idiomático en una obra musical constituye por lo general una virtud, pero podría convertirse también en una limitante para la creación musical. Muchos compositores escriben basados en las propiedades idiomáticas que ofrece el instrumento musical que dominan, convirtiéndose este rasgo en parte esencial de su estilo. Nicolás Paganini, Frederick Chopin o Agustín Barrios “Mangoré” escribieron esencialmente para sus propios instrumentos, que ellos manejaban magistralmente como intérpretes. A menudo se dice que este tipo de obras son violinísticas, pianísticas o guitarrísticas. Lo idiomático no tiene que ver en sí con el grado de dificultad de una obra desde el punto de vista técnico-instrumental, sino con la adecuación de su expresión al medio para el cual fue escrita. Una obra puede ser relativamente fácil de ejecutar, pero poco idiomática. De estas obras suele decirse que “no suenan”, en el sentido de que no aprovechan los recursos que ofrece el instrumento o el conjunto para el cual fueron compuestas. Por otra parte, hay obras que son al mismo tiempo muy idiomáticas y muy difíciles (los estudios de concierto escritos por compositores-intérpretes entrarían dentro de esta categoría). También existen obras muy efectivas, que suenan como si fueran muy difíciles, pero en verdad no lo son tanto, ya que el compositor explota al máximo los recursos de la técnica instrumental para dar esa impresión (la música

para piano de Camille Saint-Saëns es paradigmática al respecto, por ejemplo). Por último, se da el caso de composiciones que son muy difíciles de ejecutar por no ser idiomáticas en lo absoluto, a pesar de estar bien resueltas desde la perspectiva formal, melódica, armónica o contrapuntística (caso paradigmático: *La Grosse gigue* en Si bemol op. 130 de Ludwig van Beethoven para cuarteto de cuerdas). Se habla de obras “antiviolinísticas”, “antipianísticas”, “antiguitarrísticas”, y así sucesivamente, para referirse a las composiciones que no son idiomáticas en lo absoluto. Es notable que la adecuación entre la expresión musical y su realización técnica instrumental es uno de los asuntos claves a resolver dentro de la creación musical, muy especialmente cuando se escribe para orgánicos instrumentales grandes como la orquesta sinfónica.

Conjuntos vocales, de cámara, de *rock*, *salsa*, *jazz*, *banda*, orquesta sinfónica, e incluso la música electroacústica, configuran en sí mismos una sonoridad que le es propia, y que difícilmente puede violentarse sin causar profundas perturbaciones en la coherencia del discurso musical y en la dificultad de su ejecución y montaje. El formato de la orquesta sinfónica resulta especialmente crítico a este respecto, ya que exige de un enorme control sobre el material musical por parte del compositor, quien no tiene las posibilidades de chequear efectivamente la sonoridad de lo escrito hasta que llega al primer ensayo, y ya es demasiado tarde. Resulta extremadamente raro que un compositor tenga a su mano una orquesta con la cual experimentar (solo en el caso de los directores-compositores —como Gustav Mahler— y con severas limitaciones), por lo cual la orquestación debe trabajarse fundamentalmente a partir de recursos probados históricamente con éxito. La inexperiencia en estos gajes se encuentra en la base de muchos de los reproches que los intérpretes hacen a la música orquestal de los compositores actuales. Nicolai Rimsky-Korsakov (1982) —citando a Glazunov— retrata de manera muy elocuente los distintos grados de adecuación de la escritura orquestal a su expresión:

1º) la orquesta suena bien así la ejecución sea más o menos correcta, pero suena maravillosamente si se ha ensayado suficientemente. 2º) los efectos no se realizan bien sino después de grandes cuidados y esfuerzos del director y de los ejecutantes. 3º) a pesar de todos los esfuerzos de la orquesta y del director, la sonoridad no resulta nunca satisfactoria. Evidentemente, la orquestación debe tener por ideal único la primera de esas categorías (p. 3).

La dificultad de escribir para orgánicos instrumentales que históricamente se fueron haciendo cada vez mayores y más complejos —hasta llegar a la orquesta sinfónica actual— implica un alto grado de entrenamiento por parte del compositor. Desprovistos de la posibilidad de ejercer una constatación sonora inmediata de sus resultados —como cuando se escribe para un instrumento como el piano o la guitarra—, los compositores fueron desarrollando un oído interior lo suficientemente hábil como para recrear una imagen mental de las sonoridades que solo pueden ser probadas cabalmente en la orquesta misma. La escritura para orquesta implica un reto para el creador, en la medida en que el margen de error admisible es prácticamente nulo, lo que exige de su parte el desarrollo de altas capacidades de abstracción sonora y

un conocimiento cabal de la técnica de los instrumentos. En tal sentido, Rimsky-Korsakov (1982) llega al extremo de recomendar que “toda composición debe ser escrita de manera que pueda ejecutarse fácilmente; cuanto más fáciles son las partes para los ejecutantes, prácticamente realizadas, mejor se obtiene la expresión artística del pensamiento del compositor” (p. 3). Quizá esto no esté dicho de la mejor manera, porque no se puede sacrificar la expresión en aras de escribir partes sencillas. Lo que habría que hacer es escribir idiomáticamente, no importa cuán fácil o difícil sea, es decir, adecuar la expresión a los medios disponibles. Por esa misma causa, Rimsky-Korsakov (1982) exhorta a tener en consideración que “la obra debe estar escrita para el efectivo orquestal real sobre el cual se cuenta, o por lo menos para el efectivo realmente deseable (si el autor tiene en vista algún nuevo plan) y no para un efectivo ilusorio” (p. 3). Una buena orquestación parte de estos dos principios. Y no cabe duda de que *Sol de América* los cumple con creces.

#### 4. Composición y orquestación: dos caras de la misma moneda

Hasta aquí se ha dado por sentado el hecho de que resulta posible una separación entre el discurso musical y lo idiomático propiamente dicho, como si en efecto, ambas cosas pudieran considerarse de manera independiente. La comprobación de esto estaría en la existencia de composiciones “abstractas”, es decir, obras escritas sin referencia a un conjunto o instrumento determinado, y que en teoría podrían tocarse en cualquier instrumento, como ocurre con el *Arte de la fuga* de Johann Sebastian Bach. Pero estos no dejan de ser casos excepcionales en la historia de la música. La mayoría de los tratadistas asevera que tal separación entre discurso y medio de expresión no existe en lo absoluto, y que componer implica de hecho pensar idiomáticamente, muy particularmente en el caso de la orquesta sinfónica. Sería como hacer poesía, que debe concebirse *ab initio* en un idioma determinado, y no en otro. Así las cosas, solo tiene sentido hablar de la orquestación como un aspecto distinto de la práctica misma de la composición a los efectos de la docencia y del análisis musical. Rimsky-Korsakov (1982) es categórico a este respecto, al afirmar que

es un gran error decir: tal compositor instrumenta bien, tal composición (orquestal) está bien instrumentada. Porque la instrumentación es uno de los aspectos del alma misma de la obra. La obra misma está pensada orquestalmente y promete desde su concepción ciertos colores de orquesta, inherentes sólo a ella misma y a su autor. ¿Sería posible separar de su orquestación la esencia misma de la música de Wagner? Sería lo mismo que decir: tal cuadro de tal pintor está admirablemente dibujado en colores (p. 2).

La pregunta que se hace Rimsky-Korsakov respecto de la música de Wagner se pudiera extender sin temor a los demás ámbitos de la creación musical, a todos los géneros, instrumentos y conjuntos: ¿es acaso posible separar la orquestación de la esencia misma de la obra?

El compositor que conoce su oficio no escribe música como si fuese en abstracto, y después procede a orquestrarla; él concibe la obra en términos de la orquesta, en un lenguaje puramente orquestal. Hay una anécdota de alguien que señaló alguna vez a Rimsky-Korsakov cuán bien había “orquestrado” su ‘Capriccio Espagnol’. El compositor indignado expetó “!Yo no lo orquesté –yo lo escribí para orquesta! [sic] (Lovelock, 1968, p. v).

Hans Eisler (1990) comparte esta posición cuando afirma que “no existe una técnica de instrumentación desligada e independiente de la composición. Instrumentar bien equivale a saber componer” (p. 281). Esta idea se repite en los diferentes tratados de orquestación, aunque algunos lo matizan como es el caso de Walter Piston (1955):

El verdadero arte de la orquestación es inseparable del acto creativo de componer música. Los sonidos producidos por la orquesta son la manifestación externa última de las ideas musicales que han germinado en la mente del compositor (p. vii).

Sin embargo, no todas las opiniones coinciden al respecto. Hay quienes ven incluso que componer y orquestrar pueden ser habilidades o talentos claramente diferenciados entre sí:

Indudablemente que los grandes sinfonistas piensan o crean sus ideas musicales ya instrumentadas; es decir, que la frase musical surge en la mente del autor en términos del instrumento que la ha de decir; esto es, en la mente del autor la frase inventada suena con la voz del instrumento debido. Así, el gran sinfonista crea al mismo tiempo la frase y la instrumentación. Por esto se ha dicho que en las obras de piano de algunos grandes sinfonistas, como Beethoven y Liszt, se presiente, entre líneas, la instrumentación que la pieza tendría si fuera para orquesta. El don de ser un buen instrumentador (que es una cualidad creadora) y el don de concebir grandes ideas musicales son cosas diferentes. Así como existe el caso de Schumann, con grandes ideas e instrumentación mediana, existe también el caso contrario. Podríamos citar a Saint-Saëns o a Massenet, que eran instrumentadores maravillosos, mientras que sus ideas musicales (muy hermosas por cierto) no tenían toda la altura que tiene su instrumentación ejemplar (Calcaño, 1967, p. 166).

Tales consideraciones resultan absolutamente pertinentes cuando se refiere a una obra como *Sol de América* de Antonio Mastrogiovanni. La composición no puede ser comprendida en una esfera independiente de la orquestación, estando indisolublemente vinculadas una y la otra. Es ese el motivo por el cual un análisis de la orquestación puede dar una idea mucho más cabal de la obra que si se segmenta la pieza con base en motivos y frases melódicas, a establecer un análisis formal o estructural, o a establecer *pitch-classes* y vectores interválicos en un análisis de la organización de las alturas. Ninguno de estos parámetros ilustrará lo suficiente como para dar cuenta de la obra si no se toma en consideración, en primera instancia, el universo tímbrico creado por Mastrogiovanni. En tal sentido, se limitará aquí a ofrecer un inventario de los recursos orquestales más relevantes utilizados por Mastrogiovanni en su partitura, su referencia constante a tópicos musicales y orquestales de otros autores, el grado de dificultad interpretativa tanto en el nivel de las partes individuales como en el del ensamble del conjunto, los efectos colorísticos y tímbricos, pero sobre todo, la carga expresiva que se acumula a través de estos recursos.

## 5. Del cuarteto a la orquesta de cuerdas

Lamentablemente, la partitura de *Sol de América* no está publicada. El manuscrito consta de ochenta y un páginas, y reproducirlo completo para un análisis escapa a la posibilidad de un espacio como este. No obstante, existe registro sonoro disponible del estreno de la obra<sup>5</sup> en el canal del compositor en YouTube,<sup>6</sup> por lo que las referencias se harán indicando simultáneamente el compás (c.) y, de ser necesario, el minutaje de esta grabación.

La obra está dividida en dos grandes secciones musicales, claramente identificadas en la partitura con los cardinales I y II. La parte II comienza en [14'47"]. La música sigue la secuencia dramática del extracto del texto de Manuel Felipe Rugeles que utiliza como programa. La primera parte comienza con un exaltado canto a los momentos de apogeo, poder y gloria de Simón Bolívar en su gesta libertadora, la del héroe que se sobrepone a todas las dificultades y obstáculos. Pero la segunda parte recoge su camino paulatino e inexorable hacia la decadencia, la soledad y la derrota, enfrentado finalmente con la sombra de la muerte.

El tratamiento orquestal de Mastrogiovanni resulta absolutamente *sui generis* desde los primeros compases de la partitura. Resulta paradójico que una composición que cuenta con un equipamiento sonoro tan contundente comience precisamente con una sonoridad tan propiamente camerística como la de un cuarteto de cuerdas no convencional (violín, viola, violoncello y contrabajo), y solo arranque el *tutti* de las cuerdas en [01'53"]. La idea de iniciar una obra o una sección importante de esta, con una sonoridad de tales particularidades, no es nueva en la historia de la música. Gioachino Rossini había ya apelado a un expediente similar con la obertura de *Guillermo Tell*, abriendo fuegos con un quinteto de violoncellos (al que luego se le añaden dos contrabajos y timbales). Será 48 compases más tarde cuando rompa a tocar la orquesta completa. Asimismo, Giacomo Puccini prelude la dramática aria *E lucevan le stelle* de *Tosca* con un cuarteto de violoncellos de inconfundible colorido camerístico, al cual se le añadirán luego un contrabajo y dos violas hasta la entrada del cantante, donde ya lo acompañará toda la orquesta. Se trata de un recurso claramente retórico, muy efectista, que crea una gran expectativa en el oyente respecto a cómo se resolverá el pase de una sonoridad de cámara tan económica a otra de orquesta plena.

*Sol de América* arranca con un solo de violín en dobles cuerdas en figuras de corchea repetidas, en un proceso aditivo que comienza con la díada SOL-RE (IV<sup>a</sup> y III<sup>a</sup> cuerdas al aire), dejando luego el SOL como pedal y haciendo una escala cromática ascendente digitada sobre la III<sup>a</sup> cuerda, reponiendo siempre el arco hacia abajo. A esta escala cromática ascendente se llamará en lo sucesivo motivo x, y jugará un papel protagónico en la factura de la obra. Al llegar al LA de la II<sup>a</sup> cuerda al aire, luego de siete corcheas,

<sup>5</sup> Mariantonia Palacios y Juan Francisco Sans colaboraron en el montaje de la obra, tocando el clavecín y el piano respectivamente en su estreno absoluto.

<sup>6</sup> Ver Mastrogiovanni (s.f.).

continúa digitando la escala cromática ascendente sobre ella del mismo modo, dejando el SOL y el RE al aire como notas pedal, hasta alcanzar así el MI al aire de la 1ª cuerda. Deja entonces el SOL, el RE y el LA como notas pedal, y prosigue digitando la escala cromática sobre la 1ª cuerda hasta terminar con un acorde de cuatro cuerdas SOL<sup>3</sup>-RE<sup>4</sup>-LA<sup>4</sup>-DO<sup>6</sup>.<sup>7</sup> El cambio de cuerda donde se digita la escala cromática ocurre cada 7 corcheas (los 7 semitonos que hay en un intervalo de quinta) salvo en la última oportunidad, que es de 8 corcheas (ver Ejemplo 1).



### Ejemplo musical 1.

Mientras ocurre esto, luego de las 11 primeras corcheas del violín, entra la viola en el c. 2 [00'04''],<sup>8</sup> repitiendo el mismo proceso una quinta más grave, en concordancia con la afinación natural del instrumento. Lo propio ocurre en el c. 3 con el violoncello luego de 11 corcheas de la viola, una octava más grave que esta. Finalmente lo hace el contrabajo en el c. 4, una sexta más grave que el violoncello. El cambio de cuerda en la escala cromática del contrabajo ocurre cada cinco y no cada siete corcheas, en virtud de que el instrumento está afinado por cuartas y no por quintas como los demás, por lo que el desarrollo del motivo *x* se adapta a esta peculiaridad del instrumento, y no el instrumento al motivo.

Este inicio de *Sol de América* hace guiños a dos tópicos musicales fácilmente reconocibles. En primer lugar, resulta evidente la analogía de las entradas sucesivas de violín, viola, violoncello y contrabajo con entradas de un canon a cuatro voces. Esa parece ser también la razón de la escogencia de lo que se llama *un cuarteto de cuerdas no convencional* para este arranque, ya que el cuarteto de cuerdas clásico (violín I, violín II, viola y violoncello) no ofrece contraste tímbrico suficiente entre los dos violines. Podría hablarse en este caso de un *dux*, expuesto por el violín en los dos primeros compases, repetido luego por los otros instrumentos en su registro propio a manera de *comes*, a la quinta, a la duodécima, y a la decimoséptima grave. Al finalizar las escalas cromáticas ascendentes en cada una de las partes, se produce una fórmula isorrítmica de acordes de cuatro notas en cada instrumento (el primero ocurre en

<sup>7</sup> Se seguirá, de aquí en adelante, con la norma del Índice acústico internacional, que da al DO central del piano un valor DO<sup>4</sup>.

<sup>8</sup> Se emplea aquí el término *compás* en un sentido *sui generis*, dado que no tiene que ver exactamente con la métrica de una cifra indicadora del compás (que no la hay siempre), sino con la barra vertical que divide el discurso musical.

[00'08'']), contrastante con el ascenso melódico cromático de lo que se ha llamado el *dux* (ver Ejemplo musical 2).



### Ejemplo musical 2. Fórmula isorrítmica a manera de contrasujeto.

La utilización de esta fórmula origina un curioso efecto de *hoquetus* (ver Ejemplo musical 3).



### Ejemplo musical 3. Hoquetus.

A partir del c. 6, todas las voces se unen homorrítmicamente hasta el c. 8, donde inicia una nueva textura, entendida como un complejo sonoro donde se teje una urdimbre característica y diferenciada de timbres, articulaciones, gestos instrumentales y dinámicas, vinculados a intencionalidades expresivas específicas. Por ejemplo, la continua reposición de la arcada al talón en una dinámica *f* solicitada explícitamente en la partitura desde el c. 1 hasta el c. 7 obliga a una ejecución ruda, muy similar a la del famoso pasaje a dobles cuerdas al talón de la “Danza de los adolescentes” de *La consagración de la primavera* stravinskyana. La indicación *alla tastiera* obedece sin duda a la necesidad de una mayor precisión en el ataque sincrónico de las corcheas, ya que la curvatura entre las cuerdas es mucho menos pronunciada en esa posición hacia el puente, lo que facilita una ejecución más simultánea y no tan arpegiada de los acordes de tres y cuatro cuerdas en cada instrumento y, como consecuencia, un ensamblaje más preciso de los instrumentos entre sí. Pero al finalizar el *dux* y comenzar los acordes *plaqué* en cada instrumento, el compositor solicita “posición normal” a cada uno de los instrumentos, para forzar una ejecución aún más tensa de los acordes entre todos los instrumentos del cuarteto.

Finalizada lo que en lo sucesivo se llamará la textura *a* en el c. 7, le sucede una nueva que contrasta con lo anterior [00'27''], tal como ocurre en la fuga al alternarse la exposición con el *divertimento*. Se trata en este caso de una *nube sonora*: una masa informe, heterorrítmica, que da la sensación de movimiento caótico. Esto lo logra entre los cc. 8 y 11 escribiendo en cada uno de los instrumentos, escalas y arpeggios rápidos en movimiento contrario, en grupos de figuras de valores diferentes entre sí (fusas en

el violín, seisillos de semicorchea en la viola y el cello, semicorcheas en el contrabajo), consiguiendo una masa sonora relativamente homogénea y evanescente gracias además a la arcada *flageolet* en *p*. El autor pone especial énfasis en dejar el grupo de figuras más rápidas de fusas al violín (más agudo y ágil), en tanto que las más lentas de semicorchea al contrabajo (más tardo y pesado), mientras que las de valor intermedio a la viola y el violoncello. Asimismo, las notas del violín van por grado conjunto de tono o semitono, por segundas y terceras en la viola y el violoncello, y por segundas y cuartas en el contrabajo. Estos intervalos no son una asignación meramente arbitraria a cada uno de los instrumentos, sino que toman en cuenta las posibilidades técnicas de cada uno, lo que sin duda facilita la ejecución y hace más eficiente el pasaje desde el punto de vista técnico y de su resultado estético. Esta masa se transforma imperceptiblemente en el c. 12 en un *glissandi* de armónicos en movimiento contrario en todos los arcos.

Cabe comentar la pasmosa naturalidad con la que Mastrogiovanni cambia de una sonoridad en alturas y ritmos absolutamente determinados a otra en alturas y ritmos absolutamente indeterminados, tal como ocurre entre en el c. 12 y ss. Esto tiene su correlato en la notación, al pasar sin solución de continuidad del pentagrama, con clave, cifra indicadora, alturas y valores precisos, a una notación proporcional, medida en segundos, a *campo aperto*, sin alturas ni figuras rítmicas exactas. La transición de una a otra sonoridad no se resiente de brusquedad alguna en el plano perceptivo. Eso mismo ocurrirá alternadamente con el pase del c. 14 (absolutamente aleatorio) al c. 15 (donde la contraposición de valores muy precisos de seisillos, cinquillos, cuatrillos y tresillos en armónicos naturales de quinta, cuarta y tercera, crea la nube sonora antes descrita), y nuevamente en los cc. 15 al 16. Allí inicia un armónico natural de cuarta sobre cuerda al aire en todos los instrumentos y luego un *glissando* sobre esa cuerda en armónico artificial de cuarta hasta una cesura formal en 17. Este tipo de articulaciones de timbres marcan a su vez frases y períodos formales, que serán comunes a lo largo de toda la obra, y denotan un manejo muy delicado y sutil de las posibilidades instrumentales, tímbricas y estructurales.

Entre los cc. 18 [01'07''] y 31 [01'51''], Mastrogiovanni despliega una colorida paleta que da testimonio de su dominio de la técnica compositiva y de los recursos instrumentales de los cuales hace uso. No solo indica la pisada y la arcada correspondiente a cada armónico, sino el resultado sonoro que desea obtener, con una notación precisa que no deja nada al azar. El violín se desenvuelve en armónicos naturales dobles, alternando arco *liscio* con *tremolo* de arco. La viola hace *glissandi* de armónicos naturales que salen y llegan a la misma nota (Do<sup>#7</sup>). A partir del c. 26 inicia armónicos artificiales. El violoncello hace un expresivo *glissandi* de armónicos desde el c. 18 [01'07''] con capotasto, usando una arcada muy rápida de ida y vuelta de la cuerda IV a la I y viceversa, de gran efecto gestual y sonoro, y de gran facilidad técnica. El contrabajo, por su parte, hace armónicos naturales y artificiales precisados en el texto musical. Termina este pasaje de armónicos en el c. 31 con los cuatro instrumentos detenidos en un acorde de cinco armónicos con arco *liscio*, y cortan juntos en una G.P.<sup>9</sup> Todo el pasaje

<sup>9</sup> Gran pausa.

que va del c. 8 [00'27"'] al 31 [01'51"'] se denominará en lo sucesivo textura *b*, signada por la nube sonora, las masas musicales informes, los ritmos imprecisos.

Esta cesura formal abre paso a la entrada del *tutti* de cuerdas en el c. 32 [01'53"'], que se llamará textura *c*. Este *tutti* consiste en armónicos *pp* en *divisi*, que si bien le dan continuidad tímbrica a lo que ya venía haciendo el cuarteto, engrosan de manera sustantiva la textura camerística previa. Este pasaje de veinte segundos entre los cc. 32-35, es seguido en c. 36 [02'16"'] por un nuevo cambio de textura: regreso al cuarteto de cuerdas, con una variante de los materiales utilizados en *b*, consistente en un largo ascenso desde el  $Mi^1$  del contrabajo hasta el  $Mi^6$  del violín, y descenso a la nota de origen, utilizando no obstante las mismas alturas de los cc. 8-11. Mastrogiovanni hace uso aquí de una técnica orquestal muy efectiva para garantizar la continuidad del movimiento de ascenso y descenso: el *solapamiento*. Cada instrumento arranca en un compás junto al instrumento que ya venía sonando, y continúa junto con el instrumento siguiente, lo que asegura un traspaso inadvertido de un instrumento al otro. Cuando en los cc. 46 [02'58"'] al 58 regresa a una variante de *b*, se confirma así un paralelismo formal, gestual y tímbrico entre los cc. 8-25 y los cc. 32-58, interpolado con un *tutti* de los arcos en los cc. 26-31. Esto define una estructura tipo *a-b-c-b'* (*a* y *b* en cuarteto, *c* en *tutti*) definida por el timbre y no por las relaciones de altura, como usualmente suele comprenderse la forma musical.

## 6. Orquesta plena

En el c. 58 [03'09"'] entra nuevamente la textura *c*, un *tutti* de la orquesta de cuerdas en armónicos en *divisi*, pero con una novedad. A *c* se le superpone un nuevo timbre hasta ahora no escuchado: los teclados de la percusión. Glockenspiel, xilófono, vibráfono y xilomarimba entran sucesivamente en ese orden en el c. 59 [03'21"'] con un motivo *x'* de cuatro notas cromáticas en un canon perfecto a la octava. Terminada esta exposición, y mientras la textura de *c* se mantiene impertérrita como fondo, en el c. 63 [03'43"'] aparecen por primera vez las maderas, forjando una nube sonora a partir de materiales utilizados en la textura *b*. La irrupción de estos dos eventos nuevos (teclados de percusión y maderas) marca una diferencia tímbrica sustantiva con toda la sección anterior, que había estado a cargo exclusivamente de los arcos, bien fuera en cuarteto o en *tutti*. Esta articulación textural hace percibir la estructura que le antecede de casi cuatro minutos como una suerte de gran exposición, utilizada para presentar los materiales y texturas musicales que serán reelaborados ahora con las peculiaridades de los nuevos timbres que entran en juego.

Detenidos ahora a examinar cómo se utilizan las maderas en el c. 63 y ss, se encuentra que en el pasaje suenan simultáneamente solo cuatro de los ocho instrumentos del cuarteto de maderas (flauta, oboe, clarinete y fagote) aunque se usan los ocho. Mastrogiovanni aplica aquí una técnica que se llamará de *posta*: la flauta I toca el c. 63 y termina en la primera fusa del 64, donde arranca la flauta II que termina en la

primera fusa del c. 65, donde vuelve a arrancar la flauta I que termina en la primera fusa del c. 66, y así sucesivamente. Este procedimiento lo repite por supuesto con los oboes, los clarinetes y los fagotes de manera similar. Habría que destacar que la dinámica del pasaje es *p*. Duplicar la línea implicaría un sonido más *f*, por lo que conviene que lo haga un solo instrumento. En segundo lugar, el procedimiento logra prolongar indefinidamente la línea, porque al alternarse los instrumentos entre sí, pueden respirar y reponerse sin inconvenientes, dando una sensación de continuidad y de *legato* imposible de lograr con un solo instrumento de viento.

En el c. 71 [03'50"] ocurre la primera aparición de los metales, superpuestos a la textura *c* en los arcos y al *b* en las maderas. Tres trompetas introducen por vez primera lo que podría llamarse con propiedad un motivo, que va a ser de importancia capital en la obra: tres compases de un Do<sup>5</sup> al unísono, que se "abre" en *crescendo* hacia a un pequeño *cluster* Si<sup>4</sup>-Do<sup>5</sup>-Re<sup>b5</sup> en el c. 74, y regresa *diminuendo* al unísono en Do<sup>5</sup> en el c. 77. El motivo plantea un patrón preparación-tensión-distensión, que puede manifestarse en el nivel rítmico como un pie anfibraco (no acentuado-acentuado-no acentuado; o bien, corto-largo-corto), expresado gráficamente como  $\_ \_ \_$  (siguiendo a Cooper & Meyer, 1960); en el nivel dinámico como un débil-fuerte-débil (< > o *mezza di voce* barroco); o en el nivel tímbrico como rarefacto-denso-rarefacto (unísono-*cluster*-unísono, o cerrado-abierto-cerrado en el caso de las sordinas *wa-wa*). Esto no es óbice para que el motivo se presente simultáneamente en varios parámetros del sonido, como ocurrirá a menudo a lo largo de la obra. Se llamará motivo y (ver Ejemplo musical 4).



#### Ejemplo musical 4. Motivo y de las trompetas.

Este motivo debe ejecutarse forzosamente a nivel de las alturas con por lo menos tres instrumentos del mismo timbre para lograr su efecto. Dado que es omnipresente, esto da una medida de las fuerzas mínimas requeridas en los vientos (maderas y metales a 3), y precisamente de ahí vamos sacando poderosas razones para determinar el gran tamaño de la orquestación. Por otra parte, los motivos *x* e *y* están de algún modo emparentados: el primero es un cromatismo diacrónico, en sucesión, en tanto que el último es un cromatismo sincrónico, es decir, simultáneo: un pequeño *cluster*. En el c. 82 [03'59"] comienza el mismo motivo *y*, pero en tres cornos, teniendo la nota Mi<sup>4</sup> como eje (ver Ejemplo musical 5).



### Ejemplo musical 5. Motivo y de los cornos.

En el c. 77 [03'55"] comienza a variarse la textura *c* con la introducción de un "tremolo irregular" en armónicos en los violines I, que se irá expandiendo paulatinamente al resto de los arcos en los compases siguientes (siempre en entradas canónicas) hasta quedar todos haciendo dicho *tremolo* hasta el c. 85 [04'02"]. Este proceso va a coincidir con un cambio paulatino en la conformación de la textura *c* (arcos *tutti*), con un *flautato* que va incorporándose también en imitación en los violines I sobre el  $Mi^6$  en el c. 85, luego en los violines II sobre el  $Re^{\#6}$  en el c. 87,<sup>10</sup> en las violas sobre el  $Do^6$  en el c. 89, y en los violoncellos ( $Do^4$  y  $Mi^4$ ) y contrabajos ( $Mi^3$  y  $Sol^{\#3}$ ) en el c. 91. El motivo y de las trompetas aparecerá nuevamente en el c. 93 [04'09"], pero de forma defectiva, es decir, no como un pie anfibraco sino como un pie trocaico sin la preparación inicial del unísono (ver Ejemplo musical 6).



### Ejemplo musical 6. Motivo y defectivo de las trompetas.

En el c. 77 [03'55"] comienza a variarse la textura *c*, introduciendo un *tremolo* irregular en armónicos en los violines I, que se irá expandiendo paulatinamente al resto de los arcos en los compases siguientes hasta quedar todas ellas haciendo dicho *tremolo*. Este evento será el disparador de un *glissando* ascendente en los contrabajos en el c. 93 [04'09"] de 10 compases de duración, seguido de imitaciones en los violoncellos (c. 95), violas (c. 97), y violines (c. 99), materiales ya escuchados en la textura *b*, pero que adquieren nueva significación en la forma como entran canónicamente, tal como ocurre en la textura *a*. Los cornos imitan el motivo y defectivo en el c. 100 [04'14"] de las trompetas en el c. 93 (ver Ejemplo musical 7).

<sup>10</sup> El  $Si^{\#5}$  del c. 87 parece a todas luces un error de copia: faltó una línea adicional superior.



### Ejemplo musical 7. Motivo y defectivo en los cornos.

Estos *glissandi* de los arcos, la nube sonora de las maderas y el motivo *y*, completo o defectivo en los metales, convergerán en el c. 103 [04'20'']: las maderas y metales sobre una nota larga MI en diversas octavas, y los arcos en una nota larga en la máxima altura posible como finalización del *glissando* masivo. Mastrogiovanni llamaba humorísticamente a esto una “trampa cazabobos”, es decir, un sitio donde todos coinciden, que comprueba si hasta allí iban juntos o no. Como veremos más adelante, el MI va a constituirse en un polo de atracción tonal de la obra.

## 7. Coro y recitante

El c. 104 [04'23''] constituye la primera gran articulación de la obra, ya que entra por primera vez el coro femenino, solapándose con los arcos que mantienen su nota aguda larga desde el c. 103 hasta el c. 105, sustituyendo a las maderas que cortan su nota larga MI en el c. 103. Vocaliza “a” u “o” con *boca aperta*, y una “m” con *boca chiusa*, y continúa así *a capella* hasta el c. 116. Arranca con alturas indeterminadas y valores proporcionales. Resulta, no obstante, destacable la simetría especular de las alturas relativas entre sopranos I y contraltos II, y entre sopranos II y contraltos I hasta el c. 108, análoga a los movimientos de las voces armónicas de los cc. 8-11 a comienzos de la textura *b*. A partir del c. 112 entra también por vez primera el recitador, narrando su parte contra el fondo mantenido por el coro femenino *a capella*. En el c. 116 [05'24''] entra el coro masculino *boca chiusa*, con procesos muy similares a los hechos antes por el coro femenino, pero en registro grave, mientras ellas hacen entradas sucesivas con un figuraje en cinquillos de corchea en *parlato*, diciendo la frase “la voz ronca del mar”, también en la zona más grave de su registro, un recurso retórico que además de reforzar el sentido semántico de la frase (lo ronco), impide de manera expresa que el coro interfiera con la voz del narrador. Una vez finalizado el recitante en el c. 119, en el c. 120 [05'43''] se une el coro masculino recitando las mismas frases del coro femenino, completando progresivamente el resto de los versos del poema hasta alcanzar un *tutti* del coro a ocho voces en el c. 125, que suena al principio como un gran murmullo que debido al engrosamiento de la textura y la dinámica en *crescendo*, termina en una algarabía de gente hablando toda al mismo tiempo. Es la misma idea de la nube sonora de la textura *b*, aplicada esta vez al coro (tal como lo planteó Gyorgy

Ligeti en *Lux Aeterna*). Este *crescendo* termina en un clímax dinámico y tímbrico en el c. 128 [06'14"'], refrendado por un acento de los metales en *tutti*, con una nota en *sfz* que remacha el punto álgido de la frase.

A partir del c. 128 se sucede una nueva articulación formal: los metales comenzarán a mantener en *pp* un Mi con sordina en diferentes octavas, con un valor de una redonda y una corchea, entrando sucesivamente y solapándose entre sí hasta el c. 136, haciendo un arco dinámico que alude al motivo *y* en el plano dinámico y tímbrico, más no en el de las alturas (ver Ejemplo musical 8).

### Ejemplo musical 8. Motivo y desarrollado en el plano dinámico y tímbrico.

El Mi termina de convertirse aquí en una nota polar, algo que ya se venía configurando desde el motivo *y* de los cornos en el c. 82. En particular, el Mi de las trompetas del c. 129 [06'18"'] va a ser crucial para darle la afinación a las sopranos en el compás siguiente, quienes por primera vez entonan una altura determinada: el Mi<sup>5</sup>. En los compases subsiguientes van entrando las contraltos en el Mi<sup>4</sup> (c. 131, después de un segundo acento *sfz* de los metales en *tutti*), los tenores en el Mi<sup>3</sup> (c. 133) y los bajos en el Mi<sup>2</sup> (c. 135), todos repercutiendo el texto sobre el Mi en las octavas correspondientes. Mientras tanto, a partir del c. 132 y hasta el c. 139, los arcos repiten el mismo juego hecho por los metales, con un Mi con sordina a diferentes octavas y con la misma duración (una redonda ligada a una corchea), intercalando entradas.

Entre el c. 139 [07'11"'] y el c. 159 se producirá un pasaje puramente instrumental reservado a los metales, que harán gala de un gran virtuosismo a partir de la explotación de sus posibilidades técnicas e idiomáticas. El pasaje tiene la virtud de alejarse de los tópicos triunfantes de caza, de marcha, de fanfarria, tan recurrentes en la escritura para metales, para centrarse en elaborar variantes a diferentes niveles del motivo *y*, especialmente del *cluster*, que será ubicuo. El pasaje es *p*, dominado por el uso del motivo *y* en los metales a través de abrir y cerrar sordinas *wa-wa*, *flatterzunge* o trémolo dental en una de cada tres corcheas, *glissandi* que entran y salen de un unísono, rugidos (*growl*) juegos entre el unísono de los cornos y el *cluster* de las trompetas, y la dinámica < > adjunta a esos efectos. Además se encuentra la subida cromática propia del motivo inicial *x*. Se trata, en conclusión, de un inventario muy prolijo de técnicas extendidas para los metales (solo faltaron los multifónicos), muy eficazmente usadas

con fines netamente expresivos. Todo este pasaje resuelve en el c. 160 [09'01''], con un *tutti* de metales (menos la tuba) tocando tres notas cromáticas contiguas, y en forma de *cluster* (ver Ejemplo musical 9).



### Ejemplo musical 9. Cluster del *tutti* de metales.

Cada instrumento toca la secuencia completa de notas cromáticas, en un dibujo de semicorcheas en el caso de los cornos (4 notas), y de tresillos de corchea en el caso de las trompetas y trombones (3 notas respectivamente). Este “*cluster* dinámico” del c. 160 se va alternando sucesivamente con otros *clusters* estáticos de notas largas (cc. 161, 163 y 164), donde los arcos tocan un *tutti* de sonidos armónicos tremolados en *divisi*. Todo este trozo instrumental obedece a una lógica orquestal de alternar la textura *b* (la nube sonora, en movimiento) y la textura *c* (los *clusters* de notas tenidas). Un *glissando* masivo de las cuerdas ascendente y descendente en c. 168 [09'24''] (motivo *y*), que fenece en el c. 169, da pie a una nueva estructura en el c. 170.

## 8. Entrada de los teclados

En el c. 170 [09'35''] entran masivamente los teclados que habían estado *tacet* desde el comienzo de la obra: celesta, piano y clavecín, a los cuales se les suma también el arpa. Sus intervenciones, en alturas precisas, pero con ritmo entrecortado y aleatorio, se articulan sobre el fondo de los arcos en textura *c*, lo cual les permite destacarse de manera especial. Este cambio de textura anuncia otro cambio estructural significativo, el inicio de una nueva sección formal. Se trata ahora de un largo pasaje hasta el c. 177, signado por un uso modular de los materiales musicales que se van intercambiando entre los teclados. La tensión dinámica comienza a incrementarse de manera dramática a partir del c. 178 [10'24''], con un trino-trémolo masivo de los teclados junto a un *glissando* ascendente de todas los arcos en armónicos naturales sobre las 4 cuerdas en capotasto, hasta su sustitución súbita en el c. 182 [10'31''] por 3 grupos: uno de 3 flautas, otro de 3 clarinetes, y otro 3 percusionistas, tocando todos un pasaje de extremo virtuosismo.

Las maderas se van alternando entre sí con la ya mencionada técnica de la *posta*, ejecutando rápidas escalas ascendentes, descendentes o en arco, de un compás de duración cada uno, con *clusters* de tres notas en fusas y articulación cambiante (*legato*,

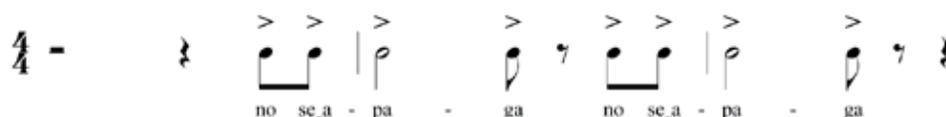
*frullato-staccato*). Como fondo, los percusionistas tocan un figuraje rítmico regular en *wood-blocks*, *temple-blocks*, y castañuelas de gran efecto sonoro. En el c. 195, esta sonoridad de alturas y ritmos muy rápidos absolutamente determinados, cambia imperceptiblemente a una sonoridad con características similares, pero de módulos aleatorios que se repiten e intercalan entre sí. Allí, un cuarto percusionista, que no había participado hasta ahora, entra añadiendo una parte muy rápida de cencerros. La irrupción en el c. 197 [10'57''] de las trompetas con sordina en notas repetidas muy veloces (aprovechando un golpe de lengua muy idiomático de los metales), apoyadas por un acento inicial de fusta, anuncia un elemento que se oirá otra vez en el c. 202. En el c. 199 entran cornos, trompetas y trombones pareados, tocando sobre una misma nota un figuraje rítmico muy parecido al presentado por los percusionistas en el c. 182. En el c. 202 se juntan todos los grupos que han interactuado en este pasaje.

En el c. 203 [11'18''] cambia nuevamente la textura: cesa todo lo anterior, y entran los 3 teclados y el arpa, así como los arcos en *divisi* a 4 van apareciendo secuencial e imitativamente con la textura *a* con materiales de la textura *b*. A lo largo de ese pasaje, los teclados harán arpeggios y acordes muy “en la mano”, mientras que el arpa apelará a recursos propios de su naturaleza, como el *tremolo* y los acordes eólicos, para dar entrada al narrador en el c. 205 [11'33'']. Mastrogiovanni tiene la precaución de cuidar de manera especial tanto la registración del clavecín como la afinación del arpa, y va dando instrucciones precisas de qué hacer con ellas.

En la anacrusa del c. 212 [12'14''] comienza una serie de entradas sobre el motivo y inserto en un contexto imitativo (textura *a*): 3 flautas (SI<sup>4</sup>, LA<sup>#4</sup>- SI<sup>4</sup> -DO<sup>5</sup>, SI<sup>4</sup>), 3 oboes (RE<sup>4</sup>, DO<sup>#4</sup>- RE<sup>4</sup> -MI<sup>b4</sup>, RE<sup>4</sup>), 3 clarinetes (DA<sup>3</sup>, MI<sup>3</sup>- DA<sup>3</sup> -SOL<sup>b3</sup>, FA<sup>3</sup>), y 3 fagotes (SOL<sup>#3</sup>, SOL<sup>3</sup>- SOL<sup>#3</sup>-LA<sup>3</sup>, SOL<sup>#3</sup>). En la medida que entran las maderas van desapareciendo los grupos de arcos, con un notable efecto tornasolado. Al quedar las maderas solas, le dan la afinación a cada una de las cuerdas del coro que entran en la anacrusa del c. 215 [12'29''], repitiendo el motivo y propuesto con antelación por las maderas, pero en su propia tesitura, en imitación a la breve sobre el motivo *y* y sus variantes. A partir de este momento, las maderas duplicarán las partes del coro de una manera convencional, al unísono o a la octava. En el c. 219 [12'47''] van entrando sucesivamente los metales duplicando también partes del coro. Esto garantiza la afinación del coro, así como facilita la percepción rítmica de los motivos. La entrada de los cornos en el c. 219 preconiza un *crescendo* orquestal,<sup>11</sup> como efectivamente ocurre hasta el primer clímax dinámico y orquestal de la obra en el c. 225 [13'16'']. En ese mismo compás cambia la sonoridad a un *p* súbito con la supresión de los vientos y la entrada de los arcos: violoncellos y contrabajos proponen un *dux* sobre el motivo *x*, y las partes corales imitan con entradas canónicas (textura *a*) para un segundo gran *crescendo* orquestal. Este *crescendo* se construye por un procedimiento de manual: la añadidura paulatina de arcos, luego maderas (c. 227), metales (c. 233), y finalmente timbal en el c. 236 [13'52''],

<sup>11</sup> Se habla de *crescendo* o *diminuendo* orquestal cuando, más allá de las indicaciones dinámicas o los reguladores, se van añadiendo o restando paulatinamente familias de instrumentos para construir el efecto. Se trata de un aumento o disminución de la densidad, que contribuye de manera muy eficiente a la sensación dinámica correspondiente.

al cual coadyuva el registro cada vez más agudo de voces e instrumentos, así como el incremento de la dinámica en los últimos compases. La utilización característica de la célula rítmica en anfibraco del texto “no se apaga”, está fundamentada en la expresión rítmica del motivo y (ver Ejemplo musical 10).



### Ejemplo musical 10.

Esta primera parte de la obra arriba a su clímax máximo en el c. 240 [14'05''], con un *tutti* global *ff* en el registro agudo. Esto será equilibrado luego con una distensión prolongada de los siete compases restantes de la sección. Los instrumentos y el coro van descendiendo rápidamente en altura, disminuyendo la dinámica y la densidad, liberando la tensión acumulada, para terminar en un *p*.

## 9. Segunda parte

La segunda parte de la obra tiene, como ya se mencionó, un carácter marcadamente contrastante a la primera. En primer lugar, se trata de un movimiento con un pulso absolutamente definido y regular, que contrasta fuertemente con el aleatorismo, la libertad y proporcionalidad rítmica que prevaleció durante la mayor parte de la sección anterior. Arranca también de un modo totalmente inesperado: con una *cadenza* de timbales de un minuto de duración [14'48'']. Este trozo explota gran parte del arsenal tímbrico disponible en los timbales: *glissandi* de pedal, redobles en dinámicas cambiantes, repiques, dobles baquetas para tocar los mismos parches, reguladores y acentos varios, lo que demuestra un manejo muy idiomático del medio por parte del autor. En el c. 2 [16'02''], los timbales rompen con un ostinato en *fff* de dos corcheas ( $M1^2$  y  $S1^{b2}$ ), imponiendo este pulso constante, lo cual dará el carácter rítmico definitivo a toda la sección, y se mantendrá como un gran solo de timbal contra el resto de la orquesta hasta el c. 61. Contra este *continuum* del timbal irrumpirán con papel también protagónico los teclados (incluidos los de percusión) y el arpa, duplicados en ocasiones por las maderas. Los arcos entrarán también en canon, pero con un timbre meramente percusivo (en ocasiones *col legno battuto*) El pasaje evoca *Música para cuerdas, percusión y celesta*, o la *Sonata para dos pianos y dos percusionistas*, de Bèla Bartók.

En el c. 62 [17'05''] cesa el *continuum* de corcheas, y se inicia un pasaje instrumental que culmina en el c. 130. En este pasaje se explotan exhaustivamente las potencialidades

de la textura *b*, utilizando las familias instrumentales por grupos en forma *concertante* y alternándose entre sí. No se entrará en detalles respecto de cómo Mastrogiovanni utiliza los recursos orquestales, ya que se trata de procesos muy similares a los explicados hasta ahora. Habría que resaltar de manera especial la entrada del *tutti* de metales en el c. 76 [17'17"'], en *pp* y con un paulatino *crescendo* hasta el *ff* del c. 80 [17'18"'], donde anticipan un nuevo motivo de dos corcheas y silencio, tercer material de importancia en la obra que llamaremos motivo *z*. Este motivo, un *ostinato* de naturaleza esencialmente rítmica y gran fuerza expresiva, tiene su configuración habitual de la manera siguiente (ver Ejemplo musical 11).



### Ejemplo musical 11. Motivo *z*.

Destacaremos además en este pasaje el extraordinario efecto de “caída” sucesiva de metales y percusiones, primero en amagos en los cc. 97 [17'35"'], 98 y 99, luego en el 114, y finalmente en los cc. 119-124, que incrementa al máximo el dramatismo del pasaje, hasta ser tomada por maderas y cuerdas en c. 126 [18'12"'] en un gran descenso que comienza en *ff* desemboca en el c. 130 en una súbita G.P. en *pp*, remarcada con un acento en *ff* por el timbal, el bombo y el *tam-tam*.

## 10. La persistencia del motivo *z*

Esta “caída” en cascada tiene una función retórica. Lleva a la intervención del recitante y el coro, quienes narran la caída del héroe Bolívar, luego de la cual se queda solo ante la sombra de la muerte. Cuatro grandes “llamadas” hacen timbal, bombo y *tam-tam* en *ff* entre los cc. 130-134 [18'15"'], hasta comenzar en el c. 135 con el motivo *z* en un *ostinato* que se prolongará de manera pertinaz por más de 100 compases hasta prácticamente el c. 242. El papel fundamental de este *ostinato* es simbolizar la soledad del héroe. Las voces femeninas introducen la palabra “solo” recitada con este motivo en el c. 138 [18'28"']. El timbal toca el motivo sobre la nota polar  $Mi^2$ . La nota está además estratégicamente puesta para dar la afinación a las voces masculinas del coro que arrancan en la anacrusa del c. 138. Timbal, bombo y *tam-tam* se mantendrán a cargo del motivo *z* hasta el c. 158 [19'11"'], donde son suplantados por xilófono, xilomarimba y piano hasta el c. 178.

A partir del c. 138 se producen cinco módulos donde concurren las texturas y sonoridades que han prevalecido a lo largo de la obra. En cada repetición de estos módulos se invierten los roles que juegan en el mismo las distintas familias instrumentales. En el pase de módulo a módulo prevalece siempre el *tempo rigoroso*

como base. El primero de esos módulos ocurre entre los cc. 138 [18'28''] y 143. El motivo *z* lo llevan adelante voces femeninas, timbal, bombo y *tam-tam*; la parte melódica las voces masculinas y los arcos; y la aleatoria el *tutti* de metales en *p*. En el c. 154 [19'03''], el *tutti* de metales duplica el motivo *z* con las mismas notas del *cluster* del c. 160 (ver Ejemplo musical 9), en tanto que los arcos doblan homorrítmicamente al coro. Entre el c. 158 [19'10''] y el 161 se presenta el segundo módulo: se encuentra al motivo *z* en manos del piano, xilófono y xilomarimba, junto con bajos y contraltos (los metales *tacet*); tenores y sopranos cantan la melodía, en tanto que las cuerdas hacen el módulo aleatorio que antes estuvo a cargo de los metales. Desde la anacrusa del c. 162 en adelante, el coro canta en un *ff* octavado, lo cual le imprime una gran pujanza a la frase y le permite sobrepasar al resto de la orquesta, especialmente a partir del c. 164 [19'26'']. Allí comienza el tercer módulo: el motivo *z* sigue en manos del piano, xilófono y xilomarimba, al cual se le han añadido desde el c. 162 los violoncellos y contrabajos tocando cuerdas cuádruples, con el arco arriba y abajo, rememorando el inicio de la obra; el *tutti* de metales hace el *cluster* en notas tenidas, mientras violines y violas en el brazo son tocados como guitarra en arpeggios muy rápidos. En el c. 170 [19'46''] se mantienen los roles anteriores, salvo las cuerdas, que hacen la parte aleatoria. A partir del c. 176, todos los arcos hacen acordes de cuerdas cuádruples.

En el c. 178 [20'04''] la obra alcanza su momento más denso y dramático: entran las maderas, que no habían tenido ninguna participación en todo este pasaje, con un módulo aleatorio, a las cuales se unen a partir del c. 184 las percusiones (*wood-blocks*, bongós, *temple-blocks* y cencerros), todas en *tempo libero*. Esto sirve de trasfondo para hacer literalmente una reexposición del comienzo de la obra con los arcos, el motivo *x* en cuádruples cuerdas, pero ahora *tutti*, con entradas sucesivas en *stretto*, mientras se mantiene el motivo *z* en aquellos miembros de la familia de los arcos que aún no alcanzan al motivo *x*. Entre los cc. 198 [20'32''] y 207 se produce una intercalación de pasajes de un compás de duración cada uno, donde el *tutti* hace figuras indeterminadas y aleatorias (textura *b*) en uno, y luego acentúan el motivo *z* en el siguiente, en una dialéctica donde ambas sonoridades luchan por establecer su predominio, una especie de contraposición entre el caos y el orden absoluto.

El c. 209 [21'00''] marca la entrada del coro, *a capella*, en un complejo entramado contrapuntístico, haciendo el motivo *z* sobre la palabra "solo", pero moviéndose las voces en un contorno cromático alrededor de una nota eje, esto es, en un despliegue melódico del motivo *y*. Mastrogiovanni se toma la precaución de dar la nota *re* con los instrumentos en el pasaje anterior, eje alrededor del cual gravita el *cluster*  $Mi^b - RE - Do^\#$  que cantará el coro. En el c. 223 [22'08''] se superponen al coro las cuerdas graves (violoncellos y contrabajos), las maderas graves (corno inglés, clarinete bajo, fagote I y contrafagote), y los metales graves (trombón III y tuba) sustituyéndolo, e imitando lo que este hizo previamente. Este contrapunto sirve de fondo al recitador: "¡Solo! Y cada vez más solo, hasta quedar en diálogo con la voz de su sombra. ¡Solo! ¡Solo, en la desnudez concreta de la muerte!". En el c. 233 [22'52''] retoma el coro *pp* su protagonismo hasta el c. 242, cantando en alturas indeterminadas el motivo *z* articulado sobre la palabra "solo" y "en la desnudez concreta de la muerte", acompañado de timbal, bombo y *tam-*

*tam*, en un *morendo* paulatino que termina desapareciendo en la G.P. del c. 242.

Pero como un héroe que se niega a morir, todos los elementos hasta ahora estudiados vuelven a resurgir a partir del c. 243 [23'23"]. En un *crescendo* de antología, comienza un unísono sobre la nota polar MI en contrabajos, timbal, trombón III, tuba, bombo y *tam-tam*. Este unísono se va abriendo muy paulatinamente hacia un gran *cluster*, añadiendo cada vez más instrumentos hasta un *tutti* orquestal en el c. 251, que continúa *in crescendo* hasta el c. 255 [23'57"], donde se vuelve a desatar toda la furia de la orquesta, el caos con elementos aleatorios y determinados combinados de las texturas *b* y *c*. Allí se detiene todo en una G.P. En cada uno de los compases subsiguientes (cc. 273, 274, 275 y 276) habrá arranques y detenciones súbitas en G.P. y *ffff* de estas mismas texturas, como estertores gigantes que finalmente quedan atrapados en las redes de la muerte. Así termina la obra.

## 11. Conclusión

Se ha intentado en este trabajo abordar un análisis hermenéutico de la orquestación en una obra capital de la producción de Antonio Mastrogiovanni. Como queda demostrado a lo largo del mismo, la orquestación no constituye algo coyuntural en la obra, sino que juega un papel estructural en la composición. De hecho, se ha podido afrontar uno de los aspectos fundamentales de todo análisis, como lo es el de la segmentación del discurso musical, prácticamente a partir de timbres, texturas y sonoridades. El análisis de las alturas o de los grupos de sonidos, que suele constituir un elemento fundamental para explicar la composición en el análisis musical tradicional, queda relegado aquí a un plano absolutamente subalterno. En el mejor de los casos, las alturas se incorporan como un elemento más a la dimensión tímbrica de la obra, como es el caso de los *cluster*, utilizados exhaustivamente a lo largo de toda la composición. Un *cluster* constituye por definición una *mixtura*:<sup>12</sup> bloque sonoro de mayor o menor densidad, más cercano en todo caso al ruido que a una altura claramente reconocible como tal. En todo caso, se ha demostrado también cómo los materiales melódicos y armónicos derivan básicamente de subconjuntos del total cromático, reunidos en grupos de tres a cuatro notas organizadas de acuerdo a las posibilidades técnicas de los instrumentos y a los agrupamientos de las familias orquestales. Los equilibrios sonoros entre los diferentes grupos orquestales y el coro, su utilización colaborativa, los efectos tímbricos, las técnicas extendidas en cada uno de los instrumentos y las voces, la expresividad a través de los colores orquestales, el contraste de texturas, la utilización de dinámicas y articulaciones como elementos coadyuvantes del timbre, conforman todo un universo al cual nos hemos intentado acercar desde el análisis de la orquestación, y a la cual la concepción misma de la obra sin duda se presta de una manera maravillosa. Se espera que con este trabajo se haya contribuido no solo a entender mejor esta gran obra de

<sup>12</sup> Stockhausen (1956) explica detalladamente la formación de mixturas en su obra a partir de conglomerados de alturas, y cómo éstas terminan convirtiéndose en timbres de diversa densidad.

un indudable maestro de la orquestación, sino también haber despertado el interés de los lectores hacia otros tipos de análisis, más acordes en todo caso con la naturaleza misma del repertorio más vanguardista del siglo xx.

## 12. Referencias

Calcaño, J. A. (1967). *El Atalaya. Nuevos estudios antiguos*. Caracas: Monte Ávila Editores.

Cook, N. (1987). *A Guide to Musical Analysis*. New York: George Braziller.

Cooper, G. & Meyer, L. B. (1960). *The Rhythmic Structure of Music*. Chicago: University of Chicago Press.

Eisler, H. (1990). *Escritos teóricos. Materiales para una dialéctica de la música*. La Habana: Editorial Arte y Literatura.

Hernández López, R. (13 de junio de 1971). Sonido, hermano del alma/Una obra a Carabobo del Maestro Calcaño. *El Nacional*.

López Chirico, H. (1991). *La partitura de orquesta*. Mérida: Universidad de los Andes. Consejo de Desarrollo Científico, Humanístico y Tecnológico.

Lovelock, W. (1968). *The Elements of Orchestral Arrangement*. London: G. Bell & Sons.

Mastrogiovanni, A. [Antonio Mastrogiovanni]. (s.f.). Antonio Mastrogiovanni - *Sol de América* [Archivo de audio]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=1wiXximAXQI>

Meyer, L. B. (1989). *Style and Music. Theory, History, and Ideology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Nattiez, J.-J. (1990). *Music and Discourse. Towards a Semiology of Music*. New Jersey: Princeton University Press.

Piston, W. (1955). *Orchestration*. New York: W.W. Norton & Company.

Read, G. (1979). *Style and orchestration*. New York: Schirmer books.

Rimsky-Korsakov, N. (1982). *Principios de orquestación*. Buenos Aires: Ricordi.

Rugeles, M. F. (1978). *Manuel Felipe Rugeles. Obra poética*. Caracas: Ediciones de la Presidencia de la República.

Stockhausen, K. (1956). *Studie II*. London: Universal Edition.

# DEL PUNTAL AL CARACOL NUEVAS PERSPECTIVAS EN EL TIMBRE Y LA TÉCNICA DEL VIOLONCHELO\*

FROM THE SOUNDPOST TO THE  
SCROLL. NEW PERSPECTIVES IN  
THE TIMBRE AND TECHNIQUE OF  
THE CELLO

**Sergio Andrés Castrillón Arcila\*\***

Correo electrónico: sercello@gmail.com

Artículo recibido: 26-05-2019

Artículo aprobado: 12-07-2019

\* Este artículo deviene de una investigación doctoral que estudia detalladamente el timbre y las técnicas extendidas en el repertorio para violonchelo de los siglos XX y XXI, titulada "New Directions in the Cello Timbre: Works for Solo Cello and Cello with Electronic Media in the 21st Century by Colombian Composers", desarrollada en la Facultad de Artes de la Universidad de Helsinki.

\*\* Compositor, violonchelista y Doctor en Musicología de la Universidad de Helsinki.

## Resumen

El presente artículo busca estudiar el gran cambio en el timbre y en las técnicas de interpretación que se ha dado en la música para violonchelo solo desde el siglo xx hasta nuestros días. Timbre, como una compleja cualidad sonora, empezó a explorarse más y a adquirir mayor importancia en el repertorio para violonchelo solo a principios del siglo xx. Sin embargo, esta exploración no se desarrolla sino hasta después de los años cincuenta, cuando el timbre se consolida como elemento primario dentro del repertorio. En primer lugar, se analizaron las nuevas exploraciones tímbricas en el violonchelo y su influencia en el desarrollo del repertorio a solo y con medios electrónicos en el siglo xx y xxi. Después de este análisis, se examinó cómo el cambio de paradigma tímbrico en las obras para violonchelo solo del siglo xx y principios del xxi está ligado principalmente a dos grandes acontecimientos que han evolucionado de manera simultánea durante los mismos siglos: el desarrollo de las llamadas técnicas extendidas y el surgimiento de diversas tendencias musicales.

**Palabras clave:** Timbre; Exploraciones tímbricas; Técnicas extendidas; Violonchelo solo; Música del siglo xx.

## Abstract

This article studies the change in the timbre and the playing techniques within the solo cello repertoire from the 20th century onward. Timbre as a complex sound element started to be more explored and to become more important in the solo cello literature in the beginning of the 20th century. However, this exploration was fully developed around 1950's when timbre is considered a crucial feature within the repertoire. First of all let us analyze the New Timbral Explorations in the cello and their influence in the solo cello and cello with electronic media repertoire in the 20th and 21st century. After this analysis, let us look how the paradigm shift in the timbre within the 20th and 21st centuries' solo cello repertoire is related to two main facts that have evolved simultaneously during such periods: The development of the so called Extended Playing Techniques and the emergence of diverse musical trends

**Keywords:** Timbre; Timbral explorations; Extended techniques; Cello solo; 20th century music.

## 1. Nuevas exploraciones tímbricas y repertorio en el siglo XX y XXI

Después de establecerse como un importante instrumento solista<sup>1</sup> desde su aparición, el violonchelo pareció no ser muy usado por los compositores dentro del repertorio a solo<sup>2</sup> durante el siglo xix y principios del siglo xx (Markevitch, 1989). Sumado a esto, y pese a los grandes cambios de paradigma en las técnicas de composición, así como en la construcción y el desarrollo físico que se dio en el instrumento durante la transición del siglo xix al xx, algunas de las piezas más importantes para violonchelo solo compuestas durante la primera mitad del siglo xx no presentan cambios tan rotundos con respecto al timbre y el tratamiento del sonido, como los que se dieron en muchas de las obras de la segunda mitad del siglo xx. En otras palabras, pese a que al mismo tiempo muchos compositores estaban entrando a explorar algunas de las tendencias musicales y artísticas de vanguardia, tales como el ruidismo, el serialismo y la música electrónica, mismas que empezaron a considerar el timbre como un elemento sobresaliente, había todavía un lugar para continuar componiendo bajo principios estéticos y estilísticos de tradición más larga. Dos claros ejemplos son las *suites* para violonchelo solo 1 en SOL mayor, 2 en RE menor y 3 en LA menor op. 131c (1915) de Max Reger, así como la sonata para violonchelo solo en SOL menor (1925) de Grandville Bantock.

Aun cuando estas piezas requieren de un alto nivel técnico y de expresión gestual por parte de los intérpretes, la mayoría de las técnicas sugeridas por ambos compositores eran ya parte de una larga tradición. Sin embargo, durante la misma época y hacia finales de la primera mitad del siglo xx, varios compositores presentaron una perspectiva técnica y tímbrica diferente. Zoltán Kodály, en su sonata para violonchelo solo (1915), Gaspar Cassadó con la *suite* para violonchelo solo (1926) y Gyorgy Ligeti en su sonata para violonchelo solo (1948–1953) incluyeron escalas y ritmos usados en las músicas populares de sus países. Asimismo, trataron de recrear las sonoridades de instrumentos nacionales dentro del violonchelo. Por ejemplo, a lo largo de sus tres movimientos, la sonata de Kodály muestra una referencia al sonido y la interpretación del címbalo a través del uso de trinos en dobles cuerdas, trémolos, y *pizzicatos* percutidos, entre otras técnicas; Cassadó incluye en su *suite* una *Sardana*, donde, por medio de *flautandos* y armónicos naturales, el sonido del violonchelo toma un carácter más ligero, asemejándose al de un instrumento de viento (ver Ejemplo musical 2). Esto constituyó los primeros pasos de lo que Castrillón Arcila (2017) llamaría *re-instrumentación*, la cual hace parte de un proceso de *re-significación* tímbrica y del fenómeno *de-construcción tímbrica*.

Por otro lado, la sonata para violonchelo solo (1922) de Paul Hindemith explora cambios extremos de registro dentro de una organización de alturas que oscila entre un lenguaje tonal y atonal, dándole un carácter más abstracto al sonido del instrumento, algo no común dentro del repertorio para violonchelo solo de su época. Luego, a finales

<sup>1</sup> Esto se refiere específicamente a piezas para violonchelo solo.

<sup>2</sup> Se define como repertorio, en este caso, solo las obras, no los estudios técnicos.

de la primera mitad del siglo xx, Luigi Dallapiccola en su *Ciaccona, Intermezzo e Adagio* (1947) para violonchelo solo, muestra ya claramente una constante interacción entre diferentes planos tímbricos a través de combinaciones de diferentes técnicas de arco y *pizzicato*, así como por medio del uso de cambios contrastantes de articulación y registro. A pesar de que en, estas piezas, elementos como forma, ritmo y altura seguían siendo los más importantes dentro del discurso musical, las contribuciones sonoras hechas por dichos compositores no fueron menores; de hecho, estas *nuevas exploraciones tímbricas* en el repertorio son claros antecedentes de los grandes cambios que se dieron en el uso del instrumento más adelante (ver Ejemplos musicales 1, 2 y 3).<sup>3</sup>



**Ejemplo musical 1**  
**Fragmento del primer movimiento de la sonata para violonchelo solo, op. 8.**  
**(1915) de Zoltán Kodály.**  
**Vienna: Universal Edition, 1921**

**Obsérvese la interacción sucesiva entre *sul ponticello* y la posición ordinaria (T.E I), uno de los primeros ejemplos de modulación tímbrica en el repertorio para violonchelo solo del siglo xx.**



**Ejemplo musical 2.**  
**Pasaje del segundo movimiento, Sonata para violonchelo solo (1926)**  
**Gaspar Cassadó.**  
**Moscow: Muzyka, 1967. Plate 3972.**

**La obra yuxtapone dos técnicas extendidas: *flautando* (T.E I) y armónicos naturales (T.E III), en un registro agudo, con lo cual logra una sonoridad ligera y muy brillante.**

<sup>3</sup> Las denominaciones que veremos en los ejemplos musicales y fotos a lo largo de este texto, tales como (Td), (T.E I), etc.; se refieren a la clasificación de las técnicas que muestra la Tabla 1.



**Ejemplo musical 3.**  
**Fragmento del primer movimiento de *Ciaccona, Intermezzo e Adagio* (1947)**  
**Luigi Dallapiccola**  
**Vienna: Universal Edition**  
**Los armónicos artificiales (T.E III) y pizzicatos en glissando (T.E I), generan una especie de diálogo entre dos diferentes planos tímbricos.**

Durante la segunda mitad del siglo xx y como resultado de la aparición de diversos movimientos musicales, tales como la música concreta, la música electrónica, el indeterminismo y el experimentalismo, entre otros, muchas obras para violonchelo solo emergen repentinamente (Uitti, 2000). Estas obras no solo se caracterizaron por su novedad en forma y estructura, sino que también empezaron a *re-significar* el timbre del violonchelo. Si se considera *Sonata para violonchelo solo* (1957-1960) de Bernd Alois Zimmermann, *Pression* para un violonchelista (1969) de Helmut Lachenman, *Kottos* para violonchelo solo (1974) de Iannis Xenakis, *Trilogía* para violonchelo solo (1957-1964) de Giacinto Scelsi, *Time and Motion Study II* (1973-1976) para un violonchelista, su voz y electrónica de Bryan Ferneyhough, y *Petals* para violonchelo y electrónica (1988) de Kaija Saariaho, entre otras, dichas piezas incluyen el desarrollo de las llamadas *técnicas extendidas*, y aportan pruebas fehacientes de cómo la llegada de dispositivos electrónicos y la utilización del ruido, como elemento musical, influenciaron fuertemente a los compositores. Todos estos acontecimientos generaron nuevos procesos de composición que contribuyeron a un cambio de paradigma en el timbre y la técnica del violonchelo (ver Ejemplos musicales 4, 5, 6, 7 y 8).



**Ejemplo musical 4.**  
**Pasaje de la sonata para violonchelo solo (1957-60)**  
**Bernd Alois Zimmermann**  
**Edition Modern, 1961**  
**La escritura sugiere una sucesión de trinos en el registro bajo con un golpe de arco martelé (Td), en una transición de sul ponticello a sul tasto (T.E I).**

I. VIB. (mmmm) (OSCILLAZIONE LARGA)  
 II. VIB. mmmmm (OSCILLAZIONE MEDIA)  
 III. VIB. (OSCILLAZIONE STRETTA)

**Ejemplo musical 5**  
**Trilogía para violonchelo solo (1957-64)**  
**Giacinto Scelsi**  
 Roma: Edizioni dell'autore

**El autor sugiere un uso sistemático del vibrato con tres diferentes oscilaciones (T.E III).**

Fingerkuppen auf Bogenstange: fast lautlos viel Druck  
 Daumen nagel durchs Bogenhaar Daumen genau einhalten  
 Bogen tonlos auf Steg, mit scharfem Ruck beginnen

halbe Bogenlänge  
 Daumen durchs Bogenhaar  
 linke Fingerpitzen am Bogenhaar (hinterer Rand)  
 Steg  
 Bogen steil gequetscht

\* Daumen und Zeigefinger beider Hände teilen durch Zusammenklappen die jeweils vorgeschriebene Strecke im Bogenhaar ab und ziehen diesen Teil der Bespannung unter Druck auf den Saiten herauf bzw. zum Steg herunter

**Ejemplo musical 6.**  
**Pasaje de *Pression*, para un violonchelista (1969) de Helmut Lachenmann.**  
 Breitkopf & Härtel, 2012

**El intérprete debe sostener el arco con la mano derecha y ponerlo sobre el puente, mientras que con la mano izquierda frota la madera del arco (T.E II). Esto genera una especie de amplificación de este gesto airoso, seguido por un desplazamiento del arco perpendicular a las cuerdas (T.E I).**

**Pour Violoncelle Seul**  
**For Unaccompanied Violoncello**  
**I. xénakis**

Durée - 8 min.  
 Duration - 8 min.

♩ ≈ 5½ MM (environ) (approximately)  
 iv bridge (cf programme note)

**Ejemplo musical 7.**  
**Kottos, para violonchelo solo (1974), de Iannis Xenakis**  
**Boosey & Hawkes**

**Empieza con un fuerte sonido ruidoso sobre el puente en la cuarta cuerda (T.E II), intercalado con una rápida secuencia de armónicos artificiales (T.E III) que funcionan más como texturas de ruido que como alturas fijas.**

- add bow pressure to produce a scratching sound, in which the audible pitch is totally replaced by the noise
- as above but move back from noise to tone again
- (E.F.) decrease bow pressure to produce a soft, noise, windlike murmur
- E.F. ... decrease bow pressure to produce a soft, noisy, winds-like murmur for as long as E.F. (estramamente flautando) continues, and move then gradually back to normal bow pressure
- E.F. add bow pressure to produce a scratching sound, and decrease it gradually to produce the E.F. sound described above.

**Ejemplo musical 8. *Petals* (1988), de Kaija Saariaho.**  
**Edition Wilhelm Hansen, Helsinki**

**La obra pide un uso sistemático del ruido (T.E II) en el que deben ser usadas diferentes presiones de arco (T.E I) para lograr rangos específicos de tono y ruido.**

Como consecuencia, los intérpretes empezaron a involucrarse mucho más en la creación y en la búsqueda de caminos sonoros alternativos, lo cual llevó al repertorio a diferentes direcciones y a expandir las maneras de interpretación. Al mismo tiempo, la estrecha relación entre intérpretes y compositores se consolidó más y más. Tal es el caso de Siegfried Palm, Rohan de Saram y Anssi Karttunen, quienes colaboraron con Bernd Alois Zimmermann, Mauricio Kagel, Iannis Xenakis, Kaija Saariaho y Magnus

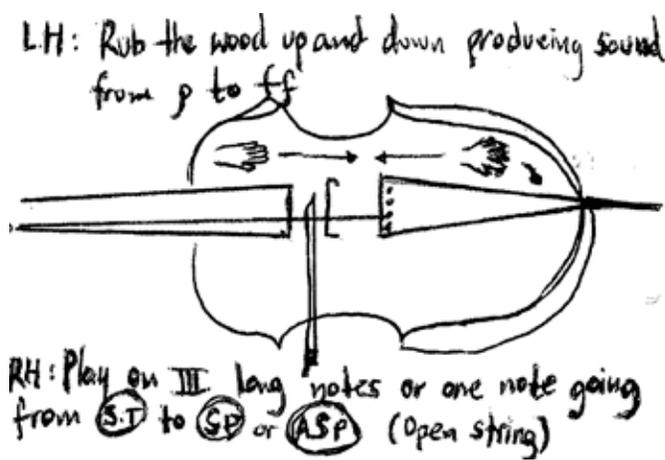
Lindberg, entre otros. Esto aparece junto al surgimiento de otras tendencias musicales tales como el *jazz*, el *pop* y el *rock*, entre otros, además del género *free improvisation* y la consolidación de la música experimental, donde el violonchelo fue y continúa teniendo gran importancia. Entre estos intérpretes se destacaron Charlotte Moorman, quien trabajó la música de John Cage, además de combinar su quehacer musical con las artes visuales y el *performance*; y Frances Marie Uitti, extensamente dedicada a la práctica de la improvisación, la composición, el desarrollo de nuevas técnicas de interpretación y la investigación tecnológica del violonchelo. Por otro lado, Abdul Wadud, Marcio Mattos, Tom Cora y Tristan Honsinger, como pioneros en la utilización del violonchelo en el *free jazz* y la *free improvisation*, también contribuyeron a dar al instrumento una nueva identidad (Castrillón Arcila, 2017). Sumado a esto, la combinación del violonchelo y el dispositivo electrónico, visto no como un dúo sino como una unidad, también fue un hecho importante que permitió el desarrollo técnico y tímbrico, además de la expansión y el crecimiento del repertorio, intensamente desarrollado desde la década de 1960 no solo en Europa, sino en todos los continentes (Stowell, 2000). Un trabajo importante que demuestra lo anteriormente dicho es la compilación de Homuth (1994), que muestra más de 1500 piezas para solo cello y cello con medios electrónicos pregrabados compuestas entre 1960 y 1993.

Otro punto importante es la contribución al aumento del repertorio para violonchelo solo y con medios electrónicos por parte de compositores latinoamericanos durante la segunda mitad del siglo xx. Esto constituyó un punto de referencia no solo histórico, sino un cambio en el paradigma en el timbre y la técnica del instrumento. La inclusión del dispositivo electrónico, el uso del ruido como material musical y la influencia de elementos de las músicas populares e indígenas generaron nuevas sonoridades y técnicas en el instrumento. Estas nuevas obras, emergentes de un continente prácticamente en silencio dentro del contexto de la vanguardia musical de la primera mitad del siglo xx, también contribuyeron a cuestionar y a expandir el rol del intérprete (Castrillón Arcila, 2016). Dentro de las principales obras se encuentran *Synchronisms 3* (1965) y *A7* (1966) para violonchelo y medios electrónicos pregrabados de Mario Davidovsky e Hilda Dianda, respectivamente, *Siegfried*, para violonchelo solo (1971) de Mauricio Kagel, Puneña, para violonchelo solo (1976) de Alberto Ginastera, *Canto alterno* (1978) y *Yuunoihui'yei* (1983) para violonchelo solo de Julio Estrada, y *Llorando silencios*, para violonchelo solo (1988) de Alejandro Iglesias Rossi, entre otras.

En la transición del siglo xx y XXI, compositores de diferentes latitudes empezaron a trabajar cada vez más en obras para violonchelo solo y violonchelo con medios electrónicos, muestra de un gran crecimiento en el repertorio mundial. Sin embargo, en Sudamérica se empezó a notar un desarrollo del repertorio mucho más rápido y más amplio, comparado con épocas anteriores. Dentro de muchas de las obras compuestas en este periodo se exponen varias características especiales.

Un cambio radical de paradigma en el timbre: en otras palabras, las nuevas exploraciones tímbricas que emergieron de las primeras obras compuestas en el siglo xx, que fueron desarrollándose hacia la segunda mitad del mismo, ahora han

*re-significado* el timbre del instrumento y han generado otra identidad sonora en el mismo. Es decir, el fenómeno de *re-instrumentación*, el uso del ruido como material musical, las preparaciones y modificaciones del instrumento y otras manifestaciones, no son ya extraños a la sonoridad que el violonchelo solía ofrecer al repertorio. Por el contrario, la identidad sonora del instrumento parece haberse expandido a tal punto que, dentro del repertorio actual, el timbre y las técnicas para las cuales el violonchelo fue concebido no son ya las más utilizadas. Entre algunas de las obras del repertorio de este periodo están: *Advaya* para violonchelo, electrónica y sintetizador (1994) de Jonathan Harvey; *Sequenza XIV*, para violonchelo solo (2002) de Luciano Berio; *Limit of correction*, para violonchelo solo (2009) de Kristian Ireland; *Desde las entrañas del Sudtrópico* (2010), *Detrás de la Montaña* (2011-2012) y *Yo soy la selva* (2014), para violonchelo solo de Sergio Castrillón; *Kärlek Splittring I*, para violonchelo solo (2005-2008) y *Kärlek Splittring II*, para violonchelo con dos arcos y proceso electrónico en tiempo real (2013) de Marcos Suárez Cifuentes (ver Ejemplo musical 9).



#### Ejemplo musical 9.

**Fragmento de *Yo soy la selva*, para violonchelo solo (2014), de Sergio Castrillón.**

**Partitura edita por el compositor**

**La imagen muestra una yuxtaposición de dos gestos musicales: una modulación tímbrica lograda a través de cambios en la posición de arco sobre la tercera cuerda (T.E I); y un sonido frotado con la mano izquierda sobre la tapa frontal, con lo que se consigue una especie de polifonía de timbres.**

Obras multimedia, performáticas, conceptuales y con procesos en tiempo real: las colaboraciones interdisciplinarias —en el arte, la ciencia e incluso en ciertas prácticas físico-espirituales, tales como el *yoga* y el *tai chi*, entre otras—, además del uso de las nuevas tecnologías han permitido que el repertorio para violonchelo solo y con medios electrónicos en el siglo XXI se encuentre en un constante desarrollo. De hecho, el formato “violonchelo a solo” es muchas veces confuso, puesto que, si bien en muchas

ocasiones dichas obras recurren al violonchelo como única fuente acústica, otros medios actúan dentro de la misma pieza. Estas colaboraciones también influyen en los procesos de composición e interpretación y generan cambios en ellos. Por ejemplo, la notación musical tradicional no es más una herramienta para asegurar la total efectividad al trabajar obras que incluyen diferentes artes o procesos creativos en tiempo real, como la improvisación o el *live electronics*. De ahí que los compositores empezaron a generar otro tipo de partituras e incluso diferentes interfaces para la interpretación. Además, al trabajar con diferentes tipos de artistas, los intérpretes se vieron directamente involucrados en procesos de creación, muchas veces instantáneos, que empezaron a ser abordados desde una perspectiva más bien *heurística*. Esto marcó no sólo una diferencia en los procesos y resultados artísticos de dichas obras colectivas, sino que constituyó también un punto de quiebre en lo que solía ser el rol del compositor, del artista, del creador, del improvisador y del intérprete. Así se empieza a generar una especie de nueva figura que ya no tiene un rol específico, sino más bien *multidisciplinario*. Entre las piezas que muestran las características recién mencionadas es importante destacar *Planos frotados*, para violonchelo solo y acción performática (2009) de Esteban Agosín; *Rellenos de la inaprehensible mostración: Otra metáfora*, para violonchelo solo, medios electrónicos analógicos y recitación (2010) de Juan Manuel Cerono; *Ashtánga*, para violonchelo, video y procesos electrónicos en tiempo real (2010) de Matías Uribe; *María* ópera expandida para violonchelo eléctrico solista, video y electrónica procesados en tiempo real (2010–2011) de Héctor Fabio Torres, y *ENNA IRA MA*, para violonchelo, medios electrónicos y acción performática (2011) de Sergio Castrillón.

Desde finales de los años noventa, las obras para violonchelo solo y con medios electrónicos habían ya empezado a mostrar diversas estéticas y estilos musicales en ellas. Es decir, ya no sólo los compositores utilizaban el lenguaje musical de las tendencias musicales de vanguardia que habían empezado desde los años cincuenta; por el contrario, muchas de estas piezas tendían a rechazar dichas tradiciones y más bien incluían elementos del *rock*, *jazz* y de las llamadas músicas del mundo, entre otras. Entre algunos ejemplos de lo anterior destacan *Trilogía para violonchelo solo* (2002-2003) de Sergio Castrillón; *E-nucleo vita aeternus*, para violonchelo solo (2011) de Walter Barrera; *Sed* (2009), *Violonchelo procesado* (2011) y *Verneclar* (2013), para violonchelo eléctrico y pedales, de Nicolay Vassilev. Estas características han llevado a que el repertorio para violonchelo del siglo XXI sea amplio y ecléctico, además de que han contribuido al surgimiento de nuevos intérpretes interesados en expandir la identidad del instrumento a través de diferentes prácticas musicales y artísticas en general. Sin embargo, en esta época no es fácil para los compositores acceder a publicaciones por medio de editoriales o sellos discográficos reconocidos, lo cual de alguna manera hace que sus obras no adquieran la suficiente relevancia dentro del mundo académico musical. A su vez, los formatos impresos y de grabación no bastan por lo general para alcanzar una difusión o registro acertado de las obras. Es por eso que los creadores e intérpretes actuales se ven obligados a explorar constantemente diferentes plataformas para difundir sus obras y así poder comunicarse e interactuar

con otros artistas, como se puede observar en la utilización del violonchelo en forma horizontal por Ernst Reijseger o de manera similar en algunas ocasiones por los integrantes de la banda de rock Apocalyptic.

## 2. Técnicas extendidas en el violonchelo y diversas tendencias musicales

Si bien es difícil calcular la cantidad de técnicas extendidas desarrolladas en el violonchelo durante los siglos xx y xxi, hay un rango que ha sido el más utilizado por compositores dentro del repertorio y que de alguna manera ha estandarizado ciertas sonoridades que hoy hacen parte de la tradición técnica del violonchelo contemporáneo. Aún en géneros como la *free improvisation*, el *free jazz* y el *rock*, donde el intérprete ha prácticamente generado por medio de una tradición no escrita nuevas técnicas de interpretación, el rango de sus aportaciones es mucho más amplio, a la vez que muy específico tímbricamente. Antes de analizar algunos ejemplos musicales que incluyen técnicas extendidas y sus características sonoras, es importante tener una aproximación al desarrollo de las técnicas fundamentales y su relación con la aparición de nuevas técnicas y tendencias musicales. Al mismo tiempo, es necesario introducir ciertas denominaciones que serán expuestas más adelante en este texto, dentro de una tabla de categorización.

Desde su aparición como instrumento solista hasta nuestros días, el violonchelo se ha usado principalmente a través de dos técnicas fundamentales, una especie de *doble raíz*: *arco* y *pizzicato*. Por lo general, las dos están destinadas a la mano derecha, aunque la mano izquierda ha cumplido la función de presionar las cuerdas, para definir las alturas cuando no se usan cuerdas al aire. Aun así, el desarrollo y las funciones técnicas de ambas manos han tomado nuevas direcciones a través del tiempo, debido a la aparición de nuevas piezas y nuevos intérpretes. Es importante analizar aquí por qué la técnica de *arco* fue más usada y desarrollada que el *pizzicato* en el repertorio solista compuesto antes del siglo xx. Esto se puede notar desde un punto de vista acústico, estilístico y de funcionalidad. Por ejemplo, el rango de resonancia que permiten las cuerdas frotadas en general cuando se usa el *arco* es mayor que con el *pizzicato*, además de que esta característica acústica se ligaba a cierta estética musical. Es decir, que el uso del *arco* permitía ejecutar más fácil y claramente las melodías, los acordes, así como los diferentes rangos dinámicos y de velocidad que requería la música para violonchelo solista. Es por eso que entre los siglos xviii y xix se desarrollaron las más importantes *técnicas derivadas* (usadas hasta nuestros días)<sup>4</sup> y diversos golpes de *arco*, presentes en diferentes obras y *estudios técnicos para violonchelo*.<sup>5</sup> El uso del *pizzicato*,

<sup>4</sup> Se usa esta denominación para referirme a ciertos golpes de *arco* y técnicas derivadas de la *doble raíz* (*arco* y *pizzicato*). Ver Tabla 1.

<sup>5</sup> La contribución de violonchelistas compositores, como Luigi Boccherini, Jean-Louis Duport, Sebastian Lee y David Popper, entre muchos otros, fue fundamental para el desarrollo de la técnica de *arco*.

por su parte, era más limitado en cuanto a resonancia, especialmente en el registro agudo y sobre agudo, y no permitía ejecutar melodías rápidas con suficiente claridad. Pese a la facilidad con la que el *pizzicato* puede ser aplicado a acordes, arpeggios y a diferentes rangos dinámicos, la concepción misma del instrumento y el estilo musical en estos periodos pareció no necesitar demasiado de las características sonoras que esta técnica podía ofrecer a las obras solistas. Más bien, el *pizzicato* en el violonchelo estaba reservado para algunos estudios técnicos, para la música de cámara y la orquestal, donde su función era más bien programática, es decir, que muchas veces buscaba evocar onomatopeyas y efectos sonoros que venían de ideas extramusicales. De ahí que podamos decir que, de alguna manera, el *pizzicato* se establece como la primera técnica extendida en el violonchelo. Mientras que la técnica de la mano derecha ampliaba sus posibilidades, la técnica de la mano izquierda experimentaba diversos cambios, no solo en la posición y uso de la presión, sino también en el nivel de complejidad armónica y el uso del registro agudo y sobreagudo que demandaban las piezas a solo. Por ejemplo, el uso de dobles cuerdas, arpeggios y acordes empezó a ser casi fundamental dentro de las obras y los estudios solistas, lo cual promovió al violonchelo a la categoría de un instrumento armónico y, por ende, a generar más dificultades para la mano izquierda.

Durante el siglo xx, y como consecuencia de la aparición de diversas tendencias musicales con diferentes principios estéticos, las *técnicas derivadas* mencionadas anteriormente empiezan a generar las *técnicas extendidas sobre las cuerdas* y las *técnicas extendidas fuera de las cuerdas*. Estas también influyeron en las funciones que tenía cada mano, especialmente la izquierda, que empezó a usarse para diferentes tipos de pizzicatos y otras técnicas derivadas de éste –el *tapping* por ejemplo–. Vale la pena mencionar que el desarrollo del *pizzicato* en los siglos xx y xxi ha llegado a ser tan sistemático y complejo como lo fue el del *arco* en los períodos previos. Sin embargo, la evolución de la técnica del *arco* y su uso en los siglos xx y xxi continúa siendo mayor que la del *pizzicato* y de otras técnicas que fueron surgiendo –percusión y frotación–. Todo esto indica que la multiplicación de tendencias musicales en el siglo xx generó la extensión de las técnicas del violonchelo, y estas nuevas técnicas fueron estableciendo a su vez características tímbricas que de algún modo empezaron a definir ciertas tendencias musicales. Si bien es complejo saber con exactitud cuándo aparecen y son utilizadas muchas de las técnicas que muestra la siguiente tabla, las referencias cronológicas que se muestran se conectan al tiempo en el que ellas fueron más exploradas y desarrolladas dentro del repertorio para violonchelo solo y por violonchelistas de diferentes géneros y tradiciones musicales.

<b>Técnicas principales (<i>doble raíz</i>)</b>	
arco	pizzicato
Técnicas derivadas (Principalmente usadas en los siglos XVIII-XIX)	
<p>Articulación (golpes de <i>arco</i>)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>— <i>Detaché</i></li> <li>— <i>Martelé</i></li> <li>— <i>Legato</i></li> <li>— <i>Jeté</i></li> <li>— <i>Staccato</i></li> <li>— <i>Collé</i></li> <li>— <i>Louré</i></li> <li>— <i>Ricochet</i></li> <li>— <i>Sautillé</i></li> <li>— <i>Spiccato</i></li> <li>— <i>Tremolo</i></li> </ul> <p>Posición</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>— M.O (Modo ordinario)</li> </ul> <p>Presión</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>— Normal</li> </ul> <p>Oscilación de altura y expresión (<i>arco</i> + mano izquierda)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>— <i>Vibrato</i> moderado</li> <li>— Trino de medio tono</li> <li>— <i>Glissando</i> moderado (distancias interválicas pequeñas)</li> <li>— <i>Scordatura</i> (en una o dos cuerdas)</li> </ul>	<p>Articulación (<i>pizzicato</i> con mano derecha)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>— <i>Staccato</i></li> <li>— <i>Legato</i></li> </ul> <p>Posición</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>— M.O (Modo ordinario)</li> </ul> <p>Presión</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>— Normal</li> </ul> <p>Oscilación de altura y expresión (<i>pizzicato</i> + mano izquierda)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>— <i>Vibrato</i> moderado</li> <li>— Trino de medio tono</li> <li>— <i>Glissando</i> moderado (distancias interválicas pequeñas)</li> <li>— <i>Scordatura</i> (en una o dos cuerdas)</li> </ul>

<b>Técnicas principales (doble raíz)</b>	
Técnicas extendidas I sobre las cuerdas (T.E I) (Principalmente usadas en los siglos xx-xxi)	
<p>Articulación (golpes de <i>arco</i>)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>— <i>Detaché</i></li> <li>— <i>Martelé</i></li> <li>— <i>Legato</i></li> <li>— <i>Jeté</i></li> <li>— <i>Staccato</i></li> <li>— <i>Collé</i></li> <li>— <i>Louré</i></li> <li>— <i>Ricochet</i></li> <li>— <i>Sautillé</i></li> <li>— <i>Spiccato</i></li> <li>— <i>Tremolo</i></li> <li>— <i>Arco circular</i></li> <li>— <i>Arco perpendicular</i></li> <li>— <i>Col legno</i></li> <li>— <i>Col legno battuto</i></li> </ul> <p>Posición</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>— M.O/Pos. Ord (Modo ordinario/ Posición ordinaria)</li> <li>— S.P (<i>Sul ponticello</i>)</li> <li>— A.S.P (<i>Alto sul ponticello</i>)</li> <li>— S.T (<i>Sul tastò</i>)</li> <li>— A.S.T (<i>Alto sul tastò</i>)</li> <li>— Sobre el puente</li> <li>— Detrás del puente</li> <li>— Detrás de la ceja</li> <li>— A la cuerda pero con diferentes ángulos (45 grados, 60 grados, etc)</li> </ul> <p>Presión</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>— <i>Flautando</i></li> <li>— <i>Scratch</i></li> <li>— Doble presión</li> <li>— Sin presión</li> <li>— Ruido (aleatorio)</li> </ul> <p>Cambio/oscilación de altura y expresión (<i>arco</i> + mano izquierda)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>— <i>Vibrato</i> sistemático</li> <li>— Trino libre (trémolo)</li> <li>— <i>Glissando</i> libre</li> <li>— <i>Scordatura</i> libre</li> </ul>	<p>Articulación (<i>pizzicato</i> con mano derecha e izquierda)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>— <i>Staccato</i></li> <li>— <i>Legato</i></li> <li>— <i>A la guitarra</i></li> <li>— <i>Con yema</i></li> <li>— <i>Con uña</i></li> <li>— <i>Trémolo</i></li> <li>— <i>Trino</i></li> <li>— <i>Glissando</i></li> </ul> <p>Posición</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>— M.O/Pos. Ord (Modo ordinario/ Posición ordinaria)</li> <li>— S.P (<i>Sul ponticello</i>)</li> <li>— A.S.P (<i>Alto sul ponticello</i>)</li> <li>— S.T (<i>Sul tastò</i>)</li> <li>— A.S.T (<i>Alto sul tastò</i>)</li> <li>— Detrás del puente</li> <li>— Detrás de la ceja</li> </ul> <p>Presión</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>— Bártok</li> <li>— Tapping</li> </ul> <p>Cambio/oscilación de altura y expresión (<i>pizzicato</i> + mano izquierda)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>— <i>Vibrato</i> sistemático</li> <li>— Trino libre (trémolo)</li> <li>— <i>Glissando</i> libre</li> <li>— <i>Scordatura</i> libre</li> </ul>

<b>Técnicas principales (doble raíz)</b>	
Técnicas extendidas II fuera de las cuerdas (Técnicas de percusión y frotación con las manos) (T.E II) (Principalmente usadas en los siglos xx-xxi)	
<p>Articulación (golpes de <i>arco</i>)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>— <i>Jeté</i></li> <li>— <i>Spiccato</i></li> <li>— <i>Tremolo</i></li> <li>— Arco circular</li> <li>— Arco perpendicular</li> <li>— <i>Col legno</i></li> <li>— <i>Col legno battuto</i></li> </ul> <p>Posición</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>— En el puente (sobre el puente y los costados)</li> <li>— En el cordal (en la parte superior, media e inferior)</li> <li>— En el puntal (en la parte superior, media e inferior)</li> <li>— En el caracol</li> <li>— Sobre la ceja</li> <li>— En la caja de resonancia (sobre las partes laterales centrales superiores, inferiores)</li> <li>— El la tapa posterior (En la parte superior, media e inferior)</li> </ul> <p><b>Presión</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>— <i>Flautando</i></li> <li>— <i>Scratch</i></li> <li>— Doble presión</li> <li>— Mínima presión</li> <li>— Ruido (sistemático)</li> </ul>	<p>Articulación (percusión y frotación con las manos y los dedos)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>— Golpes simples</li> <li>— Redobles</li> </ul> <p>Posición</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>— En el puente (sobre el puente y los costados)</li> <li>— En el cordal (en la parte superior, media e inferior)</li> <li>— En el puntal (en la parte superior, media e inferior)</li> <li>— En el caracol</li> <li>— Sobre la ceja</li> <li>— En la caja de resonancia (sobre las partes laterales centrales superiores, inferiores)</li> <li>— El la tapa posterior (En la parte superior, media e inferior)</li> <li>— En el arco (sobre la madera)</li> </ul>

<b>Técnicas principales (<i>doble raíz</i>)</b>	
<b>Técnicas extendidas III</b> Relacionadas con cambio/oscilación de altura, expresión, polifonía y timbre (T.E III) (Principalmente usadas en los siglos XX-XXI)	
<i>arco</i> + posición de mano izquierda <ul style="list-style-type: none"> <li>— Acordes</li> <li>— <i>Vibrato</i></li> <li>— Trino</li> <li>— <i>Glissando</i></li> <li>— Armónicos naturales</li> <li>— Armónicos artificiales</li> <li>— Multifónicos (de 2 a 4 sonidos)</li> </ul>	<i>pizzicato</i> con mano derecha + posición de mano izquierda <ul style="list-style-type: none"> <li>— Acordes</li> <li>— <i>Vibrato</i></li> <li>— Trino</li> <li>— <i>Glissando</i></li> <li>— Armónicos naturales</li> <li>— Armónicos artificiales</li> <li>— Multifónicos (de 2 a 3 sonidos)</li> </ul>
<b>Técnicas extendidas IV</b> Relacionadas con la posición del violonchelo (T.E IV) (Principalmente usadas en los siglos XX-XXI)	
<ul style="list-style-type: none"> <li>— Posición horizontal del violonchelo (a manera de guitarra)</li> <li>— Posición vertical de pie</li> </ul>	

**Tabla 1.**  
**Principales recursos utilizados en la interpretación del violonchelo**  
**Tabla construida por el autor**

Las diversas técnicas agrupadas aquí parten desde la *doble raíz* (*arco* y *pizzicato*), pasan por las denominadas técnicas derivadas (Td), luego por las técnicas extendidas I sobre las cuerdas (T.E I) y las técnicas extendidas II fuera de las cuerdas (T.E II). Después de clasificar dentro de las T.E II algunas técnicas de percusión y frotación que ya no están ligadas a la *doble raíz*, se vuelve a ella con las técnicas extendidas III (T.E III), relacionadas con oscilaciones, altura, expresión, polifonía y timbre, en las cuales la interacción simultánea de las manos derecha e izquierda es fundamental. Finalmente, esta tabla muestra algunas de las nuevas posturas físicas usadas para la interpretación del violonchelo, denominadas como técnicas extendidas IV (T.E IV).

Analizando en detalle la Tabla 1, se puede decir que algunas de estas técnicas se generan a partir de ciertas variaciones en articulación, posición, presión, expresión, altura y timbre sobre el *arco* y el *pizzicato*, además de que sus combinaciones generan características tímbricas específicas. Por ejemplo, el sonido LA —en cuerda al aire— atacado con *staccato*, en *sul ponticello* y con mínima presión de *arco*, no tiene la misma característica sonora, si en lugar de usar mínima presión, se usa *scrath*. Esta última técnica generaría un alto rango de ruido que prácticamente eliminaría la audibilidad

de la altura, mientras que el primer gesto estimularía los parciales armónicos agudos de la cuerda y la altura podría ser escuchada con más claridad. Por otro lado, cuando de las técnicas extendidas aquí indicadas se generan a partir del uso de la madera y otras partes del instrumento sin usar las técnicas fundamentales, la funcionalidad de las manos y del instrumento cambia, como cuando las manos se emplean exclusivamente para tocar el violonchelo como instrumento de percusión. Finalmente, las técnicas relacionadas con la postura física, son más bien nuevas técnicas de posición del instrumento que no solo han sido usadas con el fin de cumplir ciertas necesidades sonoras, sino también para prácticas extramusicales. Ello, no obstante, en la mayoría de los casos, requieren el uso de las técnicas primarias.

Es necesario aclarar que la Tabla 1 es el primer paso para futuras investigaciones, las cuales intentarán lograr una clasificación más profunda y detallada en cuanto a la funcionalidad de las técnicas, sus fines pedagógicos y el uso de estas como medio de exploración instrumental y creación artística.

Se podría concluir con la idea de que las técnicas extendidas en el violonchelo se desarrollaron ampliamente a partir del siglo xx, si bien fue desde los años cincuenta cuando estas técnicas empezaron a volverse más comunes dentro del repertorio para violonchelo solo, e incluso influyen a violonchelistas de géneros alternativos. Es decir, ocurre una especie de nueva estandarización técnica que no solo incluía las técnicas tradicionales usadas en el repertorio de siglos anteriores, sino que mostraba el comienzo de un desarrollo técnico alternativo, aplicado tanto en la música académica como en contextos musicales populares urbanos y *underground*.<sup>6</sup> El desarrollo de las técnicas extendidas en el violonchelo generó un cambio en el universo sonoro del instrumento y en su repertorio, o sea, un sonido depurado, claro, preciso en alturas, rango dinámico y fácil de reconocer, logrado con dos técnicas fundamentales. Así, se convierte en una especie de gran paleta sonora que incluye ruido, presión, grandes oscilaciones de altura y rangos dinámicos, como algunos de sus elementos primarios. Estas nuevas características sonoras, descubiertas y potenciadas por compositores e intérpretes del siglo xx, continúan evolucionando y generando más sonoridades, estilos musicales e incluso nuevas maneras de tocar.

Muchas de las técnicas hasta aquí señaladas se han desarrollado paralelamente en otros instrumentos, no solo de cuerda frotada sino también pulsada, lo que genera un intercambio técnico que ha expandido más la funcionalidad de los medios, a la vez que ha incrementado la exigencia técnica de las piezas, al punto de llevar a los intérpretes al extremo de sus habilidades. Dos claros ejemplos de este intercambio técnico son *Caja con trenzas* para guitarra (2003-2004) de Julio Estrada, la cual requiere el uso de *arco*, y *Exoskeleton* (2003) for *viola alla chitarra* de Arthur Campella, concebida para *viola*, pero usándose sin *arco* y en posición vertical, como una guitarra.

<sup>6</sup> Se fundamenta esta idea en la investigación y análisis de las piezas más importantes para violonchelo solo del siglo XX que fue publicada en una tesis doctoral en 2018. NEW TIMBRAL DIRECTIONS IN THE CONTEMPORARY CELLO REPERTOIRE: Analysis of works by Colombian composers from 2000 to 2015, como producto en el doctorado en musicología de la Universidad de Helsinki, <https://helda.helsinki.fi/handle/10138/299824?locale-attribute=en>

Desde la segunda mitad del siglo xx hasta el presente, el violonchelo ha pasado por varias exploraciones en su sonido y técnicas. Sin embargo, en comparación con periodos anteriores, significativamente, el timbre ha sido una de las características más exploradas. Desde las técnicas extendidas a los dispositivos electrónicos, el violonchelo ha ampliado su rango tímbrico y se ha utilizado no solo en la música clásica, sino también en casi todo tipo de música. Por otra parte, la relación simbiótica del violonchelo con las nuevas tendencias musicales ha dado lugar de alguna manera a una re-evaluación de su funcionalidad y del timbre, tanto como instrumento solista y dentro de diversos grupos. Por ejemplo, el surgimiento de la música concreta y la música electrónica alentó a compositores y ejecutantes a manipular las propiedades acústicas del instrumento, mezclándolo y procesándolo con dispositivos electrónicos. El indeterminismo y el experimentalismo condujeron a su vez a la exploración de parámetros cuya relación con el azar amplió la paleta sonora instrumental. El uso del violonchelo, no solo como instrumento musical, sino como generador de sonidos, puede atribuirse a la influencia de las artes visuales y el ruido. La música experimental improvisada generó innovaciones radicales del timbre en el medio, ya que los compositores y ejecutantes trabajaron principalmente con procedimientos experimentales aplicados a técnicas extendidas, dispositivos electrónicos, ruido y objetos sonoros, entre otros. A diferencia de los compositores e intérpretes experimentales, los violonchelistas de *jazz*, *rock* y *pop* no parecen centrarse en de-construir el sonido del instrumento hasta el punto de hacerlo irreconocible; por el contrario, han buscado un punto de convergencia entre el sonido tradicional y el procesado del instrumento. El conjunto de observaciones anteriores permite afirmar que el violonchelo ha adquirido una nueva identidad, misma que continúa desarrollándose y mutando constantemente. Incluso, la construcción del violonchelo contemporáneo ha adquirido nuevas formas, materiales y funciones, lo cual sigue contribuyendo al desarrollo de nuevas tendencias musicales y de los nuevos intérpretes.

### 3. Referencias

#### 3.1 Bibliografía

Castrillón Arcila, S. A. (2019). Understanding Performance with Electronics and Beyond: Historical Overview, Significant pieces and the Influence of Visual and Performing Arts in the Repertoire for Cello with Electronics and Mixed Media. *Ideas Sónicas*, 9(7).

Castrillón Arcila, S. A. (2019). *New Timbral Directions In The Contemporary Cello Repertoire*, Facultad de Artes, Universidad de Helsinki.

Homuth, D. (1994). *Cello Music since 1960: A Biography of Solo Cello, Chamber and Orchestral works for the Solo Cellist*. Berkeley: Fallen Leaf Press.

Markevitch, D. (1989). *The Solo cello: A Biography of the Unaccompanied Violonchelo Literature*. Berkeley: Fallen Leaf Press.

Stowell, R. (2000). "Solo Cello Repertoire". En R. Stowell (Ed.), *The Cambridge companion to the Cello* (pp. 137-145). Cambridge: Cambridge University Press.

Uitti, F. M. (2000). "The Frontiers of Technique". En R. Stowell (Ed.), *The Cambridge companion to the Cello* (pp. 211-223). Cambridge: Cambridge University Press.

#### 3.2. Fuentes primarias

Cassadó, G. (1926). *Suite per violonchelo*. London: Universal Edition.

Castrillón Arcila, S. A. (2014). *Yo soy la selva*. Obra Inédita.

Dallapiccola, L. (1947). *Ciaccona, Intermezzo e Adagio per violonchelo solo*. Wien: Universal Edition.

Kodály, Z. (1921). *Sonata para violonchelo solo*. London: Universal Edition.

Lachenmann, H. (XXX). *Pression for one cellist*. Leipzig: Breitkopf & Hartel.

Saaraiho, K. (1989). *Petals*. Helsinki: Edition Wilhem Hansen.

Scelsi, G. (1960). *Trilogy*. Roma: Edizioni dell'autore.

Xenakis, I. (1977). *Kottos*. Paris: Editions Salabert.

Zimmermann, B. A. (1961). *Sonate für cello solo*. München: Edition Modern.

# ANÁLISIS DE TRES OBRAS PARA CLARINETE, VIOLA Y PIANO, DE LIDUINO PITOMBEIRA\*

## *ANALYSIS OF THREE WORKS FOR CLARINET, VIOLA AND PIANO BY LIDUINO PITOMBEIRA*

**Karen Johana Correa Suárez\*\***

Correo electrónico: kcorrea1@eafit.edu.co

Artículo recibido: 10-04-2019

Artículo aprobado: 07-05-2019

\* Este artículo deviene de una investigación doctoral que estudia detalladamente el timbre y las técnicas extendidas en el repertorio para violonchelo de los siglos XX y XXI, titulada “New Directions in the Cello Timbre: Works for Solo Cello and Cello with Electronic Media in the 21st Century by Colombian Composers”, desarrollada en la Facultad de Artes de la Universidad de Helsinki.

\*\* Estudiante de Maestría en Música con énfasis en interpretación de la Universidad EAFIT.

## Resumen

Luego de una búsqueda de repertorio latinoamericano para el conjunto instrumental de clarinete, viola y piano (Correa Suárez & Sheldrick, 2019), se hace relevante dar conocer a profundidad lo encontrado. Por tal razón, este artículo provee información sobre tres de las obras escritas por un mismo compositor, Liduino Pitombeira (Brasil, 1962). Se incluye un análisis formal y del uso de los instrumentos a lo largo de las obras.

**Palabras clave:** Compositores latinoamericanos; Clarinete; Liduino Pitombeira; Música de Brasil; Música de cámara; Piano; Viola.

## Abstract

A search for Latin American repertoire for the instrumental ensemble of clarinet, viola and piano has revealed the lack of information and the need for more in-depth study on this topic (Correa Suárez & Sheldrick, 2019). This article discusses three works by the Brazilian composer Liduino Pitombeira and includes a formal analysis as well as an examination of the use of the instruments throughout the works.

**Keywords:** Brazilian music, Chamber music, Clarinet, Latin American composers, Liduino Pitombeira, Piano, Viola.

## 1. Introducción

El compositor brasileño Liduino Pitombeira ha dedicado gran parte de su vida a la composición y a la investigación musical desde diversos puntos de vista, tales como la estructura musical, las relaciones entre música y matemática, y los sistemas de composición musical de otros compositores del siglo xx aplicados a relaciones teóricas avanzadas (Pitombeira, 2015).

En este artículo se presentará el análisis de tres obras para conjunto de clarinete, viola y piano, pero que han sido originalmente instrumentadas para diferentes conjuntos de cámara. El interés principal es la comprensión de la música escrita por este compositor y cómo ella llega a nosotros.

## 2. Liduino Pitombeira

Nació en Russas, estado de Ceará, Brasil, en 1962. Pitombeira es profesor de composición en la Escuela de Música de la Universidad Federal de Río de Janeiro (UFRJ) en Brasil. Realizó sus estudios de pregrado en la Universidad Estatal de Ceará en Brasil, bajo la tutoría de los maestros Vanda Ribeiro Costa, Tarcísio José de Lima e José Alberto Kaplan. Pitombeira recibió su doctorado en composición, con un título menor en Teoría, de la Universidad Estatal de Luisiana (LSU) en mayo de 2004, donde estudió con Dinos Constantinides y Jeffrey Perry (Pitombeira, 2015). La música de Liduino Pitombeira es muy influenciada por músicos como Bela Bartok, Igor Stravinsky, Hermeto Pascoal, Egberto Gismonti y Mozart Camargo Guarnieri. Este último, de influencia muy notable en sus primeras composiciones (Pitombeira, 2019).

Ha publicado artículos sobre composición y teoría musical en varias revistas académicas en Brasil y también ha presentado sus investigaciones sobre teoría de la composición (especialmente relacionadas con sistemas de composición y modelado sistémico) y sobre teoría musical general en conferencias en Brasil y en el extranjero. Recibió numerosos premios de composición en Brasil y Estados Unidos, incluido el primer premio en la Competencia de Composición Camargo Guarnieri, en 1998, con la obra *Sinfonía dos 500 anos*. También recibió el Premio al Compositor Distinguido del Año, MTNA-Shepherd, en 2003, por su obra *Paisajes brasileiros Nro.1*. Tres piezas más de su serie, *Brazilian Landscapes* (Nros. 2, 6 y 9), obtuvieron otros primeros premios en los Estados Unidos. La música de Pitombeira ha sido interpretada por la Berliner Philharmonic Wind Quintet y la Orquesta Filarmónica de Poznan, en Europa; la Louisiana Sinfonietta, en Estados Unidos y, en Brasil, por la Orquesta Filarmónica de Espírito Santo, la Orquesta Sinfónica de la Universidad de São Paulo, la Orquesta Sinfónica de Ribeirão Preto, el Duo Barrenechea, el Dúo Alexander-Soares y la Orquesta Sinfónica del Estado de São Paulo.

Pitombeira es miembro de MusMat, grupo de investigación afiliado al Programa de

Estudios de Posgrado en Música de la UFRJ, el cual tiene como propósito desarrollar estudios y modelos informáticos relacionados con la música y las matemáticas y sus aplicaciones en los campos de la composición y el análisis musical. También es miembro de la Society of Composers Inc., la Associação Nacional de Pesquisa y Pós-Graduação em Música (ANPPOM) y la College Music Society. Sus piezas han sido publicadas por Peters, Bella Musica, Connors, Alry, RioArte e Irmãos Vitale. Y las grabaciones de sus obras han estado a cargo de Magni, Summit, Centaur, Antes, Filarmonika y Bis.

## 2.1 *Fantasia sobre a muié rendêra* op. 1f

La melodía *A muié rendêra*, muy popular en Brasil,<sup>1</sup> posiblemente fue escrita por Virgulino Ferreira da Silva, también conocido como Lampião, una figura legendaria de la tradición del noreste de Brasil.<sup>3</sup> Según algunos autores (de Quadros Junior & Volp, 2005) este tema entra dentro del género del *baião*,<sup>2</sup> para cuya ejecución es usual la participación de un tamborero, un acordeonero y un ejecutante de triángulo.

El autor escribió originalmente esta obra, en 1988, para clavicémbalo y viola da gamba, y se convirtió en su op. 1. Esta obra fue escrita para el grupo Syntagma<sup>3</sup>, al cual perteneció el compositor a partir de su fundación en 1986 y hasta 1998, donde interpretó flautas, laúd, salterio, guitarra y percusión. Durante estos años, el maestro Pitombeira realizó muchos arreglos de música popular y folclórica, ya que este grupo se especializó en la interpretación de música nordestina brasileña al estilo barroco (Pitombeira, 2019). Las versiones de esta obra se enlistan a continuación:

- Op. 001a (1988), para conjunto de flautas de pico y clave.
- Op. 001b (1988), para sexteto de flautas y clavicémbalo.
- Op. 001c (1988), para flauta, orquesta de cuerdas y piano. Estrenada por The Sinfonietta Sextet, bajo la dirección de Márcio Landi, en el *Recital Hall* de la LSU School of Music, el 14 de enero de 2002.
- Op. 001e (1988), para flauta y piano. Estrenada por Sammy Fuks (flauta), Angela Lima (piano), en el *Our Lady of the Lake* de la University Music Dept., el 23 de enero de 2005.

<sup>1</sup> Virgulino Ferreira da Silva es un personaje popular conocido como Lampião o Volta seca, quien vivía como *cangaceiro*. Se conoce como *cangaceiros* a las personas subversivas que vagaban por los campos del nordeste de Brasil entre el siglo XIX y principios del XX, matando o robando por diferentes motivos, ya fuera como justicieros sociales o simplemente por psicopatía.

<sup>2</sup> Género musical brasileño, proveniente del *lundu* africano que fue llevado al nordeste con el nombre de *baiano*, término que refiere al verbo *bailar*. Es un género de ritmo binario muy popular en las zonas campesinas y suele contar historias de mujeres trabajadoras (de Quadros Junior & Volp, 2005). Para mayor ilustración, ver el video de PEAO (2009).

<sup>3</sup> Ver el vídeo de BodartPreciosidades (2013).

- Op. 001f, para clarinete, viola y piano (*cf.* Benedetti, 2015).
- Op. 001g, para tres flautas de pico (soprano y dos altos) y clave.
- Op. 001h, para dos flautas, vibráfono y contrabajo.

Todas estas variaciones fueron escritas a partir de las solicitudes de los intérpretes al compositor. A continuación, se analiza la versión para clarinete, viola y piano (op. 001f).



**Figura 1. Tema principal presentado por la viola. cc. 1 al 10.  
Trio clarinete, viola y piano (op. 001f)  
Liduino Pitombeira**

En esta versión, el tema principal de la obra es presentado por la viola. Sin embargo, si escuchamos la canción popular en la cual se basa la obra,<sup>4</sup> fácilmente se nota que el compositor presenta esta frase de una manera más ligera,<sup>5</sup> aprovechando el color que provee el registro medio de la viola, acompañada por el piano. En el c. 13, el clarinete toma el tema acompañado por la viola en forma paralela, una tercera por debajo. El piano conduce la pieza con elementos del ritmo de *baião* que originalmente llevan el acordeón y el triángulo, pero de una manera más ligera y dentro de un lenguaje menos explícito de lo folclórico. Hacia el c. 28 con anacrusa, el clarinete inicia el estribillo, esta vez sí con un carácter muy folclórico, fiel a la canción original. Luego, hacia el c. 31, los tres instrumentos reexponen el tema principal juntos.

<sup>4</sup> Ver el video de PEAO (2009).

<sup>5</sup> También ver versión en video del op. 001c, donde el tema es asignado a la flauta o al violín (Benedetti, 2015).

The image shows a musical score for three instruments: violin, viola, and piano. The score is in 5/4 time and starts at measure 31. The violin part (top staff) begins with a melodic line, followed by the viola (middle staff) and piano (bottom staff). The piano part features a characteristic rhythmic pattern. Dynamics include *mp* (mezzo-piano) and *mf* (mezzo-forte), and a *rit.* (ritardando) marking is present. The score ends with a double bar line and repeat dots.

**Figura 2. Coro de la canción original, escrita en esta sección para los tres instrumentos.**

La forma de la pieza puede describirse así: A A' B A'' B'. La obra comienza presentando el tema en el modo de Do mixolidio, que es el primer modo usado en la música nordestina (Siqueira, 1981). El tema principal de la obra, que corresponde al estribillo de la canción popular, es presentado por la viola (cc. 1-11); Luego, el clarinete presenta una escala de Sol menor (c. 11), que empieza a conducir la pieza hacia la reexposición de la melodía (c. 12) al unísono con la viola. En el c. 19, por medio de una secuencia de terceras, el clarinete conduce nuevamente el tema con la viola, a distancia de terceras, llegando al centro tonal de Fa (c. 23). Durante dicha secuencia, el piano duplica las notas de ambos instrumentos melódicos y les agrega una armonía cuartal. Siempre que se presenta la melodía, el piano la acompaña con el ritmo característico de *baião* (reducción de lo que originalmente es interpretado por el acordeón, el triángulo y el zabumba). La primera parte de la sección A (cc. 1-27) está escrita en la métrica de 5/4 y cuando aparece el estribillo de la canción popular, por primera vez, en el c. 28, la métrica cambia a la de 2/2, propia del *baião*.

Hacia el c. 37, el clarinete retoma el tema A, acompañado por la viola con notas repetidas con *spiccato* en intervalos de cuarta (Do-Sol). Luego, es la viola la que retoma el tema, y el clarinete, acompaña en contramelodía con un motivo repetido sobre modo Do mixolidio (Sol-Fa-Sol-La-Si<sup>b</sup>), material que será retomado por la viola más adelante. El piano acompaña con el ritmo característico de la obra, repitiendo la fórmula armónica presentada anteriormente. Entre los cc. 59 a 65, encontramos un nuevo centro tonal sobre A<sup>b</sup> preparado por una secuencia de cuartas igual a la sucedida dentro de la sección.

Ahora bien, en el tema B de la obra, el material melódico usa pequeñas células musicales del estribillo original, mediante una llegada melódica por escala de tonos enteros en

la viola y el clarinete con distancia de terceras mayores y movimiento de fabordón en el piano. Así mismo, se está cerca de un desarrollo de ideas mucho más cantábil y contrastantes con respecto al tema de la canción (*espressivo*), donde el piano acompaña las líneas melódicas de los instrumentos melódicos por medio de agregados (*clusters*). En los primeros once compases de esta sección (cc. 76-87), el clarinete propone una nueva melodía sobre el tercer modo real nordestino, llamado modo nacional brasileiro<sup>6</sup> (Siqueira, 1981), donde la viola lo acompaña.

Finalizando esta sección, se encuentra un solo de piano entre los cc. 100 y 107, mediante un juego melódico de arpeggios sobre  $S^{bm}$  - $RE^m$ - $SOL$ , como puente que conduce a la reexposición del tema A. Entre los cc. 108 y 130, se halla nuevamente con la sección A, donde se observa el mismo tratamiento melódico usado, con la diferencia de que, esta vez, el clarinete inicia la exposición del estribillo y luego es complementado por la viola y el piano, para continuar con el mismo material melódico de la sección B. Finaliza con una pequeña coda a cargo del clarinete, con acorde final con viola y piano sobre  $Fa^7$ .

Los instrumentos no tienen que realizar un gran despliegue técnico, ya que la obra es bastante sencilla en cuanto a los elementos que intervienen para su interpretación. La melodía, emotiva y delicada, siempre es presentada *legatto*, como se ha expuesto anteriormente, entre clarinete y viola, salvo los lugres del estribillo, donde se encuentra un unísono general. El cuidado, es escucharse y saber conectar las frases, sobre todo, cuando el piano es el que dobla estas frases.



**Figura 3. Modos nordestinos**  
Fuente: Siqueira (1981).

<sup>6</sup> Este modo nace de la clasificación realizada por José de Lima Siqueira, de los usos modales en la música folclórica nordestina (Siqueira, 1981). El modo nacional brasileiro surge de una escala mayor, normalmente a partir de DO, con cuarto grado sostenido y séptimo bemol, y es denominado, por él, “III modo real”. El modo mixolídio, en el cual comienza la obra, es denominado en esta clasificación como “I modo real”. Esto se puede apreciar en la Figura 3.

## 2.2 *Brasiliana op. 173c*

Compuesta originalmente para flauta, viola y piano y comisionada por el trío *Brasilianas*, integrado por Felícia Coelho (flauta), Aynara Silva (clarinete) y Maria Di Cavalcanti (piano), el 8 de junio de 2011<sup>7</sup> fue estrenada en el Conservatorio Pernambucano de Música. En 2016, Pitombeira realizó una nueva versión para clarinete, viola y piano, para A-Trío, integrado por Daniel Rosas (clarinete), Sarah Nascimento (viola) y Danieli Longo (piano). Existe también una segunda versión, denominada como *b* para violín, clarinete y piano, adaptada por el mismo compositor. Está compuesta por tres movimientos, inspirados en tres textos de Machado de Assis<sup>8</sup> y ordenados de la siguiente manera.

## 2.3 *Flor anônima*

*Flor anônima*, de Machado de Assis, es la historia de una mujer de 45 años que acaba de separarse y va a vivir con una tía. Un día, recordando cartas que estaban guardadas, encuentra una flor entre ellas, dada por la única persona que amó en la vida, a quien había rechazado (Literatura Brasileira, 1994).

The image shows a musical score for three instruments: Viola, Clarinet in Bb, and Piano. The score is in 3/4 time and consists of three measures. The Viola part is marked 'pizz' and 'mp'. The Clarinet part is marked 'ppp' and 'mp'. The Piano part is marked 'mp'. The Viola part has a 'pizz' marking above the first measure and 'mp' below the first measure. The Clarinet part has 'ppp' below the first measure and 'mp' below the third measure. The Piano part has 'mp' below the second measure.

**Figura 4. Motivo estructurador del primer movimiento, expuesto por la mano izquierda del piano y la viola.**

<sup>7</sup> Ver Trio *Brasilianas* (2018). Falta la referencia

<sup>8</sup> Joaquim Maria Machado de Assis (Río de Janeiro, 1839-1908). Escritor brasileño ampliamente conocido por su incursión en diferentes géneros literarios: poesía, ensayo, cuento y novela. Documentó también el paso de Brasil de imperio a república, describiendo los sucesos político-sociales ocurridos en su época.

La Figura 4 muestra el motivo estructurador del primer movimiento. El intervalo de cuarta aumentada (en Figura 4, que describe la introducción: DO-FA#) es reiterativo y mantiene el hilo conductor de la pieza. Se encuentra, desde el primer compás, que el clarinete lleva una nota pedal hasta el tercer compás, donde finaliza una frase muy tensa que define el carácter de la pieza y que se mueve por cortas melodías en intervallos de cuartas, tanto ascendentes como descendentes, para la viola y el clarinete, fijando así la exposición temática de la pieza (cc. 1-4).

The musical score for Figure 5 consists of three staves: Clarinet (top), Viola (middle), and Piano (bottom). Measure 4 begins with a clarinet trill marked 'arco' and a piano accompaniment. Measures 5-7 feature a melodic motif in the clarinet and viola, and a piano accompaniment with a bass line. Dynamics include *mp*, *pp*, and *mf*. A box labeled 'A' highlights the first measure of the melodic motif in measure 5.

**Figura 5. Letra A (a partir de c, 5). Motivo melódico reiterado por el piano y melodías por intervallos de cuartas, recurrente en viola y clarinete.**

Mientras el clarinete y la viola se mueven por movimiento cromático en los cc. 28-35, el piano continúa la marcha de la pieza por medio de un *ostinato* con acordes de cuartas aumentadas, relacionados así: DO-FA#, RE<sup>b</sup>-SOL (cc. 27-25, superpuestos para la mano derecha, mientras el bajo ejecuta el motivo recurrente en corcheas con una anacrusa y reiteración consecutiva en intervalo de cuarta disminuida MI<sup>b</sup>-LA. Se cierra la sección con un agregado que superpone intervallos de cuarta aumentada en el piano, que incrementan la tensión con los instrumentos melódicos, que tocan, a su vez, la cuarta aumentada DO-FA#, articulados por un trino, cada uno.

Como punto de relajación, llegamos a la letra F, donde se puede observar el mismo *ostinato* inicial por parte del piano y movimientos melódicos cromáticos leves de la viola, con aumentación respecto a las ideas presentadas en la letra D, desplazando las negras un pulso y terminando la secuencia de cuartas, propuesta inicialmente, con saltos de 7m y 7M y 5J. Termina la sección con notas largas, inicialmente a distancia de cuarta justa y resuelve en un intervalo de sexta menor.

The image shows a musical score for the letter 'F'. It consists of three staves: a top staff (likely for a piano), a middle staff (likely for a violin), and a bottom staff (likely for a cello). The top staff begins with a measure marked '37' and contains a box with the letter 'F'. The music features various dynamic markings: *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte) in the top staff, and *p* and *pp* (pianissimo) in the bottom staff. There are also articulations such as slurs, a triplet of eighth notes, and a four-measure phrase. The bottom staff includes a dashed line with an '8vb' marking, indicating an octave transposition.

**Figura 6. Letra F. Punto de estabilidad y transición**

Continuamos con las letras G y H, donde el piano es protagonista y ofrece un color distinto del que se venía trabajando, ya que las notas superiores proporcionan una melodía más suave y clara, luego reemplazada por acordes triádicos en un plano tonal (cc. 49-54); el bajo acompaña arpegiando estos acordes propuestos por la melodía. Melódicamente, la viola y el clarinete inician un juego de doble pregunta con su respuesta, mediante melodías que contienen una anacrusa cromática y continúan con saltos de terceras o cuartas. Para la letra I, regresamos a un insistente *ostinato* entre los tres instrumentos, con material melódico por cuartas aumentadas y justas, ya antes usadas en la letra A.

Figure 7 shows musical notation for measures 49-54. The top staff is for Clarinet, the middle for Viola, and the bottom for Piano. Dynamics include *p*, *mp*, *pp*, *mf*, and *ff*. The piano part features arpeggiated chords.

**Figura 7. Letra H, cc. 49-54. Arpeggios del piano y melodía de la viola y el clarinete.**

Finaliza este movimiento con una sonoridad más calma sobre un acorde de SOL con 5.<sup>a</sup> disminuida, formado entre los tres instrumentos. El clarinete nos conduce a un punto de reposo mediante cromatismos, partiendo de una armonía de Si<sup>b</sup> con quinta disminuida para llegar a un acorde de LA<sup>b</sup> mayor. Tras esta llegada, el piano realiza una serie melódica en contrapunto con materiales usados en anteriores secciones, finalizando al unísono en LA<sup>b</sup>.

Figure 8 shows musical notation for measures 73-78. The top staff is for Clarinet, the middle for Viola, and the bottom for Piano. Dynamics include *pp*, *mf*, and *ff*. The piano part features a melodic line with triplets and a *loco* marking. The bottom left of the piano staff has an 8<sup>va</sup> marking.

**Figura 8. Final del movimiento (cc. 73-78).**

Encuentro, en relación con el texto, la tensión que genera, para la mujer, el recordar un amor pasado y pensar en todas las cosas que pudieron ser, pero que sus demonios internos no le permitieron vivir. El caos en el cual se sume ante su actual vida es representado por los cambios métricos y de ritmo propuestos, sobre todo, por los instrumentos melódicos. El momento de la resignación llega, finalmente, con la conducción rítmico-armónica hacia el LA<sup>b</sup>.

### 2.3.1 Ao acaso

Este movimiento está basado en una crónica que data del 12 de junio de 1864, en la cual el escritor Machado de Assis (Literatura Digital, 2018) narra una serie de acontecimientos que se dan en la ciudad de Rio de Janeiro. Entre lo cotidiano, también va narrando situaciones de la política, de la sociedad y datos curiosos de quienes son expuestos en su narración.

O(a) pianista dá as entradas  
(the pianist gives the cues)

### 2. Ao acaso

5

**Lento e livre**      Con sord.      ②      Mude o arco livremente  
(Change bowing at will)      ④

12  
18

*ppp*      *mf*

①      *p*      *mf*

respire livremente  
(breath freely)

③      Tão rápido quanto possível  
(as fast as possible)

Glissando descendente nas cordas do piano  
com uma palheta de guitarra  
(Descending glissando on the piano strings  
with a guitar pick)

*mf*      *p*      *mp*      *p*

Cluster mais grave  
(lowest cluster)

Reo.      \*      Reo.      \*      S.P.

Figura 9. Comienzo del segundo movimiento.

A diferencia del lenguaje utilizado en el primer movimiento, esta parte se encuentra escrita con notación gráfica y la mensuración deberá ser indicada por el pianista.

También emplea técnicas extendidas como las siguientes: el clarinete debe realizar una serie de multifónicos y adornos con saltos de séptima mayor que pasan por todo su registro posible, entre los números de ensayo del 1 al 3 y el 7. La viola debe realizar sonidos de duración determinados también por el piano, con distancias de cuarta, inicialmente en el número 2 y, en el 4, con distancia de decimoquinta, siempre con sordina. El piano debe golpear con una plumilla las cuerdas del piano, manteniendo siempre un *cluster* muy grave y llenando también con acorde cuartal sobre  $Mi^b$  ( $Mi^b-LA-RE^b$ ). En el número 5, el piano empieza una secuencia de “cajas” (ver Figura 5), donde se indica una serie de notas alteradas por intervalos de terceras mayores, inicialmente, y luego por cromatismo, con un descenso por cuartas justas y aumentadas ( $Do-Mi-Sol^\#-Si-Si^b-Sol-La-Fa^\#-Do^\#-Fa-Re-Mi^b$ ). Esta serie de sonidos —con ligera variación de semitonos— se repetirá por la viola, una décima por debajo, y seguidamente el clarinete, dos octavas por debajo del registro de la viola. Termina el movimiento con una serie de notas en tremolo para el clarinete y la viola, con sonidos que van por distancias de séptima ascendente y cuartas descendentes, mientras el piano inicia una serie de *glissandi* que más tarde acogerán la viola y el clarinete.

The musical score for Figure 10 consists of three staves: Clarinet (top), Viola (middle), and Piano (bottom).  
 - **Measure 6:** Clarinet part starts with a series of notes marked 'Acelerando gradualmente (gradually faster)'. Dynamics range from *pp* to *f*.  
 - **Measure 7:** Clarinet part continues with notes marked 'Repita com ritmo livre (repeat with free rhythm)'. Dynamics range from *mp* to *f*.  
 - **Measure 8:** Clarinet part ends with notes marked 'S.P.'. Dynamics range from *mp* to *f*.  
 - **Piano part:** Features a sequence of notes in a box, marked 'Repita com ritmo livre (repeat with free rhythm)'. Dynamics range from *p* to *f*.  
 - **Viola part:** Features notes marked 'Repita com ritmo livre (repeat with free rhythm)'. Dynamics range from *mp* to *f*.  
 - **Measure 6:** Marked 'Senza sord.' and 'Acelerando gradualmente (gradually faster)'.  
 - **Measure 7:** Marked 'Repita com ritmo livre (repeat with free rhythm)'.  
 - **Measure 8:** Marked 'S.P.'.

**Figura 10. Número 5. Secuencia de cajas iniciada por el piano. Uso de multifónicos en el clarinete.**

En cuanto a la relación texto-música, es posible que las ideas musicales expongan un caos social entre un orden preestablecido, pero dentro del cual giran las particularidades

de cada individuo. Hay una pauta social que es seguida por otro individuo. También, está expresada la manera cómo el escritor narra las situaciones, puesto que, si bien describe una serie de situaciones, parece irse por las ramas, filosofando o encontrando respuestas a algunas situaciones que la misma sociedad propone.

### 2.3.2 O reloj de ouro

La historia de Machado de Assis narra la situación de la extraña aparición de un reloj de oro en la casa de Luis Negreiros y su esposa Clarinha. La situación entre la pareja es tensa y se teje un gran malentendido por la respuesta de la mujer al no dar explicación alguna por la aparición del reloj y la desmesurada desconfianza del marido. Esta historia fue publicada en la gaceta *Jornal das Familias* en 1873 (Assis, 2018).

Para el entendimiento de este movimiento, se dividirá acá en cada uno de los aspectos relevantes por considerar: forma A B, donde A es una gran sección con elementos de células rítmicas y células melódicas tomadas de una escala pentáfona (SOL- SI- DO- RE- MI<sup>b</sup>). La sección B es más melódica y contrapuntística donde también el autor toma elementos usados en el primer movimiento.

#### 2.3.2.1 Melodía

Las melodías están compuestas por series. La primera se encuentra entre los cuatro primeros compases y es desarrollada en los cc. 103 a 115, con los primeros 9 sonidos de la serie.



**Figura 11. Primeros nueve sonidos de la serie melódica expuesta por el piano (cc. 103-106).**

A partir de la letra B, utiliza los sonidos restantes de la serie (FA, MI, LA<sup>b</sup>) en una frase

al unísono entre los tres instrumentos, siempre guardando relaciones de intervalos de cuarta justa y segundas mayores.

**Figura 12. Letra B. Uso de los sonidos restantes de la serie**

Las notas del primer compás serán usadas como *ostinato* recurrente en el piano en la letra D. En el c. 4, los tresillos con la serie melódica RE-MI<sup>b</sup>-SOL-SI<sup>b</sup>-SI serán usados melódicamente por la viola y el clarinete en la letra F, logrando una simetría en cuanto la utilización de los materiales melódicos con el uso en tresillos tomado del segundo compás, ahora expuesto por la viola y literalmente por el clarinete. Esta melodía propuesta en tresillos, será usada más adelante como *ostinato* en el piano, con la egragación de notas en intervalos de sextas mayores y menores y cuartas justas, mientras la viola y el clarinete se mueven al unísono, con melodías más diatónicas y con algunos saltos de cuartas.

**F**

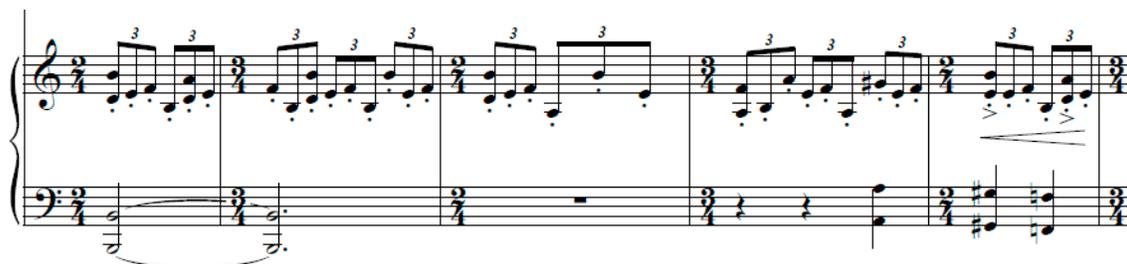
The musical score for Figure 13, labeled 'F', consists of three systems of staves. The first system shows a vocal line (soprano) and a piano line (treble clef). The vocal line begins with a melodic phrase marked *mf*, followed by a rest. The piano line has a rest in the first measure and then enters with a melodic phrase marked *mf*. The second system continues the vocal line and piano line. The piano line features a complex rhythmic pattern with slurs and a '4' marking. The third system shows the vocal line and piano line continuing. The piano line has a rest in the first measure and then enters with a melodic phrase marked *mf*. The score concludes with a double bar line and a dynamic marking of *8vb*.

**Figura 13. Materiales combinados y reexpuestos en letra F.**

A continuación, se identifican los cuatro *ostinato*, en la mano derecha del piano, que determinan el carácter y ordenamiento de la pieza, con las características descritas anteriormente en cuanto a la utilización de la serie propuesta.

The musical score for Figure 14 shows the first ostinato. It consists of a piano line (treble clef) and a piano line (bass clef). The piano line features a complex rhythmic pattern with slurs and a '4' marking. The bass line has a rest in the first measure and then enters with a melodic phrase marked *mf*. The score concludes with a double bar line and a dynamic marking of *mp*.

**Figura 14. Primer *ostinato* primeros sonidos de la serie. cc. 128 a 130, letra E.**



**Figura 15. Segundo *ostinato*. Utilización de los sonidos restantes de la serie y agregaciones. cc. 142 a 146, letra H.**



**Figura 16. Tercer *ostinato*. Saltos de cuartas disminuidas y terceras mayores y menores. cc. 164 a 168, letra L.**



**Figura 17. Cuarto *ostinato* del piano. *Clusters* en mano derecha con superposición de cuartas aumentadas. cc. 173 a 175, letra M.**

### 2.3.2.2 *Textura*

Se aprecia una textura heterofónica de los tres instrumentos, en pasajes usados como puentes entre el desarrollo de ideas rítmico-melódicas. Por ejemplo, la letra B (cc. 116-120) y comienzo de la letra D (cc. 125 y 126). Sin embargo, en toda la sección que comienza en la letra D hasta la H, y cuatro compases antes de la letra J y hasta la K, la viola y el clarinete ejecutan una melodía al unísono contrastando a manera de dúo con el piano, que realiza un *ostinato* rítmico sobre los grupos escalares descritos anteriormente, dispuestos en diverso orden.



**Figura 18. Letra C (cc. 121- 123). Armonía resultante en el piano, sobre la serie propuesta.**

### 2.3.2.3 Armonía

La armonía es obtenida por la superposición cordal de las series de notas propuestas en cada sección, como en la A, a manera de agregados o *clusters* que acompañan el contrapunto de viola y clarinete en unísono, contra el bajo que realiza la mano izquierda del piano, con la mano derecha que ejecuta tresillos que cumplen la doble función de *ostinato* rítmico y complemento armónico.

La relación vista entre texto y música es la analogía entre el reloj encontrado, según describe el texto, con la utilización de series con el uso de *pitch class* para crear relaciones en el uso de intervalos y enarmónicos en la construcción de motivos estructuradores y simétricos en las melodías y *ostinati* que desarrollan los instrumentos melódicos y el piano. También, en cuanto al discurso sonoro, resulta relevante que el *ostinato* del piano enfatiza la terca situación de celos del esposo y el silencio de la señora Clarinha, para poder dar solución al conflicto que los embarga. Finalmente, las melodías al unísono son interpretadas como la conversación de la pareja, en torno al querer saber de la procedencia del reloj encontrado. El *cluster* final resuelve la situación en la que la mujer rompe su silencio y se encuentran con la respuesta más inesperada, que da fin a la angustiada situación.

En cuanto a la ejecución de la obra, como ya se ha mencionado, cada movimiento propone una serie de ideas independientes, encontrando interesantes los elementos y su utilización, propuesta por el compositor. Los intérpretes del clarinete y la viola deben lograr una mezcla de sonidos y resonancias cuando son propuestas las frases al unísono. El piano pauta siempre los puntos de encuentro y divergencia del discurso musical. Técnicamente, el reto se encuentra en la versatilidad del pianista al realizar algunos movimientos sobre el piano fuera del teclado y buscar la concordancia con los demás instrumentistas e indicar bien las pausas y entradas (segundo movimiento): el clarinete debe hacer uso de multifónicos, siendo el reto técnico más extremo en esta obra. Las demás melodías no exigen un despliegue técnico mayor o fuera de lo usual.

## 2.4 Paineiras op. 200

Esta obra fue escrita para el trío Paineiras, integrado por Marina Spoladore (piano), Batista Junior (clarinetes) y Marco Catto (violín y viola) (Pitombeira, 2017), quienes comisionaron esta obra al compositor Pitombeira con la particularidad de ejecución de todos los instrumentos que ellos utilizan. Así es como esta obra está escrita para violín en su segundo y tercer movimiento, y para clarinete bajo en SI<sup>b</sup> en el primero (Paineiras, 2017). De esta manera se logra una mezcla de colores oscuros en el primer movimiento y colores más brillantes en el segundo y tercero. Los títulos de los movimientos son extraídos del poema “A Paineira e o Poente” de J. G. de Jorge Araújo.<sup>9</sup>

### 2.4.1 Lembrança em turbilhão

Movimiento escrito en forma A B A. Diseñado con textura mixta, ya que bien puede ser tanto homofónica como heterofónica, dada la alternancia de motivos al unísono en diferentes registros, así como por pequeñas secciones de contrapunto entre alguno de los instrumentos melódicos y el piano y el uso recurrente de melodía con acompañamiento.

The musical score for 'Lembrança em turbilhão' consists of three systems. The first system features two staves with dynamics *ff*, *f*, *mf*, *p*, and *ff*. The second system also features two staves with the same dynamic markings. The third system is a grand staff with dynamics *ff*, *mp*, and *ff*. A box labeled 'F' is positioned above the first staff. The score includes various time signatures and dynamic markings throughout.

**Figura 19. Melodías al unísono y alternancia con melodía y acompañamiento (ostinato)**

9 Josè Gilherme de Araujo Jorge (Taraucà, Esado do Acre, 1914; Rio de Janeiro, 1987). Poeta y político brasileño, conocido por ser orador de entidades universitarias. Ejerció cargos públicos en Brasil. Fue conocido como El poeta del pueblo y de las juventudes.

Respecto a las anteriores obras analizadas, se descubre la recurrencia del autor en el uso de unísonos para los instrumentos melódicos y acompañamiento por medio de *ostinato* en el piano, que generan tensión en algunos puntos, con grupos de notas que funcionan como un eje articulador.



**Figura 20.** *Ostinato* presentado por el piano en cc. 8 y 9.

El *ostinato* que se aprecia en la figura 20, es usado inicialmente en el c. 8 y luego repetido en la letra Q. El diseño de este *ostinato* es repetido en el c. 16 y en la letra P, cambiando las notas iniciales, pero conservando la misma relación interválica de cuartas. En la letra S, se puede observar que las notas usadas en el *ostinato* del c. 8 (C-F-B-F<sup>#</sup>/ G<sup>#</sup>-C<sup>#</sup>-D-G/ E<sup>b</sup>-B<sup>b</sup>-E-A) son utilizadas como material melódico para el clarinete y la viola a manera de pregunta y respuesta y, luego, al unísono, para concluir el movimiento.

Llama la atención el uso de métricas irregulares cambiantes y agrupaciones métricas. La tensión métrica comienza en la letra D (c. 19) en compás de 7/4, acrecentada luego por un compás de 3/4+3/8, e inicia una alternancia entre compases simples y compuestos. Sin embargo, los compases simples presentados son los que contienen figuraciones largas y/o de reposo, causando (en relación con el título de la obra) un torbellino de sonoridades.

## 2.4.2 Saudades ao redor

La instrumentación de este segundo y luego, tercer movimiento, es violín, clarinete en Si<sup>b</sup> y piano. Su forma es bastante particular, dado que el material musical presentado desde el c. 98 hasta el c. 110, que completa 13 compases, será presentado después en retrogrado, desde el último compás (c. 127) hasta el c. 114.

Violino (Violin) *Con sord.* *p* *mp*

Clarinete in Sib (B $\flat$  Clarinet) *p*

Piano *p*

98 - 60

A

Detailed description: This musical score shows the beginning of a movement for three instruments. The Violino part starts at measure 98 with a tempo marking of quarter note = 60. It is marked 'Con sord.' and begins with a piano (*p*) dynamic, which gradually increases to mezzo-piano (*mp*). The Clarinete in Sib part enters at measure 99 with a piano (*p*) dynamic. The Piano part has a piano (*p*) dynamic. A rehearsal mark 'A' is placed above the Violino staff at measure 99. The music features long, flowing lines with various articulations and dynamics.

Figura 21. Comienzo del movimiento. cc. 98 al 100.

125

H

*p* *pp*

*p* *pp*

*p*

8va

Detailed description: This musical score shows the final part of a movement for three instruments, starting at measure 125. A rehearsal mark 'H' is placed above the Violino staff. The Violino part begins with a piano (*p*) dynamic and ends with a pianissimo (*pp*) dynamic. The Clarinete in Sib part also starts with a piano (*p*) dynamic and ends with a pianissimo (*pp*) dynamic. The Piano part starts with a piano (*p*) dynamic. The music features long, flowing lines with various articulations and dynamics. An 8va (octave) marking is present at the bottom of the Piano staff.

Figura 22. Final del movimiento. cc. 123 al 125.

Nótese en las figuras 21 y 22 que, a pesar del cambio métrico y las notas largas para la finalización del movimiento para el clarinete y el piano, el material melódico es

similar en los tres instrumentos, cambiando registros una octava por debajo en cada instrumento. Se tomará como puente, transición e, incluso, disolución de lo anterior, el conjunto de compases del 111 al 114, regido muy notablemente por la armonía cuártica y con un detalle nuevo, el *tremolo sul ponticello* del violín. El pasaje siguiente comienza con el cancrisante (retrogrado) del clarinete con respecto al tema que tocó justo antes del puente (c. 110), procedimiento que luego toman los otros dos instrumentos.

### 2.4.3 *Dispersos*

Escrita en compás binario de división ternaria, 6/8, usando como textura la heterofónica, donde las voces son *dispersadas* al unísono, en distintos registros

**Figura 23. Comienzo del tercer movimiento. cc. 128 y 129.**

La textura heterofónica continúa en la letra E por cinco compases; sin embargo, emplea los mismos sonidos en los tres instrumentos, aunque no necesariamente con ritmo igual, puesto que mientras clarinete y violín son isorítmicos, el piano varía en la mano izquierda, con la formación de acordes con ritmo contrastante (ver Figuras 24 y 25). Se halla heterofonía también en el compás 165 entre el violín y el piano.

Figure 24 shows three systems of musical notation. The first system consists of two staves with a box containing the letter 'V' above the first measure. The second system also consists of two staves with a box containing the letter 'E' above the first measure. The third system consists of four staves with a box containing the letter 'E' above the first measure. The music is in 4/4 time and includes dynamics like 'f'.

Figura 24. cc. 228 a 230. Serie de compases que se repiten (letra V), tomados de letra E.

Figure 25 shows three systems of musical notation. The first system consists of two staves with a tempo marking '(♩=♩)' above the first measure. The second system also consists of two staves with a tempo marking '(♩=♩)' above the first measure. The third system consists of four staves with a tempo marking '(♩=♩)' above the first measure. The music is in 4/4 time and includes dynamics like 'f'.

Figura 25. Letra E. cc. 155 a 157, para comparación con Figura 24.

Finalmente, en la letra V, se encuentran los mismos elementos usados en la letra D, con repetición, por cuatro veces, de la serie de tres compases, pero una octava por debajo en el caso de violín y del clarinete, hasta la letra X.

La textura secundaria que se percibe en este movimiento es de melodía con acompañamiento. Se pueden apreciar pasajes como el que comienza a partir de la letra A, donde violín y clarinete realizan una melodía paralelamente en distancia de quintas justas (armonía cuártica otra vez), mientras el piano ejecuta notas largas en la mano izquierda, contrastando con un *ostinato* en corcheas, formando quintas justas en la primera corchea de cada compás. Se forma entonces en el piano una armonía por quintas, aunque variando con agregaciones, como sucede entre el c. 143, letra J, y la letra K. En la letra N, están el violín y el clarinete, en distancia de terceras, y realizan una melodía con el acompañamiento del piano, donde se generan armonía cuartal y arpeggios en espejo entre manos derecha e izquierda (cc. 199 y 200). En algunos momentos, el clarinete varía la melodía que ejecuta heterofónicamente con el violín, realizando saltos de terceras o cuartas melódicas hasta encontrarse de nuevo con el canto del violín (letra P). En la letra Q, se encuentran frases de pregunta y respuesta entre el violín y el clarinete, para lo cual, el piano duplica lo que cada uno de los instrumentos melódicos ejecuta.

**Figura 26. Duplicación del piano sobre las frases de pregunta y respuesta de violín y clarinete.**

Finaliza en la letra Y, con el mismo material melódico y armónico usado en los cuatro últimos compases del segundo movimiento, con una variación del registro, una octava abajo, para clarinete y violín.

### 3. Conclusiones

El caso del conjunto de clarinete, viola y piano es interesante por la mezcla sonora que logra. Sin embargo, es enfático en el uso del registro medio-bajo de la viola, en pasajes más poéticos, oscuros o líricos, mientras el clarinete es usado como un gestor de movimiento, de colores más brillantes y de gran exigencia tímbrica en cuanto al paso rápido de registros. El piano siempre ancla de alguna manera los instrumentos melódicos, sin dejar sus cualidades sonoras y permitiendo explotar sus registros extremos.

La composición del maestro Liduino Pitombeira propone una estética muy versátil, por la combinación de técnicas de composición que intervienen en cada parte de las tres obras, especialmente en las dos últimas. Es especial el manejo que hace de la sonoridad de los distintos instrumentos, puesto que no pierden sus timbres característicos y, a pesar del recurrente uso de unísonos, nunca se convierte en música pesante o aburrida. Logra una mezcla interesante y siempre genera movimiento e interés en el oyente. No requieren de un despliegue técnico o variedad de efectos con los instrumentos, sin embargo, la propuesta de producción del sonido y sus relaciones tímbricas son elementos que llaman la atención en cada una de las obras.

Después de los análisis estructurales y estéticos, se ha conocido una expresión musical rica y meditada en aspectos de lógica musical, lógica matemática y lógica contextual; esto último, en concordancia de los escritos literarios con la música. La obra de Pitombeira presenta una clara influencia de Bela Bartok e Igor Stravinsky, expuestos en sus ideas rítmicas y contrastantes, logrando que los instrumentos —en este caso, tres— mantengan su identidad sonora y aún así logren conversar armónicamente. Una obra como *Fantasia sobre a muié rendêra* deja una clara influencia de su compatriota, el compositor Mozart Camargo Guarnieri, quien dedicó su vida a la música brasilera e influyó fuertemente en las generaciones posteriores a su muerte. La música de Pitombeira, muy calculada y a la vez sencilla, invita a explorar un nuevo nacionalismo y una nueva manera de conocer las posibilidades musicales en contraste con las ideas academicistas y las posibilidades del folclor, yuxtapuestas en otras artes.

En palabras del compositor, es muy probable que ejerza alguna influencia en sus estudiantes de pregrado y posgrado (Pitombeira, 2019), aspecto que es seguro, dados los aportes que ha realizado a lo largo de su carrera y de su experticia en el campo de la composición y la investigación.

## 4. Referencias

Assis, Machado de, J. R. (1873). *Histórias da meia-noite*. São Paulo, Brasil: LEL.

Benedetti, E. [Enrico Benedetti] (24 de febrero de 2015). A-Trio Pitombeira [Archivo de video]. Recuperado de [https://www.youtube.com/watch?v=vMnA\\_rYOEtK](https://www.youtube.com/watch?v=vMnA_rYOEtK)

de Quadros Junior, A. & Volp, C. (2005). Forró Universitário: a tradução do forró nordestino no sudeste brasileiro. *Revista de Educacion Fisica UNESP*, 11(2), 127-130.

Correa Suárez, K. & Sheldrick, B. (2019). Repertorio latinoamericano para clarinete, viola y piano: catálogo con comentarios. *Ricercare*, (10), 55-82. <https://doi.org/10.17230/ricercare.2018.10.3>

Literatura Brasileira. (1994). *Obra completa de Machado de Assis (Vol. II)*. Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil: Nova Aguilar. Recuperado de <http://noticias.universia.com.br/net/files/2015/3/27/flor-anonima-machado-de-assis.pdf>

Literatura Digital. (2018). *Ao Acaso (Crônicas da Semana)*. Recuperado de <https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?action=midias&id=209677>

Mariz, V. (1921). *Heitor Villa-Lobos: El Nacionalismo Musical Brasileiro*. Mexico: Editorial Siglo XXI.

Pitombeira, L. (2010). *Fantasia sobre a muie renderá* op. 1f. Recuperado de <http://www.pitombeira.com>

Pitombeira, L. (2015). *Praineiras* op. 200 para clarinete, viola y piano. Recuperado de <http://www.pitombeira.com>

Pitombeira, L. (2016). *Brasiliiana* op 173c para clarinete, viola y piano. Recuperado de <http://www.pitombeira.com>

Pitombeira, L. (2017). *Compositores de hoje (Grabado por Trio Praineiras)* [Spotify APP].

Praineiras, T. (Diciembre de 2017). *Spotifyfy*. Obtenido de [https://open.spotify.com/album/7kjjzvK09qoLmoPtT4IL9z?si=6\\_ak1jfeT5aOtrloefj3NQ](https://open.spotify.com/album/7kjjzvK09qoLmoPtT4IL9z?si=6_ak1jfeT5aOtrloefj3NQ)

PEAO. [Peao2007]. (19 de mayo de 2009). *Volta Seca - Mulher Rendeira (versão original)* [Archivo de video]. Recuperado de <https://youtu.be/yxjWPUjmVvA>

Siqueira, J. (1981). *O sistema modal na música folclórica do Brasil (3.a ed.)*. Rio de Janeiro, Brasil: Editora Americana.

BodartPreciosidades. [BodartPreciosidades]. (3 de marzo de 2013). *Syntagma - Algodão* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=O9LPH4Hsu9s>

# EL INDIGENISMO SINFÓNICO EN LOS ARCHIVOS DEL PATRONATO COLOMBIANO DE ARTES Y CIENCIAS\*

## SYMPHONIC INDIGENISM IN THE ARCHIVES OF THE PATRONATO COLOMBIANO DE ARTES Y CIENCIAS

**Camilo Vaughan Jurado\*\***

Correo electrónico: [camilo.vaughan@gmail.com](mailto:camilo.vaughan@gmail.com)

Artículo recibido: 10-10-2019

Artículo aprobado: 24-10-2019

\* Este artículo se desprende del proyecto de investigación “Indigenismo en música artes visuales durante el periodo de la República Liberal (1930-1946)”, del Grupo de Investigación AULOS. Parte de los resultados fueron presentados en el II Congreso de Investigación en Música - Archivos de Música, realizado en Cali, los días 20, 21 y 22 de septiembre de 2017.

\*\* Músico compositor y Magíster en Musicología, egresado de la Universidad Nacional de Colombia. Actualmente se desempeña como docente de tiempo completo en las áreas de teoría e investigación del Conservatorio del Tolima.

## **Resumen**

El Patronato Colombiano de Artes y Ciencias alberga en sus instalaciones la producción musical de algunos de los compositores sinfónicos colombianos más importante del siglo xx y obras de otros tantos tanto de ese siglo como del xxi. Su colección incluye diversas tendencias musicales, entre las que se destacan las obras sinfónicas creadas sobre temática indígena. La mayoría de estas se encuentran aún inéditas. Este trabajo presenta una mirada general al contenido orquestal indigenista de los archivos del patronato y propone una perspectiva que invita a valorar la información que las peculiaridades de dicho contexto musical y archivístico aportan accidentalmente a los documentos.

## **Palabras clave:**

Nacionalismo musical; Interpretación de fuentes; Indigenismo; Compositores colombianos; Sinfonismo.

## **Abstract**

The Patronato Colombiano de Artes y Ciencias keeps in its facilities the musical production of five of the most important Colombian symphonic composers of the twentieth century and works of many others of the twentieth and twenty-first. Within its collection, various musical trends are present, among which we highlight the symphonic works created on indigenous themes. Most of these works are still unpublished. This article presents a general look at the indigenist orchestral content of these archives and proposes a perspective that invites us to assess the information that the peculiarities of our musical and archival context accidentally bring to the documents.

## **Keywords:**

Music nationalism; Sources interpretation; Indigenism; Colombian composers.

## 1. Preludio: *menos puede ser más*

En los años 60 y 70, un grupo de artistas, diseñadores y músicos norteamericanos lideraron un movimiento estético que conserva cierta vigencia hoy y que se apoyó en el *slogan* “menos es más” (Cole Lacoste, 1970). El minimalismo, movimiento al que se hace referencia, implica utilizar la mínima cantidad de materiales (en la música: material temático) y, a través de un desarrollo lento basado en la repetición y la variación lenta y paulatina, generar obras con un estilo interesante, atractivo y relativamente simple.

En una carrera como la musicología, en algunas localidades, se puede enfrentar a situaciones de archivo que, comparativamente, son *menos* favorables que las que se dan en otros lugares del mundo con una tradición de archivos históricos más constante, más holgada y mejor informada. Por ejemplo, la ausencia de producciones editoriales en la música sinfónica y académica hace que en muchos archivos reposen manuscritos originales y copias —también manuscritas en muchos casos— de las obras que como investigador se puede abordar. La ausencia de ediciones ha generado que directores, interpretes, investigadores y curiosos interactúen con los documentos, no como se debe con una partitura original manuscrita, sino como se hace con una obra editada. Esta situación, que aparentemente implica una desventaja en la investigación musical, resulta que implica, en paralelo con la pérdida que conlleva la modificación o la alteración del documento original, una ganancia en términos de la información contenida en el documento.

Se explicará acá una breve experiencia al respecto: hace menos de dos, en el Patronato Colombiano de Artes y Ciencias, se hizo el levantamiento de la partitura de *Bochica* op. 49 del maestro Guillermo Uribe Holguín (Vaughan, 2015).<sup>1</sup> En el proceso, se encontraron algunos impases, debido a la deficiente caligrafía de la partitura que se consideró —inicialmente— como principal fuente primaria para la transcripción. Existe un segundo manuscrito que debido al mal estado del papel hizo pensar erróneamente que era una versión anterior y, por ende, menos fiel a las intenciones finales y a las revisiones del compositor. Sin embargo, se consultó constantemente este documento en mal estado, tratando de descifrar las anotaciones poco exactas. No se tardó en notar que el documento en mal estado era en realidad el que contenía anotaciones más exactas y coherentes.<sup>2</sup>

Inicialmente, con la confusión aparente de la contradicción y con el apoyo en algunas anotaciones que se encontró en el único paquete de partes instrumentales —también manuscritas—, se logró comprender lo que esto significaba. El manuscrito que se encuentra en mejor estado estuvo siempre en manos del compositor hasta que sus hijos los entregaron al Patronato en los años 70, razón por la cual no se ve trajinado.

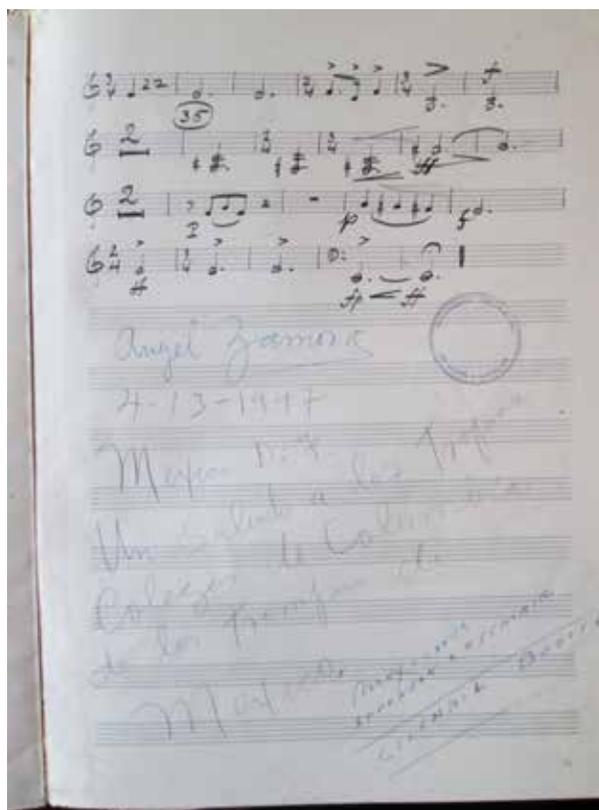
<sup>1</sup> Puede consultarse en formato físico y digital en el archivo de la Fundación Guillermo Uribe Holguín del Patronato Colombiano de Artes y Ciencias.

<sup>2</sup> Las partituras generales están contenidas respectivamente en la Carpeta 19E y la Carpeta 14E de los archivos de la Fundación Guillermo Uribe Holguín, en el Patronato Colombiano de Artes y Ciencias.

En cuanto al manuscrito en mal estado, resultó ser una versión posterior que viajó en 1947 a México. Este último fue revisado y contiene anotaciones más precisas en términos de punto, figuras rítmicas irregulares, articulaciones y dinámicas.

Cuando la obra se estrenó en el Teatro Colón, el 12 de abril de 1940, el manuscrito de la partitura general estuvo frente a la batuta de Uribe Holguín, quien conocía la obra y probablemente la utilizó solo como herramienta mnemotécnica. ¿Quién, si no él, conocía a la perfección los gestos rítmicos y las intenciones dinámicas del poema sinfónico? La partitura general, por ende, se encuentra descuidada, poco precisa en términos de caligrafía y en muchos casos incompleta en cuanto a indicaciones de articulación, a diferencia de la que hizo para ser dirigida en México en 1947 por un músico que no estaba familiarizado con la obra ni probablemente, siquiera, con su lenguaje.

El documento que dio la luz definitiva para esclarecer la situación fue la parte individual del segundo corno francés (ver Imagen 1), que contiene en el reverso dos mensajes, a la manera de un chat, entre un cornista mejicano y un bogotano.

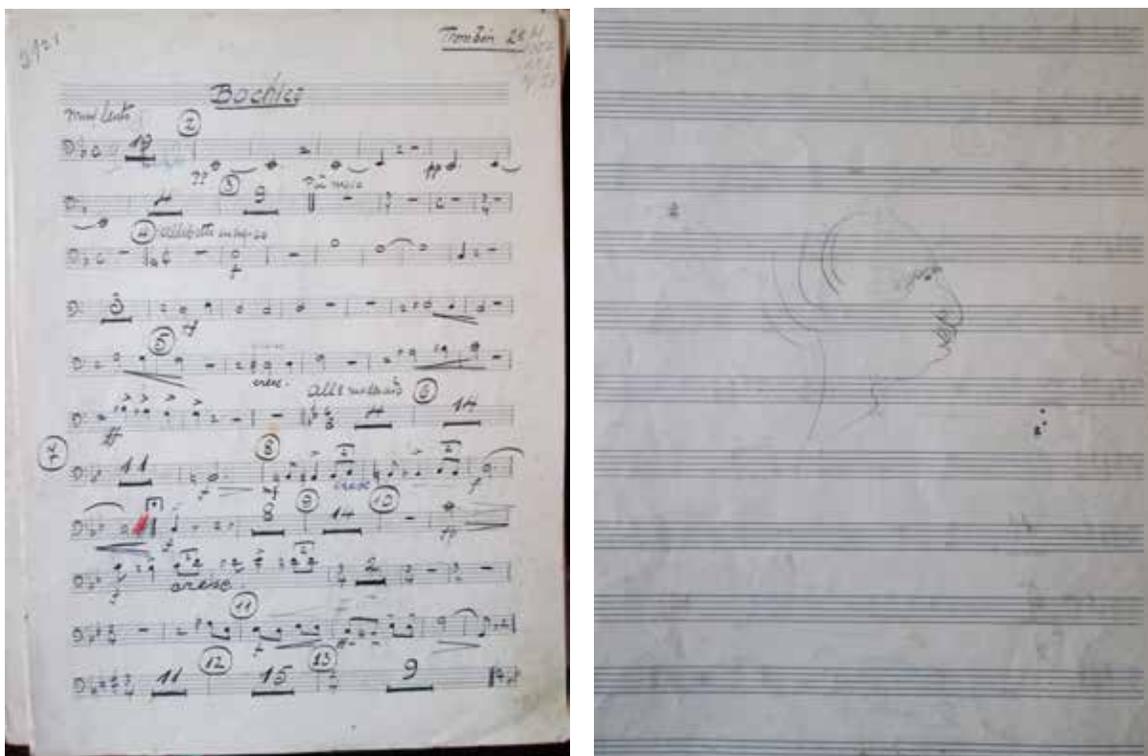


**Imagen 1. Reverso de la parte del segundo corno francés.  
Fuente: Archivo del Patronato Colombiano de Artes y Ciencias. Carpeta 14E.**

–“Ángel Zamora/4-13-1947/México D.F./Un saludo a las tropas [sic.] colegas de Colombia de las trompas de México”.

**—Y una agria respuesta —que el señor Zamora seguramente nunca recibió— de algún colombiano anónimo que dice: —“mexicanos, aprendan a escribir/ Colombia, Bogotá”.<sup>3</sup>**

La interacción necesaria con fuentes primarias ha obligado a los archivos documentales a preservar documentos en los que los actores de la cultura (músicos, directores, interpretes, curiosos e investigadores) han agregado anotaciones como la mencionada. De haberse realizado una edición profesional de *Bochica*, antes de 1947, seguramente no se tendría información preservada en los documentos como una caricatura a lápiz realizada en la contracara de la parte del trombón segundo, que supo aprovechar los treinta y cinco compases de silencio que encontró para nutrir estos documentos históricos con una valiosa, aunque subjetiva, fuente iconográfica de como lucía el rostro de Uribe Holguín en el año cuarenta (ver Imagen 2).



**Imagen 2. Frente y reverso de la parte del segundo trombón en las partes instrumentales de *Bochica*.**

Archivo del Patronato Colombiano de Artes y Ciencias

Estas condiciones aparentemente desfavorables de este tipo de centros documentales y de las industrias editoriales de la región producen características propias de los documentos, que son susceptibles de leerse, estudiarse e interpretarse —

<sup>3</sup> Las partes instrumentales están en la Carpeta 14E del archivo del Patronato Colombiano de Artes y Ciencias, sin numeración de folios.

aprovecharse— por los investigadores. Son al final indicios elocuentes de prácticas que quizás pasan inadvertidas en otros lugares del mundo con un medio más adecuado.

Tal vez está en manos los investigadores la posibilidad de dar la vuelta a la situación. Las aparentes deficiencias en los centros documentales, en algunos casos, son susceptibles de generar interpretaciones que arrojen información al relato cultural y, en todo caso, implican un testimonio de nuestra realidad.

## **2. Acerca del archivo musical**

El Patronato Colombiano de Artes y Ciencias actualmente pertenece al Colegio Máximo de las Academias Colombianas y es un órgano consultivo del Gobierno nacional. La institución posee uno de los archivos musicales más importantes del país. En él se encuentran manuscritos originales de la obra de maestros importantísimos en la producción musical académica de los siglos XX y XXI, tales como Uribe Holguín, José Rozo Contreras, Adolfo Mejía, Antonio María Valencia, Blas Emilio Atehortúa y Mauricio Nasi, entre muchos otros. Sin embargo, los archivos del Patronato, en realidad, contienen más que partituras. Esta institución se conforma de tres fundaciones aparentemente independientes, pero que en su funcionamiento se amalgaman, desde sus orígenes, las funciones de cada una de ellas en una sola cabeza. Originalmente, el Patronato fue dirigido, durante varios años, por Joaquín Piñeros Corpas. Bajo la dirección de una figura tan holística se produjeron las tres fundaciones que hoy conforman la institución: Fundación Guillermo Uribe Holguín, Fundación Roberto Pizano y Fundación Joaquín Piñeros Corpas.

La primera de ellas fue creada en parte con el impulso y la revisión jurídica de Ricardo Uribe, uno de los hijos de Uribe Holguín que fue un músico empírico excepcional y abogado, magistrado de la Corte Suprema de Justicia y docente de la Escuela de Derecho de la Universidad Nacional de Colombia. La fundación fue creada inicialmente para preservar y difundir la obra del compositor. Pasados los años, ha sido un alivio para los compositores (y sus familias) que consideraron acertada la decisión de entregar a un archivo de acceso público las obras y los documentos que poseen.

Sin siquiera mencionar los archivos de las otras dos fundaciones que conforman el Patronato, dentro del archivo que posee la Fundación Guillermo Uribe Holguín se encuentran partituras, fotografías, cartas, programas de mano, recortes de periódicos, diplomas, muebles y una colección considerable de grabaciones en cinta magnetofónica.



**Imagen 3. Joaquin Piñeros Corpas, Paul Hindemith y Guillermo Uribe Holguín.**

Fuente: Colección Patronato Colombiano de Artes y Ciencias.

### 3. El indigenismo sinfónico en el Patronato

Según el *Diccionario de la Lengua Española* de la Real Academia Española, un “patronato” es la “fundación de una obra pía” o el “encargo de cumplir algunas obras pías, que tienen las personas designadas por el fundador”. Más allá del origen etimológico de *pío*, como sinónimo de piadoso, la palabra se asocia con el término *impío*, que se refiere a “falta de religión” o “contrario a la religión”, que implícitamente se refiere, en realidad, a carencia de *religión católica*. Bien se podría decir, entonces, que lo indígena, en su esencia, antes de la transformación a la que forzaron a su cultura, es impío y, por ende, contrario a los orígenes etimológicos de un “patronato”. Sin embargo, esto no es más que una bella coincidencia etimológica: que el patronato, como institución, se haya dedicado especialmente a cuidar preservar y difundir la producción religiosa, folclorista y sinfónica, mas no la producción indigenista del compositor cuyo nombre porta la fundación que alberga sus archivos.

Justamente, dentro del archivo del Patronato, se encuentra la producción sinfónica de dos compositores colombianos, dedicada a la representación de lo indígena: Guillermo Uribe Holguín y Antonio María Valencia.<sup>4</sup> Antagonistas en vida, hoy algunas

<sup>4</sup> Además de ellos dos hay diversas obras de otros compositores que se articulan de alguna manera con el indigenismo. Sin embargo, en la mayoría de los casos se trata de piezas no sinfónicas, como *Bochica* para piano de Francisco Crisancho, *Finitto* del maestro Adolfo Mejía, *Sensemaya* para Coro de José Antonio Rincón, *Yagé* y *Lamento Indio* de Manuel Benavidez. Todas las anteriores, además,

de sus obras más importantes y representativas reposan unas al lado de otras, llevando una misma bandera y siendo sometidas a las mismas dificultades causadas por las particularidades del medio artístico y documental de la nación que ambos compartieron y representaron. La formación de ambos compositores fue muy similar y ambos portaron el título de pioneros de la música sinfónica colombiana. Precisamente, por su formación en París y por su condición de compositores e intérpretes dentro de una tradición ortodoxa y europea,<sup>5</sup> la producción indigenista de ellos es poco conocida y frecuentemente ignorada, sin embargo, las partituras manuscritas de puño y letra de ambos y el formato sinfónico seleccionado es elocuente en términos de la importancia que en su producción artística le otorgaron al asunto indígena como elemento formador de identidad nacional o regional.

### 3.1 *Guillermo Uribe Holguín*

La aparición del asunto indígena no es casual en ninguno de los dos casos. Por un lado, Uribe Holguín, en una conferencia dictada en el Conservatorio en 1923, afirmó, al respecto de las posibilidades de utilización del asunto indígena en la música académica, lo siguiente:

Sabido es que todos los pueblos de la más remota antigüedad tuvieron música. Egipcios, griegos, romanos, todos cantaron y todos tocaron instrumentos, como lo revela la Historia y los bajorrelieves de los monumentos. Natural es que los chibchas, como las demás tribus que poblaron el continente americano, poseyeran alguna forma de manifestación musical, por rudimentaria que fuera. Pero si nada puede afirmarse de aquellos pueblos refinados de la antigüedad, porque no existe ningún documento sobre el cual se pueda fundar siquiera un concepto definitivo, qué decir de la música de nuestros aborígenes. ¿Dónde hay un solo texto musical chibcha? Es infantil siquiera discutir el punto. La música Chibcha, que probablemente fue más bien ruido que música, se perdió para siempre [...] los chibchas no dejaron otra manifestación de arte sino los tunjos rudimentales que todavía se suelen encontrar en los lugares que habitaron esos antiguos moradores del país (Uribe Holguín, 1941, pp. 133-134).

Semejante afirmación contrasta fuertemente con el catálogo de obra del compositor. En los archivos del Patronato se encuentran las partituras de *Bochica*, op. 73 (1939); *Ceremonia indígena* op. 88 (1955) y *Conquistadores* op. 108 (1958), *Tres bocetos sinfónicos*, op. 115 (1961) y la obra más ambiciosa de todo el catálogo del compositor: el drama lírico *Furatena*, op. 76 (1943). Aunque, conviene señalar, todas las obras

---

son fotocopias o ediciones, las cuales se consideran, a pesar de aparecer mezclados en el catálogo del archivo sin discriminación entre originales y copias, que no son obras originales contenidas en el archivo, sino copias que deberían aparecer en el listado de la biblioteca, no del archivo de documentos históricos de la Fundación Guillermo Uribe Holguín.

<sup>5</sup> La Schola Cantorum, alma máter de ambos compositores, era entonces la portadora de una postura historicista, católica y conservadora aun en el entorno francés.

son ambiciosas en términos de formato, de extensión y del desarrollo de lo que se puede denominar *leit motivs*, como hilo conductor en la forma.<sup>6</sup> Basta una mirada a la cronología de los eventos para comprender que la opinión del compositor acerca del asunto indígena no es estática ni permanente. Durante los años de la República Liberal (1930-1946) el país gozó de un periodo en el que se enaltecieron algunos elementos de las culturas indígenas y se fomentó y difundió la investigación sobre ellas (Santos Molano, 2005). Un ejemplo concreto, que jugó un papel fundamental en el curso artístico de Colombia, fueron las celebraciones por el cuarto centenario de Bogotá, en 1938. En torno al evento se realizó una exposición arqueológica con objetos indígenas hallados en excavaciones y a la publicación del cuarto número del *Boletín Latinoamericano de Música*, proyecto americanista que venía adelantando desde hace algún tiempo el musicólogo Francisco Curt Lange. En el producto editorial, junto con muchos otros artículos, aparecen tres que tratan de manera directa y central la música indígena en el territorio colombiano (Curt Lange, 1938).<sup>7</sup>

Se conoce con certeza que Uribe Holguín tuvo acceso al boletín y, por ende, a esos tres artículos, por el capítulo titulado “El Boletín latinoamericano de música”, que el compositor dedicó en sus memorias otro artículo que Curt Lange le dedicó a él, titulado “Guillermo Uribe Holguín” (Curt Lange, 1938). Solo un año después de la publicación del boletín va a aparecer la primera obra indigenista de Uribe Holguín, la cual representa una nueva línea estética perfectamente diferenciable desde el punto de vista musical —que va más allá de los meros títulos de las obras— dentro de su producción.

Ya Duque (1980) había esbozado una división de la producción de Uribe Holguín en dos líneas, una universalista y otra nacionalista, pero acá se propone una subdivisión de la línea nacionalista en dos líneas (ver Figura 1). La primera, y más conocida, entre la que destaca la titánica colección de los *Trescientos trozos en el sentimiento popular*, es la línea del nacionalismo criollo, basado en las músicas folclóricas que conocía el compositor (el pasillo, el bambuco, el joropo y el torbellino), y una segunda línea basada en el asunto indígena. Esta última está fuertemente apoyada en los dispersos datos que aparecen en los tres artículos sobre música indígena del boletín.

<sup>6</sup> Para una discusión más profunda acerca de la representación de los elementos extramusicales en la música programática de Uribe Holguín, se puede consultar a Vaughan (2015).

<sup>7</sup> Los artículos referidos son: “De la música indígena colombiana” y “La música en las culturas prehistóricas de San Agustín”, de Gregorio Hernández de Alba (1938), y “Musicología indígena de la Amazonía colombiana”, de Francisco de Iguada (1938).

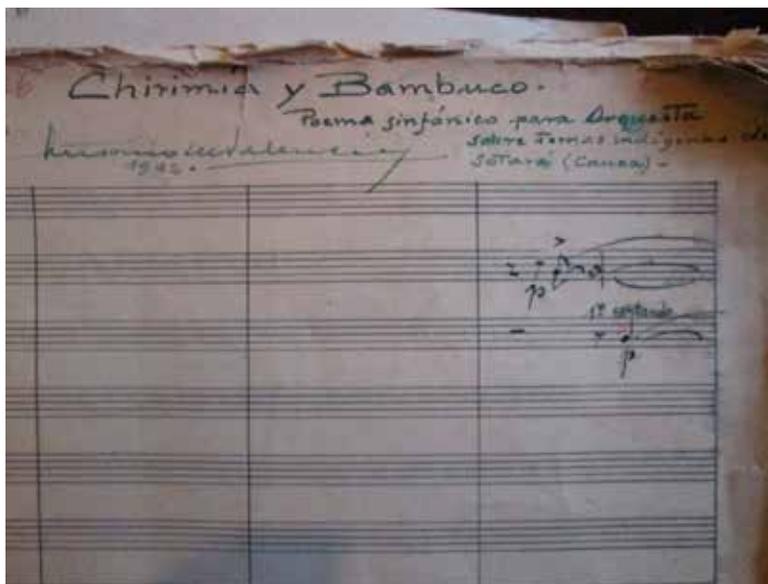


**Figura 1.**  
**Universalismo y nacionalismo en Guillermo Uribe Holguín**

### 3.2 Antonio María Valencia

En Antonio María Valencia, aunque no se encuentre tan patente la aparente contradicción y su figura no haya sido deformada tan drásticamente por los medios de comunicación y la historiografía local, tampoco se le considera un abanderado del indigenismo en nuestro país.

Tuvo una formación muy parecida a la de Uribe Holguín, y fue también abanderado de la creación del esquema de conservatorio europeo que trajo a Cali, no sin hacer algunas transformaciones al programa que creó en la capital del país el violinista y compositor bogotano. En los mismos años de la República Liberal, solo tres años después de la primera creación indigenista de Uribe Holguín, y simultáneo con un auge del indigenismo que se discutirá más adelante, Valencia toma su composición *Chirimía y bambuco sotaño*, estrenada en Popayán en 1930 y la eleva a la categoría de poema sinfónico (exactamente el mismo género —la misma etiqueta— que Uribe Holguín utilizó por primera vez en su también primera obra indigenista *Bochica*) al orquestrarla y re-titularla *Chirimía y bambuco: poema sinfónico para orquesta sobre temas indígenas de Sotaró (Cauca)* (ver Imagen 4).



**Imagen 4. Detalle de la primera página del manuscrito de Chirimía y bambuco: poema sinfónico para orquesta sobre temas indígenas de Sotará (Cauca).**

Archivo del Patronato Colombiano de Artes y Ciencias

De la misma manera que se mencionó anteriormente el estatus y la importancia que se encuentra en el formato instrumental de todas las obras indigenistas de Uribe Holguín, se resalta el gesto de Valencia de convertir su *Chirimía y bambuco sotareño*, para piano, en un poema sinfónico para orquesta. Además, el matiz con el que resalta en el subtítulo el asunto indígena, cuando en la difusión de la versión para piano el compositor solía bromear con la cita no a las melodías indígenas sino a la autoría de Francisco Diago, en la sección del bambuco, resulta un aspecto interesante que genera ciertas preguntas.

Por ejemplo, ¿era realmente Uribe Holguín un referente tan importante para Valencia como para inspirar la transformación de una de sus obras más conocidas para piano? En la Colombia de la primera mitad del siglo xx era difícil para cualquier compositor de música sinfónica ignorar una figura tan importante como Uribe Holguín.<sup>8</sup> Sin embargo, es claro que el antagonismo entre los dos compositores estaba en todo su furor en el año cuarenta, por lo cual es poco probable que el impulso haya surgido solamente inspirado en la producción del compositor bogotano.

<sup>8</sup> En algunos textos se presenta a Uribe Holguín como un compositor frustrado y apartado de la escena después de su renuncia a la dirección del Conservatorio en 1935. Sin embargo, no hay nada más alejado de la realidad. A pesar de su renuncia a la dirección del Conservatorio y su orquesta, Uribe Holguín siguió presente en los escenarios, creando música, estrenándola, publicando artículos en revistas y periódicos y tomando decisiones desde la junta directiva de la Orquesta Sinfónica Nacional hasta los años 60, cuando la ceguera lo obliga a retirarse de la vida pública y de su constante ejercicio como compositor y director. Para una discusión más profunda, ver Vaughan (2015).

Lo anterior genera, entonces, una segunda pregunta. Si no se debe —al menos no únicamente— a Uribe Holguín la inspiración para la transformación de su primera *Chirimía y bambuco sotareño* para piano de entonces de 1930, ¿por qué sucede eso en 1942? No es casual que creara la versión orquestal de esta obra un año después de la creación del Instituto Etnológico Nacional en 1941; dos años después del Congreso de Pátzcuaro; tres años después de la creación de *Bochica* (1939); y simultáneamente con la creación de *Furatena* de Uribe Holguín, proyecto del que Valencia seguramente tuvo noticias antes de su terminación definitiva en 1943.<sup>9</sup>

Como se hizo explícito arriba, aunque probablemente no planeaba encaminar su producción a imagen y semejanza de Uribe Holguín, es cierto que es un referente al que era difícil no contemplar, aunque fuera desde una perspectiva competitiva más que desde la admiración, y en un momento en el que está cobrando un impulso notable el indigenismo, no solo en Colombia, sino en toda América Latina.<sup>10</sup>

#### 4. Coda

La situación de los músicos en Colombia que buscan vivir de la música no es y nunca ha sido fácil. Semejante coyuntura, de frente al indigenismo continental, es ante todo una oportunidad para articularse con los medios de comunicación de una manera efectiva. Tanto las obras indigenistas de Uribe Holguín, como el poema sinfónico de Valencia, representan ejemplos paradigmáticos del repertorio sinfónico indigenista nacional. A pesar de las evidentes diferencias entre estas dos figuras de la música colombiana de primera mitad del siglo xx, es evidente la cercanía en sus proyectos de indigenismo musical y la articulación de sus creaciones con el contexto local y continental.

En este punto, conviene adherirse parcialmente a la afirmación de Antonio García (1946), quien dijo acerca del indigenismo del país: “Bien puede afirmarse —sin emplear lenguaje figurado— que la literatura ha sido la más importante forma de conocimiento científico del indio contemporáneo” (p. 66), refiriéndose a la acumulación de

<sup>9</sup> La creación de *Furatena* fue un proceso largo que generó expectativa en el público colombiano. En el prólogo de las memorias de Uribe Holguín, escrito por Antonio Gómez Restrepo y con fecha del 9 de Julio de 1941 (un año antes de la fecha de terminación de la versión orquestal del poema sinfónico *Chirimía y bambuco*), dice que “sus amigos no perdemos la esperanza de ver realizada una grande obra escénica cuyo libreto él mismo [Uribe Holguín] ha preparado, sobre tema indígena, que le permitirá aprovechar elementos autóctonos, elevándolos a la dignidad del arte moderno” (Uribe Holguín, p. 9).

<sup>10</sup> El Congreso de Pátzcuaro implicó el compromiso de las diez naciones latinoamericanas que tuvieron representación (Colombia no firmó el primer documento por no tener representación oficial en el evento, pero se adhirió a la propuesta y creó en 1941 el instituto nacional indigenista) en el evento de crear un instituto indigenista. Sin duda, el evento fue de importancia continental y, en lo local, fue acentuado por las políticas de la República Liberal que habían arrojado eventos y publicaciones tan importantes como las que ya mencionamos arriba. Fuente: Documento oficial de la convención de Pátzcuaro emitido por el gobierno de Los Estados Unidos Mexicanos, disponible en: [www.iadb.org/Research/legislacionindigena/pdocs/CONVENCIONPATZCUARO.pdf](http://www.iadb.org/Research/legislacionindigena/pdocs/CONVENCIONPATZCUARO.pdf) El enlace no sirve. Faltaría referenciar e indicar si es cita textual o no. Acá solo iría el autor y el año, no la referencia completa

experiencias en torno a la realidad del indio colombiano. Parcialmente, porque sí se puede considerar la literatura como la principal fuente de energía en el movimiento indigenistas, por encima de las producciones científicas de la antropología y la sociología, aunque se dude del carácter científico de estas obras. Sin embargo, la creación literaria sobre el indigenismo, presente en obras como *La vorágine* (1924), ha dado sin duda un empuje notable a la transmisión de conocimientos acerca de la realidad de las poblaciones indígenas y a la adición del tema indígena en la identidad de la nación y del continente.

Se equipara, en consecuencia, la afirmación de García sobre la música, ya que el indigenismo sinfónico, lejos de ser necesariamente exacto o científico en cuanto aplicación del lenguaje musical de las culturas indígenas —y eso sin mencionar el problema de lo inadecuado que resulta la sola utilización de la palabra *música* para referirse a las prácticas musicales de culturas indígenas que han conservado cierta distancia con la cultura occidental—, es sin duda una fuente de generación de identidad nacional. Así como la literatura se ha apoyado en la información que brindó la arqueología, la antropología y la sociología, el indigenismo sinfónico se apoyó en los aportes de la musicología en general y en los citados artículos del *Boletín Latinoamericano de Música* en particular. Aunque han aparecido varios trabajos entre los que se destacan los de Barrera (2009), Troyan (2008) y el del mencionado García (1946), se coconsidera que, desde el punto de vista analítico y propiamente musicológico, aún hay mucho por hacer en torno al indigenismo sinfónico colombiano de la primera mitad del siglo xx, desde el estreno y edición de algunas obras hasta la discusión académica elaborada.

## 5. Referencias

### 5.1. Bibliografía

Cole Lacoste, M. (1979). "La escultura en el siglo XX". En J. Pijoan (Dir.), *Historia del Arte Tomo X* (pp. 270-274). Barcelona: Editorial Salvat S. A.

Duque, E. A. (1980). "La cultura musical en Colombia, siglos XIX y XX". En *Gran Enciclopedia de Colombia "Arte 2"* (pp. 89-110). Bogotá: Casa Editorial El Tiempo.

García, A. (1945). *El indigenismo en Colombia, génesis y evolución*. Boletín de Arqueología, 1(1).

Hernández de Alba, G. (1938). *De la música indígena en Colombia*. Boletín Latinoamericano de Música, 4, 721-732.

Hernández de Alba, G. (1938). *La música en las culturas prehistóricas de San Agustín*. Boletín Latinoamericano de Música, 4, 733-737.

Curt Lange, F. (1938). *Guillermo Uribe Holguín*. Boletín Latinoamericano de Música, 4, 757-795.

Santos Molano, E. (2005). *La Revolucionaria República Liberal*. *Revista Credencial Historia*, (183).

Uribe Holguín, G. (1941). *Vida de un músico colombiano*. Bogotá: Editorial Voluntad.

Vaughan, C. (2015). *Los poemas sinfónicos de Guillermo Uribe Holguín (1880-1871)* (Tesis de Maestría). Universidad Nacional de Colombia.

## 5.2 Fuentes primarias

Uribe Holguín, G. Bochica op. 73: partitura general y partes en la Fundación Guillermo Uribe Holguín del Patronato Colombiano de Artes y Ciencias, Carpeta 14E.

Uribe Holguín, G. Ceremonia indígena, tres bocetos sinfónicos op. 115: partitura general y parte en el archivo del Patronato Colombiano de Artes y Ciencias, Carpeta 7E.

Uribe Holguín, G. Conquistadores op. 108: partitura general y partes en la Fundación Guillermo Uribe Holguín del Patronato Colombiano de Artes y Ciencias.

Uribe Holguín, G. Coriolano op. 97: partitura general y partes en la Fundación Guillermo Uribe Holguín del Patronato Colombiano de Artes y Ciencias.

Uribe Holguín, G. Furatena: partitura general, reducción para piano y voces, libreto y partes en el archivo del Patronato Colombiano de Artes y Ciencias, Carpeta 2E.

Uribe Holguín, G. Tres bocetos sinfónico op. 115: partitura general, y partes en el Patronato Colombiano de Artes y Ciencias, Carpeta 24E.

Valencia, A. M. Chirimía y bambuco sotareño, fotocopia del manuscrito autógrafo de la partitura para piano de 1930 en el Patronato Colombiano de Artes y Ciencias.

Valencia, A. M. Chirimía y bambuco: poema sinfónico, partitura general en el Patronato Colombiano de Artes y Ciencias.

# ENSAYO: NOTAS SOBRE JOHN CAGE Y LA LITERATURA\*

## *NOTES ON JOHN CAGE AND LITERATURE*

**Pablo Montoya Campuzano\*\***

\* Texto leído en el coloquio “John Cage, el maestro del azar planeado, 1912-2012”, celebrado en Medellín-Colombia, del 18 al 20 de septiembre de 2012.

\*\* Pablo Montoya Campuzano, es novelista, poeta, ensayista, traductor, crítico y profesor de literatura colombiano. Realizó estudios de Música en la Escuela Superior de Música de Tunja y es graduado en Filosofía y Letras de la Universidad Santo Tomás en Bogotá. Obtuvo la maestría y el doctorado en Estudios Hispánicos y Latinoamericanos en la Universidad de la Nueva Sorbona-París 3. Actualmente es profesor de Literatura de la Universidad de Antioquia y Premio Rómulo Gallegos (2015), José Donoso (2016) y el Premio José María Arguedas (2017).

## Resumen

El presente texto sobre John Cage y la literatura está construido a partir de diez y seis pequeñas secciones. En ellas se realiza una travesía por diferentes momentos del proceso creativo de Cage y se relaciona con obras de la literatura y autores de la segunda mitad del siglo XIX y del XX. Finalmente se aborda la libertad en la creación de la composición musical y de la obra literaria y los diferentes sentidos que puede tomar.

**Palabras clave:** John Cage, música y literatura, creación artística, música aleatoria, estética musical y literaria

## Abstract

The present text about John Cage and literature is composed of sixteen little sections that illustrate a journey through different moments of Cage's creative process and is related to the authors and literary works of the second half of the XIX and XX century. Finally, freedom in the creation of both the musical composition and literary work and the different meanings that it can take are examined.

**Keywords:** John Cage, music and literature, artistic creation, aleatory music, music and literature aesthetics.

I

“Estoy contra toda distinción entre pintura, música, literatura y las otras artes”<sup>1</sup>, decía John Cage en una entrevista que le hizo Jean-Yves Bosseur (Bosseur, 2000: 162). Bosseur le preguntó: “Y usted, ¿qué es?” A lo cual Cage respondió: “Comencé siendo músico, pues eso fue lo que le prometí a mi maestro Schoenberg. Pero ahora [estamos en 1970]... La música es otra cosa y no es mi culpa” (*ibid.*). Sin embargo, a Arnold Schoenberg, su discípulo norteamericano le parecía más un inventor que un compositor. Y esta diferenciación surgió porque Schoenberg no apreció un sentido apropiado de la armonía en las primeras obras que le presentó Cage (10). Sin ella, sentenció el alemán con un fuerte sentido de su responsabilidad pedagógica, la música se le convertirá a usted inevitablemente en algo así como golpearse la cabeza contra las paredes. Cage no se enfadó ante esta advertencia. Más bien sonrió, y dijo entre desdeñoso y provocador: “Pues bien, me la pasaré el resto de mi vida golpeándome la cabeza contra las paredes.” (*ibid.*).

II

Quisiera detenerme en esta definición de Schoenberg —Cage es más un inventor que un compositor— y proponer un vínculo literario que quizás pueda resultar temerario. Pero lo haré con cierta prudencia. El puente queideo es entre Cage y el Romanticismo. Acudo a Balzac y a uno de sus cuentos musicales llamado *Gambara* (1837) (Balzac, 1981: 73-138). Así como en *Una obra maestra desconocida* (1832) (39-72) Balzac prefigura la pintura de Cézanne e incluso la pintura abstracta del siglo xx, *Gambara* prepara una buena parte de la música contemporánea, atonal y atravesada por las nociones de ruido, de silencio y de azar, que en Cage tendrá a uno de sus más singulares exponentes. *Gambara* es un compositor extravagante, una suerte de lutier italiano radicado en el París de los años treinta del siglo xix, que busca el secreto de la música y cree alcanzarlo a través de unas obras, ininteligibles para el narrador del cuento, pero acaso un poco más comprensibles para nosotros, que somos oyentes y lectores del siglo xxi. Sus obras imposibles las interpreta en un instrumento de teclado, inventado por él mismo, llamado *Panharmonicon*. Criatura capaz de explotar al máximo las fuentes de la armonía y la melodía hasta despedazarlas del todo y de reunir en su cuerpo las propiedades de una orquesta entera, el *Panharmonicon* tiene uno de los puestos fundamentales en un museo particular de la fantasía instrumental. Y me aventuro a ver en él un anticipo del piano preparado de Cage. En algún momento, *Gambara* se detiene y parece escuchar una inaudible gama de sonidos que, para el narrador, no es más que una especie de silencio ambiental interrumpido por los estertores y ruidajos que hace el músico italiano. Así como la pintura de Frenhofer —el personaje de *Una obra maestra desconocida*— pinta un caos de líneas rodeado de una especie de bruma sin forma, la obra que compone *Gambara* es una “estridente cacofonía”, una “creación informe” que viola las reglas

<sup>1</sup> Todas las traducciones son propias.

de la composición y cuyos sonidos son “sonidos discordantes lanzados al azar” (113). El azar de *Gambara*, publicado en 1837, sin duda nos pone en esta senda que luego desembocará en los trabajos y en las especulaciones de John Cage.

### III

Hay algo de estos músicos delirantes de la literatura romántica que me remite, mucho más que los compositores de carne y hueso de todo el siglo XIX, a la personalidad lúdica, traviesa y lúcida de Cage. En “El caballero Gluck”, uno de los cuentos de Hoffmann publicado en 1809 (1984: 15-39), se toca una música prodigiosa en partituras donde no hay nada escrito. Y sospecho que hay una sugestiva relación de continuidad entre esas partituras sin signos y las que Cage hará en donde, por lo demás, no hay notas aunque sí dibujos que deben guiar al intérprete por los meandros indeterminados de la obra musical. No olvidemos, por lo demás, que cuando a Cage le preguntaban si había signos o señales que pudieran poner a dialogar la danza con la música, Cage contestaba que entre ambas artes no había señales, y que si las había, debían provocar la indeterminación (Bosseur, 2000: 157). Hay otro personaje de Hoffmann, el consejero Krespel (“El consejero Krespel” (Hoffmann, 1984: 111-159)), que insinúa también ciertos rasgos de la poética compositiva de Cage. Krespel, que es un constructor de violines y tiene raptada a una joven cantante excepcional que solo canta para él, hace construir su casa sin planos arquitectónicos previos. Los obreros de la obra llegan y Krespel les dice algo así como “en este hueco, caballeros, construyan algo que se parezca a un muro”. Y cuando los trabajadores, en una atmósfera de risas y bromas frescas, terminan lo que podría parecerse a un muro, Krespel les dice que hagan en tal parte algo semejante a una ventana y luego más allá una segunda que no tendrá las mismas dimensiones de la primera, ni de la tercera ni de la cuarta. De tal modo que la casa que se construye queda tan perfectamente acabada que no se parece a ninguna otra casa en el mundo. Esta simpática historia me lleva a ciertas concepciones de Cage que hablan de una música que no se escribe, sino que se va haciendo progresivamente en un espacio apropiado para que ella exista. Cage se refirió varias veces, en las entrevistas que le hicieron, a la forma de su música. Él decía que la forma era un aspecto que no le interesaba y que ella solo podía percibirla el oyente (Bosseur, 2000: 156). El problema de las formas preestablecidas no le preocupaba en absoluto a Cage, o al menos al John Cage de la madurez. Y cuando veía asomado en los happenings cualquier indicio de intensión, perdía todo interés en la obra que escuchaba. La definición que da el compositor norteamericano de la música experimental ilumina a su modo la propuesta arquitectónica de Krespel: es aquella música en la que el compositor no sabe lo que va a pasar con ella en el momento en que se realiza (70).

### IV

Con todo, quiero aclarar que establezco relaciones un poco ociosas. Si es verdad que Hoffmann, por ejemplo, creía, como Cage, en la unidad de la creación artística,

es decir, que para él un verdadero artista era quien podía componer música, pintar frescos y escribir poemas, es menester precisar que entre la poética romántica y el pensamiento de Cage hay evidentemente grandes diferencias. Empezando por el espacio que ocupa entre unos y otro el asunto de la belleza. Mientras los románticos tipo Hoffmann, Balzac, Nerval y Victor Hugo, por citar los más representativos, hasta llegar al Baudelaire que escribe sobre los dramas de Wagner, creen que la música es el camino más idóneo para expresar las cimas inalcanzables de la belleza, Cage dirá que la belleza, o lo bello para mejor decirlo, no tenía nada que ver con sus pesquisas. Es más, en una entrevista que se le hizo sobre la música perfecta, bella y eterna de La Monte Young, Cage dijo que eran las cosas feas las que en realidad le interesaban más (cf. Bosseur, 2000: 167). “Lo feo no es lo feo sino la vida misma” (*ibid.*), decía Cage. Y es por esta razón que él trabajó más con ruidos que con sonidos puros. En su conferencia “El futuro de la música: Credo” (Cage, 2003: 3-7) Cage dice: “Donde estemos, lo que escuchamos es esencialmente ruido. Cuando no le prestamos atención, ese ruido nos molesta. Pero cuando lo escuchamos, lo encontramos fascinante” (3). Pero las consideraciones con Cage frente a la belleza no son así de claras. Un estudioso de su obra, David Revill<sup>2</sup>, considera, por ejemplo, que la palabra que está en el centro de la apreciación estética de Cage es justamente la belleza. Sea esto cierto o no, inclinémonos mejor a pensar que la belleza en Cage admite la incertidumbre y el cambio, el azar y la imperfección.

## V

Los románticos, además, ubicaban la belleza en ciertos terrenos límbicos abiertos al cielo o al infierno. Es más, se sabe que la expresión de lo bello en el Romanticismo estuvo ligada a la forma, a esa naturaleza móvil que exigía del artista dominarla a través de metamorfosis varias. Y tal vez esta indiferencia hacia lo bello podamos relacionarla con el mismo desdén con que Cage asumía el problema de la forma, pero también con el posible sentido de la música. Los sentidos que la música ofrecía, para los hombres del siglo xix, se podían concentrar en lo que se llamó la música pura y la música programática. Pero la una y la otra terminaban teniendo un sentido completamente manipulador. Habrá que esperar a que surja Stravinski para que se plantee la ausencia de semántica sonora. La música, según la célebre fórmula del Stravinski de la Poética musical (2011), tiene sintaxis pero en absoluto sentido. Cage, más radical que Stravinski, dirá que los sonidos creados por un compositor ni siquiera deben provenir de él mismo. En su artículo “Historia de la música experimental en los Estados Unidos” (1959) Cage se apoya en las palabras de Christian Wolff para decir:

La música es una resultante que existe simplemente en los sonidos que oímos, y no recibe ninguna impulsión de las expresiones del sí mismo o de la personalidad. La música es indiferente en su motivación, no saca su origen de ninguna psicología o intención dramática, ni de ninguna concepción literaria o pictórica. (Cage, 2003: 76)

<sup>2</sup> Cf. Revill, D. (1993). *The Roaring Silence: John Cage — A life*. Nueva York: Arcade Publishing.

El sentido de la música, si es que existe, puede brotar entonces de la relación particular que entabla la obra con el oyente. Y esta relación, para Cage, es accidental, imprevisible, ilusoria. Y en lo que respecta a la sintaxis, ya se verá, sobre todo en su trabajo *Empty words* (1973-1975), cómo Cage enfrenta tal asunto.

## VI

Estos personajes de la literatura musical romántica son emblemas de la rebeldía en el arte. Su relación con la sociedad es siempre conflictiva y usualmente están embriagados, no solo por sus propias concepciones artísticas, sino también por sustancias como el opio y el alcohol. Son paradigmas de la marginalidad, la enfermedad, la miseria, y por ello resultan tan llamativos. En esta perspectiva, me parece fundamental detenerse en uno de los escritores que más va a influir la obra y el pensamiento de Cage. También es un romántico y, sin duda, el primer gran rebelde de la historia de los Estados Unidos. Se trata de Henry David Thoreau. En la obra de Cage hay tres personas que actúan como pilares y que, al lado del budismo zen y el Libro de las Mutaciones, van a sostener las posturas artísticas y filosóficas del músico. Ellas son Erik Satie, James Joyce y Henry Thoreau. Thoreau hace un llamado a la negación de los gobiernos. Y lo propone desde la práctica de un individualismo que debe conducir no a un egoísmo caprichoso, sino a la realización plena de la libertad del ser humano. Thoreau en su ensayo sobre la desobediencia civil dice que la existencia de verdaderos hombres libres terminará negando la existencia de cualquier gobierno. “No habrá nunca un Estado verdaderamente libre e iluminado hasta que reconozca al individuo como el poder más alto e independiente” (Thoreau, 2011: 58). Estos perfiles sitúan las ideas de Thoreau no en el terreno de las utopías, pues casi todas las construcciones utópicas, desde la Antigüedad hasta nuestros días, devienen, por la regulación rigurosa en que se instauran, lugares siniestros donde se termina ejerciendo la autoridad de uno y otro modo, sino en el campo de la viabilidad tanto cotidiana como artística. Y el caso de la vida y la obra de John Cage están allí para demostrarlo, pues en él la libertad está en el centro mismo de la intersección que construyen el arte y la vida cotidiana. “No nací para ser obligado. Respiraré a mi manera.” (39) “Si un hombre es libre de pensar, libre de soñar, libre de imaginar lo que no es por mucho tiempo lo que parece ser, no hay reformadores ni gobiernos insensatos que puedan impedirselo.” (51). El sentido de estas frases de Thoreau puede ser perfectamente atribuible a Cage. Las palabras de Thoreau —“El mejor gobierno es aquel que gobierna menos (...) El mejor gobierno es aquel que no gobierna en absoluto” (3)— fundadas en un supuesto claramente anarquista, estará presente en varias obras de Cage. Mírese, por ejemplo, *Etcétera* (1973). Cage se basa en una comparación de Thoreau que aparece en la parte final del ensayo sobre la desobediencia civil. Thoreau compara al gobierno con un árbol, y a los individuos con los frutos que, al madurar, caen al suelo (58-59). Pues bien, *Etcétera* es una obra escrita para la orquesta de la Ópera de París, en la que los músicos poseen la facultad de desplazarse de una posición en la que no dependen del director de la orquesta a otra en la que esta dependencia se manifiesta. Es decir, por un lado el hacer música se asume desde el lado libertario y completamente individual y, del otro, se

asume desde la noción misma del otro que representa el gobierno. *Etcétera*, de alguna manera, es ese árbol de Thoreau con sus propios frutos que se le escapan.

## VIII

Hay otra obra de Cage que ilustra bastante bien el espíritu anarquista de Thoreau. Uno de los solos, el 35, de *Song Books* (1970) está basado sobre esas primeras frases del ensayo sobre la desobediencia: “La mejor forma de gobierno es la ausencia de gobierno” (Thoreau, 2011: 3). El solo en cuestión es una especie de himno, con estructura AABA. Pero antes de que el intérprete se enfrente al canto, se le propone portar la bandera de la anarquía, o una supuesta bandera del planeta Tierra, y mantenerla en alto durante el tiempo de la ejecución. Y en lo que tiene que ver con el carácter del canto mismo, Cage aconseja enturbiar tanto la altura y el timbre como la pronunciación del texto como si la voz del cantante no fuese diestra en estas faenas. Pero, además, hay otro solo, el 3, que brinda un particular homenaje al escritor y a su ciudad natal: Concord, en Massachusetts. El solo canta un texto de Thoreau sometido a todo tipo de intervenciones tipográficas que, a su vez, influyen en la variación de la intensidad como en la calidad del timbre de la voz. La línea melódica se construye esencialmente según las ondulaciones de un mapa de la ciudad de Concord (cf. Bosseur, 2000: 79-81). Cartografía y música se asocian aquí de tal modo que una intersección de rutas o la evocación de un medio de transporte en el papel estremecen el dispositivo electrónico que acompaña al cantante. La partitura se ve invadida —y tal caso se presentará también en otras obras de Cage, *Atlas Eclipticalis* (1961) y *Études Australes* (1974-1975), basadas en cartas astronómicas— de caminos y carreteras gráficos que el intérprete debe recorrer adecuadamente con su voz. Esta conexión de lo visual con lo sonoro, en lo que respecta al continuo homenaje que Cage hará de la personalidad de Thoreau, aparecerá en una obra que quisiera mencionar brevemente. *17 Drawings by Thoreau* (1974) se elaboran a partir de diminutas fotografías de croquis de Thoreau sacados de su *Diario*; croquis con los que el mismo escritor intenta ilustrar sus reflexiones sobre la naturaleza. Con la ayuda del *I Ching*, ese libro que siempre acompañará las intenciones del artista, Cage determina el formato, la orientación, la superposición y el color mismo de las imágenes (cf. Bosseur, 2000: 98).

## IX

Ahora bien, la utilización del *I Ching*, *El libro de las mutaciones* (2013), por parte de Cage obedece, me aventuro a pensarlo así, a esta búsqueda liberadora que Thoreau propone en sus escritos. Y es evidente, cuando se hace un recorrido por la vida de Cage, que el descubrimiento de la filosofía oriental a través de los cursos que imparte Suzuki sobre budismo zen,<sup>3</sup> como el descubrimiento del grupo de los *transcendentalistas*, del cual formó parte Thoreau junto a Ralph Waldo Emerson, se dan, si no simultáneamente, en todo

<sup>3</sup> “Después del descubrimiento de la filosofía de Coomaraswamy y del encuentro con Gita Sarabhai, Cage acude durante dos años a los cursos de Suzuki sobre el budismo zen en la Universidad de Columbia.” (cf. Bosseur, 2000: 24).

caso de manera dialógica. El horizonte propuesto por los hexagramas del *I Ching* libera entonces al compositor de sus gustos y sus disgustos, de sus fantasmas personales y cargas emotivas y lanza al individuo a los terrenos del azar. “Un músico disciplinado, dirá Cage, no es alguien que se fije a reglas estrictas o que respete estrictamente las reglas, o que interprete escrupulosamente una obra, sino alguien que sabe olvidar, que es capaz de desembarazarse de toda idea de gusto o de disgusto, es aquel que no busca ni intenta construir” (Bosseur, 2000: 68). Iniciando los años cincuenta, John Cage se sumerge en los dos volúmenes del *I Ching*, cuya gama de oráculos de la antigua China lo llevarán a establecer un sistema de composición “impersonal”. Un sistema que terminará conduciéndolo a una suerte de poética, en donde él, como compositor, se consagra a plantear preguntas cuyas respuestas, nacidas del azar, abrirán su espíritu al mundo exterior.

## X

Pero el azar en la música de Cage no solamente está vinculado al *I Ching*, sino también a las cartas mágicas y del Tarot, y al tiraje de los dados y las monedas. El procedimiento, aunque en cierta medida diferente en cada una de estas modalidades, concluye en la elaboración de un azar que no supone, como pensaba Pierre Boulez, una especie de irresponsabilidad del compositor con su propia obra (cf. Bosseur, 2000: 40), sino una actividad liberadora que vincula tanto el creador como al intérprete. Esto concierne al trabajo propiamente poético de Cage. Experimentando a partir de tablas de palabras fundadas sobre una muestra de vocales, y utilizando monedas, Cage comenzará a escribir una obra poética que al recurrir al azar no elimina ni el rigor ni la selección. Pues la selección en Cage reside justamente en la naturaleza de las preguntas que mueven la creatividad del compositor. Y estas preguntas establecen de nuevo un lazo entre las ideas de Thoreau y Cage. Valga la pena señalar que, frente a las preguntas, Cage no mantendrá una posición ni afirmativa ni negativa, sino que habitará un especie de interregno que reúne ambas circunstancias. Como en Thoreau, que piensa que tanto el “sí” como el “no” son propiamente mentiras (Bosseur, 2000: 37), Cage opina que la verdadera respuesta, inestable y ondeante, jamás absoluta y autoritaria, está en un algún lado de la unión de ambas posibilidades. Juego de opuestos que edifican la escurridiza y ficticia unicidad del mundo y de la existencia, y que tiene que ver, por supuesto, con las ideas del budismo zen. En resumen, se podría decir que al acudir a los procedimientos del azar, Cage intenta, al mismo tiempo, determinar la naturaleza del material sonoro y su organización y volver más diáfana su personalidad de compositor y poeta. De lo que trata, en fin, es de hacer una música, sonora o lingüística, que interroge al intérprete y al oyente y deje de darle órdenes estéticas. Que lo aleje de lo previsible y lo enfrente a lo accidental.

## XI

Etimológicamente, “sintaxis” posee una connotación militar. El verbo griego syntassein significa alinear un grupo de soldados para la batalla. Por ello, a la sintaxis

como al gobierno solo hay que obedecerle o desobedecerle. Y Cage opta por lo segundo. Desbaratar sintaxis lleva necesariamente a dinamitar semánticas y esto significa desmilitarizar el lenguaje. La desmilitarización del lenguaje la han señalado algunos estudiosos de la obra de Cage, entre ellos Norman Brown (Bosseur, 2000: 68) y Diane Mullin<sup>4</sup>. De hecho, esta relación anarquista con las palabras es lo que se presenta en *Empty words*, obra dividida en cuatro partes, en la que Cage se basa en pasajes del diario de Thoreau y cuyo sistema de composición remite una vez más a los procesos aleatorios del I Ching. Pero, como dice Dawn Akemi Sueoka,<sup>5</sup> es justamente desde el trabajo laborioso de la sintaxis que Cage propone otras lecturas de los textos de Thoreau. La literatura se vincula con la música para proponer una estética cuyo rumbo es la negación de todo poder lingüístico. Y es que Thoreau, hasta en sus concepciones sobre el silencio —“La mejor comunicación que obtienen los hombres reside en el silencio” (Bosseur, 2000: 42), decía el escritor—, será como una especie de vector permanente en la construcción de la obra de Cage. *Empty words* ofrece en sus cuatro partes un singular tratamiento que desarma sistemáticamente las palabras de Thoreau. Cage, en realidad, ama y admira tanto al escritor de Massachusetts que termina disolviendo, en una libertaria incomprensión, su propio mensaje libertario. En la primera de sus partes, se eliminan las oraciones, y solo hay frases, sílabas, palabras y letras. En la segunda, se eliminan las oraciones y las frases, y solo hay palabras, sílabas y letras. En la tercera, se eliminan oraciones, frases y palabras, y solo hay sílabas y letras. Y en la cuarta, se eliminan oraciones, frases, palabras y sílabas, y solo quedan letras. Se podría diseccionar *Empty words* tratando de seguir rigurosamente las reglas propuestas por Cage. Pero acaso lo mejor sea apoyarse en Akemi Sueoka<sup>6</sup> cuando dice que es el fracaso de esta supuesta normativa lo que otorga a la obra su poderosa energía artística. Tales trozos efímeros se resisten, en realidad, a una interpretación definitiva. Y lo que los hace inquietantemente “bellos” es su condición proclive a lo cambiante y a lo parcial. *Empty words* se concibió para que durara aproximadamente doce horas. Cage imaginaba este juego de palimpsestos interpretándose a lo largo de una noche. Las palabras desmembradas deben irse mezclando con los ruidos ambientales que las gentes hacen al abrir y cerrar las puertas y ventanas de sus viviendas. De este modo, se opera una especie de puente progresivo, de múltiples sentidos, entre texto y sonido. El mismo Cage define así su obra:

*Empty words* es una transición de la literatura hacia la música; en cada parte se quita un elemento sintáctico y se llega así a las letras y al silencio, es decir, a la música; a fuerza de reducir los elementos del lenguaje se presenta una aproximación al núcleo de la música. (Bosseur, 2000: 185).

<sup>4</sup> Cf. Mullin, D. (2012). *Emptying words: Demilitarizing, Denoting, and Delight*. En <http://www.quodlibetica.com/emptying-words-demilitarizing-denoting-and-delight/> Consultado el 10 de julio de 2016.

<sup>5</sup> Cf. Akemi Sueoka, D. (2012). *Hidden harmonies in John Cage's 'Empty Words'*. En <http://jacket2.org/article/hidden-harmonies-john-cages-empty-words> Consultado el 10 de julio de 2016.

<sup>6</sup> *Ibid.*

Como propone Akemi Sueoka<sup>7</sup>, en un universo lingüístico como el que hemos construido las sociedades humanas, dominado por la mentira y la manipulación de la política, la religión, la guerra, el comercio, la genética y la publicidad, la obra de Cage no deja de ser una senda poética oxigenante.

## XII

Un último homenaje a Thoreau que quisiera mencionar es el que realiza Cage en su obra *Mureau* (1970), homenaje que tiene una tendencia literaria porque fue previsto para publicarse en una revista o en un libro. Afecto al juego de las palabras, Cage une aquí Música y Thoreau. De nuevo se utilizan fragmentos del Diario en donde el escritor se refiere particularmente a la música, el sonido y el silencio. Nuevamente aparece el deseo de Cage de liberar la lengua inglesa de la opresión de la sintaxis produciéndose así una suerte de sinsentido. Jean-Yves Bosseur explica *Mureau* de esta manera:

Emana de ella una mezcla de letras, sílabas, palabras, expresiones, frases que invitan a considerar de un modo especial el fenómeno del tiempo de la lectura y el espacio de la página, las sonoridades fonéticas y sus propiedades semánticas como diferentes facetas de un mismo fenómeno, creando con ello una serie de movimientos cuyas repercusiones limitan con lo infinito. (2000: 125).

## XIII

Otra figura literaria esencial en la obra de Cage es James Joyce. Son varias las obras, como en el caso de Thoreau, en las que el escritor irlandés aparece como referente o como personalidad homenajeada. De la obra de *Finnegans Wake* (1939), Borges decía con cierto aire de incómoda perplejidad que es un libro incomprensible, fruto de un largo periodo de dieciséis años de trabajo literario (Borges, 2007: 535). Laberinto verbal con poca eficacia. Eficacia que, según la nota de Borges, tiene que ver con el asunto de la comprensión. En resumen, Borges define así el último libro de Joyce: “*Finnegans Wake* es una concatenación de retruécanos cometidos en un inglés onírico y que es difícil no calificar de frustrados e incompetentes” (*ibid.*). Y lo que le atrae a Cage del libro —esto es, los diferentes sentidos que otorgan las palabras compuestas (por ejemplo, *banistar* que significa a la vez balastrada y estrella, o *laughtears* que significa risa y lágrima)—, a Borges le parece la ejecución de un juego sin mayor fortuna. En donde el argentino hallaba algo así como artificio y confusión, el norteamericano encontraba una experiencia interminable y atractiva. A ambas sensibilidades tendientes al anarquismo —Borges sería algo así como un anarquista de derechas, mientras que Cage sería algo así como un anarquista alternativo—, lo que las diferenciaría, a primera vista, sería el repudio de toda vanguardia del primero y los afectos que esta misma le procuraba al segundo. Con todo, Cage amaba en Joyce estos retruécanos “frustrados” porque había en algunos de ellos una esencia budista que Borges acaso jamás intuyó. Para justificar su gusto por estos trabajos de Joyce, Cage contaba una historia de su

<sup>7</sup> *Ibid.*

maestro Suzuki. Al asistir a un congreso de filosofía en Hawái, a Suzuki le preguntó un filósofo qué pensaba de una cierta conferencia. Suzuki respondió que estaba bien pero que, en el zen, lo importante es la vida. Al otro día, el mismo filósofo le pidió la opinión a Suzuki sobre otra conferencia, a lo cual el maestro japonés respondió que estaba bien pero que, en el zen, lo importante es la muerte. Asombrado el filósofo le dijo que cómo era posible afirmar un día la vida y al siguiente día la muerte. Suzuki dijo entonces que en el zen no había mayor diferencia (cf. Bosseur, 2000: 182). Esta conjunción de los opuestos, que uniría a Thoreau y Joyce con el pensamiento oriental, está pues en la base de la elección musical y literaria de Cage.

## XIV

La composición de *Roaratorio* (1979) sobre el *Work in progress* de Joyce da la impresión de ser una obra hecha para que acompañe, como fondo sonoro, una exposición especial de la vida y obra del escritor irlandés. Pero, según algunos, podría ser también una obra apta para provocar suicidas estados de confusión. Lo uno o lo otro, Cage no rechazaba ninguna de estas recepciones. *Roaratorio* es una obra donde se confabula el texto joyceano, intervenido por el propio Cage a través de cinco reescrituras sucesivas. Hay como un “libreto” conformado por estos diferentes recorridos de la obra de Joyce donde una vez más el azar predomina, sobre todo en la cuarta reescritura que está determinada por el tiraje de las monedas. La primera está integrada por 862 *mesostics* sobre el nombre de James Joyce. El *mesostic*, valga la pena aclararlo, es una invención consistente en escribir varias líneas horizontales de una poesía, una encima de la otra, y relacionarla con una palabra que se escribe verticalmente a través de una colocación estratégica de cartas. El libreto, en rigor no se lee, sino que, alternativamente, se habla, se canta, se susurra, se silba, se grita, se puja. Y está acompañado por un aluvión de miles de sonidos que el mismo Cage extrajo de su lectura de *Finnegans Wake*. Así, en tanto se ejecuta el libreto, brotan aleatoriamente diversos sonidos tales como truenos, vientos, lluvias, cantos de gallo, llantos de niños, campanas, explosiones, cristales rotos, cantos de pájaros. Pero hay otro factor sonoro notable de esta obra: la presencia de canciones folklóricas y populares irlandesas, de tal modo que al escucharse esta intervención, de connotaciones digamos nacionalistas, se siente acaso la vitalidad de la calle o el *pub* dublinese. *Finnegans Wake* está surcado de textos y melodías de canciones irlandesas, muchas de ellas cantadas en gaélico. Esta presencia popular prodiga a la obra su carácter circense, tal como lo concebía Cage. No hay que olvidar, en este sentido, el subtítulo que acompaña a *Roaratorio: An Irish Circus*.

## XV

Noción de circo que envía, por un lado, a la parada satieana, y por otro, al palpito vital que empuja a los acontecimientos llamados *Musircus*. En ellos, se retoma una vieja idea del compositor Charles Ives, tan admirado igualmente por Cage, que siempre soñó con una sinfonía del universo, en la que debían intervenir varios grupos de músicos reunidos en un sitio natural —valle, montaña, colina o ribera— para producir un feliz

desorden sonoro. De hecho, me parece que en *Roaratorio*, así como en los *Musicircus*, se presenta un fenómeno bastante sugestivo: se logra una ausencia de intensiones debido a la multiplicación de intensiones. O para decirlo de otro modo, los elementos que integran *Roaratorio* no se relacionan entre sí, aunque una profunda correspondencia se establece con el texto de Joyce. Cage en su explicación del proceso creativo de esta obra, al recibir el premio Carl Sczuka en 1979, decía algo que explica en parte su propósito: “Espero que *Roaratorio* actuará para introducir a la gente a los placeres de *Finnegans Wake* que están del lado de la poesía y el caos, pero también del lado de la seguridad y del respeto de la ley.”<sup>8</sup>

## XVI

La figura de Joyce estará presente en el último proyecto compositivo de Cage, proyecto que no pudo llevar a cabo porque lo sorprendió la muerte, el 12 de agosto de 1992. Se trata del ballet *Ocean* concebido para la compañía de Merce Cunningham. El ballet se estrenó en Bruselas, en 1994. La partitura, para 112 instrumentistas, no cuenta con un director de orquesta y se basa en los principios de total independencia. Cage imaginó una ubicación circular de los músicos. Los bailarines debían dirigirse progresivamente hacia el centro del espacio constituido. Mientras que el público se situaba entre estos últimos y la orquesta. Lo cual daba la impresión de una conformación de tres círculos concéntricos. Como Cage no terminó de escribir esta obra, sus amigos David Tudor y Andrew Cluver lograron darle término a la partitura a partir de conversaciones que tuvieron con su amigo. Lo que resulta notable, además de que *Ocean* sea una de esas obras que condensan las inquietudes esenciales de Cage en torno a la música, la danza y la literatura, es que el título que escogió para su obra póstuma fuera el mismo título que Joyce mantuviera para un proyecto que debía ser la continuación de *Finnegans Wake*. El gesto de Cage se levanta entonces como una especie de homenaje inacabado hacia el escritor irlandés. Un *Work in progress*, como lo expresa Jean Yves Bosseur (2000: 152), sometido a los vaivenes de la vida y la muerte. Bella manera de hacer resonar un periplo existencial y una postura poético-musical, la de John Cage, con la de un hermano mayor, James Joyce, que también transitó un siglo vertiginoso dueño acaso de las mayores rupturas dadas en la historia del arte. Cage y Joyce, dos ríos disueltos finalmente en el océano del tiempo o, para utilizar un concepto caro al budismo, en la nada.

<sup>8</sup> Cage, J. (1979). *On having received the Carl Sczuka Prize for Roaratorio*. Tomado de <http://www.ludions.com/aru/radio/misc/roaratorio.html>, consultado el 10 de julio de 2016.

## **John Cage**

Posees la certeza de quien se sabe vivo. Abierto a todas las posibilidades. La de ahora es este bosque de árboles sin hojas. La lluvia ha cesado. La escuchaste. Sus voces te parecieron únicas. Pero las olvidaste. La de ahora son tus pasos sobre la tierra mojada. Oyes cómo suena bajo tus botas. La de ahora son esos hongos que crecen milagrosamente. Acaricias sus sombrillas y el relieve de los tallos. La canasta está llena. Y su peso es, en realidad, el peso del universo. Algo te están diciendo los hongos. Pero cuando crees comprender, un velo se te impone de nuevo. Te detienes antes de entrar en la cabaña. Cierras los ojos. El mundo vibra atravesado por un rumor inacabable. Tú crees saber lo que dice. Pero también lo olvidas. (Montoya, 2016: 258)

## Bibliografía

- Borges, J. L. (2007). *Obras completas*. IV. Bogotá: Emecé Editores.
- Bosseur, J. Y. (2000). *John Cage*. París: Minerve.
- Balzac, H. (1981). *Le chef d'œuvre inconnu*. París: Garnier-Flammarion
- Cage, J. (2003). *Silence. Conférences et écrits*. Ginebra: Éditions Héros-Limite.
- Hoffmann, E. (1984). *Nouvelles musicales*. París: Éditions Stock.
- I Ching*. (2013). Versión del chino al alemán por Richard Wilhelm. Traducción al español de D. J. Vogelmann. Santafé de Bogotá: Editorial Solar Ltda.
- Montoya, P. (2016). *Terceto*. Bogotá: Literatura Random House.
- Strawinsky, I. (2011). *Poétique musicale*. París: Flammarion.
- Thoreau, H. (2011). *Sobre la desobediencia civil*. Traducción María Cristina Restrepo. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.

## **Pablo Montoya** (Barrancabermeja-Colombia, 1963)

Escritor y profesor titular de literatura de la Universidad de Antioquia. Doctor en Estudios Hispánicos de la Universidad de la Sorbona-Paris 3. Ha publicado, en los géneros de cuento, novela y ensayo, los siguientes libros:

-Cuento: *Cuentos de Niquía* (1996), *La sinfónica y otros cuentos musicales* (1997), *Habitantes* (1999, 2003), *Razia* (2001), *Réquiem por un fantasma* (2006), *El beso de la noche* (2010) y *Adiós a los próceres* (2010).

-Poesía: *Viajeros* (1999), *Cuaderno de París* (2006), *Trazos* (2007), *Sólo una luz de agua: Francisco de Asís y Giotto* (2009) y *Programa de mano* (2014), *Terceto* (2016), *Hombre en ruinas* (2018).

Ensayo: *Música de pájaros* (2005), *Novela histórica en Colombia 1988-2008: entre la pompa y el fracaso* (2009), *Un Robinson cercano* (2013) y *La música en la obra de Alejo Carpentier* (2013), *Español, lengua mía y otros discursos* (2017)

Novela: *La sed del ojo* (2004), *Lejos de Roma* (2008), *Los derrotados* (2012), *Tríptico de la infamia* (2014) y *La escuela de música* (2018).

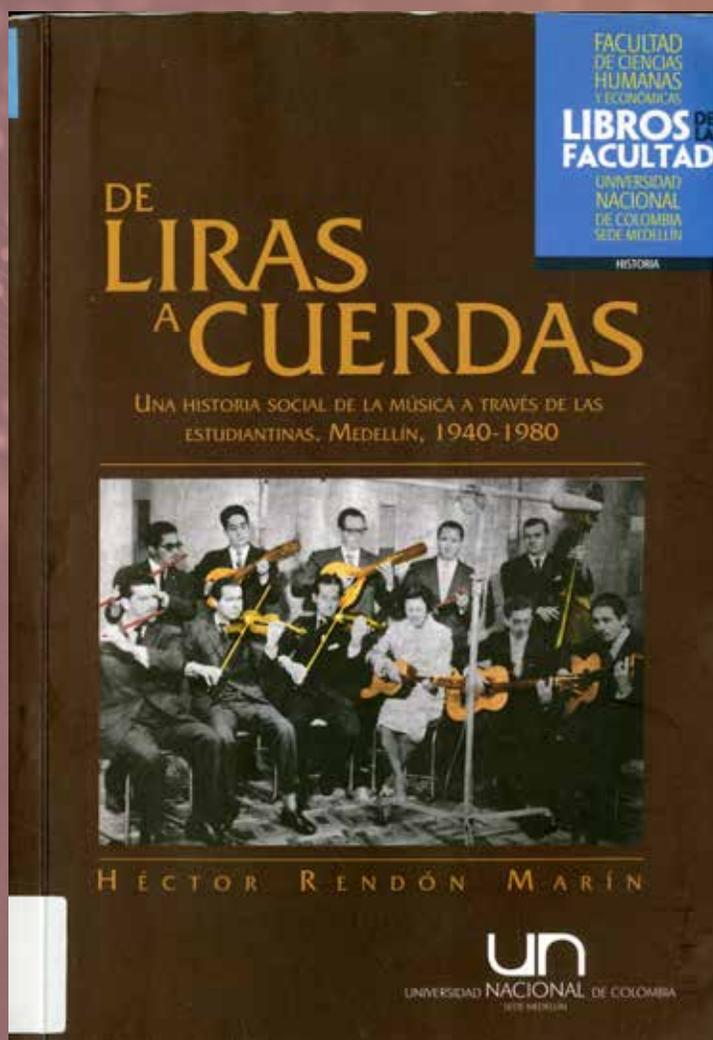
Ganador del premio Internacional de novela Rómulo Gallegos (2015) y de narrativa José María Arguedas de Casa de las Américas (2017) con *Tríptico de la infamia*. Recibió el Premio Iberoamericano de letras José Donoso (2016) por el conjunto de su obra. Es Miembro Correspondiente de la Academia Colombiana de la lengua desde 2016.

# RESEÑA DE LIBRO

*De liras a cuerdas. Una historia social de la música a través de las estudiantinas.*

*Medellín, 1940-1980*

*Wilson Fernando Luján Zapata*



## Información del autor:

Magister en Músicas de América Latina y el Caribe de la Universidad de Antioquia y Licenciado en Música de la misma universidad. Integrante del Grupo de Investigación en Músicas Regionales.

Una de las discusiones que se ha venido generando desde finales del siglo xx y principio del presente, en torno a las prácticas musicales populares, son las influencias sociales, culturales, políticas y económicas que se dieron y se dan alrededor de ellas. Es de esta manera como Héctor Rendón Marín desde su libro, resultado de la tesis con la que obtuvo el título de Magíster de Historia de la Universidad Nacional, nos ofrece una ruta investigativa a partir de metodologías propias de la historiografía, la autoetnografía<sup>1</sup> y la musicología, que dan cuenta del proceso de transformación social, política y económica que incidió en la consolidación y desarrollo de las estudiantinas o liras en la ciudad de Medellín. Es entonces este trabajo, desde un ámbito académico, una de las tantas posibilidades para analizar y reflexionar acerca de la función social de la música, la construcción de imaginarios de identidad y la manera de cómo la modernidad en Latinoamérica ha sido la herramienta de alienación europea y norteamericana en la lucha del control de la América mestiza.<sup>2</sup>

*De liras a cuerdas* analiza temporalidad (1940-1980)<sup>3</sup> y espacialidad (Medellín) en el desarrollo y transformación de las estudiantina o liras,<sup>4</sup> desarrollo que se generó a partir del surgimiento y crecimiento avasallador de las industrias discográficas y productivas acentuadas en Medellín (modernidad). La metodología implementada por Rendón permite acercarnos a los actores de las estudiantinas desde un hecho social, económico y político. Además, señala el autor cómo el desplazamiento forzado del campesino —por la violencia bipartidista— hacia las nacientes urbes, generó nuevas dinámicas para las estudiantinas y la música andina en Colombia.

El recorrido historiográfico que nos presenta Rendón al inicio de su libro, nos remonta hacia finales del siglo XIX, en aquella búsqueda por la música nacional, generada por Pedro Morales Pino, junto con otros colegas, y la oposición encontrada al respecto. Pero más allá de una discusión musical alrededor de dicha polémica, estaba el conflicto bipartidista entre liberales y conservadores, el cual desató una terrible violencia acentuada en las zonas rurales del país, y como ya se ha mencionado, ocasionó la migración de miles de campesinos a las ciudades. Es decir, más allá de una búsqueda sincera, por aquellos músicos y compositores de la época para formar una identidad nacional, lo que se estaba gestando desde las élites políticas era el desprecio por la diversidad, por la otredad, como lo indica Ospina (2008), haciendo referencia a la violencia de los años 50 entre conservadores y liberales; más que una guerra entre líderes políticos de cada partido, realmente fue una masacre entre los pobres, entre los campesinos, el pueblo que se creyó y se cree pertenecer a uno de estos bandos. Dicho conflicto asoció las músicas

---

<sup>1</sup> Héctor Rendón se ha formado musicalmente dentro del ámbito de las cuerdas andinas y las estudiantinas, por ello este trabajo tiene un marcado componente autoetnográfico.

<sup>2</sup> Es William Ospina quien atribuye este nombre.

<sup>3</sup> El autor selecciona este periodo de tiempo en el cual se desarrolló la industria discográfica (1940), y se da la transformación multimedial de la misma (1980) hacia la industria del entretenimiento.

<sup>4</sup> Es interesante indicar que este término quedó arraigado de cierta forma en Antioquia, mas no en el resto de la zona andina. Además, el término lira se le acuña a un lutier de finales del siglo xix, y que tanto su taller como los cordófonos que fabricaba tenían por nombre “Lira”.

populares y/o tradicionales al movimiento liberal; y las músicas “clásicas” a una ideología conservadora, lo cual ocasionó la casi desaparición de una estética nacional que reflejó nuestra identidad o, en términos de Ospina (2015), nuestra identidad mestiza.

El libro de Rendón está organizado por cuatro capítulos y dos anexos: en el primer capítulo explica el surgimiento de las liras y estudiantinas en Medellín y su relación con la música de cuerdas pulsadas españolas; el segundo capítulo indica los usos y prácticas sociales, culturales, artísticos y musicales que giraban en torno a estas agrupaciones entre 1940 y 1980; el tercer capítulo muestra la construcción de un imaginario colectivo sobre la identidad nacional, la entrada de las estudiantinas al mundo de la industria cultural y discográfica, y su constante transformación dentro de este sistema, también conocido como proyecto de modernización; el cuarto y último capítulo es un homenaje que el autor rinde a las agrupaciones, directores y músicos de las estudiantinas en la Medellín de los años 40 al 80. Los anexos son, como el mismo Rendón lo menciona, un inventario de las grabaciones que las estudiantinas realizaron durante el periodo cronológico abordado por el autor.

Se evidencia entonces, en el desarrollo de los capítulos, todo un marco teórico en torno a las condiciones sociales y económicas que se dieron en Medellín, con énfasis en el papel decisivo y definitivo que ocupó la industria y la modernidad frente a las estudiantinas. La industria productiva y cultural fue importante para la divulgación masiva de las estudiantinas y de la música colombiana (no solo la andina, incluso músicaailable e internacional de acuerdo con las demandas de la época), lo cual dio como resultado el resurgimiento del imaginario de música nacional que se vivió con Morales Pino.

Como lo señala el autor, este aparente fortalecimiento de las estudiantinas tiene su lado oscuro frente a la “modernidad”, indicado por las condiciones económicas dadas a los músicos que grababan en los diferentes sellos discográficos, por ejemplo. Los relatos realizados por Rendón, acerca de estas dificultades, son una crítica al papel que ha cumplido la industria cultural frente a las condiciones sociales de los músicos.

Además del trabajo histórico y social que recoge el profesor Héctor Rendón en su tesis, hace un listado analítico, descriptivo musical y discográfico de más de 50 estudiantinas, en su mayoría conformadas en el área metropolitana de la ciudad de Medellín, lo que constituye un merecido reconocimiento que probablemente se queda corto para aquellos músicos invisibilizados por la industria y la modernidad. Músicos, compositores, pedagogos, directores e investigadores que se dieron a la tarea de re-inventar, re-definir y pensar las músicas andinas colombianas, sus espacios de formación y divulgación.

Este es un trabajo extenso, juicioso y bien elaborado, a partir del contraste que el autor realiza de las fuentes seleccionadas (entrevistas, archivo documental, audios, etc.); no obstante, es necesario continuar la reflexión sobre el actual desempeño de los músicos y las agrupaciones que hoy hacen música de los andes colombianos, dejando algunos interrogantes para seguir construyendo y analizando en torno a la tesis y/o discusión propuesta por el profesor Rendón: ¿Cuáles son las actuales políticas de estado que

apoyan las músicas andinas colombianas y sus protagonistas? ¿Qué labor social cumplen hoy las estudiantinas en Medellín y como se desenvuelven económicamente? ¿Qué espacios existen para estas músicas, agrupaciones, músicos, compositores y directores que dinamizan y fortalecen el intercambio de estas músicas? ¿De qué manera ha incidido la globalidad en el desarrollo de las músicas y los cordófonos de la zona de los andes colombianos?

La música andina de Colombia hoy no está en los medios masivos de difusión ni es de gran interés para la industria cultural, pero se ha generado un espacio dentro del ámbito académico, aun cuando está extinta en el imaginario de la modernidad como parte de la identidad nacional. Este es, entonces, un trabajo que merece ser resaltado en el ámbito académico, en las universidades especializadas en el tema de las músicas colombianas y latinoamericanas, desde los pregrados y posgrados, con el ánimo de dar continuidad a esta reflexión y construcción histórica que resignifica nuestras músicas.

## Referencias

Ospina, W. (2015). *América mestiza*. Bogotá: Penguin Random House.

Ospina, W. (2008). *¿Dónde está la franja amarilla?* Bogotá: Grupo Editorial Norma.

Rendón Marín, H. V. (2009). *De liras a cuerdas. Una historia social de la música a través de las estudiantinas*. Medellín, 1940-1980. Medellín: Universidad Nacional de Colombia.

# PARTITURA *FONOLÍTICO*\* CUARTETO DE CUERDAS PULSADAS Y SOPRANO

**Julián Esteban Carmona Patiño\*\***

\* Compuesta con la finalidad de enriquecer el repertorio de las cuerdas pulsadas, a partir de nuevos lenguajes compositivos, evidenciando las posibilidades de este conjunto en la participación en diversos formatos camerísticos, como lo es el cuarteto de cuerdas pulsadas y soprano.

\*\* Nació en Armenia, Quindío, en 1987. Inició en la Escuela de Música de Comfenalco Quindío, de dicho municipio, sus estudios en cuerdas típicas colombianas en el año 2001. Como bandolista del Conjunto Instrumental Fractal, fueron ganadores de la obra inédita instrumental en el Festival Nacional del Pasillo en el año 2008 y ganadores de la serie de conciertos Jóvenes Intérpretes con el Banco de la República en el año 2009. En 2006 ingresó al programa de Licenciatura en Música de la Universidad de Caldas en el que recibió clases con maestros como Fabio Miguel Fuentes Hernández y Héctor Fabio Torres Cardona, entre otros. En 2015 ingresó como director de la estudiantina Bajo Cuerdas de la Universidad del Quindío. En el presente año terminó estudios de Maestría en Música con énfasis en Composición en la Universidad EAFIT, bajo la tutoría del maestro Víctor Agudelo.

## **RESEÑA**

### **La mujer muerta**

El monte Musa , también conocido como la Mujer Muerta, es un promontorio de 839 metros, situado en el norte de Marruecos junto a la costa del estrecho de Gibraltar. Se considera una de las Columnas de Hércules junto con el peñón de Gibraltar, en la península ibérica. La Mujer Muerta, un apodo quizá, demasiado incisivo, como ocurre con los nombres populares, porque si entornas los ojos y la contemplas, más bien parece dormida. Y si además de mirarla fijamente, la escuchas, podrás notar que respira con un sonido metálico (fonolítico) provocado por sus piedras calizas sueltas.

Sin embargo, esta mujer de piedra, tiene dos caras, ya que desde Marruecos, su silueta pierde la apariencia humana. Sólo en Ceuta (España) puede ser mirada así, como una bella durmiente.

Cuenta la leyenda que Hércules, el semidiós griego, se enfureció tras una infidelidad de su amada, así que tomó en una mano el peñón de Gibraltar y en la otra el monte Hacho y con fuerza, consiguió separar ambos continentes y creando el estrecho. A su amada la convirtió en piedra y es lo que hoy forma ese característico monte.

### **Fonolita:**

Es una rara roca ígnea volcánica de composición intermedia (entre félsicos y máficos), con texturas entre afaníticas y porfídicas. El nombre "fonolita" proviene del griego y significa "piedra sonora" por el sonido metálico que produce si golpea una placa.

## **MUSA**

### **Mujer caída**

He querido salir. Dejar una tierra llena de muerte y bárbaras guerras que devastan mi pasado. El mar, mi honorable Mediterráneo, ha llenado de olas mi impaciencia, y entre el desierto y las estepas de antiguas tierras, acecha mi pronta muerte. Hoy quiero pedirle a Hércules que derrumbe sus columnas, que evite mi huida a inhóspitos valles de agua eterna y me sumerja en el sur de su pórtico; emerger bajo tierra, ser la Mujer Muerta, que perdurará hasta la eternidad.

Autor: Luis Hernando Restrepo Aristizábal

## **INSTRUMENTACIÓN**

Soprano

2 Bandolas

Tiple

Guitarra

Duración Aproximada: 4:00 minutos.

## TABLA DE CONVENCIONES



*Tras el puente* (Rasguear las cuerdas con el plectro tras el puente.  
Los triángulos indican el movimiento de la mano derecha)



*pD* (Percusión con la yema de los dedos y pulgar de la mano derecha de forma intercalada, sobre la tapa superior del instrumento. (*pD*) pulgar - dedos)



*Tras el puente Rápido* (Rasguear las cuerdas con el plectro tras el puente.  
Los triángulos indican el movimiento de la mano derecha)



*Sp.* (Sul ponticello)



*St.* (Sul tasto)



*Niente* (Desvaneciéndose a la nada)



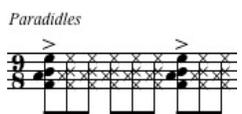
*Brisa* (Ejecutar con la mano aplanada desde la yema de los dedos hasta la palma de la mano. La mano roza las cuerdas verticalmente de abajo hacia arriba)



Tiple: Ejecutar con la mano aplanada desde la yema de los dedos hasta la palma de la mano. La mano roza las cuerdas paralelamente siguiendo el matiz especificado.



Bandola: Trémolo, pisar dos espacios diferentes en cada cuerda del mismo orden.



*Paradidles* (Mover la mano derecha alternadamente hacia abajo y hacia arriba, chasqueando los acordes que tienen acento. Las (x) de este pasaje, significa que debe apagar las notas con la mano izquierda. Debe seguir sonando el golpe de las uñas de la mano derecha)



Bandola: Las (x) de este pasaje, significa que debe apagar las notas con la mano izquierda. Debe seguir sonando el golpe del plectro)



*Brisa tras el puente* (Ejecutar con la yema de los dedos. La mano roza las cuerdas paralelamente tras el puente)

# Fonolítico

Música: Julián Esteban Carmona Patiño  
 Texto: Luis Hernando Restrepo Aristizábal

6 = Re  
 Sombrio (♩ = ca. 66)

Guitarra

Bandola.1

Bandola.2

Tiple

Guitarra

Soprano

Bandola.1

Bandola.2

Tiple

Guitarra

Soprano

Bandola.1

Bandola.2

Tiple

Guitarra

He que ri do Oh!

Oh! Ah! sa - lir De - jar u - na tie - rra

Tras el puente

25

Soprano *f*  
 lle - na de muer - te y bár - ba - ras gue - rras

Bandola.1 *f*

Bandola.2 *f*

Tiple *mf* *f*

Guitarra *f*

30

Soprano *mp*  
 que de - vas - - - ta mi pa - sa - do

Bandola.1 *p* *mf* *p* *pD*  
*Sp.* *Sp.* *Sp.*

Bandola.2 *p* *mf* *p*

Tiple *mp* *p* *f* *p*

Guitarra *mp* *f*

35

Soprano *mf*  
 Ah! Ah! he que - ri - do sa - lir

Bandola.1 *f* *p* *f* *p*  
*Tras el puente*

Bandola.2 *f* *p* *f* *p*

Tiple *f* *p* *f* *p*

Guitarra *p* *mf*

4

40

Soprano

**C** *mf*

El mar miho - no - ra - ble me - di - te -

Bandola.1 *mf* *mp*

Bandola.2 *pD* *p* *f* *p* *mp*

Tiple *mp* *mp*

Guitarra *f* *p* *f* *mp*

Tras el puente - Rápido

Brisa

45

Soprano *f* *p*

rra - neo ha lle - na - do - deo - las mi im - pa - cien - cia yen - tres de - cier - to y las es - te - pas dean - ti - guas

Bandola.1 *p* *mf* *p* *Sp.* *Sp.*

Bandola.2 *p* *mf* *p* *Sp.* *Sp.*

Tiple *mf* *p*

Guitarra *mf* *p*

50

Soprano *ff*

tie - tras a - ce - cha mi pron - ta muer - te

Bandola.1 *f* *mp*

Bandola.2 *f* *p* *mp*

Tiple *f* *mp*

Guitarra *f* *mf*

Tras el puente - Rápido

Brisa

55

Soprano

Bandola.1

Bandola.2

Tiple

Guitarra

*mp*

*mp*

*mf*

*mf*

≡

D Místico (♩ = ♩)

Bandola.1

Bandola.2

Tiple

Guitarra

*p*

*p*

*f*

*f*

*f*

≡

61

Bandola.1

Bandola.2

Tiple

Guitarra

6

63

Bandola.1

Bandola.2

Tiple

Guitarra

65

Soprano

Bandola.1

Bandola.2

Tiple

Guitarra

*f*

Hoy que - ro pe - dir - - - lea

*p*

*f*

*p*

Paradises

*mp*

*f*

*mp*

67

Soprano

Bandola.1

Bandola.2

Tiple

Guitarra

Hér - cu - les que de - rrum - be sus co - lum - nas que - - -

69

Soprano  
vi - - - te mihu - i - daain - hós - pi - tos va - lles de

Bandola.1

Bandola.2

Tiple

Guitarra

71

Soprano *ff*  
a - guac - ter - - - na y me su - mer - jaen el pór - ti -

Bandola.1 *f*

Bandola.2 *f*

Tiple *f*

Guitarra *f*

73

Soprano *rit. Lamento*  
co Oh!

Bandola.1 *mp*

Bandola.2 *p*

Tiple *p*

Guitarra *p*

**E** **Sombrio** (♩=ca. 66)

*Tras el puente - Rápido*

8

76

Bandola.1

Bandola.2

Tiple

Guitarra

80

Soprano

*f*  
Recitado

emerger bajo tierra, se la Mujer Muerta, que perdurará hasta la eternidad

Bandola.1

Bandola.2

Tiple

Guitarra

83

Soprano

Bandola.1

Bandola.2

Tiple

Guitarra

*ff*

*Arm. XII*

*f*

Brisa tras el puente

*mp* *f* *p* *n*

*f*

*f*

## 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).

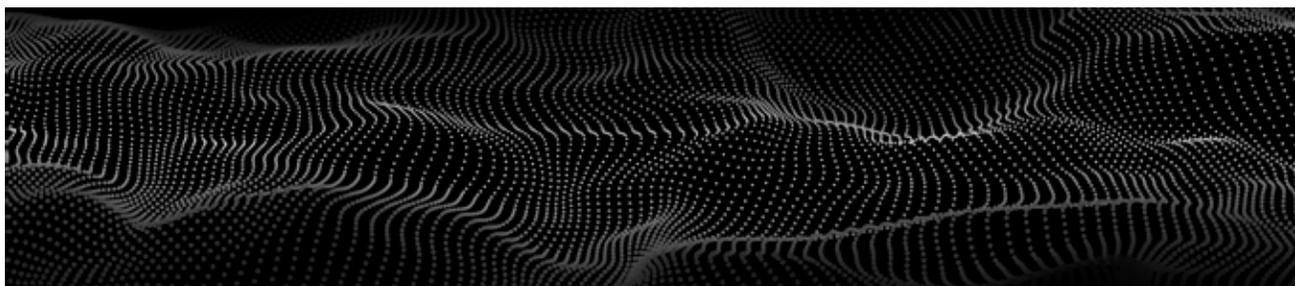
Al final del artículo debe aparecer la Bibliografía completa en la que se referencien, por autor, alfabéticamente y sin enumeración ni viñetas, todos los textos citados o referidos.

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](mailto:ricercare@eafit.edu.co)

Dirección: Carrera 49 7 sur — 50, bloque 30

Medellín — Colombia — Suramérica

Teléfono: 57+4+2619500 ext. 9442



The background features a complex, abstract pattern of small, light-colored dots arranged in a grid. These dots are slightly offset from their regular grid positions, creating a series of wavy, undulating lines that flow across the frame. The overall effect is a shimmering, textured surface that resembles a topographical map or a digital data visualization. The colors of the dots range from light grey to a soft, pale pink, set against a dark, almost black background.

# RI CER CA RE