

RÉQUIEM DE LAS CENIZAS

JUAN SEBASTIÁN GUTIÉRREZ VALENCIA

Maestro en Canto- Énfasis en ópera

Universidad de Antioquia

UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA

FACULTAD DE ARTES

MEDELLÍN, ANTIOQUÍA

2017

Réquiem de las Cenizas

Juan Sebastián Gutiérrez Valencia
Maestro en Canto - Énfasis en ópera
Universidad de Antioquia

Tesis presentada para obtener el título de
-Magister en Artes-

Asesor
Mg. Juan David Manco

Universidad de Antioquia
Facultad de Artes
Medellín, Antioquía
2017

Réquiem de las Cenizas

Obra musical para celebrar la vida a través de la transformación y la trascendencia.

“La memoria del pueblo de Bojayá nos pide que recordemos y condenemos la guerra, venga de quien venga, pero sobre todo nos pide que volvamos la mirada a las comunidades de las múltiples periferias sociales y geográficas del país y a los complejos retos que esto supone, para que dejen de existir sólo cuando la guerra nos habla cruelmente de ellas.”

“Bojayá: La Guerra sin Límites”. Grupo de Memoria Histórica.

p. 23

AGRADECIMIENTOS

A mi padre y madre, Bernardo y Martha, por su apoyo incondicional en todos los aspectos de mi vida. A mi familia.

A Johanna Díaz, John Alexander Moncada, Fernando Rodríguez, Danilo Ceballos, Gustavo Carvajal, Juan David Manco.

Tabla de Contenidos

1. Planteamiento del Problema y Justificación	2
2. Objetivos.....	4
2.1 Objetivo general	4
2.2 Objetivos específicos	4
3. Pregunta de investigación	5
4. Antecedentes	5
4.1 Antecedentes musicales	6
4.1.1 Obras musicales con contenido social	6
4.1.2 Obras musicales religiosas compuestas a partir de sincretismos	9
5. Contenido	11
5.1 La marca indeleble de la Masacre de Bojayá	11
5.2 El canto: La relevancia del canto en el Pacífico Colombiano como dispositivo para efectuar los oficios sacros, la expresión crítica y la reconstrucción de memoria	13
5.2.1 El contexto ritual y el contexto prosaico del canto afro-pacífico	13
5.2.1.1 Lo sacro: Conexión con el plano espiritual	13
5.2.1.1.1 El canto: mediador y conector	14
5.2.1.1.2 De las tradiciones fúnebres	16
5.2.1.1.2.1 Preparación	17
5.2.1.1.2.2 Velorio	19
5.2.1.1.2.3 Novenario	19
5.2.1.1.2.4 Rezanderos y rezanderas	20
5.2.1.1.2.5 Cabo de año	20
5.2.1.1.2.6 Gualí o Chigualo	21
5.2.1.2 Lo prosaico: expresión crítica, construcción y reconstrucción de memoria.	21
5.3 Acercamiento musicológico a los estilos afropacíficos articulados en el Réquiem de las Cenizas	24
5.3.1 Romance de alabao	24
5.3.2 Currulao.....	30

5.3.3	Torbellino	31
5.3.4	Juga o Fuga.....	31
5.3.5	Bunde.....	32
5.3.6	Son/Aguabajo	33
5.3.7	Rumba	33
6.	Metodología.....	35
6.1	Memoria – Recolección de material.....	35
6.2	Transformación – Proceso creativo	36
6.2.1	Transformación conceptual	38
6.2.2	Transformación musical. Composición.....	46
6.2.2.1	Análisis general de la obra	48
6.2.2.1.1	Preludio.....	49
6.2.2.1.2	I. Dales Señor el descanso eterno	52
6.2.2.1.3	II. Señor ten piedad.....	53
6.2.2.1.4	III. Libérame Señor.....	54
6.2.2.1.5	IV. Ofertorio	55
6.2.2.1.6	V. Santo	57
6.2.2.1.7	VI. Cordero de Dios	58
6.2.2.1.8	VII. Comunión.....	59
6.2.2.2	Orquestación y organología	66
6.2.2.3	Tablas de grafías	66
6.2.2.4	Tablatura.....	70
6.2.2.5	Demo: Grabación del componente y soporte auditivo	72
6.2.2.6	Bandoneón: Fisión y fusión	73
6.3	Sanación – Ritual	75
7.	Bitácora y reflexiones.....	76
7.1	Bitácora.....	76
7.1.1	Del proceso creativo	77
7.1.2	Del trabajo de campo: Notas	78
7.1.2.1	XIX Festival “Petronio Álvarez”	78
7.1.2.2	1er Festival “Noches del Pacífico”	80
7.1.2.3	XX Festival “Petronio Álvarez”	81
7.1.2.4	XVIII Festival de alabaos y levantamiento de tumbas	82

7.1.3	Del proceso de montaje	83
7.1.3.1	Diario de campo.....	83
7.1.4	Resultados.....	111
7.2	Reflexiones	113
7.2.1	Desidentificación y desapropiación	113
7.2.2	Relegación patrimonial	115
7.2.3	Salvaguardar, traducir, recopilar, catalogar, rescatar, apropiar: Logros, dilemas y límites de la herencia musical escrita de Europa en la interpretación e investigación musical	122
7.2.4	¿Qué relación tienen los cantos de alabao con un réquiem europeo? Breve hipótesis sobre la primera convergencia musical en el Litoral Pacífico colombo/ecuatoriano a través de la colonización y la esclavitud	141
7.2.5	El día de la ira	144
8.	De los motivos personales.....	150
9.	Referencias bibliográficas	152
9.1	Conversatorios, encuentros y ponencias	155
9.2	Referencias de internet	155
9.2.1	Páginas, blogs y artículos	155
9.2.1	Videos	157
10	Anexos.	
1.	Partitura general	
2.	Tablaturas para la Marimba de Chonta	
3.	Traducción poética del latín al español y adaptación de los textos litúrgicos de la misa de réquiem original al Réquiem de las Cenizas	
4.	CD/DEMO. Grabación y registro del Réquiem de las Cenizas	

Tablas

1. Tabla 1. Macroforma del Réquiem de las Cenizas.	64,65
2. Tabla 2. Golpes de bombo.....	67
3. Tabla 3. Golpes de cununo.....	68
4. Tabla 4. Movimientos del guasá.....	69

Imágenes

1. Fragmento de alabao	27
2. Fragmento de alabao.....	29
3. Ilustración No.1 “De cuerpo a espíritu”	42
4. Ilustración No.2 “De emprisionamiento a libertad”	43
5. Ilustración No.3 “De olvido a memoria”	44
6. Ilustración No.4 “De muerte a nueva forma de vida”	45
7. Melodía del primer movimiento “ <i>Dales Señor, el descanso eterno. Y brille para ellos la luz perpetua</i> ”	49
8. Contracanto.....	50
9. Preparación del piano e inicio del desarrollo.....	50
10. Melodía del Ofertorio en el bandoneón	51
11. Acompañamiento de contrabajo y piano evocando el golpeteo del tambor en el currulao	51
12. Frase fundamental.....	52
13. Motivo recurrente “ <i>Ten piedad, ten piedad</i> ”	53
14. Primera melodía fundamental.....	54
15. Segunda melodía fundamental.....	55
16. Ostinato en el contrabajo y el piano	56
17. Acordes de transición en el bandoneón	57
18. Melodía principal del Santo. Estructura sin repeticiones	57
19. Melodía principal evocando el Ofertorio con la respuesta coral recurrente “ <i>Ten piedad</i> ”	58
20. Motivo melódico del Son	59
21. Melodía del nuevo aire de alabao	60
22. Entrada de la Juga por la marimba	60
23. Canon.....	61
24. Motivo de cierre de la Juga.....	61
25. Evocación coral al primer movimiento	62
26. Modulación transitoria a cargo de las voces.....	62
27. Cadenza de piano rememorando y desarrollando el motivo melódico del Son ..	62

28. Fragmento de la tablatura para guitarra eléctrica de la canción “The Unforgiven” de Metallica	71
29. Primer ensayo. De izquierda a derecha: Juan Sebastián Gutiérrez, Alba Nubia Ocoro, Lida Venté, Edwin Hurtado.....	87
30. Primer ensayo. De izquierda a derecha: Alba Nubia Ocoro, Lida Venté, Juan Sebastián Gutiérrez, John Alexander Moncada, Helder Quintero.....	87
31. Primer ensayo. De izquierda a derecha: Lida Venté, Juan Sebastián Gutiérrez, Alba Nubia Ocoro.....	88
32. Primer ensayo. De izquierda a derecha: John Alexander Moncada, Helder Quintero (superior), Juan Sebastián Gutiérrez, Eryen Ortiz, Alba Nubia Ocoro, Lida Venté	88
33. Segundo ensayo. De izquierda a derecha: Helder Quintero, Eryen Ortiz, Juan Sebastián Gutiérrez, John Alexander Moncada.....	91
34. Segundo ensayo. Eryen Ortiz	92
35. Tercer ensayo. De izquierda a derecha: Alba Nubia Ocoro, Lida Venté, Danilo Ceballos, Juan Sebastián Gutiérrez.	94
36. Tercer ensayo. De izquierda a derecha: Alba Nubia Ocoro, Lida Venté, Danilo Ceballos, Juan Sebastián Gutiérrez.	94
37. Tercer ensayo. De izquierda a derecha: Hugo Farley Moreno, Helder Quintero, Alba Nubia Ocoro, Eryen Ortiz, Juan Sebastián Gutiérrez, John Alexander Moncada.	95
38. Cuarto ensayo. De izquierda a derecha. Edwin Hurtado, John Vivas, Edison Balanta “Coquito” (delante de Edwin), Alba Nubia Ocoro, Lida Venté, Juan Sebastián Gutiérrez, John Alexander Moncada, Helder Quintero.....	97
39. Séptimo ensayo. Edwin Hurtado	100
40. Séptimo ensayo. John Vivas	101
41. Séptimo ensayo. Edison Balanta “Coquito”	102
42. Séptimo ensayo. Helder Quintero.....	103
43. Día del concierto. De izquierda a derecha. John Vivas, Hugo Farley Moreno, Ediwn Hurtado, Edison Balanta “Coquito”.....	104
44. Día del concierto. De izquierda a derecha. Juan Sebastián Gutiérrez, Alba Nubia Ocoro, Fernando Rodríguez, Helder Quintero, Edison Balanta “Coquito”, Lida Venté.....	105

45. Día del concierto. De izquierda a derecha. Juan Sebastián Gutiérrez, Hugo Farley Moreno, Helder Quintero (superior) Alba Nubia Ocoro, Edison Balanta “Coquito”, Lida Venté, John Alexander Moncada.....	106
46. Día del concierto. Edwin Hurtado.	106
47. Día del concierto. De izquierda a derecha. Juan Sebastián Gutiérrez, Hugo Farley Moreno, Helder Quintero (superior) Alba Nubia Ocoro, Lida Venté.	107
48. Día del concierto. Ensamble completo.	107
49. Día del concierto. John Alexander Moncada.	108
50. Día del concierto. De izquierda a derecha. Juan Sebastián Gutiérrez, Alba Nubia Ocoro, Lida Venté, John Fredy Vivas.	109
51. Día del concierto. Público asistente.....	109
52. Día del concierto. Público asistente.....	110
53. Día del concierto. De izquierda a derecha. Hugo Farley Moreno, Alba Nubia Ocoro, Edwin Hurtado, Lida Venté, Helder Quintero.....	111
54. Fughe n C-dur (Fuga en Do mayor) BWV 952.....	129
55. Prelude BWV 996 für Laute.	133
56. Parte del piano del tango “Danzarín” de Julián Plaza (1958).....	136
57. Fragmento del solo de bandoneón del Concierto para Quinteto de Astor Piazzolla	138
58. Fragmento del solo de bandoneón del Concierto para Quinteto de Astor Piazzolla. <i>Desgrabado</i> desde el álbum <i>Tango: Zero Hour</i>	139

Introducción

El presente trabajo se vincula a manera de composición musical, a los procesos de reapropiación de la música colombiana, enfáticamente, de las músicas tradicionales del Pacífico Colombiano, con el objetivo principal de proponer un espacio de sanación y resiliencia para la *víctima viva* del conflicto armado a través de dichas virtudes inherentes a los cantos de alabao, los cuales son ejecutados aquí con los mismos propósitos que en las tradiciones fúnebres, tanto del norte, como del sur del Litoral Pacífico; asimismo, pretende generar una reflexión para incentivar y fomentar la apertura de diálogos sobre los discursos musicales dentro del panorama actual, tanto regional y nacional, como latinoamericano, acerca de la inclusión de los sonidos tradicionales nacionales en los procesos académicos y sobre las divisiones conceptuales que alejan comunidades sonoras enteras a través discursos como el tratamiento formal o informal del montaje musical, choques de orden idiosincrático, las mecánicas de la industria y la política cultural, la escritura musical y los procesos académicos, entre otros; mediante la mirada sobre los usos de cada género y estilo dentro de la cotidianidad de cada comunidad perteneciente a una región.

Esta obra es también una manifestación de inconformidad reflexiva que pretende encarar la cotidianidad y naturalidad con la que se vive la violencia en nuestro país, manifestándose a través de la música como mensaje directo.

Palabras claves: RÉQUIEM, CENIZAS, PACÍFICO COLOMBIANO, ALABAO, CURRULAO, BUNDE, RUMBA, CONFLICTO ARMADO, REAPROPIACIÓN, TRANSFORMACIÓN, TRASCENDENCIA.

1. Planteamiento del Problema y Justificación

Este proyecto de investigación-creación se origina tras el impacto de las coyunturas socio-políticas que han rodeado a la Masacre de Bojayá, que; de acuerdo con el informe de Memoria Histórica *Bojayá: La guerra sin límites* de 2010, puso en conocimiento global los fenómenos de masacre y desplazamiento forzado en Colombia por causa de los actores armados y que han sido un flagelo a lo largo de nuestra historia. La Masacre de Bojayá es el detonante simbólico ante el mundo, de las tragedias provocadas por la violencia en Colombia, por tanto uno de los sucesos más remarcables en nuestra historia.

Cuatro puntos clave han sido fundamentales para la conceptualización de los cuestionamientos que contiene este proyecto que son, la condolencia, la indiferencia/impotencia, la carga simbólica de lo sacro y el recrudescimiento de las masacres.

Como primero, en tanto al dolor moral causado por la pérdida y la posterior sensación de ingravidez existencial que permanece a lo largo de la vida de una víctima. Aún como miembros de comunidades que han sido ajenas o periféricas a las tragedias del conflicto, es posible tener la capacidad de reconocer la propia humanidad y fragilidad de esta en el otro a través de la empatía, es decir, que por instantes la tragedia o la pérdida del otro es propia. Por momentos a través de la imaginación, es posible sentir esa ingravidez de vacío que solo puede ser objeto de observación perpleja, pues una cosa es sufrir y otra cosa es creer que se sufre a través del otro.

Como segundo, la indiferencia/impotencia/desapropiación desde donde surgen enunciados y preguntas como: “*Eso no me toca a mí*”, “*¿Eso es aquí en Colombia?*”, “*¿Y uno como ayuda ahí, pues?*”, “*Solo soy un individuo. No puedo cambiar las cosas*”. Estas discusiones son algunas de las que giran en torno a las posturas que toman las *comunidades periféricas al conflicto* como reacción a los eventos bélicos de proporciones pírricas, en donde uno de los actores está en evidente desventaja frente al otro, y de cómo relacionan su

cotidianidad como seres gregarios centralizados en tanto las minorías relegadas al aislamiento y vulnerabilidad social.

El tercer punto es el significado de la carga simbólica de lo sacro en cuanto a las iglesias y los sacerdotes como lugares y representantes de protección contra el *mal* encarado por los actores armados y la guerra. En Bojayá y muchos otros lugares, ha quedado claro que para los actores armados dentro de un campo de batalla, los límites no existen y la colateralidad del daño producido a la población civil es solo de proporciones numerarias y no humanitarias en donde el individuo se convierte en cifra. Desde la trasgresión violenta del templo religioso de dicho pueblo, el cual fue provisto previamente como recinto intocable por su connotación sagrada, hasta las costumbres agoreras de quienes encomiendan el oficio de sicariato y/o asesinato a una deidad o un santo desde tiempos inmemoriales (templarios, otomanos, extremistas islámicos, mercenarios, etc.) la imagen religiosa ha estado presente a lo largo de la historia en algún rincón del conflicto.

El cuarto punto surge como un irónico fenómeno. Luego del gran estallido mediático, simbólico y denunciativo que provocó la Masacre de Bojayá en el año 2002, las masacres en lugar de cesar, se recrudecieron de la forma más horrible durante los siguientes 10 años y en todos los puntos cardinales del país, arrojando evidencias de actos seviciosos¹ y premeditados con total desprecio por la vida y dignidad humana.

Teniendo en cuenta la importancia de la problemática que ha afrontado este país, se buscó encausar una obra musical con un propósito también social, mediante un lenguaje que recordara la realidad de esas consecuencias del conflicto armado a través de la reconstrucción de memoria para aquellos que no es evidente, pero que en lugar de recaer sobre alegorías incisivas de culpabilidad por acción u omisión, la denuncia o el reproche, ponderara la dignidad y el coraje de sus sobrevivientes, también con una mirada a la fragmentación de la identidad patrimonial como una parte de la coyuntura del olvido. Para ello y bajo este contexto, se hizo énfasis en las virtudes de algunos estilos de la música afro-pacífica colombiana, específicamente del canto de *alabao*, el *currulao* y el *bunde*, entre otros, con lo

¹ Para ampliar este punto revisar el documento: *¡BASTA YA! Colombia: Memorias de guerra y dignidad*.

cual se despliega como uno de los proyectos que se integran a los procesos de reapropiación del legado sonoro vernáculo y de resignificación de lo propio. Aquí dialogan la música afro-pacífica y algunos elementos del lenguaje musical contemporáneo tales como la organología alternativa, la armonía extendida y el sincretismo estilístico; a manera de conversación entre espacios o regiones, en donde resaltan evidentemente los ritmos autóctonos del Litoral Pacífico en contraste con un lenguaje contemporáneo que contiene intenciones de integración sonora, para generar una obra final que exalte también nuestro patrimonio cultural y musical a partir de la fusión de estilos.

Esta obra es en consecuencia un homenaje póstumo a las víctimas del conflicto armado y un llamado de sensibilización ante dicha problemática. Es una manifestación de inconformidad reflexiva que pretende también encarar la cotidianidad y naturalidad con la que se vive la violencia en nuestro país, manifestándose a través de la música como mensaje directo.

2. Objetivos

2.1 Objetivo General.

- Componer una obra musical con contenido social tomando como base la música tradicional del Pacífico Colombiano.

2.2 Objetivos específicos.

- Proponer un espacio de resiliencia para la *victima viva* y de duelo para la *victima desconocida* del conflicto armado, en aras de la reconstrucción de tejido humano, mediante el concepto de trascendencia de la música vocal del Litoral Pacífico y articulado a la estructura tradicional del servicio litúrgico/musical del réquiem,
- Construir una fusión musical sincrética en la que dialoguen dos estilos musicales divergentes (estilos contemporáneos latinoamericanos con herencias europeas y los

estilos del Litoral Pacífico Colombiano) mediante un ensamble instrumental *ecléctico*.

- Resaltar los valores estéticos, musicales y conceptuales de la música del Pacífico Colombiano con predominancia en el canto, a través de la recolección de sus elementos principales dentro del ejercicio de la composición musical.
- Abrir una discusión frente a la postura de la educación musical académica en el centro del país respecto a la segregación de las músicas populares, tradicionales vernáculas y/o folclóricas y la negación iterativa a incluir el estudio riguroso del patrimonio musical de Colombia desde la música tradicional/folclórica y contextos, hasta el amplio repertorio de compositores colombianos que permearon su obra a través del folclor patrimonial.

3. Pregunta de Investigación

- ¿Cómo contribuir, a través de la música, con los procesos de reconstrucción de tejido humano y de resiliencia para la *víctima viva* del conflicto armado?

4. Antecedentes

El origen de esta obra radica también en un sentimiento personal de disgusto y crítica hacia la impunidad sistemática y la constante presión mediática, consciente e inconsciente, que ha dirigido a la sociedad colombiana hacia el olvido, resignación e impotencia frente al poder de las armas como medio de sometimiento y terror. Ser escuchada y provocar reflexión crítica son los fines artísticos de esta obra musical que se levanta entre las cambiantes coyunturas y sucesos socio-políticos en el historial de Colombia, que han comprometido trágicamente a la población civil más vulnerable y aislada durante todo el siglo XX y lo corrido del XXI.

Su producción, es en consecuencia, una respuesta con forma artística a las acciones humanas que se han dispuesto la disputa del poder; encausada por la impotencia y la implacable condolencia, ligadas a la solidaridad moral con las víctimas del Conflicto Armado en Colombia y sus constantes manifestaciones en la búsqueda de impedir que eventos tan viles como las acciones militares violentas contra las minorías civiles vulnerables, se repitan y/o pasen al olvido. Es también un cuestionamiento a la postura de la sociedad colombiana frente al conflicto y el fenómeno de acostumbramiento y condicionamiento a la violencia como acontecimiento cotidiano y al paradero de su sentido de preservación por la vida como derecho primordial. Fue necesario resaltar las circunstancias del conflicto y manifestar el mensaje a través de la representación musical del duelo como hecho colateral, sin embargo, procurando hacer un paso tangencial para no caer en los recurrentes discursos de reproche y denuncia. El impacto inicial del que germinó esta investigación fue provocado por el documento televisivo de RCN de mayo de 2002; en el que a cuatro días de la Masacre de Bojayá un periodista corresponsal pregunta a una joven mujer sobreviviente a cerca de los hechos ocurridos. Ella, llorando amargamente y sin decir una palabra, lo abraza buscando consuelo desmontando al corresponsal de su investidura periodística y devolviéndole su condición humana. Éste se conmueve y le regresa el abrazo en solidaridad permaneciendo en silencio ante las cámaras.

4.1. Antecedentes musicales.

4.1.1 Obras musicales con contenido social.

Las obras musicales citadas a continuación fueron compuestas con el fin de evocar, recordar o denunciar un evento de notable trascendencia histórica en el que se llama la atención del público receptor, tomando como punto de referencia un contexto histórico.

Estos antecedentes apoyan el trasfondo temático de este proyecto y aportan técnicamente a su desarrollo.

Arnold Schönberg, 1947 – 1948; *“Un Sobreviviente de Varsovia”* (A Survivor from Warsaw Op.46). La obra “El Sobreviviente de Varsovia” fue creada para rendir tributo a las

víctimas del Holocausto provocado por el Imperio Nazi durante la Segunda Guerra Mundial. Es descrita como una obra de carácter sinfónico-narrativa donde la música juega un papel acompañante a la narrativa y a su vez, se representa a través del narrador a un hombre sobreviviente del gueto de Varsovia que no recuerda como terminó viviendo en las alcantarillas de dicha ciudad y como se ve envuelto en una selección premeditada de judíos que irán inexorablemente al exterminio. La obra involucra el canto judío *Shema Yisrael* (¡Escucha, Israel!) y el texto del Deuteronomio 6:7 bajo el contexto de “Los que se enaltecen serán humillados. Los humillados serán enaltecidos”.

Krzysztof Penderecki, 1960; “*Treno para las víctimas de Hiroshima*” (Tren ofiarom Hiroszimy). Es una obra instrumental compuesta inicialmente bajo el título *8'37''* en referencia a la obra *4'33''* de John Cage (1952). Luego de ser interpretada por primera vez, el compositor decidió buscar las relaciones sonoras pertinentes para cambiar el título y homenajear a las víctimas de la Bomba Atómica de Hiroshima usando la palabra griega “Treno” como alusión a un lamento. La obra genera un contraste descriptivo entre lo solemne y lo catastrófico retratando musicalmente de forma directa y explícita, los momentos previos, durante y posteriores de la detonación de la bomba. La obra recibió el premio de la UNESCO en 1961.

Benjamin Britten, 1962; “*Réquiem de Guerra*” (War Requiem Op.66). Esta obra fue comisionada para consagrar el nuevo edificio de la Catedral de *Coventry* en *West Midlands*, Inglaterra; destruida por un bombardeo durante la Segunda Guerra Mundial. La obra intercala en yuxtaposición, el texto tradicional de la misa de difuntos (réquiem) con los poemas de Wilfred Owen inspirados en sus propias vivencias durante la Primera Guerra Mundial; cohesionados por una gran masa sinfónico-coral.

Henryk Górecki, 1976; “*Sinfonía de las lamentaciones*” (Symfonia pieśni żałosnych Op. 36). Es una sinfonía en tres movimientos con texto escrita para orquesta sinfónica y soprano, el tema principal que se divide en los tres movimientos mediante poemas, busca evocar la relación entre madre e hijo y como es rota abruptamente por la guerra.

John Adams, 1991; “*La Muerte de Klinghoffer*” (The Death of Klinghoffer). Es una ópera en 2 actos que fue comisionada por 6 entidades diferentes (Compañía de Ópera de

Bruselas, Teatro Real de la Moneda de Paris, Ópera de San Francisco, Ópera de Lyon, Festival de Los Ángeles, Festival *Glyndebourney* la Academia de Música de Brooklyn) a raíz del secuestro del crucero “*Achille Lauro*” por el Frente de Liberación Palestino en 1985 en las costas de Egipto en el que se cometió el asesinato del ciudadano judío-estadounidense Leon Klinghoffer a causa de la negación de las demandas a la liberación de 50 prisioneros palestinos en Israel. En ella se describen musical y teatralmente, los dramáticos hechos del secuestro de forma cruda y con incisivos diálogos antisemitas.

Joaquín Orellana, 1997; “*Sacratávica*”. Obra para coro mixto y *utilería sonora*. En esta obra el compositor lamenta y repudia el genocidio de la masacre de Río Negro, departamento de Quiché en Guatemala durante el conflicto armado en el año 1982.

John Adams, 2002; “*Sobre la Transmigración de las Almas*” (On the Transmigration of Souls). Es una obra comisionada por la Orquesta Filarmónica de Nueva York, La sociedad de Grandes Intérpretes del Lincoln Center y una familia anónima acaudalada de Nueva York en el año 2001 para conmemorar y homenajear a las víctimas directas e indirectas de la tragedia del 9/11/01. El compositor considera a su propia obra como una creación no musical bajo el argumento de que es un “espacio memorial de reflexión”, en el que la alusión a la tragedia, es susceptible a contemplarse en la obra pero con un trasfondo que va más allá de este evento. En la obra se articulan los elementos sinfónico-corales con una banda sonora pregrabada en la que sistemáticamente son nombradas víctimas del evento del 9/11 con el acompañamiento musical.

Héctor Fabio Torres, 2002; “*Pensamientos de Guerra*”. (Colombia). Es una ópera en tres actos compuesta a partir del texto homónimo que retrata el duro trance de un secuestrado, la tortura de su encierro y el irremediable paso por la locura hasta la desesperanza al punto de satirizar su suerte para escapar de su terrible destino con símbolos de risas irónicas. Esta obra se enfoca en descubrir el claroscuro moral que está inherente a las emociones y acciones de los seres humanos donde se argumenta que no existe ni maldad ni bondad, sino un tono difuminado de ambas cosas en nuestra naturaleza.

Víctor Agudelo, 2004; *“Bojayá – Chocó 2002”*. (Colombia). Es una obra de cámara para violín, clarinete, fagot y piano inspirada en la Masacre de Bojayá y compuesta durante la residencia del compositor en Memphis, Estados Unidos, inspirada en dicho evento.

Elmer Castillo, 2010; *“Bellavista, Masacre de Bojayá”* (Colombia). Es un poema sinfónico para banda de intención conmemorativa, dedicado a las víctimas de la Masacre de Bojayá, Chocó, Colombia.

Alberto Guzmán, 2015; *“El Río de los Muertos”* (Colombia). Es un oratorio en el que la orquesta, el coro, un narrador y dos solistas intervienen conformando un dialogo en el que la orquesta cumple el rol del “Río como vehículo de la muerte a través de la historia”, el coro es un espectador, los solistas masculino y femenina cumplen los roles de las voces de los hombres y las mujeres respectivamente y el narrador es un periodista que ha registrado diferentes momentos del historial violento de Colombia. Es una obra concebida para reflexionar sobre la guerra, la paz y sobre el rol del artista frente a la realidad que lo circunda. La actitud de este, sus acciones y la repercusión de las dinámicas de su entorno, de cara a la simbolización de la realidad en busca de ahondar en la psiquis social de manera que, se incentive a las personas a buscar un cambio positivo y un compromiso mayor con esa realidad.

4.1.2 Obras musicales religiosas compuestas a partir de sincretismos estilísticos.

Cabe hacer mención a algunos oratorios que fueron compuestos a partir de hibridaciones con estilos folclóricos en lo que podría definirse como una apropiación religiosa a través de un sincretismo con elementos autóctonos y/o raizales en contraste con formas europeas, tales como el oratorio y la sinfonía, particularmente en Latinoamérica.

Ariel Ramírez, 1964; *“Misa Criolla”* (Argentina). Es una musicalización en forma de oratorio de la misa tradicional compuesta sobre ritmos andinos. Está dedicada a 2 monjas alemanas (Elizabeth y Regina Brückner) que colaboraron con alimentos a prisioneros judíos en un campo de concentración del Tercer Reich durante la ocupación Nazi.

María Isabel Granda, 1968; *“Misa Peruana”* (Perú). Es un oratorio sacro compuesto exclusivamente sobre ritmos autóctonos del Perú para las nupcias de la hija de la compositora.

Calixto Álvarez, 1988; *“Réquiem Osún”* (Cuba). Es un réquiem de concierto en once movimientos en el que se fusionaron elementos de la música afro-cubana y europea en contrapunto con los textos litúrgicos en latín y los cantos tradicionales Yoruba (algunos en dialecto Lucumí) de Nigeria y Cuba. Fue escrito inicialmente para acompañar una representación teatral de la obra *“Réquiem por Yarini”* de Carlos Felipe Hernández. Osún u *Ozun* es una deidad superior de la religión Yoruba.

Entre otras, predominantemente en Chile, sobresalen obras como:

Vicente Bianchi, 1965; *“Misa a la chilena”*.

Raúl De Ramón, 1965; *“Misa chilena”*

Ángel Parra, 1965; *“Oratorio para el pueblo”* (Chile).

Según González (2013), la exploración del ejercicio compositivo llevó a las músicas tradicionales/folclóricas a abarcar grandes formatos mediante estructuras formales establecidas que sirvieron para acercar a los estilos autóctonos a las vanguardias artísticas durante la década de los sesenta.

En tanto al sincretismo de mundos sonoros, específicamente la misma índole que esta composición pretende abarcar, cabe mencionar a:

Claudia Gómez y Alejandro Tobón, 2009. (Colombia); *“Arrópame que tengo frío. Romances del medio Atrato”*. Es una producción discográfica, de la cual, su propuesta artística fue ganadora en una de las modalidades de la VI Convocatoria de Becas para la Creación y la Investigación apoyadas por el municipio de Medellín, Antioquia. Este trabajo transforma la configuración sonora original de algunos de los romances de alabao de la región del Atrato medio, mediante un proceso de reapropiación desde la visión particular de un comprometido etnomusicólogo investigador y una compositora e interprete, avezada y reconocida en el jazz y el folclor colombiano; logrando un delicado sincretismo desde la

organología del estilo europeo (ensamble de cuerdas frotadas) que acompañan los romances de alabao, interpretados desde el personalísimo estilo andino de la interprete.

5. Contenido

5.1. La marca indeleble de la masacre de Bojayá.

Según el Grupo de Memoria Histórica (2010) la Masacre de Bojayá, ocurrida el 2 de mayo de 2002 la cual se sitúa dentro del marco de una serie de eventos entre el 21 de abril y el 11 de mayo de 2002 en el que actuaron como entes beligerantes el bloque “Elmer Cárdenas” de las AUC (Autodefensas Unidas de Colombia) y el Frente 58 de las FARC-EP (Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia- Ejército del Pueblo) por la disputa territorial del río Atrato en esa región. 119 civiles perdieron la vida de forma violenta.

Durante el enfrentamiento se violaron todas las normas de protección a los civiles no combatientes y no se escatimó en alcances destructivos implementando el uso de los cilindros bomba, que estaban ya prohibidos según las convenciones mundiales de guerra y conflicto. Uno de los 4 cilindros bomba usados en el enfrentamiento fue lanzado deliberadamente sobre el tejado de la iglesia del pueblo; lugar que fue adoptado como refugio por la población desprotegida. El tejado se rompió permitiendo el acceso del cilindro al interior del recinto donde posteriormente detonó cobrando instantáneamente la vida de 79 personas por exposición directa a la explosión. En total 119 personas, refugiadas y desarmadas perdieron la vida por exposición directa y por daño colateral, en el transcurso de los siguientes días. 45 de las víctimas eran niños.

El enfrentamiento, que desembocó en la masacre, fue premeditado por los autores materiales e intelectuales con antelación a un año y medio (finales de 2000) y puesto en conocimiento del Gobierno Nacional a través de más de ocho alertas (desde octubre de 2001) por diferentes organismos defensores de los derechos humanos tanto nacionales como internacionales, entre los cuales cabe resaltar la Oficina del Alto Comisionado de las Naciones Unidas para Los Derechos Humanos (Grupo de Memoria Histórica, 2010, p, 44). Dichos organismos no recibieron respuesta alguna ante la inminencia del enfrentamiento y

la población civil quedó desprotegida y desarmada tras la única acción del gobierno que fue retirar la fuerza pública y los entes administrativos. Desde marzo de 2000, tras un terrible ataque y toma simultánea de las FARC a las poblaciones de Bojayá y Vigía del Fuerte, el Gobierno de Colombia retiró a los miembros de la Policía Nacional, los únicos representantes de la Fuerza Pública. El alcalde se retiró sin reemplazo consecuente en una nueva claudicación del Estado para hacer su reaparición militar 4 días después del fin de los enfrentamientos (Grupo de Memoria Histórica, 2010, p, 18), cuando solo había muerte y escombros. Por consiguiente, la desprotección y condena absoluta de la población de Bojayá fue inexorable.

Este evento actuó como detonante en el historial de sucesos de esta misma naturaleza sobre el suelo colombiano. Puso en el ojo de la comunidad internacional las convenciones bajo las cuales actúan los actores armados dentro y fuera del margen de la ley, y como se desempeñan mediando con las circunstancias de la población civil atrapada dentro del fuego e intereses cruzados. Asimismo, permitió entrever cómo se han incumplido e irrespetado todas las normas de protección a la población civil al margen del conflicto que son reguladas por el Derecho Internacional Humanitario a causa de operaciones militares a través de la historia, lanzando cifras escalofriantes como la de 220.000 víctimas del Conflicto Armado en Colombia solamente entre el 1 de enero de 1958 y el 31 de diciembre de 2012. (2015: Grupo de Memoria Histórica, Pág. 21).

El 6 de diciembre de 2015, dentro del marco de los diálogos con las FARC para el Proceso de Paz, este grupo guerrillero envía una comitiva apoyada por las Naciones Unidas y el Gobierno Nacional a la comunidad de Bojayá para pedir perdón y asumir la responsabilidad por los hechos trágicos ocurridos el 2 de mayo de 2002 en un intento por resarcir moralmente la dignidad vulnerada de los habitantes de esta comunidad en el marco de un acto cívico que significó un importante paso en la reconciliación entre el Gobierno Nacional y las FARC (Molano, 2015).

Al día 24 de agosto de 2016, los Diálogos de Paz llegan a su término. Se hace público el acuerdo mediante el cual, la guerra de 50 años entre las FARC y el Gobierno Nacional se da por terminada (2016).

5.2. El canto: La relevancia del canto en el Pacífico Colombiano como dispositivo para efectuar los oficios sacros, la expresión crítica y la reconstrucción de memoria.

5.2.1. El contexto ritual y el contexto prosaico del canto afro-pacífico

5.2.1.1. Lo sacro: Conexión con el plano espiritual.

De igual manera en que La Masacre de Bojayá - y por ende su lugar de perpetración - fue crucial en la develación de un caudal de crímenes de lesa humanidad en Colombia (que antes de cesar o disminuir, por el contrario se acrecentaron y recrudecieron durante los siguientes diez años de forma consecutiva en todos los puntos cardinales del país), varias de las expresiones musicales del Pacífico Colombiano son fundamentales en el desarrollo del propósito de homenaje póstumo que busca este trabajo en virtud de sus cualidades patrimoniales; la solemnidad de sus arraigadas tradiciones fúnebres y su inmensurable poder para estremecer el espíritu humano a través del canto.

La música del Pacífico Colombiano posee una amplia gama de ritmos, cadencias, danzas y formas que pueden presentar grandes o pequeñas variaciones según el lugar de ubicación y las costumbres de la comunidad en particular que los interprete. Es notable el hecho de que, a pesar de la brecha delimitada durante la ocupación española por el río San Juan entre la región norte y la región sur del litoral, el canto se establece como el eslabón expresivo que conecta a toda la región del Pacífico Colombiano, desde las comunidades cercanas a la selva del Darién hasta la Costa Pacífica ecuatoriana. No obstante, la connotación sacra de algunos de ellos es inherente a los rituales de herencia católica que esta sociedad desarrolló de manera independiente al apropiarlos y fusionarlos con los tintes de sus raíces africanas e indígenas. Los principales tipos de cantos sacros son los que pertenecen a los rituales de alabao, velorio y Gualí (Pacífico norte) o Chigualo (Pacífico sur). Por otro lado están los cantos que hacen parte de la vía de comunicación del sentir colectivo y al mismo tiempo, del lenguaje cotidiano mediante el cual, se narran cuentos, historias, experiencias, fábulas o se animan juegos, es decir, que su uso no es específicamente de rigor sacro si no que está atravesado principalmente por la cotidianidad de la existencia, de la simpleza o complejidades de la vida.

Como anotación, algunos cantos que hacen parte de la festividad y la celebración, son articulados con formatos instrumentales y les pertenecen diversas variaciones del Currulao como el *Berejú*, el *Pango*, *Patacoré*, *Caderona*, *Juga*, o por otra parte el *Bunde* dentro de los cuales el contexto puede fluctuar entre lo sacro y lo no sacro.

5.2.1.1.1 *El canto: Mediador y conector.*

A lo largo y ancho del Litoral Pacífico Colombiano diversas comunidades afrodescendientes comparten formas de canto integradas a esos *romances*² (Tobón, Ochoa, Serna, López, 2015) que son interpretados generalmente dentro del marco de un evento social ceremonioso, particularmente para sublimar a la comunidad que participa en el ritual fúnebre de una persona, reconfortar a los familiares del fallecido, acompañar al difunto durante su proceso de transmigración al más allá y honrar su memoria. Estos cantos de romance portan entre sus notas oraciones, cuentos e historias que parecieran simples a primera escucha pero que se empapan de significado al ser *cargados* con el contexto en el que son interpretados por las voces de quienes los cantan y socializan. Esto podría explicar la indivisibilidad al hacer la asociación del canto de alabao con el ritual. Así sucede una especie de ascensión del espíritu colectivo a través de la voz.

Los significados determinantes del canto de alabao, no se resumen únicamente a un estilo formal de canto ancestral, sino que acuña también la existencia de un potente mecanismo de expresión, del que las comunidades afro-pacíficas se nutren constantemente y que interconectan con el entorno espiritual dentro de su cotidianidad, lejos de cualquier paradigma o canon analítico de herencia europea, pero con cercanías que permanecen desde las primeras hibridaciones de culturas durante la Época de la Conquista.

Una de las características notables del canto de alabao es su invitación a la unión (Tobón, et. al., 2015), a hacer comunidad al canto colectivo, lo cual es un legado de las prácticas tradicionales africanas; por esto mismo, rara vez se escucha un romance de alabao siendo entonado fuera de su contexto específico (fiestas patronales, velorios, nacimientos, etc.). El

² Es un tipo de poema característico de la tradición literaria española, ibérica e hispanoamericana compuesto usando la combinación métrica homónima: Octosílabos rimados en asonante en los versos pares.

canto como engranaje fundamental en la consolidación del rito, ya sea dentro de un propósito sacro o prosaico, sugiere lo que Pöltner (2003) plantea analizando la idea de Wagner de *obra de arte total* en donde: “(...) la obra presupone una unificación ya lograda, la superación de la fragmentación” (p. 174).

Para profundizar más adelante, el canto está articulado a la cotidianidad del diario vivir. El pasar de la vida con sus circunstancias es el engrane fundamental de esta forma de expresión artística autóctona: “(...) El arte solo es vivo, es decir, verdadero engendrador de comunidad, si es engendrado por la vida misma” (ibíd). En resonancia con lo anterior y según Tobón et. al., (2015):

El romance se convirtió en el centro de la vida y de la muerte. Cambió de nombre, reemplazó las funciones de los ministros eclesiásticos, abandonó por momentos la estructura poética que lo caracteriza, se llenó de teatralidad y se hizo principalmente, voz femenina. (p, XIII).

A lo que complementarí María Mercedes Jaramillo (2006):

Estas manifestaciones artísticas e ideológicas son también formas que enriquecen la vida cotidiana al dar sentido de trascendencia a la vida y a la muerte y al registrar la historia y la tradición del pueblo; son, pues, vehículos de comunicación espiritual y lazos de cohesión social. (p, 279)

Debido entonces a una suerte de aislamiento geográfico, en tanto dificultades de acceso a la región, los primeros afrocolombianos fueron hallando la manera de rendir culto a sus propias creencias prescindiendo de la iglesia o del párroco y delegando la orientación de los rituales a la persona más destacada o respetable de la comunidad (Moreno Tovar, 2011, p. 307), de este modo el ritual se desarrolló de una manera única al aunar todas las características de sus tradiciones heredadas y las cualidades del entorno a un solo procedimiento sacro que actualmente es fuente de la cual se nutren los surgientes procesos de reapropiación artística en el país.

Moreno Tovar (2011) menciona brevemente un factor que influenció este fenómeno en el Pacífico, en contraste con las instituciones que se formaron en el Caribe:

En el Pacífico no existieron, entonces, cabildos como los que se conformaron en Cartagena. Sin embargo, la presencia esporádica de curas sembró en las poblaciones de origen africano elementos básicos de la doctrina cristiana pero al mismo tiempo permitió que éstas elaboraran sus propias prácticas e interpretaciones, creando manifestaciones originales de religiosidad afrocatólica. (p, 307)

5.2.1.1.2 De las tradiciones fúnebres.

Existen una serie de costumbres tradicionales inherentes a las actividades fundamentales en los rituales fúnebres que se llevan a cabo antes, durante y después del velorio y entierro de una persona, dentro de las cuales, el canto es un dispositivo infaltable de comunicación y comunión. Todos los factores estéticos son tomados en cuenta durante la celebración de estas costumbres o partes del ritual fúnebre; la disposición del lecho donde el cuerpo permanece para ser velado, las ropas que usa el difunto, los adornos que lo circundan, la actitud que se asume, los cantos que entonan los asistentes, entre otras maneras de rendirle homenaje al fallecido y todo el apoyo espiritual de los presentes que pueda mitigar el dolor de los familiares y que ayude a que las acciones del difunto en vida sean purificadas y su alma se marche en paz.

La muerte pues, es un episodio ineludible en el devenir de todo ser vivo. Para el ser humano en la cultura occidental moderna es asimilada como la pérdida máxima, la ausencia total y el fin de todo; la extinción del bien máspreciado, o sea la vida. Dentro de este contexto podría decirse resaltar que a pesar de los enraizamientos a las tradiciones y doctrinas cristiano/católicas, que en este caso, delimitan los paradigmas religiosos de un gran porcentaje de los individuos en la sociedad colombiana y del tenaz pensamiento esperanzador de la vida eterna después de morir, el sentimiento de pérdida es inexorable y definitivo (Escalici, 2013, p. 4). Para el afro colombiano, particularmente el de la región del Pacífico, la muerte tiene un significado distinto y extremadamente profundo. No solamente representa

la partida del mundo físico sino, la liberación del sufrimiento terrenal y la dicha de alcanzar la vida eterna. La vida se celebra en el rito y es la transmigración del espíritu del fallecido la que, de forma muy colorida y a veces lúdica, se convierte en el motivo de celebración.

Las sociedades del Pacífico Colombiano simbolizan a través de esos rituales de espacios decorados, llenos de objetos y canciones, la relación entre la vida y la muerte de una persona, buscando guiar de manera adecuada al alma que trasciende a través del camino hacia la vida eterna, que, desde cualquier punto de vista artístico, conforman un escenario impermeable ante cualquier paradigma académico pero susceptible a la observación, admiración y estudio de sí como pieza artística irrepetible. En resumen, los elementos como el escenario, la música, la danza y la artesanía son en sí mismos, el contenido simbólico del ritual y a su vez el ritual. Cada elemento cargado de significados metafóricos y alusivos a la muerte como el momento más dramático en la vida de un ser humano se materializan en vestuario, decoración y canto para algunas veces terminar en fiesta. Estos rituales, objetos y uso de estos, varían ligeramente dependiendo de la subregión a la que pertenezca una comunidad en particular dentro de la extensa región del Pacífico Colombiano.

El procedimiento tradicional de velorio es en síntesis una serie de acciones que se llevan a cabo con el fin de ayudar al alma del fallecido a transmigrar hacia la eternidad de manera apropiada. Se establece un lugar de reunión en el que principalmente se ora y canta (Fischer-Dieskau, 1985, p. 174), así el espacio designado se convierte en una especie de *Oratorium* u oratorio – si se mira desde el canon europeo como forma escénico-musical - en virtud de un solemne momento.

5.2.1.1.2.1 Preparación

Según Moreno (2013) el proceso de preparación posterior consiste en adecuar el recinto y la tumba (lecho) (generalmente la sala de estar de la casa) para llevar a cabo el ritual. Se sitúa una mesa en el centro que se dispone como un ataúd donde irá acostado el difunto y se adorna con sábanas blancas alrededor, almohadas y objetos que simbolizan diferentes aspectos de la vida de la persona fallecida como la *mariposa negra* o *moño negro* que simboliza el alma que se desprende de su cuerpo terrenal hacia la eternidad y un *crucifijo* sobre esta que representa que alguien de la casa ha fallecido, las *flores* como adornos para la

memoria, la *cruz negra* que simboliza el cuerpo físico de la persona fallecida y los *muñecos* que representan a los familiares situados alrededor del difunto durante la ceremonia (Padilla, 2012).

Se dispone la tradicional cinta con el nombre del difunto, 5 velas rodeando el cuerpo, la imagen de San Antonio o el Divino *Ecce Homo* y un cordón con un rosario en la cabecera. Para atender a los visitantes y dolientes se les ofrece café, azúcar, viche³, aguardiente, ron, dulces, galletas y panes.

Al cuerpo del fallecido se le baña y viste según sus deseos expresados antes de morir. Muchos solicitan usar el hábito de la Virgen del Carmen, una túnica blanca o un traje elegante pero sin zapatos como referencia al pasaje bíblico Éxodo 3:5⁴. Las prendas de vestir deben ser nuevas, en razón de que el fallecido no debe “oler” a la vida en la tierra al llegar a la presencia de Dios, pues el encuentro debe ser honorable.

Se pone junto al lecho en el suelo junto al cuerpo un balde lleno de agua con tres velas dentro. Se cree que de esta manera se retrasa el proceso de descomposición del cuerpo para que esté en buenas condiciones hasta la hora del entierro, que generalmente es un día después del fallecimiento y el velorio. Se cree también que si las tres velas se juntan dentro del balde otra persona fallecerá en el pueblo.

Debajo del lecho adornado se pone un vaso con agua que no se cambia ni se manipula durante 9 noches consecutivas, pues se cree que si la persona al momento de fallecer tuvo sed podrá venir a beber de él durante esas noches y saciarse. El nivel del agua disminuye con el paso de los días a lo que se le atribuye la presencia de la persona en los alrededores. Luego de los 9 días se cree que esa agua restante adquiere propiedades curativas para el asma, problemas de corazón y de nervios. Durante la ceremonia y los 9 días consecuentes la casa no debe barrerse pues el difunto ahora es visto como el invitado de honor y el centro de toda atención por lo tanto no se asea en su presencia, de lo contrario es considerado un irrespeto. Se cree que si se transgrede esta acción, los familiares de la persona irán muriendo

³ Bebida alcohólica a base de caña de azúcar.

⁴“Y dijo: No te acerques; quita tu calzado de tus pies, porque el lugar en que tú estás, tierra santa es.”

sistemáticamente. Durante esos nueve días se hacen oraciones por el descanso del alma del fallecido y se dice que su alma aún está presente. El último día se celebra una misa y se hace el “Levantamiento de tumba”⁵ en la madrugada antes del amanecer.

El difunto lleva en su cintura un cordón con 7 nudos que representan 7 escalones que debe transitar para llegar ante Dios. Generalmente se hace de cáñamo y según la creencia, el fallecido llevará en su recorrido una vela, el cordón y un rosario,

5.2.1.1.2.2 Velorio

El velorio es el acto de guardia, acompañamiento, luto y homenaje al fallecido y sus familiares. Se cantan Alabaos y se rezan hasta 5 rosarios. Las personas de la comunidad llegan a rendir tributo, a dar sus condolencias y a obsequiar ayudas económicas para los gastos del velorio y regalos. El momento del velorio es de gran interacción e intensidad, pues mientras los rezanderos y rezanderas hacen su labor de acompañar y orar, varios hombres escogen un lugar en la casa para sentarse a tomar ron, contar chistes y jugar a los naipes o al dominó. Según menciona un miembro de una agrupación vocal tradicional no identificado, durante la presentación del libro *Arrullos y Currulaos* (Ochoa, 2015) dentro del marco del XIX Festival Petronio Álvarez: “Los hombres tienen menos coraje que las mujeres para afrontar este drama así que tratan de distraer su pena con el juego y el licor”, haciendo referencia a que los sentimientos de los hombres deben ser más endurecidos en relación con los de las mujeres. En este momento de gran dinámica social se conversan los chismes, la política, se estrechan amistades e incluso se intensifican enemistades.

5.2.1.1.2.3. Novenario

El novenario es el adiós antes de la despedida final. Son 9 días en los que se hace celebración ininterrumpidamente. Los dolientes mantienen una vigilia también ininterrumpida durante este periodo recibiendo de parte de sus allegados y vecinos manifestaciones de condolencia y afecto. Muchos vecinos o familiares se trasladan desde

⁵ La “tumba” para los afro-pacíficos es el equivalente al altar o lecho donde el fallecido estuvo durante su velorio antes del entierro.

lugares lejanos para permanecer un tiempo considerable brindando apoyo a los dolientes más cercanos.

Durante el novenario, la casa del difunto se convierte en un punto de convergencia social donde la novena es la excusa para encuentros amorosos fortuitos e incluso en una estancia de paso para los que vienen y se van. La cocina es un lugar de reunión donde se conversa y se preparan las atenciones para los visitantes.

5.2.1.1.2.4 Rezanderos y rezanderas

Son personas que rezan en los velorios haciendo acompañamiento en el ritual prestando su servicio a la comunidad cuando son requeridos. Esta especialidad pasa de una generación a otra por enseñanza o herencia. Los rezanderos y rezanderas son quienes manejan los tiempos del ritual, pues cuando comienzan a orar se suspende cualquier otra actividad que se esté realizando en el lugar. En ciertas ocasiones se reúnen varios rezanderos y rezanderas (de 3 a 6) pero es uno solo quien los dirige. Los rezanderos y rezanderas no prestan sus servicios por dinero, sin embargo, al final de los 9 días los allegados recogen dinero para dárselos a manera de honorarios. En la creencia popular se dice que si una persona asiste a un velorio o novena y no reza al menos un rosario, la persona será espantada por el espíritu del difunto en el camino a casa.

5.2.1.1.2.5 Cabo de año

Es un ritual muy común que se celebra en casi toda Latinoamérica. Los afrocolombianos de la región Pacífica lo celebran representando al difunto con un ataúd cubierto con una sábana negra en señal de luto y se le rodea con 4 cirios encendidos y rezando los responsos pertinentes según la tradición católica. Significa que el difunto se hace presente en la conmemoración de su partida a la eternidad.

5.2.1.1.2.6 *Gualí o Chigualo*

El Gualí (Pacífico Norte) o Chigualo (Pacífico Sur) (Tobón et. al., 2015, p. 7)⁶ es el ritual que se hace para *celebrar* y conmemorar la muerte de un niño pequeño (recién nacido o menor de 7 años). Este ritual es de carácter lúdico y no se llora al difunto, en lugar de eso, se juega con el féretro que contiene al cuerpo, se mueve de un lado a otro haciendo rondas, juegos, entonando versos, adivinanzas y cantando con ritmos joviales (la *Buluca*, la *Damiana*, el *Perico Andrés*, etc.) en movimientos fiesteros celebrando que ese niño libre de pecado entrará directamente al Cielo. Según la creencia popular, para los africanos esclavizados, la muerte de un niño pequeño era motivo de celebración, pues ese pequeño se liberaba del horror de la esclavitud y no viviría para convertirse en propiedad de nadie. Este hecho enfurecía a los amos pues representaba una pérdida económica y causaba júbilo entre los esclavos (Pava, 2015).

Entre las particularidades de la simbología de este ritual cabe resaltar detalles como que el niño sea vestido apropiadamente de blanco en alusión a su pureza. Se le mantienen los ojos abiertos con palitos para que “vea” su propio recorrido hacia el cementerio y no se pierda en el camino hacia Dios. También para que haga presencia en los juegos. Se le adorna con cruces y palmas hechas con papel.

5.2.1.2. *Lo prosaico: expresión crítica, construcción y reconstrucción de memoria.*

Los romances no solamente se entonan a los santos patronos, a sus ancestros o a los difuntos, pues en ellos conviven solublemente lo sacro y lo profano.

Lo “profano” existe a manera de narraciones y cuentos que abarcan desde el abundante romancero español de finales del siglo XVI, importado a la región durante los procesos de conquista territorial y evangelización; relatos de la cotidianidad de la vida, hasta memorias

⁶ Según el texto, el Litoral Pacífico Colombiano fue dividido en dos regiones durante el reinado de España para evitar levantamientos de cimarronajes. La frontera entre ambas subregiones es la cuenca del río San Juan que divide al norte Chocó y occidente de Antioquia y al sur Nariño, Cauca y Valle del Cauca.

denunciativas y dolorosas de esclavitud, violación, maltrato y destierro; en síntesis, contienen lo novelesco, lo religioso y lo descriptivo (Tobón et. al., 2015, p. 31)

Como breve ejemplo, adentrando brevemente en el contexto prosaico, que, como establece Mandoki (2006): “No hay un más allá de la realidad artística o estética que no surja en primera instancia desde lo cotidiano” (p. 27); los cantos de boga cumplen la función de acompañar al solitario navegante mientras canta al compás del chasquido del remo en el agua. Las temáticas de este tipo de romance generalmente son asuntos cotidianos como el amor, la vida, el paisaje, el río mismo, etc. Se entonan también para comunicar su presencia a otros pescadores en la inmensidad del río o el mar improvisando e inventando sus propios versos (MinEducación, 2003)

El canto es entonces la vía de comunicación con el espíritu inmanente, las deidades y su entorno en un gran número de comunidades afrodescendientes que en razón de sus creencias, no busca un fin artístico, musical, melódico o armónico (González, 2016), sino establecer un enlace entre lo terrenal y lo divino mediante el trance del canto y su contexto ritual, pero, y en este subcontexto, al mismo tiempo es la queja entonada frente a las adversidades que provienen de su relación con el mundo. Un caso que resuena con las tradiciones musicales del Pacífico Colombiano, funcionó de una manera muy similar para los esclavos negros algonquinos, mineros y serviles en Estados Unidos a finales del siglo XVIII y el transcurrir del XIX que fue el surgimiento del *Gospel*. Quizá como una variante etimológica de *God's Spell*⁷, este estilo encuentra concordancias con las temáticas del canto de alabao y con muchos ejemplos del romancero autóctono y personal de cada intérprete y compositor, pero en general, son una suerte de cantos de consolación, trabajo, dolor, cotidianidad y alabanza pero sobre todo de resistencia.

Según la antropóloga e historiadora Lina del Mar Moreno Tovar (2011):

En la actualidad, la música sigue siendo vehículo privilegiado mediante el cual los pueblos afrocolombianos recuerdan su historia, denuncian el saqueo de sus territorios y las situaciones de violencia y desarraigo que experimentan. (...) Más allá

⁷ Palabra de Dios.

de la exotización del cuerpo negro, entre los afrodescendientes la música conserva un carácter espiritual y político, una potencialidad para enunciar que ha encontrado en la corporalidad un poderoso aliado para la transmisión de esas memorias. (p. 306)

De acuerdo con esto, el canto negro ha sido y es, el dispositivo ancestral que permanece inmutable para la preservación de la memoria de aquellas comunidades que no han tenido otra manera de generar la catarsis de sus injusticias más que con el estallido de su voz cantada. En consecuencia, actualmente los textos en el canto de alabao profano se han transformado en versos críticos e incisivos en tanto al desplazamiento forzado, el repudio por la guerra y el reclamo de tierras (Tobón, 2016). Como ejemplo se puede apreciar un sencillo pero poderoso romance que evidencia la transformación de los textos en contenidos de reproche y memoria (Coordinación Regional del Pacífico, 2015) que tuvo lugar dentro del marco del acto de reconocimiento, responsabilidad y petición de perdón de las FARC-EP a las víctimas de la Masacre de Bojayá. Este mismo grupo de cantaoras, conocidas como *Cantaoras de Pogue*, se han convertido en la voz denunciante y resistente del pueblo de Bojayá, asimismo portadoras de mensajes de paz pero sin olvido. Debido a su poderoso contexto y su relevancia simbólica en las nuevas coyunturas políticas en tanto al conflicto armado, fueron invitadas para realizar una presentación musical de alabao de contexto político dentro del marco de la ceremonia de la firma del acuerdo final de paz entre el gobierno nacional y las FARC el 26 de septiembre de 2016 en Cartagena de Indias.

El canto atraviesa la inmensidad de la selva del Litoral Pacífico y aunque a simple escucha, sus estructuras parecieran ser similares entre sí y con cierta predictibilidad, las variaciones producidas por la transmisión oral de los romances y la personal ejecución de cada interprete, en cada región, hace muy difícil para quien observa, establecer estándares que definan la morfología de sus estructuras; sin embargo, en esencia, la forma primordial que adoptó el canto inicialmente para los neo-habitantes del Litoral tras la reapropiación del canto gregoriano, la mixtura con sus raíces africanas y la permeabilización con los indígenas de la región, podría decirse que permanece intacto.

5.3. Acercamiento musicológico a los estilos afropacíficos articulados en el Réquiem de las Cenizas.

5.3.1. Romance de alabao.

Los alabaos son alabanzas a los santos y/o lamentos fúnebres en forma de cantos homófonos⁸ *a capella*⁹. Su principal uso solía ser para la alabanza a Cristo y los Santos. Con el transcurrir del tiempo se fueron incorporando temáticas profanas de corte cotidiano o de relato. Actualmente y en una manera más profunda, las comunidades afrocolombianas modernas como la de Andagoya, Chocó, consideran que el significado absoluto del Alabao es la *trascendencia* (Padilla, 2012).

Los hombres y mujeres africanos, esclavizados y sometidos, tradujeron el canto gregoriano europeo a través de su herencia musical para transformarlos en una forma musical íntimamente propia, a lo que se le dio el nombre de *alabaos* (Pava, 2015), conservándose casi intactos estilísticamente desde hace 400 años. El canto responsorial es el fundamento del alabao.

Según la creencia popular, estos cantos crean el puente para acercar el alma del difunto a Dios y para ahuyentar el pecado. Según el carácter sacro del alabao, se canta de pie o sentado, pues unos son más solemnes que otros. Los textos incluyen poemas y oraciones tradicionales de la tradición católica como Ave María, Santo, Salve, Cordero de Dios entre otros, de esta manera, las temáticas religiosas que tocan los alabaos pueden hacer referencia a un santo o varios simultáneamente, a la Virgen maría, al Niño Jesús o a otras deidades pertenecientes al folclor como San José o San Antonio.

Los cantaores y cantaoras jóvenes los aprenden por repetición e imitación observando a sus vecinos y ancestros más experimentados. Los términos cantaor y cantaora significan, en términos generales y acuñados por diferentes poblaciones del sur del Pacífico Colombiano, alguien que canta y ora simultáneamente (Ochoa, 2015) Estos intérpretes, según la creencia

⁸ Composición en la que la voz superior sobresale como portadora de la melodía, mientras que las voces restantes se limitan a acompañar. Lo opuesto: *Polifónico*.

⁹ Sin acompañamiento instrumental.

popular, “nacen” con el don del canto y son los portadores de un talento musical de fuerza interpretativa y gran expresividad en virtud de que puedan generar y guiar a profundos trances dentro de los contextos mencionados anteriormente. El pregón es enérgico y es la guía para el responso coral, que, gracias a su potente carga emocional, puede llegar a ser desgarrador pero a su vez magnífico.

Las formas del alabao pueden ser muy variadas, aunque puede tomarse como referencia el estilo responsorial homófono propio del canto gregoriano en el que un solista canta un pregón con claridad para que el coro lo repita contestando enérgicamente, a veces adornándolo y desarrollándolo de múltiples maneras o respondiendo de forma diferente.

Según Tobón et. al., (2015) los romances de alabao presentan trece características generales mediante las cuales pueden ser identificados y abordados:

1. El canto es *a capella*
2. No hay un pulso estable y se juega con la duración de las notas. Los términos académicos más apropiados para establecer la velocidad son *moderato* y *lento*.
3. La interpretación, ornamentación, velocidad e intensidad son libres y a criterio de cada interprete.
4. Usualmente las piezas contienen dos secciones: Una estrofa y un estribillo en forma responsorial.
5. La tesitura vocal que alcanzan las piezas es de aproximadamente una octava.
6. Las frases musicales son cortas.
7. El inicio de las frases es en anacrusa.
8. Suelen finalizar en tiempo débil.
9. Se enfatizan los primeros tiempos de cada compás.
10. Se interpretan casi en su totalidad al unísono.
11. La melodía es diatónica. No se usa el cromatismo y el uso de sus escalas es pentáfono, menor y mayor.
12. Basan su construcción melódica en arpeggios.
13. Sugieren progresiones armónicas a partir de las líneas melódicas.

A las que puede agregarse:

14. Uso de una escala hexatónica en la que se prescinde del sexto grado o a veces del tercero.
15. Es recurrente el uso de la palabra “¡Ay!” para expresar enfáticamente un lamento.

En tanto las características propias de la emisión vocal, Tobón menciona ocho:

1. El canto siempre se entona fuerte (*forte*)
2. En las mujeres, la emisión vocal se produce con su “voz de pecho”¹⁰
3. La ubicación en el registro corresponde a la tesitura de una contralto donde la voz de la mujer es robusta y brillante.
4. El *vibrato* pronunciado es parte de la ornamentación
5. Es muy frecuente el uso del *portamento*¹¹
6. Las apoyaturas son de uso recurrente.
7. Los ornamentos mencionados dan cuenta de un carácter melismático y se usan al final de las frases.
8. Las respondedoras se adelantan entre sí en la entrada del responso apresurando el estribillo, como arrebatándose el turno de cantar o el protagonismo.

A manera de síntesis podría decirse también que el ritmo se pliega al desarrollo agógico del texto, y agregando, el coro contesta al pregón en acorde haciendo intervalos de terceras, sextas, cuartas o quintas y una de las voces (generalmente la solista) hace fluctuaciones y variaciones en la melodía con gran riqueza ornamental. Esas complejas ornamentaciones provienen posiblemente de los melismas¹² del canto gregoriano español durante el tiempo en

¹⁰ Algunos teóricos estudiosos del canto, proponen que la voz humana al cantar puede hacer uso de varios tipos de configuración anatómica en orden de producir una sonoridad y/o extensión particular a los que se les llama registros. El registro conocido comúnmente como “voz de pecho” es la voz con la que se habla naturalmente. Al registro de “voz de cabeza” también se le conoce como falsete y es el registro sobre el cual las cantantes líricas, particularmente las sopranos, desarrollan su voz cantada.

¹¹ El paso deslizado o llevado de una nota a otra pasando por los tonos intermedios del intervalo. *Portar* del italiano “llevar”

¹²En Grecia de la antigüedad, una nota larga sustituida por una serie de notas breves. En el Canto Gregoriano Medieval, varias notas cantadas sobre una misma sílaba. En síntesis es una variación de una línea melódica que normalmente se acuñe a una sola sílaba.

que fue introducido por los monjes franciscanos a las comunidades africanas de esclavos durante el siglo XVI.

Duque, Sanchez, Tascón (2009) establecen que muchas veces dado el acento, el vocabulario, la dicción y la pronunciación particulares de los afrocolombianos del Pacífico, el texto no suele comprenderse en muchos casos. Según Duque et. al (2009. p, 17): “al hablar, las personas sustituyen u omiten una o varias letras en algunas palabras o frases”.

El extenso repertorio de los romances de alabao tiene múltiples estructuras y formas que no se rigen bajo un canon específico, sin embargo existe una forma recurrente más sencilla mediante la cual se hace fácil reconocerlo. Como se observa en la Imagen 1, un ejemplo traducido a la notación europea tradicional:

Imagen 1. Fragmento de alabao.

The image shows a musical score for a fragment of alabao, a traditional Afro-Colombian song. It is written in G major (one sharp) and 2/4 time. The score is divided into four staves. The first two staves are for the soloist (Solista), and the last two are for the chorus (Coro). The lyrics are written below the notes.

Solista

A - llá_____ vic-ne u - na ca - no - a, no se sa - be quien se -

rá_____ La del me-dio se pa - re - ce a mi - co - ma - dre Hu-mil -

Coro

dá_____ Ay ay ay ay ay ah... ay ay ay ay ay ah... Ay

ay ay ay ay ah... ay ay ay ay ay ah...

Fuente: rutiliomiau's canal (2011) Transcripción propia.

El texto de este fragmento corresponde a:

*Allá viene una canoa,
No se sabe quién será.
La del medio se parece
A mi comadre Humildá.
Ay, ay, ay, ay, ay, ah.
Ay, ay, ay, ay, ay, ah.*

Posteriormente, se puede oír un poco en el video como otra cantaora cambia la estructura melódica, salta a otra tonalidad e improvisa sobre un texto similar al anterior para consecuentemente, repetir los *ayes*. Este ejemplo da testimonio de como los romances de alabao no se someten a ningún canon estructural, en su lugar fluyen libremente para incluso alternar versos hablados en el mismo romance, a manera de trova entre canto y canto de los *ayes*, por ejemplo:

*Águila que vas p'al cielo
¿Por qué abandonás tu nido?
¿Será que tiene huevo?
¿Será que no ha ponido?
Ay, ay, ay, ay, ay, ah.
Ay, ay, ay, ay, ay, ah.*

En términos académicos la forma de las secciones anteriores traducidas a notación europea sería: A-A'-B lo que macroformalmente corresponde a:

- Pregón
- Repetición del pregón
- Responsorial del coro

El ejemplo anterior no tiene aparentemente ninguna connotación religiosa, en su lugar, es una típica representación de un canto sobre temas cotidianos o rondas infantiles. En la imagen No.2 también sin contexto religioso, homenajea póstumamente al creador de “Festival Petronio Álvarez” Germán Patiño Ossa:

Imagen 2. Fragmento de alabao.

Solista

"Ger - mán lla - ma - ba su nom - bre y Pa - ti - ño su_a - pe - lli - do Ger-

Repetición con otra voz

mán lla - ma - ba su nom - bre y Pa - ti - ño su_a - pe - lli - do. Con

Coro

e - se nom - bre se fue a la tie - rra del ol - vi - do.

Fuente: Tomado y desgrabado del XIX Festival Petronio Álvarez (2015).

Transcripción propia

El texto corresponde a:

Germán llamaba su nombre y Patiño su apellido. (Bis)

Con ese nombre se fue a la tierra del olvido.

Este alabao, al igual que el anterior, va desarrollando la narrativa del texto durante 6 o más estrofas, es decir, tan largo como frases haya de manera exacta y con la misma estructura. En términos formales académicos sería: A -A'-B.

- Pregón
- Repetición del pregón a dos o más voces
- Responso coral.

5.3.2. Currulao.

El currulao, que también se conoce como *Bambuco viejo*, se entiende, en términos académicos, como un estilo de ritmo ternario que se desarrolla en compás de 6/8 y que se asemeja por lo tanto y en mucha medida al ritmo de bambuco de la región andina de Colombia. Según Bedoya (2015), el nombre *Bambuco viejo* se usó principalmente para diferenciarlo del *Bambuco andino*, por otro lado, sin embargo, Duque et. al (2009, p. 42) establece que en algunos pueblos el *Bambuco viejo* es lo mismo que el *Currulao*. Otras comunidades consideran que son diferentes y que la característica de diferenciación más notoria son los vocalizos con fonemas indistinguibles del *Bambuco viejo* haciendo alusión a una especie de forma antigua de canto. Otra distinción es la velocidad, siendo el bambuco más acompasado y lento respecto al currulao. Otros mencionan que uno es el derivado del otro o que el *Bambuco viejo* es el padre del *Currulao* (Bedoya, 2015, p. 56,57). La conclusión es indecidible.

Según Ochoa et. al., (2015), el currulao tiene varias características notorias:

1. El ritmo armónico cambia cada compás. Un compás en función tónica (I) y un compás en función dominante (V), secuencia que se repite sin interrupción alguna.
2. La marimba es indispensable para su ejecución.
3. Usualmente un solo marimbero toca dentro del registro medio-agudo de la marimba a lo cual se le llama *tiple* o *requinto* y que corresponde al acompañamiento principal.

Cuando la marimba es interpretada por dos personas, el otro toca el *bordón* que contiene los patrones rítmicos y melódicos distintivos del estilo.

4. Las primeras notas son ejecutadas por la marimba a manera de introducción. La voz entra consecuentemente en lo que se denomina *grito*, *chureo* o *glosa*.
5. Los *chureos* o *glosas* son contestados enérgicamente por el coro haciendo énfasis en el acorde de tónica de forma prolongada.

Por otra parte, el baile de currulao o fiesta de currulao, es un espacio atemporal de carácter celebrativo no religioso que comúnmente le sigue a un *arrullo* el cual, según Ochoa et. al (2015), es el contexto religioso en el que las personas se reúnen para adorar un santo por medio de música y canto. Solo se pueden cantar romances con textos de contenido religioso y “de adoración” en donde se aprovecha para hacer comunidad bailando, conversando, jugando, comiendo y bebiendo en abundancia.

5.3.3. Torbellino.

Es una variación del currulao o en otras palabras, un sub estilo perteneciente al currulao, ya que también se manifiesta dentro de dicho contexto. Según Ochoa et. al (2015), el torbellino es una adaptación de la *rajaleña andina*, la cual a su vez es una variación del *bambuco Sanjuanero*, es decir, la *rajaleña* interpretada a través del sentir afro-pacífico

5.3.4. Juga o Fuga.

Según Ochoa et.al. (2015) este estilo – relacionado también con el currulao - se extiende desde el Nariño hasta la provincia de Esmeraldas en Ecuador, donde se le conoce como *agualarga* o *fuga* y es uno de los géneros más representativos de la música de marimba de dicha zona, hasta las costas del departamento de Nariño en Colombia donde no es tan popular y solo lo interpretan los marimberos José Antonio Torres “Gualajo”, su hermano Genaro Torres y el resto de sus hermanos. Las características más notorias de este estilo son:

1. Todo el repertorio tiene una sola melodía y/o sus variaciones.
2. La melodía al igual que el acompañamiento de marimba está construida sobre una escala pentatónica.
3. Armónicamente no hay relación entre funciones tónica y dominante en virtud del mismo procedimiento modal pentatónico.

5.3.5. Bunde.

Es un subestilo o aire de corte fúnebre que se canta especialmente en el contexto de Gualí/Chigualos. Su métrica sería binaria de 2/4, 4/4 o 2/2¹³ a velocidad lenta y con carácter infantil para facilitar algunas rondas y juegos que se llevan a cabo en el velorio de un niño. Se interpretan en comunidad en donde las mujeres y los niños palmotean y cantan usualmente acompañados por un instrumento de percusión o incluso la marimba la marimba. El bunde más conocido es el *Bunde a San Antonio*. En el Chocó también se interpretan bundes durante los velorios de los niños (Gualí) siendo similares a los del sur, con la excepción de que se interpretan un poco más rápido (Ochoa et. al., 2015, p. 114 - 115). Según una de las miembros de la agrupación *Dejando Huella*, el sonido intermitente del tambor anuncia la muerte de un niño a la distancia (Ochoa, 2015)¹⁴.

El bunde más emblemático es “*Velo que bonito*” o más conocido como el “*Bunde a San Antonio*” parte de la cultura popular del pacífico y del repertorio de muchas agrupaciones tanto tradicionales como no tradicionales.

¹³ Estas medidas de valor numérico corresponden en términos musicales académicos a la distribución de figuras rítmicas por compás, por ejemplo, a la figura de redonda le corresponde el número 1, a la blanca el 2, a la negra el 4, a la corchea el 8, etc. Si se habla de 2/4 significa que a cada compás le deben corresponder dos negras y sus respectivas subdivisiones y supra valores.

¹⁴ Conferencia Ritmos y Valles interandinos.

5.3.6. Son/Aguabajo.

Más que un subestilo o aire, el *Aguabajo* es considerado popularmente como un canto para acompañar los viajes, entonado por quienes conducen las bogas. Es originario de la región del Atrato y Baudó en el departamento del Chocó y según el investigador Leonidas Valencia (2011), es un estilo reposado y cadencioso en compas binario de frases cortas que se relaciona con el canto campesino y los cantos de boga.

El *Son* por otro lado, es una reapropiación similar al son cubano desde el sentir sur-pacífico, diferente del *Son Chocoano*, qué, según Valencia (2011), es un aire sincopado, espontáneo y de carácter vivaz similar a su vez al *Porro Chocoano*, al norte, mientras que el *Son* del Pacífico Sur posee tiempos más tranquilos con sonoridades caribeñas. Algunas características de ambos aires son:

1. El *Aguabajo* puede ser acompañado por un formato musical o entonado de forma simple en solitario.
2. Con acompañamiento instrumental se compone formalmente de dos frases separadas por una improvisación del instrumento melódico principal
3. El formato comúnmente utilizado para acompañar el *Son Chocoano* es la *chirimía* (Valencia, 2009) mientras que en el *Son* del Pacífico Sur parece no tener una especificidad organológica.

Una pieza que evidencia la fusión de ambos subestilos conocida como *Aguabajo/Son* es la reconocida canción “*Te Vengo a Cantar*” grabado por el grupo *Bahía*.

5.3.7 Rumba.

Es un estilo de reciente aparición – se estiman aproximadamente 20 años - respecto al resto que componen el folclor afro-pacífico. Según Ochoa et.al (2015), se trata de una reapropiación de la Salsa desde el sentir organológico y estilístico del sur del Pacífico. Algunas características son:

1. Su métrica es binaria (2/4, 4/4)
2. Cada instrumento tiende a imitar los patrones rítmicos de la instrumentación salsaera, es decir, la marimba al piano, el bombo al bajo, los cununos a las congas.
3. Los giros melódicos de la voz son similares a los del son cubano.

La *rumba* más conocida es "*La Memoria de Justino*" grabado por el grupo *Socavón*.

6. Metodología

Según el documento de medición de grupos de investigación de Colciencias (2015), la investigación creación: “Es la indagación que busca responder a una pregunta o problema de investigación a través de una experiencia creativa que da lugar a obras, objetos o productos con valor estético y cuya naturaleza temporal puede ser efímera, procesual o permanente” (p.126). En virtud de la cita anterior, esta investigación por lo tanto, se ha cimentado en la experiencia, dirigida a la construcción creativa del producto vivencial para lograr los propósitos del investigador/creador, en este caso, para la composición musical de una obra que aboga por la transculturalidad, los discursos sonoros propositivos y el aporte desde el marco artístico a los procesos de reconstrucción de tejido humano en favor de la *víctima viva* del conflicto armado.

La metodología para la construcción de este proyecto se dividió en tres partes.

- Memoria – Recolección de material.
- Transformación – Proceso creativo.
- Sanación – Ritual.

6.1 Memoria – Recolección de material.

Este primer momento procura ordenar la información principal y la información pertinente en dos puntos. Como primero, realicé una búsqueda en relación al componente conceptual desde el cual partió la idea primigenia de la obra, es decir, una recolección de los datos más relevantes y significativos de los eventos que desencadenaron la Masacre de Bojayá, sus consecuencias en el ámbito artístico y político y las miradas posteriores desde el arte y la sociedad. Más adelante se haré más énfasis sobre este punto en las reflexiones.

Como segundo, realicé la recolección de material sonoro y análisis concienzudo de este, tanto desde lo teórico como desde la percepción intuitiva, o sea, desde la inmersión in situ.

Esta información sirvió como fuente de trabajo para desarrollar los elementos musicales aquí citados, asimismo como, la recolección de datos afines de las tradiciones fúnebres afropacíficas que resonaran con el propósito similar de esta obra que propiciaron la coherencia, consistencia y fluidez conceptual de la misma. Este material fue extraído tanto de previas investigaciones etnomusicológicas, como de mis experiencias personales de análisis, pero principalmente de experiencias de inmersión dentro de las músicas afropacíficas y sus contextos desde diferentes actitudes, respecto a lo cual, profundizaré un poco más adelante en las reflexiones.

6.2 Transformación – Proceso creativo

El oratorio, y por lo tanto las misas de réquiem, ha sido utilizado por numerosos compositores como un dispositivo maleable en laboratorios artísticos y/o musicales, para generar espacios de crítica social reflexiva respecto a diversos eventos o coyunturas socio-políticas transcurridos ya en el siglo XX, que generalmente implicaron un suceso trágico o violento en el que se marcó de forma determinante un momento en la historia. Las obras compuestas a manera de oratorios no sacros, acuden a la solemnidad grandilocuente de este contexto y a los espacios adecuados de representación en una búsqueda por obtener la atención requerida, y así, lograr la transmisión para la recepción de un mensaje manifestado a través de la música en relación a eventos histórico-sociales o personales que merecieron un resalto con intenciones denunciativas, críticas o informativas hacia círculos más amplios que no han sido afectados directamente.

La obra se construye siguiendo la forma de réquiem clásico, es decir, construida por movimientos o secciones que contienen los textos que tradicionalmente son usados para los servicios exequiales, traducidos, sin embargo a un español coloquial, en razón del carácter afro pacífico de la pieza apropiando también los antiguos textos en latín. Esto en razón de que las comunidades afro-pacíficas no hablan latín y los dialectos y las raíces idiomáticas de su ascendencia africana, han desaparecido casi por completo dejando al español como única vía de comunicación para acuñar los textos a esta composición.

Aprovechando los contextos en el que se usan los cantos de las comunidades afro-pacíficas, el significado espiritual, la voz/lenguaje como poderoso dispositivo a través del cual se materializan, el espacio de reunión para orar y cantar (el *Oratorium*) y la clara connotación con la que los oratorios de tipo réquiem han sido utilizados a lo largo de la historia de la música europea, se llega finalmente a un punto conceptual de concordancia en el que ambas razones estéticas, por distantes que parecieren, se entremezclan en la organización de una pieza compuesta de manera autónoma.

En tanto a los aspectos técnicos de la composición musical, la integración de la organología en conjunto a una seria aproximación al entorno armónico y del estudio morfológico de los principales estilos sobre los cuales el canto se ensambla, definen primordialmente la textura y el timbre de la obra en orden de que se resalten claramente los elementos autóctonos que dan vida a la base conceptual de la composición y que interconectan todo el Litoral Pacífico Colombiano que son los **cantos** fúnebres con o sin acompañamiento instrumental.

En tanto a los textos, procuré realizar cuidadosamente su traducción y adaptados del latín al español en un intento de mantener la congruencia estilística de la pieza. Si bien, algunas comunidades afrodescendientes aún conservan algunos leves y casi imperceptibles giros lingüísticos heredados de sus raíces africanas, el idioma único de sus cantos de alabao es el español en una forma de pronunciación acomodada casi dialectal. No se tiene registro alguno de una comunidad afro-pacífica que cante en latín excepto por algunas frases o palabras usadas en algunos cantos de alabao heredadas de los cantos eclesiásticos del siglo XVI, sin embargo, según Lida Venté, cantaora de la agrupación Socavón y voz colaboradora en la materialización de este proyecto, su abuela materna y las mujeres de esa generación de cantaoras en el municipio de Timbiquí, Cauca, entonaban los alabaos en latín hasta hace aproximadamente unos 35 años. Esta tradición fue desapareciendo rápidamente y por consecuencia de la época tecnológica y el aislamiento geográfico, fue difícil registrar en grabación aquella particularidad de la herencia gregoriana en las comunidades del sur del Pacífico.

Los puntos de anclaje sonoro y metodológico de este proyecto de investigación/creación se asientan, como mencionaba anteriormente, durante el XIX Festival Petronio Álvarez en la

ciudad de Cali durante el mes de agosto de 2015 y 2016, en donde se recopiló la información de diversos conversatorios y conciertos que exponían desde las formas de interpretación del alabao tumaqueño en paralelo con las formas de Buenaventura y Guapi hasta la presentación del libro “Arrullos y Currulaos” que ha servido como fuente sustentable para una parte de este proyecto. Por otro lado, los puntos de cimentación conceptual fueron los sucesos de la violencia en Colombia que permanecen con bajo perfil dadas las distancias, dificultades de acceso y marginación de los lugares donde sucedieron.

De este modo se sincretizan algunos de estos estilos musicales afro- pacíficos con predominancia en el canto como conector de las dos regiones del Litoral Pacífico (norte y sur divididos por la cuenca del río San Juan) bajo la consigna de una queja de inconformismo representada a través de la composición musical con la forma de réquiem clásico, entretejiéndose con el carácter raizal de la música afrocolombiana conmemorando a la *víctima desconocida* a través del martirio padecido por el pueblo de Bojayá y el innmercido mérito simbólico que porta al haber encarado el asesinato, la violación y de llevar el estandarte de la supervivencia ante el olvido. La música del Pacífico Colombiano es el medio a través del cual esta obra canta a la honra de los pueblos vulnerados.

6.2.1 Transformación conceptual

Este momento crucial de la ruta metodológica compone no solo el lugar donde se produce la hibridación o fusión de las esferas sonoras desde la praxis compositiva si no un también un momento importante de confrontación conceptual que redirigió la obra a su cauce final. Aquí los contextos a los que corresponden los romances en el canto de alabao fueron definidos gracias al transcurrir del curso Dirección de Trabajo de Grado durante el tercer semestre de la maestría.

En este espacio donde se abogué por incurrir en alternativas que incluyeran la transdisciplinariedad, surgieron diversas discusiones personales respecto al direccionamiento adecuado del propósito conceptual de esta obra, es decir, el concepto de memoria –memoria denunciativa- que inicialmente estimulaba el proyecto, se vio comprometido ante el surgimiento de nuevos puntos de reflexión que partieron desde un cambio de perspectiva

mediante el dibujo en cuatro ilustraciones que hicieron parte del libro de artista para la primera entrega de la materia mencionada anteriormente.

Tomando como referencia algunas de las ideas simbólicas propias de los rituales fúnebres del pacífico colombiano – la mariposa negra, la trascendencia, la liberación, las flores – logre definir las tres principales categorías de este proyecto mediante el concepto principal de **transformación** – provocado por la fragmentación - que no solo pertenece a las creencias religiosas sino que hace parte también del componente fundamental que permite la conservación en el tiempo de la música afropacífica y que no solo se materializaron en las ilustraciones si no que enrutaron definitivamente la obra.

Las cuatro ilustraciones fueron tituladas entonces *Fragmentación/Transformación* para lo cual definí que, entendiendo la fragmentación como la división irregular de un objeto producida por su ruptura, quiebre o partición, puede relacionarse con la transformación de un objeto en partes completamente diferentes provenientes del mismo. Mediante este concepto y articulándolo con la creencia popular del Pacífico en la que quien fallece se transforma y trasciende, el cuerpo físico se ve cambiado mediante la descomposición y fragmentación de sus estructuras moleculares, si se mira esa transformación forzada de las víctimas del conflicto armado causado por el desprendimiento de la integridad física mediante la violencia exacerbada.

Es así como la *transformación* mediante la *fragmentación* sobre el cuerpo produce otro tipo de entidad que se encuentra libre de las ataduras físicas, las que paradójicamente, lo llevaron al cambio. La transformación es pues el mecanismo mediante el cual esa memoria pueda finalmente cambiar para invitar a un proceso de duelo y sosiego tras los pensamientos de liberación, levedad, paz, eternidad, memoria y vida eterna.

Esta serie de ilustraciones, que apoyan el componente teórico del proyecto, se definen como diferentes etapas de la transformación del cuerpo en estados superiores de existencia u *objeto cuántico*, y plantean la relación entre fragmentación y transformación del siguiente modo:

1. De cuerpo a espíritu

En la imagen hay una cruz de madera humeante y destrozada por impactos de bala que se erige en medio de la selva chocoana y el Río Atrato. Esta cruz humeante representa la Masacre de Bojayá. Del agujero de bala en el centro de la cruz se sublima la figura de un hombre de origen afro que se desmaterializa desde los brazos hacia el centro, los cuales están abiertos como señal de liberación y magnificencia. En la parte más lejana del paisaje se pueden divisar otras dos fumarolas en lugares diferentes, haciendo alusión a otros eventos violentos “perdidos” en la selva y “alejados” de los ojos del mundo.

2. De emprisionamiento a libertad

Una persona rompe una gruesa cadena que la engrilleta a un cúmulo de cenizas, ejerciendo fuerza desde sus brazos al colgarse de un hilo que la sostiene fuera de ese espacio. Las cenizas representan el remanente de su vieja prisión, o sea, los despojos de un cuerpo físico reducido a partículas que ahora, al no poder contenerla, ella se escapa hacia el infinito deshaciéndose del vínculo con la interfaz al mundo material. Esta imagen ilustra el propósito conceptual de la obra en su totalidad.

3. De olvido a memoria

Dentro de las creencias populares del sur del Chocó (Andagoya, corregimiento del municipio de Istmina), la mariposa negra representa el alma trascendida de quien ha dejado el mundo físico. Esta ilustración es la única referencia incisiva y crítica al comportamiento idiosincrático y gregario de la sociedad colombiana en términos generales dentro de toda la obra, en donde la imagen de lo que comúnmente se conoce como el *Sagrado Corazón de Jesús* hace referencia a la popular frase urbana y actual “El País del Sagrado Corazón”, el lugar en donde, como primero, pueden suceder todo tipo de absurdos de orden incluso surreal, a nivel político, social, económico y cultural, pero, como segundo y a lo que alude la imagen, es al olvido recurrente respecto al trasegar de nuestra trágica historia nacional. La mariposa

negra se posa sobre el pecho de quien se supone es un Jesucristo con las *manos sucias* a causa de la acción de ver y no hacer, cubriendo el corazón y negándose a desaparecer en el olvido, ella se incrusta en lo profundo de la memoria de este país.

4. De la muerte a nueva forma de vida.

Los tres objetos presentes en la imagen representan cómo los fluidos vitales de los seres humanos extraídos a la fuerza, masacrados por la violencia, han alimentado otras formas de vida en consecuencia y por lo tanto se retransforma en vida. Del casquillo de bala de fusil sale una gota de lo que bien puede ser sangre, lágrimas o sudor (a discreción de cada individuo) o los tres juntos. La gota contiene un rostro y se encuentra a punto de derramarse sobre un manojito de petunias del Pacífico.

Imagen 3. Ilustración No. 1 “De cuerpo a espíritu”



Imagen 4. Ilustración No.2 “De emprisionamiento a libertad”



Imagen 5. Ilustración No.3 “De olvido a memoria”



Imagen 6. Ilustración No.4 “De muerte nueva forma de vida”



Lo que exponen es, en síntesis y desde la mirada de las costumbres afropacíficas y de muchas otras culturas ancestrales en el mundo, la forma en que la muerte o la fragmentación ha posibilitado la trasmutación o trascendencia de un objeto físico a un *objeto cuántico* superior, objeto de memoria u otro estado que permanece y representa el gozo del espíritu en la vida eterna, es decir, que el ser que ha sufrido y fallece en nuestro plano físico se ha desprendido de todo paradigma y ley física para existir libre y sin pena en otro tiempo/espacio posibilitando la idea de que la muerte no es más que el comienzo y consecuente a ella, el renacimiento.

6.2.2 Transformación musical. Composición.

Como mencionaba anteriormente, la obra se elaboró siguiendo algunos de los parámetros formales del réquiem clásico, es decir, la secuencia de las partes tradicionales en la misa de réquiem no fue alterada y a cada uno de los movimientos musicales se le asignó uno o varios estilos afropacíficos que albergaran el canto como medio principal de comunicación.

Durante el proceso de creación se usaron tres libretas para diferentes fines. Una primera – más un cuaderno- donde se registraron una serie de elementos musicales y conceptuales tales como, escalas, armonías, estructuras, cifras, series y todo tipo de elementos extramusicales, tales como palabras clave, testimonios, fechas, imágenes, entre otros; que sirvieron para alimentar el proceso creativo. En esta libreta se concretaron pasajes importantes que definieron macro y microformalmente las características sonoras del réquiem.

Una segunda libreta en la que solo se escribieron ideas melódicas o formales, particularmente los componentes que condujeran al sincretismo, la fusión, la exploración y el desarrollo melódico y organológico. El proceso de registro llevado a cabo en esta libreta se articula directamente con las ideas de la primera.

Por último una tercera libreta que acompañó los viajes de campo y los encuentros en donde se recolectó gran parte del material conceptual de la obra, tales como formas, dejos, ornamentos, charlas, melodías, armonías e ideas, directamente de la fuente, es decir, durante

la asistencia a los eventos que fueron pertinentes, de los cuales, se extrajeron tópicos relevantes que serán mencionados más adelante en la bitácora. Esta libreta se encuentra acompañada de material audiovisual que la soporta.

El Réquiem de las Cenizas está concebido - en términos musicales occidentales - como un oratorio fúnebre de concierto en el que se integran elementos de la instrumentación y formas europeas junto a voces, aires y organología autóctona de la región del Litoral Pacífico Colombiano en la búsqueda de una comunión que pueda solubilizar dos corrientes divergentes de la música como lo son la tradición de la escuela occidental y las indiscutibles formas autónomas del folclor, con la intención de reconstruir memoria, rendir homenaje y contribuir a la sanación de las víctimas del conflicto armado en Colombia. Por otro lado está pensado como el componente fundamental de la fiesta/ritual que busque propiciar la sanación y duelo en donde el propósito musical se traspone en razón del *sentir* la música desde el cuerpo y desde el espíritu, este último, entendido como la sustancia fundamental ulterior que nos conecta con otros planos de existencia.

Esta hibridación – también metafórica- , arroja significados en los cuales el uso y apropiación de la música académica representa como primero a la formación del autor en el conservatorio, aislado del sentir popular y al mismo tiempo a la figura de si como representante de una *comunidad periférica*, o como lo llama el teólogo, filósofo e investigador Francisco de Roux, del *país urbano* - el cual no lo han permeado directamente las tragedias del Conflicto Armado - citado en Criollo (2014), el cual establece que:

El país urbano no sabe lo que es la guerra, lo sabe un poco por la televisión y cómo lo ve como si fuera una película no comprende la enorme responsabilidad humana, ética, que tenemos ante tanto sufrimiento. El país urbano conoce la violencia en la escuela, en la familia, contra la mujer y conoce la inseguridad en las calles, en los buses, entre otras cosas porque hay mucha corrupción administrativa y narcotráfico, pero la guerra es la barbarie total, donde el 80 % son víctimas civiles, como lo ha puesto en evidencia el Grupo de Memoria Histórica, son las 1982 masacres de las cuales los paramilitares hicieron 1166 y la guerrilla 343, los 27 mil secuestros hechos en un 90 % por la guerrilla, los 23 mil asesinatos selectivos, los 5 mil casos de

desaparecidos, los 5 mil casos de daños contra bienes civiles, los centenares de ‘falsos positivos’, y las miles de víctimas de minas antipersonales; eso no lo conoce el país urbano.

La música tradicional del Pacífico Colombiano se manifiesta entonces como un Ser portador de los sentires colectivos de pérdida, dolor, desolación, desarraigo, humillación, nostalgia y olvido pero al mismo tiempo de dignidad, fortaleza y supervivencia. Así el rol del ensamble es plegarse y contrapuntear en acompañamiento respetuoso la voz de las víctimas y de todos quienes llevan el yugo de la violación en su humanidad hasta hoy.

6.2.2.1 Análisis general de la obra.

El Réquiem de las Cenizas se compone de ocho (8) partes o movimientos:

1. Preludio
2. Dales Señor el descanso eterno
3. Señor, ten piedad
4. Libérame Señor, de la muerte eterna
5. Ofertorio
6. Santo
7. Cordero de Dios
8. Comunión y final

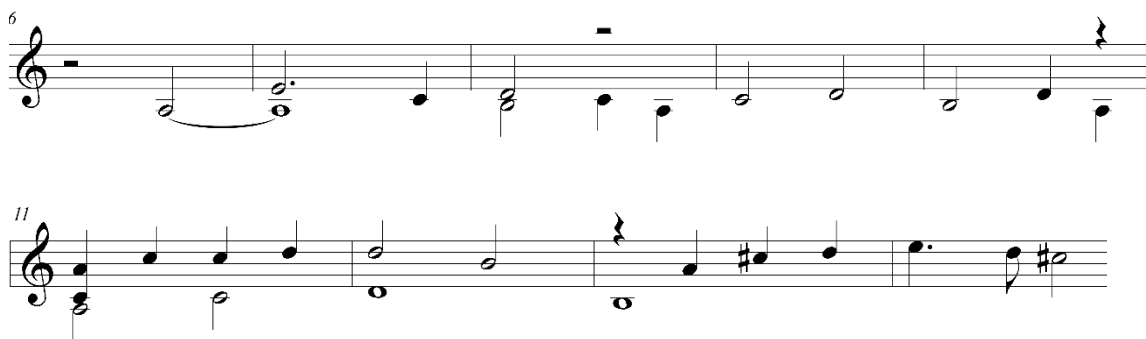
6.2.2.1.1 Preludio

El preludio consiste básicamente en la capitulación de los temas melódicos más importantes de toda la obra. Su carácter es sinfónico y evoca levemente un aire rítmico propio del folclor afro pacífico hacia el centro de su desarrollo.

Los oratorios tipo réquiem no suelen tener preludio, sin embargo, el motivo extramusical que me llevó a construir el preludio radica en la representación de mí mismo como un sonido, buscando con los primeros tonos, llamar la atención del oyente-participante, a través de un momento solemne que de la entrada al verdadero protagonista de la obra que es la voz raizal.

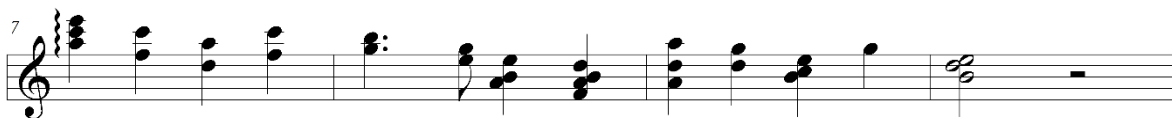
Comienza en la tonalidad de La menor evocando los primeros intervalos de la melodía principal hasta que la enuncia por aumentación. Esta se desarrolla en su totalidad en contracanto con el primer tema melódico del tercer movimiento, también por aumentación, que la acompaña hasta el final de su desarrollo.

Imagen 7. Melodía del primer movimiento. “*Dales Señor, el descanso eterno. Y brille para ellos la luz perpetua*”.



Fuente: Elaboración propia

Imagen 8. Contracanto.



Fuente: Elaboración propia

Tras un breve puente donde el piano hace saltillos a ritmo de tresillo, da paso a lo que es el tema melódico, raíz del cuarto movimiento, que a su vez compone la totalidad melódica del sexto movimiento como una especie de variación.

Imagen 9. Preparación del piano e inicio del desarrollo.



Fuente: Elaboración propia

Posteriormente, el piano y el contrabajo se atresillan acompañando la línea melódica del bandoneón, procurando evocar el golpeteo iterativo del bombo propio del currulao, acentuando la quinta corchea.

Imagen 10. Melodía del Ofertorio en el bandoneón.

Musical score for bandoneon, measures 20-24. The score is written in treble and bass clefs. It features a melodic line with triplets and a bass line with a steady eighth-note accompaniment. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The piece is marked with a '3' above the first measure of each system, indicating a triplet.

Fuente: Elaboración propia

Imagen 11. Acompañamiento de contrabajo y piano evocando el golpeteo del tambor en el currulao.

Musical score for double bass and piano, measures 25-29. The score is written in treble and bass clefs. It features a piano accompaniment with triplets and a double bass line with a steady eighth-note accompaniment. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The piece is marked with a '3' above the first measure of each system, indicating a triplet. The piano part is marked *pp*. The double bass part includes a 'Golpe seco tapa trasera' (dry tap on the back of the head) indicated by an 'x' symbol.

Fuente: Elaboración propia

Al concluir este episodio, lentamente va abriéndose paso hacia el cuarto grado para caer en Re menor sobre el tema principal del tercer movimiento en un *forte*. El contrabajo canta una variación del tema melódico del segundo movimiento “ten piedad” mientras el bandoneón en contrapunto toca la melodía de lo que sería nuevamente el primer motivo del tercer movimiento “*Libérame, Cristo*” modulando por préstamo tonal a la tonalidad final de Si menor.

En dicha tonalidad, como regresando en el camino, vuelve a la transición de los saltillos pero por aumentación. El bandoneón toma la melodía del segundo movimiento “*ten piedad*” mientras el piano expone la melodía del “*Liberame, Cristo. Liberame, Dios*” apoyados sobre un pedal del contrabajo en la nota Si más grave de su registro que no se apaga sino hasta el final del preludio. El piano, aún sobre el pedal, campaneaa el acorde de Si menor haciendo énfasis sobre la nota fundamental tres veces para concluir en un *forte*, como un llamado al siguiente movimiento que comienza sobre las últimas vibraciones del acorde de Si menor.

6.2.2.1.2. *I. Dales señor, el descanso eterno.*

El primer movimiento, que fue construido con base en los cantos de alabao sin acompañamiento instrumental. Viene del último acorde del preludio que centra la base tonal para la entrada de el/la solista. Su estructura es cerrada, es decir que no hay pautas abiertas para la reubicación, improvisación o extensión de sus frases.

Imagen. 12. Frase fundamental.



Fuente: Elaboración propia

Consiste de cuatro frases que se repiten melódicamente con leves variantes en la armonización de las voces y culminando en una coda que toma parte del texto anteriormente cantado. La marimba finaliza con una evocación al bunde de San Antonio como aludiendo a la naturaleza fúnebre de dicho canto y se establece en octava sobre el quinto grado de la siguiente tonalidad.

6.2.2.1.3. II. Señor, ten piedad.

En este movimiento comienza a entrecruzarse la influencia de la organología y forma folclórica por primera vez trasponiendo cualquier otro componente sonoro. Se contiene dentro de un aire de Currulao/Torbellino el cual respecto a la Juga o Fuga por ejemplo, es ligeramente más cadencioso y lento. Para la primera representación de esta obra, la intérprete de la marimba se apropió del ritmo y lo planteó vertiginoso y potente.

La marimba da la primera entrada dentro de la tonalidad de Re menor. En la marimba diatónica que se usó para el primer montaje de esta obra, estaría supeditada a la escala Re dórica. La percusión entra paulatina o repentinamente, según el sentir interpretativo del momento.

La estructura general es la propia tradicional del currulao, la cual se compone de tres gritos de entrada a criterio (o chureos) respondidos por el coro, los cuales están conectados por intervenciones instrumentales, en donde los percusionistas y el/la marimbero/a ostentan su virtuosismo, y que se pueden extender tanto como el tiempo que el solista tome para volver a entrar al siguiente grito. En este movimiento a cada chureo le corresponde un “*señor ten piedad, ten piedad de nosotros*” “*cristo ten piedad, ten piedad de nosotros*” y nuevamente “*señor ten piedad, ten piedad de nosotros*” a lo cual el coro contesta enérgicamente “*ten piedad, ten piedad*”. Luego del último grito, comienza una especie de coda por disminución en donde el/la solista improvisan versos y el coro pareciera interrumpirle con un “*ten piedad*” contundente. Este movimiento va en disminución dinámica para desaparecer en silencio.

Imagen 13. Motivo recurrente “*Ten piedad, ten piedad*”.



Fuente: Elaboración propia

Si bien la estructura como tal es cerrada, las pautas en las que el tiempo se extiende son tan largas como los intérpretes lo requieran o lo deseen, lo cual deja espacio para que tanto

los instrumentos del ensamble tradicional como los no tradicionales puedan improvisar libremente a criterio melódico enriqueciendo el todo rítmico. Para la primera versión en vivo, se realizó un cambio respecto a la primera entrada del ensamble no tradicional, pues inicialmente esta entrada se hallaba hacia el final del último grito para enlazar con la coda. Se trasladó hacia el principio cuando el ensamble de marimba ya haya expuesto el torbellino y por consenso de ensamble.

6.2.2.1.4. III. *Libérame, Señor.*

Este movimiento compone la piedra angular de la estructura macroformal de la obra desde lo conceptual, pues ideológicamente reemplaza el implacable texto del *Dies Irae* por un “¡*Libérame!*”, a manera de exigencia ante el Dios que ya ha juzgado y castigado a través del horror del conflicto.

Su construcción está basada a manera de *aria*, es decir, un alabao solista en donde el intérprete hace un despliegue melódico con vigor y potencia realizando giros inspirados por los cantos de alabao de orden fúnebre también procurando evocar los orígenes gregorianos de dichos cantos.

Imagen 14. Primera melodía fundamental.



Fuente: Elaboración propia

La primera frase está acompañada por un pedal del contrabajo en la nota La más grave del registro, similar al inicio del preludio, hasta que la última nota de la voz permite la entrada al cambio del contrabajo a la nota Mi al aire de la cuarta cuerda del contrabajo, sugiriendo un cambio armónico. Al término de la frase se expone por primera vez en la voz el clamor

exigente del “*Libérame Señor, de la muerte eterna*” acompañado por el bandoneón y el contrabajo.

Imagen 15. Segunda melodía fundamental.



Fuente: Elaboración propia

La segunda frase, modulada a Mi menor, se mantiene similar a la primera. El contrabajo acompaña el canto con la misma dinámica que la primera frase, o sea, concluye y cambia con la última nota del canto. La frase principal toma de nuevo el protagonismo desarrollándose con más intensidad, esta vez con el apoyo del piano e invitando a otras voces a unirse al canto en unísono.

La tercera frase reúne elementos de las dos primeras en una gran frase de dos partes con sutiles variaciones melódicas. El acompañamiento de la voz queda a cargo del bandoneón a manera de órgano o bajo continuo con un carácter marcadamente gregoriano. La última frase principal se expone en *forte* abriendo también la armonía para reposar de nuevo hacia la tonalidad inicial y en dinámica *piano* dejando al contrabajo de nuevo en un pedal con una duración aproximada a los cinco segundos antes de la nueva entrada de la voz, en la que toma lentamente la primera melodía del primer movimiento para concluir con tres o más voces adjuntas a manera de respuesta coral.

6.2.2.1.5. IV. Ofertorio.

Con aire de Bambuco viejo, es un poco más rápido y potente que la anterior variante del currulao. Podría decirse que este aire es el currulao como tal.

Conservando la tonalidad de La menor, la marimba da la entrada al ensamble entero anunciando el bordón típico del currulao un par de veces.

Estructuralmente se mantiene de la misma manera que el segundo movimiento, donde cada grito es respondido por el coro, sin embargo y en este caso en particular, la frase que compone el grito es más larga dando la posibilidad de realizar un juego armónico inusual en el ensamble de marimba, donde se modula momentáneamente al relativo mayor de La menor (Do mayor) mediante préstamos tonales como pauta para resaltar la melodía en desarrollo de la voz principal. Cada grito contiene el texto del Ofertorio dividido en tres partes, el coro contesta como un eco, a veces con ligeras variaciones según el sentir de los intérpretes y el momento interpretativo.

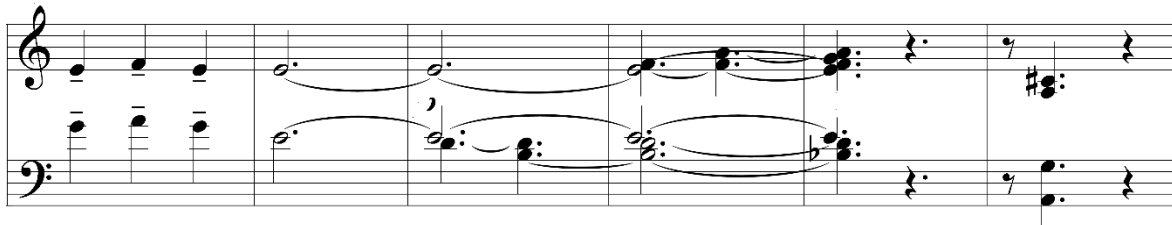
Al cabo de los tres gritos con sus respectivas respuestas corales, el bambuco viejo termina con un corte tradicional cambiando abruptamente de tempo y de tonalidad directamente a Re menor. El piano y el contrabajo permanecen en un *ostinato* junto al primer bombo imitando la sonoridad de este siguiendo el golpeteo del mismo. Durante el *ostinato* una reminiscencia de la melodía principal del Ofertorio que proviene también del preludio se alza en Re menor para desembocar de nuevo en el tema principal del cuarto movimiento con gran intensidad. El contrabajo y el piano dejan de acompañar para dejar al bandoneón solo evocando lejanamente la melodía del Ofertorio, decayendo lentamente en acordes tensionantes para la entrada de una evocación al Réquiem de Mozart haciendo un calco del último acorde del *Confutatis* que en este caso evoca el último suspiro de la vida, sobre el acorde de La mayor dominante. Este último acorde da paso al siguiente movimiento de forma consecutiva.

Imagen 16. Ostinato en el contrabajo y el piano.



Fuente: Elaboración propia

Imagen 17. Acordes de transición en el bandoneón.



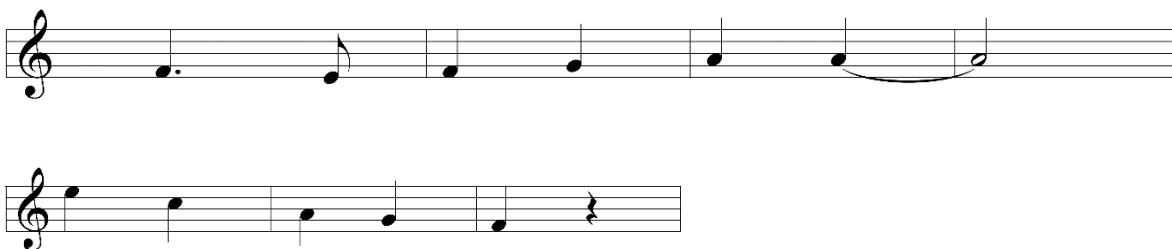
Fuente: Elaboración propia

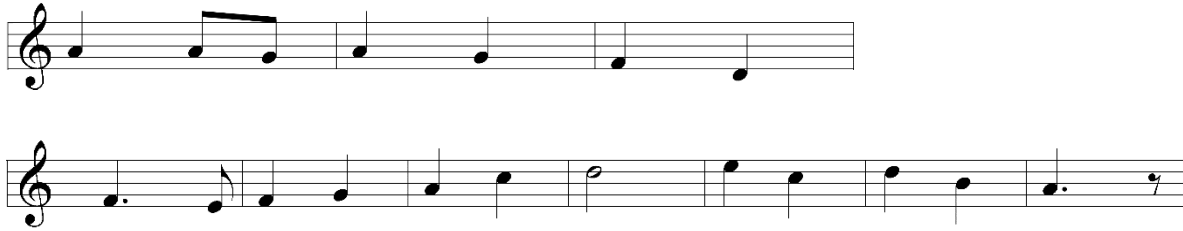
Al igual que el segundo movimiento, los momentos donde hay intervención instrumental dan prelación a la improvisación de los instrumentos hasta la entrada a criterio de la/el solista.

6.2.2.1.6. V. Santo

La tonalidad resuelve proveniente del acorde anterior. Recapitulando la tonalidad de Re menor, la marimba realiza una improvisación tan larga como el sentir de la/el intérprete le sugiera. Dando resolución a la improvisación anuncia el tema de este movimiento y lo desarrolla en su totalidad comenzando a sugerir mediante la insinuación de la sensible hacia la tonalidad de Sol menor. La tonalidad se asienta luego de un par de repeticiones del círculo $i - v$ y la percusión va entrando paulatinamente, para desembocar en la entrada de la voz tomando la melodía principal en la nueva tonalidad junto a la totalidad del ensamble, excepto el bandoneón. La melodía, durante su desarrollo regresa a Re menor durante la segunda frase que compone la totalidad de la línea melódica para regresar a Sol menor y concluir.

Imagen 18. Melodía principal del Santo. Estructura sin repeticiones.





Fuente: Elaboración propia

Su estructura es cerrada, sin embargo, es posible trasladar sus líneas melódicas de manera que pueda extenderse mediante la repetición de algunos episodios melódicos, según como se organicen y acuerden durante el proceso de montaje.

6.2.2.1.7. VI. *Cordero de Dios*

Tal como ocurre en algunas fiestas tradicionales, se entonan algunos alabaos en medio de la fiesta para contrastar el ánimo de la reunión. Este movimiento es un remanente de la melodía del cuarto movimiento desarrollándose como en el preludio, en la tonalidad de La menor. El uso recurrente de esta tonalidad es pensado para que quien interprete esta marimba en particular, pueda desplegarse diatónicamente sin inconvenientes.

Imagen 19. Melodía principal evocando el Ofertorio con la respuesta coral recurrente “Ten piedad”.



Fuente: Elaboración propia

De igual manera que la estructura de movimientos anteriores, se compone de tres partes en las que la voz solista expone de forma variada en 3 ocasiones, la melodía del Ofertorio con el tradicional *texto* “*Cordero de Dios que quitas los pecados del mundo*” a lo que el coro responde cada vez “*Ten piedad, Señor*” dando como última respuesta “*Danos la paz*” finalizando en la tonalidad de La mayor.

Su estructura es cerrada y no hay pautas para improvisación excepto para el enriquecimiento de las melodías.

6.2.2.1.8. VII. *Comunión*

La comunión es el movimiento de cierre con la forma más inusual dentro de lo que enmarca los aires afropacíficos. Reúne en un solo discurso musical los aires de Son/Alabao/Juga/Bunde/Rumba del siguiente modo:

Imagen 20. Motivo melódico del Son.

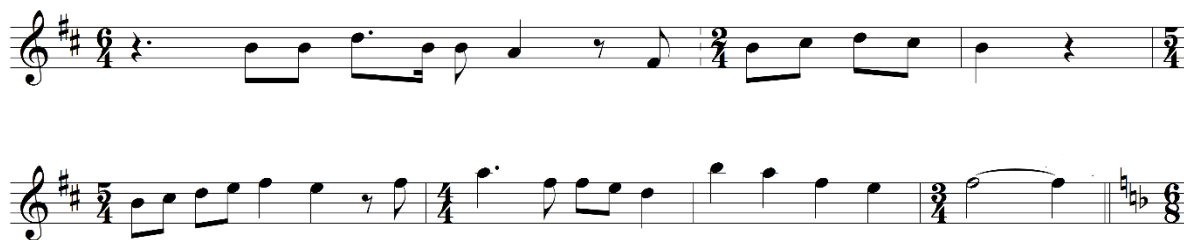


Fuente: Elaboración propia

El son se expone rítmicamente después de un acorde tensionante, académicamente referido como Mi menor con séptima dando la entrada a criterio del cununo evocando dicho aire. . Después de acentuado el ritmo una nueva melodía surge mediante el bandoneón sobre la tonalidad de Mi menor, la cual, tiene tintes caribeños en aras de unificar sonoramente dos regiones geográficas portadoras de la herencia musical afro en Colombia. El *son* concluye la melodía llevándola cromáticamente de vuelta a la tonalidad del primer movimiento, evocando nuevamente un aire de alabao ya con el texto “Brille para ellos la luz perpetua”

acompañado por el bandoneón, el piano y el contrabajo imitando una forma sinfónico/coral para resolver abruptamente a la Juga.

Imagen 21. Melodía del nuevo aire de alabao.



Fuente: Elaboración propia

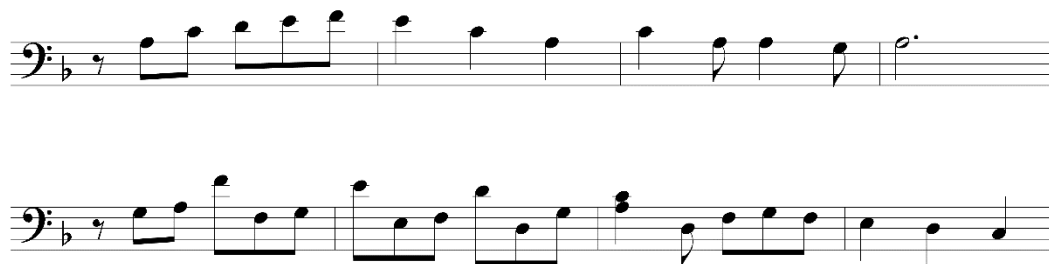
Imagen 22. Entrada de la Juga por la marimba.



Fuente: Elaboración propia

La juga o fuga, ahora en Re menor, desarrolla una pauta similar a los anteriores ritmos similares (torbellino y bambuco viejo) en donde la/el solista da un pregón o grito y el coro contesta casi interrumpiendo, sin embargo esta forma no se desarrolla de manera usual pues a través del juego de palabras que provoca la *fuga*, incluí brevemente una forma fugada capaz de anexarse a la estructura tradicional como lo es el *Canon*.

Imagen 23. Canon



Fuente: Elaboración propia

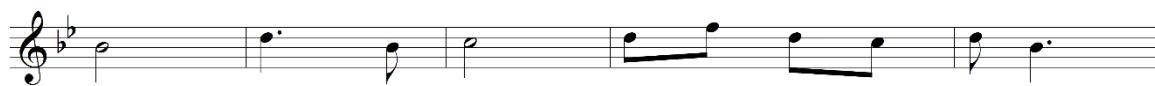
Este, compuesto de dos frases, se desarrolla entre la marimba, quien expone, el piano como segunda voz y el bandoneón. La marimba da la pauta de resolución haciendo tres veces la totalidad melódica del canon para concluir con una pauta inusual en quintas que enfatizan *la quinta corchea*, disminuyendo el pulso de forma violenta para descansar sobre un bunde en Sol menor y una nueva exposición melódica de las voces solistas que cantan “*Señor misericordioso, junto a todos tus santos, dales el descanso eterno*” a lo que el coro contesta interrumpiendo evocando el tema melódico del primer movimiento “*Dales Señor el descanso eterno*”. La voz solista y una voz tenue en respuesta se quedan sosteniendo la melodía sobre las percusiones que van bajando poco a poco su intensidad hasta desaparecer y permitir un momento de silencio en donde una sola voz expone el primer aire de alabao “*Brille para ellos la luz perpetua*” y voces del coro no le permiten concluir contestando “*Amén*” procurando tornar la tonalidad hacia la función dominante de La menor, en términos académicos.

Imagen 24. Motivo de cierre de la Jaga



Fuente: Elaboración propia

Imagen 25. Evocación coral al primer movimiento



Fuente: Elaboración propia

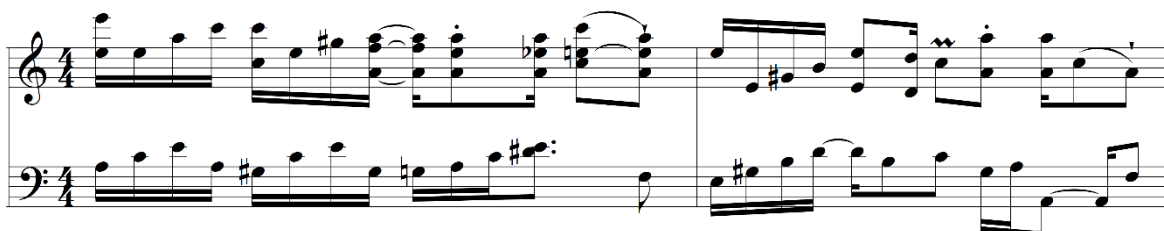
Imagen 26. Modulación transitoria a cargo de las voces.



Fuente: Elaboración propia

Luego de un breve silencio, simbolizando el estado de austeridad e ingravidez que late luego de la inhumación de un fallecido, este se rompe abrupta y violentamente con una cadencia solista con aire de Rumba/Salsa, evocando la primera melodía con tintes caribeños expuesta por el bandoneón en un principio, simbolizando el retorno al colorido trasegar de la vida cobrando el protagonismo en ese instante. El final con aire de Rumba, es la celebración de la vida a través de la *rumba*.

Imagen 27. Cadenza de piano recordando y desarrollando el motivo melódico del Son.



La última parte se desarrolla sobre el aire de *Rumba* casi como pregones que finalizan una canción de Salsa, permitiendo la improvisación de versos al solista mientras el coro contesta

“¡Brille! La luz perpetua, Amén”. El movimiento concluye con un largo *“Amén”* enunciado por la voz solista, a la cual y por consecuencia, le contesta el coro mientras el acompañamiento se atresilla suscitando el aire de Currulao que se atraviesa en la Rumba, la cual está contenida en ritmo binario, produciendo un particular 3 contra 2 y regresando a la cadencia pianística mientras las voces sostienen las últimas notas del pregón final. La finalización es abrupta y al silencio se le entrega el eco del último golpe del contrabajo y la percusión.

Tabla 1. Macroforma del Réquiem de las Cenizas.

R É Q U I E M D E		
MOVIMIENTOS	TONALIDAD(ES)	TEMPO
Preludio	La menor/ Re menor/ Si menor	♩ = 40 / 56/ 65
I. Dales Señor el descanso eterno	Si menor	Libre. Con la agógica del texto. <i>Lento</i> sugerido
II. Señor, ten piedad	Re menor natural hexatónica: sin 6to grado	♩. = 80
III. Libérame, Señor	Mi menor/ La menor pentáfónica	Libre. Con la agógica del texto
IV. Ofertorio	La menor/ Re menor/Re dórica	♩. = 70/80/65
V. Santo	Re dórica/ Re hexatónico: sin 3er grado /Sol menor natural	♩ = 80
VI. Cordero de Dios	La menor/Do mayor	Libre. Con la agógica del texto. <i>Lento</i> sugerido.
VII. Comunión y final	Mi menor/Mi dórico/Re menor/Sol menor/La menor	Son: ♩ = 60 Alabao: <i>Lento</i> Juga: ♩. = 100 Bunde: ♩ = 50 Rumba: ♩ = 90 - 105

L A S C E N I Z A S		
RITMO O AIRE	INSTRUMENTACIÓN	DURACIÓN APROXIMADA
Libre./Sinfónico.	Trio (Bandoneón, piano, bajo)	Ca. 4:00 ''
Alabao	Voces a capella	Ca. 3:00 ''
Currulao-torbellino	Conjunto de marimba, bandoneón, piano, bajo, voces.	Ca. 6:00 '' max.
Alabao	Voces solistas, bandoneón, piano, bajo.	Ca. 3:30 ''
Bambuco viejo	Conjunto de marimba, bandoneón, piano, bajo, voces.	Ca. 6:00 ''
Bunde	Conjunto de marimba , piano, bajo, voces.	Ca. 4:00 '' max.
Alabao	Voces solistas, coro, marimba, bandoneón.	Ca. 3:00 ''
Son Alabao Juga Bunde Rumba	Conjunto de marimba, bandoneón, piano, bajo, voces.	Ca. 8:00 ''

6.2.2.2 Orquestación y organología

Esta obra fue escrita y grabada para el siguiente ensamble:



- Trío (típico de tango): Piano, bandoneón, contrabajo.
- Conjunto de marimba: 2 cununos, 2 tambores, 1 guasá, 1 marimba de chonta diatónica de 18 placas (en Do). (G3 – C6)
- Ensamble vocal mixto entrenado en técnicas de canto popular y con experiencia en la interpretación de músicas populares y folclóricas y/o coro mixto tradicional.
- Una solista femenina y un solista masculino de voces potentes, extensas y flexibles.

El ensamble está sujeto a los cambios pertinentes que surjan dentro de un proceso de reapropiación de igual manera que la orquestación.

6.2.2.3 Tablas de Grafías:

Las siguientes tablas de grafías proponen una simbología específica de golpes y movimientos sugeridos en los instrumentos de percusión, para que quien interprete estas músicas por primera vez o sea ajeno a ellas desde lo organológico, pueda guiarse para interpretar los ritmos de la forma tímbrica más cercana. Las grafías se encuentran escritas sobre la música en el soporte de la **partitura**.

Tabla 2. Golpes de bombo.

Golpes simples		Golpes simultáneos	
Abierto		Abierto/Madera	
Cerrado			
Madera		Cerrado/Madera	

Fuente: Grafías y definiciones tomadas de: Duque et. al. (2009).

- Golpe abierto.

Consiste en percutir el centro del parche con el boliche, dejándolo rebotar inmediatamente. Tradicionalmente, los bomberos incorporan todo su cuerpo para producir este tipo de golpe. El sonido producido por este golpe resuena fácilmente y caracteriza los aires de la música del Pacífico.













- Golpe cerrado.

Consiste en percutir el centro del parche con el boliche sin dejarlo rebotar. El sonido producido por este golpe se torna opaco y de poca resonancia contrastando de manera importante con el primero.

- Golpe de madera.

Consiste en percutir el cuerpo del bombo con el apagante, produciendo un sonido más agudo y brillante que los dos anteriores. Este golpe también puede ser producido por el apagante sobre los aros o, inclusive, sobre las cuerda.

Tabla 3. Golpes de cununo

Golpes simples			Golpes simultáneos
Tipo de golpe	Mano izquierda	Mano Derecha	“TRA”
Abierto			
Dedos			
Lateral			
Tapao			

Fuente: Grafías y definiciones tomadas de Duque et. al. (2009).

- Golpe abierto.

Consiste en percutir el borde del parche con la mitad de la mano en posición plana, desde el nacimiento de los dedos hasta la punta sin incluir el dedo pulgar, articulando el movimiento desde la muñeca o desde el codo, permitiendo su rebote inmediato

- Golpe de dedos.

Consiste en percutir el borde del parche con la yema de los dedos, teniendo en cuenta que la mano debe permanecer en posición plana.





- Golpe lateral.

Consiste en golpear el borde del parche con los dedos índices y medio, desde su nacimiento, conservando la mano en posición plana.

- Nota:

Los golpes simultáneos son llamados por su onomatopeya “TRA” en razón de que ambos golpes no se hacen al mismo tiempo en realidad si no con una diminuta pauta de diferencia entre el ataque de ambas manos simulando dicho sonido.

Tabla 4. Movimientos del guasá

Movimientos y orientaciones	Lateral ascendente	
	Lateral descendente	
	Frontal ascendente	
	Frontal descendente	

Fuente: Grafías y definiciones tomadas de: Duque et. al. (2009).

- Lateral ascendente.

Consiste en sacudir lateralmente el guasá con ambos brazos, hacia arriba.

- Lateral descendente.

Consiste en sacudir lateralmente el guasá con ambos brazos, hacia abajo.

- Frontal hacia adelante.

Consiste en sacudir el guasá con ambos brazos hacia el frente alejándolo del cuerpo.

- Frontal hacia atrás.

Consiste en sacudir el guasá con ambos brazos hacia atrás, acercándolo al cuerpo.

6.2.2.4 *Tablatura.*

Partiendo desde la reflexión sobre la escritura musical y su relevancia, en el numeral 7.2.3 (p. 122) decidí que era pertinente establecer un sistema de notación sencillo, que junto al soporte auditivo, ayudase no solo a la comprensión general de la obra si no a su montaje a partir de una guía alternativa que se articulara con el aprendizaje por audición, así surgió la tablatura para marimba aquí anexada.

Los primeros registros de la existencia de tablatura se remontan al siglo XIV en Europa y dan cuenta de la necesidad de registrar la música para instrumentos –particularmente laúd, vihuela y guitarra - de una manera práctica y simple sin necesidad de conocimientos académicos profundos o quizá con conocimientos básicos meramente. Este sistema, que se ha mantenido vigente desde hace aproximadamente siete siglos, consta tradicional y únicamente de las posiciones – generalmente de los dedos -sobre en el instrumento sin especificar las alturas o las duraciones de las notas. La duración de las figuras rítmicas se dejan al criterio del músico intérprete según su manejo estilístico respecto a la pieza en particular. De ese modo, quien desee abordar las partes específicas de esta composición desde la tablatura, es necesario que se nutra sonoramente sobre los estilos pertinentes y que por supuesto, escuche el demo adjunto para aprenderse conjuntamente la música.

Actualmente es posible encontrar en internet un sinnúmero de bibliotecas digitales de tablaturas, especialmente, para guitarra y bajo eléctrico, de modo que quien interprete el instrumento y no tenga formación musical académica pero desee tocar una canción de alguna de sus agrupaciones favoritas, pueda acercarse de manera sencilla al lenguaje musical imitando los sonidos de la grabación en estudio, a partir de las posiciones en el instrumento.

Imagen 28. Fragmento de la tablatura para guitarra eléctrica de la canción “The Unforgiven” de Metallica.

```
[Intro]

Clean -guitar 1
e|-----| 4x
B|--0-----0-----0-----0-----1-----|
G|.---2-----2-----2-----2-----2-----2---. |
D|.-----2-----2-----2-----2-----2-----2---. |
A|--0-----|
E|-----|

guitar 1
e|-----|
B|--0-----0-----0-----1-----1-----|
G|.---2-----2-----2-----2-----2-----2-----|
D|.-----2-----2-----2-----2-----2-----2---|
A|--0-----|
E|-----|
```

Fuente: Tomado de https://tabs.ultimate-guitar.com/m/metallica/the_unforgiven_tab.htm

Así, pensando en las circunstancias de un montaje para esta obra obra donde los músicos intérpretes no necesariamente leyeran partitura occidental, decidí construir un sistema de tablatura para algunas de las partes de la obra que lo requieren y que lo soportan con el fin de establecer de la manera más apropiada, más que una guía melódica, una guía tonal.

El sistema está construido para una marimba de chonta diatónica, afinada en lo que académicamente se conoce como Do mayor y se encuentra especificado detalladamente en el anexo 2.

6.2.2.5 *Demo: Grabación del componente y soporte auditivo.*

En orden de abordar todos los frentes de esta composición decidí articular a los componentes escritos y gráficos, una grabación sonora, realizada enteramente por mí mismo para que acompañe al director, interprete o investigador interesado en el montaje o análisis de esta obra, y que actúa específicamente como una guía o soporte a cerca de mis intenciones interpretativas generales, que, sin embargo, se trasponen ante lo que he mencionado de forma reiterada en puntos anteriores: la re-creación mediante la reapropiación.

Como reflexionaré más adelante en el numeral 7.2.3 (p. 122) - desde mi experiencia personal y punto de vista - ni la partitura y mucho menos la tablatura, enrutan plenamente al interprete respecto a los deseos intencionales del compositor, sobre todo cuando se tratan de incluir estilos tradicionales/folclóricos en estas notaciones. Por otra parte, algunas miradas plantean, por ejemplo, que la grabación sonora de una obra, legitimizada por un consenso burocrático o por voz del compositor mismo, significaría la muerte del arte sonoro en razón de que la interpretación musical estaría supeditada a tempos y caracteres establecidos por dichos juicios que se establecerían a través de estos medios digitales o mecánicos, lo que provocaría la reducción del arte sonoro a la mera imitación y al hacer no creativo (Gadamer, 1977, p. 48); sin embargo, lo que esencialmente planteo con la grabación del *demo* de esta obra, más que imponer es, como primero, facilitar mediante la grabación como herramienta, el abordaje a la obra, ya que como es posible ver en el anexo 2, la partitura por sí sola no da cuenta de la totalidad de mis intenciones, y aunque la mera grabación tampoco lo logra en su totalidad por las diferencias culturales, epigenéticas y genéticas que me separan del sentir afropacífico, se acerca más a lo que construí en mi pensamiento creativo. Como segundo y en conclusión de la idea anterior, la grabación trata de sugerir pautas interpretativas que yo mismo no logro ilustrar mediante la escritura, pero que sí se transmiten o demuestran mediante la escucha, para que el intérprete que desee abordarla de una u otra manera, se apropie por completo de su esencia interpretativa y entre al rol de compositor adjunto. En otras palabras, la interpretación de esta obra corresponde libremente a quien la aborde, procurando hacerle justicia a los estilos que la cimentan.

En relación con la grabación como ejercicio, González (2013) considera por ejemplo, al estudio de grabación como: “(...) un espacio productivo y creativo privilegiado para la música popular” (p, 123) en donde, bajo un ambiente controlado, se desarrollan estrategias de composición y experimentación. De este modo, pude permitirme momentos de indagación tímbrica en virtud de las circunstancias mermadas en las que me encontré durante el curso de la maestría, es decir, el no haber contado con los fondos para financiar un estudio profesional y realizar una grabación de dicho nivel, me llevo a buscar los medios inmediatos que estaban a mi alcance para efectuarla. Los elementos con los que realicé la grabación fueron:

Hardware

- Computador DELL Inspiron 3437
- Teclado electrónico Yamaha DGX-620 como controlador MIDI
- Tarjeta de sonido M-AUDIO Fast Track Pro
- Tarjeta de sonido Focusrite Scarlett 2i2, 2da generación.
- Micrófono de voz Shure SM-58
- Micrófonos cardioides de condensador Audiotecnica PRO-35

Software

- Propellerhead Reason 5
- Adobe Audition 3
- Audition CC 2015
- Reaper V. 5.4

6.2.2.6 Bandoneón: Fisión y fusión.

Una de las circunstancias curiosas por las que atravesó la composición musical, fue desde la parte organológica y de orquestación a través del proceso de grabación o auto producción.

Inicialmente, la obra fue pensada para ser interpretada por un ensamble de marimba y una orquesta de cuerdas con piano, buscando hacer más evidente, el contraste y dialogo de dos mundos sonoros distintos, - como por ejemplo ocurre en los particulares conciertos “Pacífico” de la Orquesta Sinfónica de Colombia y ensambles del Litoral - sin embargo, esta primera versión del Réquiem de las Cenizas se vio envuelta por diversas contraveniencias de presupuesto, tiempos de montaje y producción. Por una parte, la producción ejecutiva para la interpretación en vivo, que reúne alrededor de 18 a 22 músicos en escena, requiere de elevados costos dentro de los que se presupuestan honorarios, alquiler del lugar, iluminación adecuada y sonido. Por el otro lado, dos años dentro del curso de la maestría puede llegar a ser muy poco para llevar a cabo el mismo proceso de producción sin los recursos económicos o apoyos apropiados. Estos obstáculos redirigieron la preconcepción del formato orquestal de manera que pudiera romper con la primera idea de articulación con orquesta de cuerdas y posteriormente, resonar con el carácter austero, simple e íntimo de la obra, además, que pudiera consolidarse sonoramente en un ambiente controlado por mí mismo como es el estudio de grabación personal.

Al hacer uso de mi bandoneón (marca E.L.A. 1929, serie 1175 L), mi formación en el instrumento y al reducir la parte de las cuerdas a las posibilidades tímbricas y particulares de este instrumento de origen alemán, descubrí una nueva sonoridad que inevitablemente fusiona de manera inocente, inmediata y orgánica, dos estilos de la tradición folclórica latinoamericana arrojando resultados particulares y refrescantes para el oído, es decir, una especie de fusión Pacífico-Rioplatense, como consecuencia de, como primero, mi influencia musical y experiencia en el tango, y como segundo, la necesidad de poner en la obra el elemento de la “otredad tímbrica” proveniente de la esfera sonora europea con carácter melódico/armónico que entraría a hacer mixtura con los estilos del Litoral Pacífico mediante un instrumento diferente al piano, en otras palabras, uno de los subproductos de la obra es la renovación del lenguaje debido a la traducción de un instrumento a otro (González, 2013, p. 231).

6.3 Sanación - Ritual

La obra y su propósito reparador, principalmente se construyó pensando en el montaje obra-ritual en virtud de generar un espacio en el que se busca la sanación a través de la música tomando como base el significativo contenido del canto de alabao, procurando, no una *solución total* a las heridas del conflicto, sino, servir de bálsamo para apaciguar la herida del conflicto en su representación y a su vez, ser fibra que aporte a la reconstrucción del tejido humano acribillado por la tragedia.

Como primer punto de esta construcción conceptual, está la idea de duelo en donde la obra desarrolla el carácter reflexivo y solemne mediante los aires propios del canto de alabao, buscando sumir al oyente-participante en una preparación al trance, propio del golpeteo constante del currulao que abre la puerta de la celebración que se manifiesta en el cuerpo como un pulso difícil de eludir.

En la obra se cambia la estructura general de los aires religiosos del Pacífico en donde originalmente, al canto fúnebre no se le acompaña con instrumentos¹⁵, no con la intención de trasgredir la tradición si no pensando en que el trasegar musical incluya también la idea de celebración y de sanación simultánea y paulatinamente en contrapunto con la reflexión y el duelo, asimismo abogando por la liminalidad de la misma dentro de un espacio comunitario anti-jerárquico (Delgado, 1997, p. 6).

El concepto de duelo es simbólico, pues, como primero, no es un requisito, y como segundo, la obra ofrece un duelo general desde una mirada de coterráneo y doliente, sin embargo es de orden personal y pertenece naturalmente a cada individuo, es decir, que si alguien dentro del *communitas* no tuviera nada de que condolerse, es libre de sencillamente celebrar. Como uno de los aspectos centrales de la obra, el duelo se eleva a las víctimas de conflicto armado (asesinados y desaparecidos) a quienes, para órdenes conceptuales se les ha dado el nombre de *víctima desconocida* engolfando las cifras supernumerarias.

¹⁵ Según Alba Nubia Ocoro, cantaora miembro de la agrupación *Higuerón* originaria de Timbiquí, Cauca.

Como segundo, la idea de sanación se ancla en el carácter festivo de los estilos que rítmicamente componen los eslabones dinámicos de la obra. La sanación está dirigida a la *víctima viva* o aquellos sobrevivientes de la guerra y el desplazamiento, mediante la *fiesta* o reunión para la *celebración de la vida*.

El trance que busca generar el golpeteo constante del tambor en *la quinta corchea* del currulao y el sonido hipnotizante de la marimba, actúan como el puente que procura el tránsito del oyente-participante desde la realidad a una paulatina sumergencia en el plano espiritual, de modo que, como menciona Gadamer (1977): “quien no participa de la fiesta, se excluye de ella” (p. 46), asimismo, del trance al que la obra está invitando. El carácter festivo de la música de marimba (currulao, bunde, juga, rumba) se mueve dentro de la atemporalidad de la improvisación del mismo modo que lo hace el comportamiento cronológico de la fiesta (Gadamer, 1977, p. 48), invitando a la inclusión desde cualquier momento del tiempo para la celebración.

Ambas ideas son los propósitos fundamentales dentro del engranaje conceptual de la obra. Como posteriormente se hará mención, según la creencia popular un canto fúnebre no debe ser entonado sin un propósito pues hacerlo significa llamar a la muerte sin necesidad, aquí el propósito es lo opuesto, pues antes que llamar a la muerte, se llama a la vida para celebrarla al recordar la temporalidad y fragilidad de la vida humana en el devenir del mundo.

7 Bitácora y Reflexiones

7.1 Bitácora.

Las primeras ideas que sirvieron como génesis de esta obra surgieron cerca del año 2010 en donde se pensó en una ópera interdisciplinar en la que, aparte del canto y la música, predominaran componentes audiovisuales entre los cuales estaban la proyección y el uso de la televisión articulando simultáneamente la danza contemporánea sobre el tema de la Masacre de Bojayá. El proyecto nunca se llevó a cabo y quedó solo en las intenciones, sin embargo, durante el tiempo que permanecí en la ciudad de Viena, Austria, decidí retomar con mayor madurez y desde mi criterio artístico personal, el profundo concepto por el cual

surgió esta obra en primer lugar: **la memoria**. De ese modo se inició la escritura de los primeros esbozos, el estudio de posibilidades sonoras y de materialización de este como un proyecto de investigación/creación de sentido crítico y relevancia simbólica.

7.1.1 Del proceso creativo.

En cuanto al proceso creativo, la obra se estructuró de manera que la música del Pacífico Colombiano y algunos elementos escogidos de entre los arquetipos de las formas de composición del estilo europeo en resonancia con la forma de *Réquiem*, hicieran un diálogo fluido en el que el sonido de las músicas afro-pacíficas fuera apoyado y exaltado por los timbres de un ensamble de comportamiento ecléctico, para el cual, se orquestó exclusivamente en razón de la presentación final de este proyecto de maestría y con la posibilidad de ser expandido tímbricamente y transformado a otros niveles de orquestación en un futuro. Lo anterior surge para llevar a cabo la apropiación y una mixtura con las tradiciones musicales de la región del Litoral Pacífico a través de mi formación académica y poco a poco, evolutivamente, llegar a desarrollar un discurso originado mediante el ejercicio de reapropiación sobre otros procesos de apropiación de la música colombiana donde se logre abarcar las posibilidades de ambos mundos sonoros (Europa y el Pacífico Colombiano) y que confluyan.

Para lograr los objetivos de la composición de esta obra y de establecer los pilares de la investigación sobre los que está cimentada la misma, la ruta metodológica se centró en las bibliografías, análisis, viajes de campo en tanto la contextualización de las referencias musicales, de los cuales uno de ellos no pudo llevarse a cabo debido a las coyunturas de seguridad que generó el paro cívico en el Chocó, durante la segunda semana de agosto de 2016. Esto dificultó el acceso al corregimiento de Andagoya, municipio de Istmina, en donde se lleva a cabo anualmente el *Festival de alabaos y levantamientos de tumba*.

Otras fuentes relevantes en la recolección de información fueron algunos conversatorios con músicos representantes de los estilos autóctonos, de estilos fusión, conferencias,

ponencias, entre otros. Se realizó recopilación del material sonoro que sirvió para entender formas o estilos específicos al mismo tiempo que investigaciones previas que pretenden generar acercamientos lingüísticos; en orden traducirlas a la escritura musical del estilo europeo de una manera en la que se amalgaman y confrontan los lenguajes de la música tradicional/folclórica y el legado de la música europea como lo propone el profesor Freddy Villa en su tesis de maestría “*Música académica y música popular: Un campo de interrelaciones expuestas a partir de la composición pianística*” (Universidad de Antioquia, 2015) sobre lo que haré una reflexión más adelante.

7.1.2 Del trabajo de campo: Notas.

7.1.2.1 XIX Festival Petronio Álvarez.

Durante el Festival Petronio Álvarez, se hizo estudio y recolección dentro de la experiencia desde dos puntos de vista completamente diferentes. En primer lugar se realizaron grabaciones de audio y video de varios eventos en donde se expusieron coloridamente y desde diferentes concepciones musicales, los estilos musicales que son propios del Litoral Pacífico, asimismo desde la fiesta en orden de captar una suerte de intención real de estos estilos.

Fue posible distinguir claramente, de entre el jolgorio, las hibridaciones organológicas, con afinación de la tradición europea y/o con estilos divergentes o paralelos en contraste con los exponentes más tradicionales e inmutables. Estilos de canto influenciados por el Pop, nuevas formas de fusión como el currulao y el rock, o el currulao y el reggae, entre muchas otras características fueron bienvenidos para contrastar con las agrupaciones que exponían sus tradiciones intactas sin pretender alterarse entre sí. De esta recopilación se ha extraído material técnico para la escritura de algunos de los movimientos que componen la obra e inspiración para generar sincretismos y fusión.

La primera experiencia inmersiva en el festival se llevó a cabo durante el mes de agosto de 2015. El trabajo de campo consistió específicamente en atender a los conversatorios de interés, a todas las presentaciones musicales posibles y a todas las rondas eliminatorias del

concurso para extraer de cada concursante/exponente, elementos que sirvieran a la constitución de ideas sonoras y/o de reafirmación de conceptos extramusicales que soportaran contextualmente el proyecto, es decir, todos aquellos elementos que abarcaron desde la morfología de los estilos, las formas de canto, los giros melódicos, la organología, hasta las convenciones temáticas y ambientales que se requieren en la interpretación de ciertos estilos vocales.

Los conversatorios y conferencias de los que se extrapó información pertinente fueron:

1. Conversatorio: *Ritmos y valles interandinos*. Moderador Juan Sebastián Ochoa - 13 de agosto de 2015.
2. Presentación del libro: *“Arrullos y currulaos”* por Juan Sebastián Ochoa - 14 de agosto de 2015.
3. Conversatorio y muestra musical: *Músicas del Pacífico Norte* - 15 de agosto de 2016.

A manera de respaldo sobre la experiencia de los conciertos en vivo, durante estos conversatorios se acentuaron e identificaron factores clave en el desarrollo conceptual de la semiótica del habitante del Pacífico Colombiano que establecen los propósitos estéticos y trascendentales de sus expresiones artísticas, y que por consecuencia sirvieron como tamizaje durante un estudio cualitativo y de apropiación para ser volcados en el desarrollo de esta bitácora.

De los asuntos discutidos pueden resaltarse:

- Las convenciones rítmicas y melódicas de los estilos donde se introduce la marimba dentro de acalorados debates de tintes regionalistas entre nativos de Buenaventura, Guapi y Timbiquí.
- Discusiones sobre el Bunde y los significados extramusicales de su forma como marcha fúnebre para los niños.
- El uso del violín caucano, la relación entre el virtuosismo del intérprete y el pacto con el Diablo y su exclusión del ritual sacro por su connotación diabólica.

- La presentación de los dos volúmenes del libro *Arrullos y currulaos* en donde el profesor Juan Sebastián Ochoa plantea formas de abordar la música del Pacífico Sur Colombiano mediante la contextualización histórica, morfológica, etnomusicológica y no menos importante, auditiva, con ejemplos y *loops* interpretados y grabados por el profesor Ochoa y el reconocido interprete de marimba Antonio “Gualajo” Torres.
- Contextualización sobre la construcción apropiada de la marimba de chonta, tiempos de corte, tipos de chonta y el respectivo sonido que genera cada una. Número de placas a usar, tiempo de cultivo de la planta, tipos de guadua para generar resonancia y timbre particular.
- Puntos conceptuales relevantes para la interpretación del alabao como un canto de curación, de limpieza de cuerpo y alma que establece conexión divina con los ancestros y por lo tanto es el canto más respetado de estas comunidades. Discusiones sobre su interpretación fuera del contexto ritualista, de cómo esta acción llama a la muerte sin necesidad y el significado del oficio de cantar y orar simultáneamente a lo que se denomina *cantaor* o *cantaora*.

Este último tópico de discusión fue el engrane primordial de la idea ritualista que se articuló y desarrolló en este proyecto tomando en cuenta que estos cantos no se suelen cantar si no es dentro de una celebración de alto carácter sacro.

7.1.2.2 I Festival Noches del Pacífico

Durante los días 25 al 28 de mayo de 2016, se llevó a cabo en la ciudad de Medellín el 1er Festival *Noches del Pacífico* teniendo lugar en el teatro Matacandelas. Dentro del marco de este, se realizó un taller sobre la marimba de chonta y las bases del currulao a cargo del compositor y multiinstrumentista Hugo Candelario González, director de la reconocida agrupación *Bahía* el día 27 de mayo. Allí, procurando abordar términos desde el folclor y la academia, Candelario contextualizó a cerca de las propiedades del conjunto de marimba, la construcción de cada uno de los instrumentos que lo componen, su estructura rítmica, el trance generado por la acentuación determinante de ciertos pulsos durante la ejecución del

currulao mediante el golpe y la efectividad del registro central de la marimba (*jondeo*) sobre este propósito. Asimismo, la existencia de diferentes variantes del currulao con características propias, formas de golpear y maneras para el abordaje del estilo.

7.1.2.3 XX Festival Petronio Álvarez

La segunda experiencia con este festival fue durante el mes de agosto de 2016 y se buscó particularmente generar una auténtica experiencia inmersiva, es decir, dejar de lado toda libreta o grabadora para recopilar información y centrar la recolección de datos en los sentidos desde la percepción del movimiento colectivo y reaccionario del jolgorio frente a la música. Sumir el cuerpo en la danza, abordar los licores tradicionales, y entrar en la revuelta procurando establecer mediante el *trance* de la fiesta el contagio de ese propósito sonoro que busca la música afropacífica, aún lejos de su contexto real como lo es un escenario amplificado en medio de la ciudad de Cali.

Varias ponencias y conversatorios fueron de particular interés en la recopilación de material para resaltar contrastes y abrir discusiones más adelante.

1. Ponencia: *Casos de investigación y creación. Los festivales: Espacio de patrimonio y memoria* por Manuel Sevilla – 11 de agosto.
2. Conversatorio y muestra musical: *Narrativas del Pacífico desde lo musical* a cargo de Herencia de Timbiquí, Leonidas Valencia, Yeiner Orobio - 11 de agosto.
3. Ponencia: *Casos de investigación y creación. Romances del Río Atrato* por Alejandro Tobón – 12 de agosto.

Es importante resaltar los temas que se abordaron durante estos tres eventos pues da muestra del elevado interés, que desde los representantes e investigadores de las músicas vernáculas colombianas, ha fortalecido la antropología, la memoria histórica y los estudios musicológicos de rigor, al mismo tiempo que proponen nuevos planteamientos respecto a la

transformación de viejos paradigmas estéticos en relación a los estilos musicales de Litoral. Algunos de los tópicos más importantes fueron:

- La relación entre las músicas de herencia afro de Colombia y Norteamérica, sus similitudes temáticas en tanto las condiciones de la esclavitud y su perseverancia en la resistencia. El contraste y similitud entre la evolución del Festival de Jazz de New Orleans, Estados Unidos y el vertiginoso crecimiento del Festival Petronio Álvarez como espacios de apropiación y divulgación de las músicas de raíz afro.
- Las convenciones bajo las cuales la academia musical ha desvirtuado a las músicas vernáculas mediante los discursos que apoyan el lenguaje musical escrito.
- La reapertura de la discusión sobre la difuminación de los rótulos distractores de “académico” y/o “popular” mediante la revaloración de la música como una entidad absoluta que pertenece a una región y todos los habitantes de esta, los variados usos para las diferentes comunidades según su herencia, evolución y tradición y el respeto por esas diferencias en razón de la autonomía de pensamiento y culto.
- La contextualización, explicación y análisis de los romances del Atrato Medio. La herencia española de sus textos y a su vez, la transformación continua y reapropiación del romancero por parte de las comunidades atrateñas como por músicos interesados en la materia.

7.1.2.4 XVIII Festival de alabaos y levantamiento de tumbas.

Este festival se llevó a cabo durante los días 26 y 29 de agosto de 2016 en el corregimiento de Andagoya, Municipio de Istmina, departamento del Chocó. Esta parte del viaje de campo no pudo llevarse a cabo en razón del paro cívico que se generó durante este momento del año en diferentes puntos del departamento y que complicó el acceso a la región, justamente a este municipio y otros, al no ser garantizada ningún tipo de seguridad, de arribo o retorno a salvo.

7.1.3. Del proceso de montaje

7.1.3.1 Diario de campo

- **Lunes 24 de abril de 2017**

Este día se llevó a cabo el primer ensayo de la obra *Réquiem de las Cenizas* en el taller de ebanistería y construcción de marimbas de chonta DEMADERA Arte y Espíritu en el barrio Buenos Aires en la ciudad de Santiago de Cali, a partir de las 5:00 pm. El taller se encuentra a cargo de Fernando Rodríguez Barreneche, lutier, investigador y fotógrafo.

Fernando fue un aliado incansable y diligente durante el proceso de materialización de la obra, pues él se encargó de prestar sin ánimo de lucro el espacio y los instrumentos; al mismo tiempo se encargó de contactar e involucrar a los músicos tradicionales de una manera muy efectiva y orgánica, fuera de facilitar parte del registro audiovisual y la mayor parte del registro fotográfico que puede apreciarse en el contenido de este diario de campo. Fernando, junto al contrabajista Helder Quintero, se apropiaron del proyecto como un objeto de estudio e investigación para potenciar el desarrollo del mismo en otros espacios y dimensiones a futuro.

Las personas que colaboraron inicialmente con el ensamble musical fueron ocho. Seis músicos tradicionales y tres de formación académica con experiencia y trayectoria en músicas populares, sin incluirme:

- Tradicionales

Lida Lorena Venté – Voz

Alba Nubia Ocoro – Voz

Eryen Ortiz – Marimba /Voz

Edwin Hurtado – Bombo/Voz

Jhon Eric Ibargüen - Cununo

Hugo Farley Moreno – Bombo

- No tradicionales

Helder Quintero - Contrabajo

John Alexander Moncada – Piano/Co-dirección/Voz

Juan Sebastián Gutiérrez - Bandoneón/Dirección/Voz

Durante el proceso de ensamble y montaje, el pianista John Alexander Moncada fue mi aliado en la cimentación musical del proyecto al sumergirse de lleno tanto en la composición como en la búsqueda de la definición del sonido del ensamble al asumir dichos retos como propios, acompañándome y colaborando con la dirección musical del ensamble instrumental y otros detalles que procuraré mencionar más adelante en el desarrollo de esta parte de la bitácora.

La dinámica del primer ensayo comenzó por conocernos todos personalmente, conversar un poco sobre el contexto del proyecto ya como grupo, y finalmente, proponer mis intenciones de manera verbal en una especie de discusión sana de tal manera que los músicos tradicionales se sintieran libres de expresarse y aclarar sus dudas respecto al uso de sus músicas en esta obra y su contenido.

Una de las cantaoras - ambas de gran relevancia en el medio tradicional, una perteneciente a la agrupación *Socavón* y la otra a la agrupación *Higuerón*- se abanderó como representante y me pidió claridad sobre los nombres que había puesto a cada una de las partes de la obra, es decir, cuando mencionaba alabao, currulao, bunde, etc., estableciendo que esos nombres no eran esencialmente esos aires o no los representaban y que tuviera cuidado al abordar sus nombres y significados para no generar confusiones y rencillas, a lo que contesté que se trataba de una reinterpretación muy personal pero al mismo tiempo tan precisa y respetuosa desde lo que reconozco estéticamente de gran valor musical, tanto para mí como cantante e interprete, como para el grueso de la literatura musical nacional y que traté en la medida de lo posible de acercarme al “aire de” y no de rotular una nueva forma musical con el nombre de otra que tiene otros contextos muy profundos y antiguos; en consecuencia procurar

también el acercamiento propicio ideológico de dichos aires al contexto conceptual de la obra.

Posteriormente comenzamos el ensayo en orden, sobre todo, de realizar un diagnóstico sobre lo estudiado por todos los integrantes presentes y poder tomar las decisiones apropiadas según el resultado.

Como primero, dos de los integrantes del ensamble tradicional no pudieron llegar al ensayo (un bombo y el único cununo) y la marimbera tuvo que irse más temprano de lo planeado, por lo cual procedimos a tratar de ensamblar las partes que pertenecían a las voces únicamente (1. *Dales Señor el descanso eterno*, 2. *Libérame Señor* y 3. *Cordero de Dios*). En ese punto del trasegar, John Alexander y yo, fuimos conscientes de la dificultad más grande que se nos puso en frente y era que, principalmente, no habían escuchado el componente auditivo que iba a acercarlas a la estructura general de la obra.

Contextualizando lo anterior, a todos los músicos se les hizo entrega del material sonoro mediante la aplicación para teléfono inteligente, Whatsapp, – asimismo a sus respectivos correos electrónicos – mediante la cual organicé un grupo de chat en el que todos los integrantes del proyecto pudiéramos comunicarnos en simultáneo y acceder a la información que fui subiendo paulatinamente, de manera que pudieran también descargarlo en sus teléfonos con el fin de que se familiarizaran con la estructura general de la obra y pudieran escuchar las piezas durante el transcurso de los días, leer los textos y conocer el trasfondo conceptual de la pieza, en virtud de la distancia geográfica. En el caso particular de la marimbera, se le hizo envío también de las tablaturas para su estudio. No fue una sorpresa que los integrantes no se hubieran aprendido gran parte de la pieza. Lo sorprendente y preocupante fue el hecho de que ninguno de los integrantes - a excepción de uno de los percusionistas- revisó realmente el material a profundidad, lo que puso en evidencia y contexto la realidad de un reto mucho mayor que era de orden idiosincrático en donde “montar” o “ensayar” no está contemplado dentro de su cosmogonía y mucho menos con dedicación o rigor, lo cual no necesariamente denota falta de voluntad pues todos y todas estuvieron a disposición y con buena actitud, sino, puntos de vista respecto al oficio musical

forjados y heredados en el entorno socio-cultural, el aislamiento geográfico y la tradición histórica.

Este asunto de la familiarización auditiva, el cual fue particularmente complicado, arrojó diferentes resultados y también produjo una búsqueda incesante y vertiginosa sobre cómo encontrar alternativas efectivas de ensayo rápidamente, procurando difuminar los choques culturales sin resquebrajar las relaciones entre el material humano, intentando sobre todo, proponer un espacio de diálogo respetuoso de ambas posturas musicales desde lo que dichas posturas conciben como la idea de “ensamble”. Diversas alternativas fueron discutidas entre John Alexander y yo, llegando a concluir de que solo tratando de volver a un origen más lúdico y desmontando de nuestra investidura académica aquellas costumbres musicales y dinámicas que nos atañen a la hora de pertenecer a un ensamble, podríamos obtener el resultado deseado que finalmente era, tocar juntos de forma fluida.

En virtud de las anteriores dificultades, se optó por realizar un ensayo no programado el día martes 25 de abril, para tratar de aclarar pautas en el ensamble instrumental de manera que se optimizara el ensayo con las voces para el día miércoles 26.

Imagen 29. Primer ensayo. De izquierda a derecha: Juan Sebastián Gutiérrez, Alba Nubia Ocoro, Lida Venté, Edwin Hurtado.



Fuente: Fernando Rodríguez Barreneche.

Imagen 30. Primer ensayo. De izquierda a derecha: Alba Nubia Ocoro, Lida Venté, Juan Sebastián Gutiérrez, John Alexander Moncada, Helder Quintero.



Fuente: Fernando Rodríguez Barreneche.

Imagen 31. Primer ensayo. De izquierda a derecha: Lida Venté, Juan Sebastián Gutiérrez, Alba Nubia Ocoro.



Fuente: Fernando Rodríguez Barreneche.

Imagen 32. Primer ensayo. De izquierda a derecha: John Alexander Moncada, Helder Quintero (superior), Juan Sebastián Gutiérrez, Eryen Ortiz, Alba Nubia Ocoro, Lida Venté.



Fuente: Fernando Rodríguez Barreneche.

- **Martes 25 de abril de 2017**

Para esta sesión de ensayo se trabajó específicamente con el piano, el contrabajo, el bandoneón, la marimba y uno de los bombos, las secciones 2. *Señor ten piedad*, 4. *Ofertorio* y 7. *Comunión* de forma consecutiva, buscando construir la parte rítmica y de acompañamiento instrumental siguiendo el sentir de los integrantes tradicionales y procurando conocer sus propuestas musicales. La dinámica de este segundo día se enrutó particularmente en despertar en los integrantes tradicionales más interés desde su intervención como intérpretes y co-creadores. En vista de que la marimbera no había revisado las partes que se le enviaron, que en realidad son solo algunas melodías propias de la composición y el resto es improvisación, John Alexander se encargó de enseñarle desde el piano y a oído algunas de las melodías “nuevas” que harían parte del grueso melódico y armónico de la última parte de la obra, la parte 7. *Comunión*.

Es de resaltar que la capacidad de memorizar de los músicos tradicionales del Pacífico es asombrosa en virtud de que el oído es su único recurso en el aprendizaje musical, sin embargo y como mencionaba anteriormente, el problema base que retrasó mi idea inicial de dinámica y desarrollo del montaje fue la ausencia de familiarización con la grabación de la obra, tal como aprenderse una canción de la radio, los ensayos hubieran producido otro resultado más dinámico; luego comprendí, al buscar el espacio para socializar y conversar con los integrantes tradicionales y con otros músicos de orden académico que se han involucrado profundamente en otros procesos de acercamiento a las músicas tradicionales afro pacíficas, como el profesor, percusionista e investigador Héctor Tascón, varias de las razones de este aparente obstáculo.

Como primero, la manera como los afro pacíficos abordan sus propias músicas es mediante la improvisación; sí de aprendizaje de melodías y textos mediante la imitación y el canto, pero no se ensayan protocolariamente, en su lugar, se *dejan ser* a través de la voz o dentro del ensamble de marimba, que, mayormente, no están supeditados a una forma de estructura estandarizada, ni a nivel musical o mucho menos a niveles técnicos. Comprendí finalmente desde la experiencia, esa idea en que la música para el afro pacífico hace parte de su vida como habitante del mundo y no es algo que se “ensaye” o “monte”, se aprenda para

interpretarse en escenarios o mucho menos que devenga un pago, en otras palabras, para los habitantes de esta región el uso musical es tan natural como hablar pero es al mismo tiempo tan importante como alimentarse o descansar y no está relacionado esencialmente con la presentación pública como se conoce en las capitales. Por otro lado el repertorio que las cantaoras o marimberos conocen fue aprendido durante la niñez y la juventud, incluyendo poco a poco otros repertorios a lo largo de la vida, por lo cual les fue completamente extraña esta propuesta que contiene tanto melodías diferentes a lo que conocen como textos religiosos nuevos.

Lo segundo fue una postura de reticencia provocada por el choque cultural en el que los afro pacíficos ven justificablemente amenazada o colonizada su tradición – si se miran históricamente los fenómenos de racismo, segregación, discriminación, violencia, desplazamiento y/o abandono gubernamental, como repercusión sobre las comunidades afro de nuestros días - cuando una persona foránea pretende hacer uso de sus músicas, especialmente si es de piel blanca, es decir, siempre un “blanco” genera reservas, aún más si se acerca proponiendo desde algo tan significativo para los afro pacíficos como lo es la música y con el agravante del uso conceptual de esta, como en el presente proyecto.

Una de las cantaoras manifestó con toda sinceridad y sin ningún reparo, incluso que le provocó pereza escuchar la grabación de mi composición, pero que de cualquier modo despertó su interés dado que la idea de reunión para sanación y para celebrar la vida le llamó la atención y quería ver qué sucedía con un tipo de proyecto que era inusual para ella desde todos los ángulos.

Imagen 33. Segundo ensayo. De izquierda a derecha: Helder Quintero, Eryen Ortiz, Juan Sebastián Gutiérrez, John Alexander Moncada.



Fuente: Fernando Rodríguez Barreneche.

Imagen 34. Segundo ensayo. Eryen Ortiz.



Fuente: Fernando Rodríguez Barreneche.

- **Miércoles 26 de abril de 2017**

Este último ensayo, que al igual que los anteriores comenzó a las 5:00 de la tarde, fue planeado durante el día por John Alexander y yo para afrontar y difuminar las dificultades anteriormente mencionadas de la manera más práctica posible.

Al llegar los integrantes al lugar procedimos a dividir el ensamble en dos grupos, la parte instrumental y la parte vocal. El pianista, John Alexander se hizo cargo de la parte

instrumental y yo me hice cargo de la parte vocal de la manera menos tradicional si se mira desde lo académico, es decir, partimos por socializar las partes desde la praxis sonora enfocando en el ejercicio de imitación y repetición y no desde el reconocimiento auditivo de la grabación, pues quedó muy en claro que incluso la grabación era confusa en algún momento ya que no sabían si la idea era seguir las pautas de la grabación o si ellos tenían libertades. A pesar de que verbalmente se les reiteró en diversas ocasiones que tocaran y apropiaran la obra desde su sentir, no lo hicieron desde el comienzo por timidez y por un evidente y humilde respeto por mí y por la propuesta.

Procedí a trabajar con las cantaoras en un espacio cerrado donde pudieran escuchar la grabación para su familiarización con los textos en mano de las partes 2. *Señor ten piedad*, 4. *Ofertorio*, 5. *Santo* y 7. *Comunión*. La nueva actividad se enfocó en tratar de enseñarles y transmitirles las melodías por imitación, duplicación y repetición en donde procuré cantar con ellas y charlar entre pausa y pausa para aclarar puntos de distracción y tratar de hacerles entender que mi intención como compositor era básicamente haber reunido elementos musicales del Pacífico, con esos elementos construir una obra musical que contribuyera a la sanación espiritual de las víctimas del conflicto armado y regresárselo a sus voces e intenciones interpretativas.

Luego de consensuar varios puntos, de establecer en el dialogo la intencionalidad de ambas partes y de lograr que las cantaoras se aprendieran tanto la estructura de la pieza como sus melodías, ambas cambiaron su postura y se dispusieron a ensayar con el ensamble instrumental. Cuando ambas partes, tanto lo vocal como lo instrumental, estuvieron juntas y todos los músicos tradicionales comprendieron que el orden de la composición pertenecía más a su tradición que a mi visión estética de la reapropiación, las melodías, las bases rítmicas, la marimba y las voces fluyeron sin timidez y con total libertad dejando montados completamente, tres de los cuatro movimientos que requieren de todo el ensamble.

Imagen 35. Tercer ensayo. De izquierda a derecha: Alba Nubia Ocoro, Lida Venté, Danilo Ceballos, Juan Sebastián Gutiérrez.



Fuente: Fernando Rodríguez Barreneche.

Imagen 36. Tercer ensayo. De izquierda a derecha: Alba Nubia Ocoro, Lida Venté, Danilo Ceballos, Juan Sebastián Gutiérrez.



Fuente: Fernando Rodríguez Barreneche.

Imagen 37. Tercer ensayo. De izquierda a derecha: Hugo Farley Moreno, Helder Quintero, Alba Nubia Ocoro, Eryen Ortiz, Juan Sebastián Gutiérrez, John Alexander Moncada.



Fuente: Fernando Rodríguez Barreneche.

- **Lunes 22 de mayo de 2017**

Se inicia la segunda y última tanda de ensayos con todos los integrantes de la obra en la ciudad de Cali a partir de las 5:00 PM en el taller DEMADERA Arte & Espíritu.

Durante el mes de transición entre la primera y última tanda de ensayos, varios cambios tuvieron que ser llevados a cabo respecto a los integrantes que componían originalmente el ensamble. Fui insistente tratando de confirmar la asistencia de todos a través de las redes sociales y por vía telefónica procurando que nadie faltara, y, por supuesto, otorgando subsidios de transporte de 100 mil pesos por semana de ensayo a cada uno de los integrantes en razón de sus necesidades de transporte desde el principio. Dos de los integrantes que estuvieron presentes en la primera tanda de ensayos, Eryen Ortiz en la marimba y John Ibargüen en el cununo, de repente dejaron de responder a mis mensajes de convocatoria y no

asistieron a este primer ensayo, por lo cual tuve que buscar medidas de contingencia en virtud del poco tiempo que quedaba para la presentación final y en respeto al tiempo de todos.

A lo largo de esta semana y desde unos días antes, se venían llevando a cabo diversas protestas en la ciudad de Cali en apoyo al paro de docentes y el paro cívico de Buenaventura, sumado a un evento deportivo lleno de disturbios, lo cual dificultó la puntualidad en la asistencia de todos, incluyéndome. A pesar de las apremiantes circunstancias, no hubo mayores impedimentos para que el quorum estuviera completo en la medida de lo posible.

En vista pues de la ausencia de la intérprete del instrumento fundamental que genera la cohesión del ensamble, o sea la marimba, comencé a pensar que no contaría más con la presencia de la marimbera y el cununero antes mencionados, y en orden de poder dar inicio al ensayo y no retrasar el tiempo del resto de integrantes, delegué la responsabilidad de la marimba en uno de los músicos tradicionales que mejor conocía la obra desde los audios que fue Edwin Hurtado, quien antes interpretaba el primer bombo. En virtud de lo anterior fue necesario encontrar reemplazo en el bombo y el cununo, por suerte fue fácil convocar y vincular otros integrantes.

Quienes se sumaron al ensamble, gracias a la convocatoria realizada por Fernando Rodríguez, fueron John Fredy Vivas en el primer bombo, -inicialmente tocaría el cununo - un músico joven de enorme relevancia durante la última fase de montaje que dialogaba entre la tradición y el lenguaje académico como mediador y que fuera de eso, fluyó ininterrumpidamente en el montaje de la obra aún como nuevo integrante aprendiéndoselo todo, y Edison Balanta “Coquito”, músico tradicional originario de Timbiquí miembro de la agrupación *Canalón* en el segundo bombo. El nuevo ensamble quedó finalmente de la siguiente manera:

- Tradicionales

Lida Lorena Venté – Voz

Alba Nubia Ocoro – Voz

Edwin Hurtado – Marimba

John Fredy Vivas - Bombo

Edison Balanta “Coquito” – Bombo

Hugo Farley Moreno – Cununo

- No tradicionales

Helder Quintero - Contrabajo

John Alexander Moncada – Piano/Co-dirección/Voz

Juan Sebastián Gutiérrez - Bandoneón/Dirección/Voz

Imagen 38. Cuarto ensayo. De izquierda a derecha. Edwin Hurtado, John Vivas, Edison Balanta “Coquito” (delante de Edwin), Alba Nubia Ocoro, Lida Venté, Juan Sebastián Gutiérrez, John Alexander Moncada, Helder Quintero.



Fuente: Fernando Rodríguez Barreneche.

Como mencionaba anteriormente, la intérprete de la marimba se ausentó y no ofreció respuesta alguna a la segunda convocatoria de ensayos, por lo tanto y buscando que bajo ninguna circunstancia el primer ensayo se retrasara, Edwin tomó dicho instrumento

desenvolviéndose con toda naturalidad con los temas melódicos desde los sentires de su tradición. Es de resaltar el compromiso de este músico tradicional en particular con la inmersión sonora en la obra, pues conocía las melodías y estructuras en profundidad al haber estudiado los audios diligente y disciplinadamente. Fue imperativo entonces enfocar la atención del ensayo en la marimba para refrescar en la memoria del nuevo intérprete las pautas de corte, cambios, improvisación y nociones estructurales desde su nuevo instrumento. Las cantaoras se sumaron al ensayo un par de horas después para concatenar las partes cantadas con el resto del ensamble.

- **Martes 23 de mayo de 2017**

Durante el ensayo del lunes acordé un encuentro individual con cada una de las cantaoras por separado para terminar el montaje de las partes que más les eran pertinentes, es decir, los movimientos con aire de alabao 1. *Dales Señor el descanso eterno*, 3. *Libérame Señor* y 6. *Cordero de Dios* en donde tenían mayor protagonismo y donde su intervención dirigía el fluir de una parte del ensamble, así la intención de ensayar con cada una era pulir aspectos melódicos en el que se vieran comprometidas o se sintieran inseguras y lograr concatenar giros melódicos en los que coincidieran intencional e interpretativamente. Los encuentros tuvieron que ser individuales porque desafortunadamente ambas tenían compromisos personales durante la semana que imposibilitaban una reunión con ellas dos juntas.

Me reuní con Alba Nubia al medio día para estudiar durante el almuerzo. En este encuentro ella me hizo entender que ella era la primera voz en razón de la jerarquía tradicional por ser más mayor en edad que la otra cantaora y que por lo tanto, Lida seguiría sus pautas. A través del dialogo, ella finalmente tomó las melodías de los movimientos con aire de alabao como propios y volcando su conocimiento tradicional sobre estos, estableció un trayecto melódico propio de su herencia, el cual no comprometió el desarrollo armónico, morfológico o de acompañamiento de las partes.

A partir de las 5:00 PM me reuní con el ensamble instrumental para pulir y afinar aspectos de la obra al cual se le sumó Lida un par de horas más tarde con quien trabajé las

ideas previamente establecidas por Alba Nubia en correlación con sus propias ideas y proposiciones interpretativas para lograr un consenso.

- **Miércoles 24 de mayo de 2017**

En la tarde de este día me reuní con Lida quien tendría que viajar el siguiente jueves a Bogotá para las preliminares del Festival Petronio Álvarez con su grupo *Socavón*, regresando el sábado en la mañana, es decir el mismo día del concierto, por lo cual reunirme sólo con ella era imperativo y urgente.

En el cronograma se había acordado ensayar el día miércoles 24 a las 5:00 PM con la misma dinámica que veníamos y con todo el ensamble, sin embargo, este día hubo un evento futbolístico en la ciudad de Cali que sumió el ambiente general de la ciudad en inseguridad y disturbios muy fuertes entre los participantes del evento y la fuerza pública, por lo que el ensayo fue movido para el día jueves 25 con todos los integrantes excepto Lida.

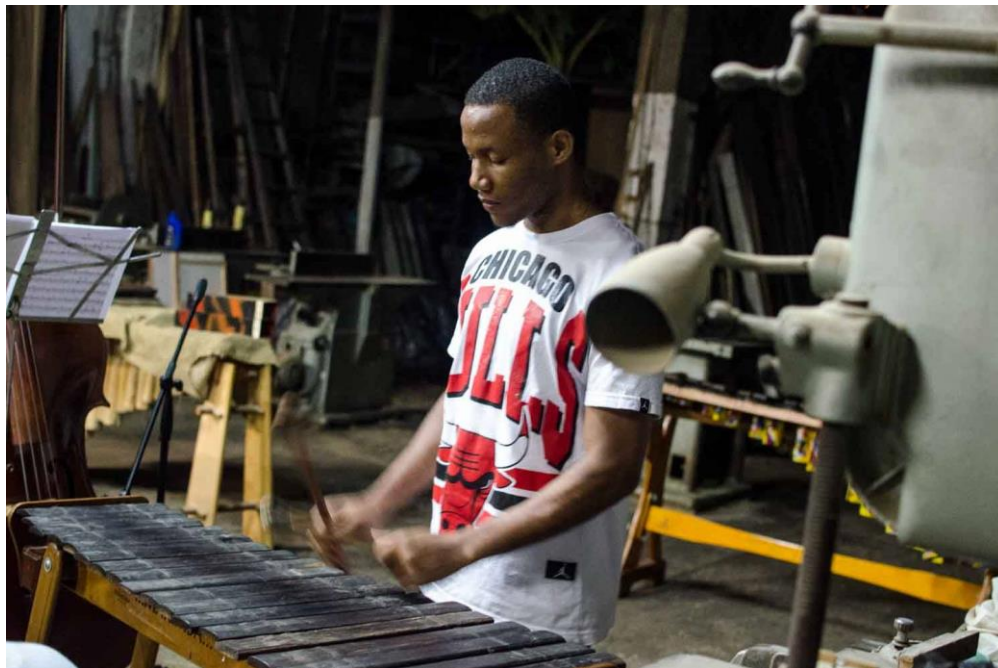
- **Jueves 25 de mayo de 2017**

Se realizó un ensayo general de la obra de principio a fin a manera de simulacro del concierto en donde revisamos los lugares que ocuparía cada uno en el escenario y al mismo tiempo poniendo a prueba mi propio desempeño dirigiendo, acompañando, cantando y tocando en orden de que todo se mantuviera en cohesión. Los músicos tradicionales, cada vez con más confianza, pusieron todo su empeño en lograr resultados óptimos a nivel sonoro desde los golpes en los cueros de los instrumentos evidenciando ya un dominio dialéctico entre ellos, en relación al piano, el contrabajo y el bandoneón respecto a sus sonoridades tradicionales. Este ensayo dio cuenta del montaje total de la obra con éxito.

- **Viernes 26 de mayo de 2017**

En este último ensayo procuré afinar por completo los detalles más importantes de la obra en general. Fue un ensayo enormemente productivo y fluido así como extenso contando únicamente con la base instrumental, pues ambas cantaoras estuvieron ausentes debido a sus compromisos individuales. Aquí se dejó armada la estructura general de la obra, los momentos más contrastantes y los cambios de dinámica y sonoridad en profundidad a nivel instrumental. Fue la última sesión de ensayos.

Imagen 39. Séptimo ensayo. Edwin Hurtado.



Fuente: Fernando Rodríguez Barreneche.

Imagen 40. Séptimo ensayo. John Vivas.



Fuente: Fernando Rodríguez Barreneche.

Imagen 41. Séptimo ensayo. Edison Balanta “Coquito”.



Fuente: Fernando Rodríguez Barreneche.

Imagen 42. Séptimo ensayo. Helder Quintero.



Fuente: Fernando Rodríguez Barreneche.

- **Sábado 27 de mayo de 2017**

Día del concierto. John Alexander y yo estuvimos presentes a partir de las 3:00 PM colaborando con varios aspectos logísticos del evento. Por un lado trabajamos conjuntamente con el sonidista en orden de ubicar la microfonería, sus posiciones, cantidades y la amplificación, de tal modo que pudiéramos realizar una prueba de sonido previa con cada instrumento, sin los integrantes presentes. Por otro lado la coordinación de la asistencia del público confirmado y la posibilidad de ofrecerles un coctel a base de viche, agua de coco y limón preparado por Fernando Rodríguez y su familia, y unos pasabocas tradicionales del

Pacífico que bastaran lo suficiente para los asistentes al evento. Los pasabocas fueron preparados por uno de los cocineros colaboradores de Lida, quien trabaja con la preparación de comida tradicional de Timbiquí. De esta manera busqué que el público tuviera la noción de que estaban asistiendo a una reunión celebrativa y no a un lugar donde se presentaría una obra solo para el duelo.

El público comenzó a llegar alrededor de las 7:30 PM. Asistieron aproximadamente setenta personas al taller y mientras iban llegando, los músicos tradicionales los recibían reunidos en la entrada alrededor de una de las muchas marimbas pertenecientes al taller, calentando sus voces, sus manos y su espíritu interpretativo, acompañándose con cantos tradicionales y varios vasos colmados del coctel durante aproximadamente una hora seguida.

Imagen 43. Día del concierto. De izquierda a derecha. John Vivas, Hugo Farley Moreno, Ediwn Hurtado, Edison Balanta “Coquito”.



Fuente: Fernando Rodríguez Barreneche.

Los asistentes, evidentemente expectantes, procedieron a tomar lugar más o menos a las 8:00 PM alrededor del ensamble para escuchar unas palabras de presentación de Fernando Rodríguez, presente constantemente en la colaboración y producción del proyecto para delegarme las palabras de contextualización y agradecimiento a mí y posteriormente dar comienzo a la obra.

Imagen 44. Día del concierto. De izquierda a derecha. Juan Sebastián Gutiérrez, Alba Nubia Ocoro, Fernando Rodríguez, Helder Quintero, Edison Balanta “Coquito”, Lida Venté.



Fuente: Danilo Ceballos.

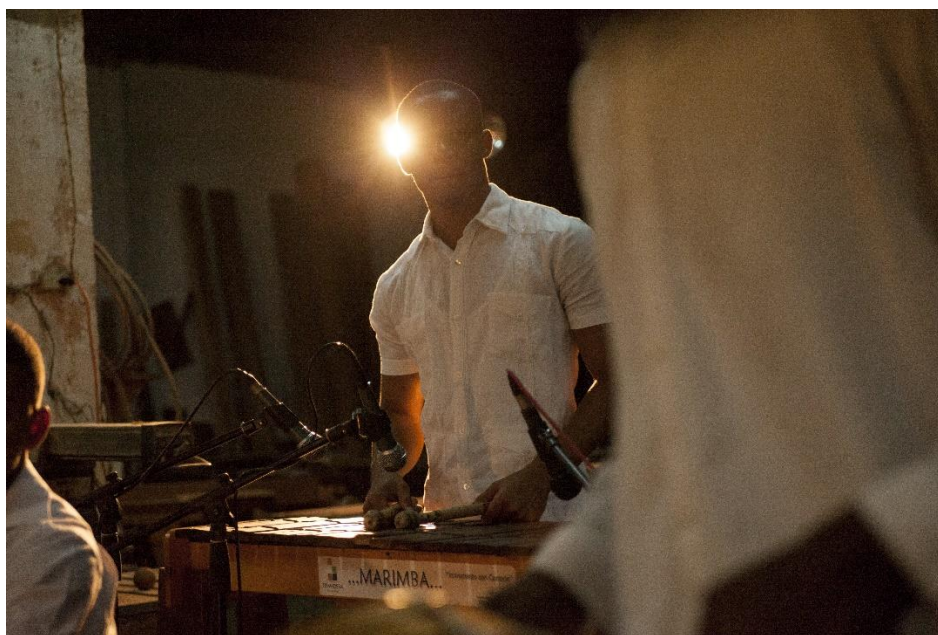
La obra transcurrió sin mucho inconveniente de sonido. Hubo algunos rostros conmocionados por el contenido de esta, otros estaban atentos y otros bebían y comían en abundancia. Las cantaoras estuvieron algo inseguras debido a que – debo mencionarlo – faltó el rigor y determinación en el aprendizaje de sus partes melódicas que otros integrantes sí tuvieron, sin embargo estuvieron siempre atentas a mi guía como director y a las entradas que les correspondían. Los músicos tradicionales iban tranquilos pero atentos también, siempre a mis señales y a los préstamos de dirección musical que iban del lado tradicional al lado académico y viceversa.

Imagen 45. Día del concierto. De izquierda a derecha. Juan Sebastián Gutiérrez, Hugo Farley Moreno, Helder Quintero (superior) Alba Nubia Ocoro, Edison Balanta “Coquito”, Lida Venté, John Alexander Moncada.



Fuente: Fernando Rodríguez Barreneche.

Imagen 46. Día del concierto. Edwin Hurtado.



Fuente: Danilo Ceballos.

Imagen 47. Día del concierto. De izquierda a derecha. Juan Sebastián Gutiérrez, Hugo Farley Moreno, Helder Quintero (superior) Alba Nubia Ocoro, Lida Venté.



Fuente: Danilo Ceballos.

Imagen 48. Día del concierto. Ensamble completo.



Fuente: Danilo Ceballos.

Imagen 49. Día del concierto. John Alexander Moncada.



Fuente: Danilo Ceballos.

Al final del último movimiento y en razón de la inseguridad de las cantaoras con la culminación de la obra, me apropié de la voz principal en la rumba final de la 7. *Comunión*, solté el bandoneón y tomé un *guasá* para dar las entradas pertinentes y más relevantes al ensamble instrumental, mientras las cantaoras me respondían a cada pregón. La obra finalizó con potencia pero con la sensación de haber podido concluir con muchísima más fuerza interpretativa.

Imagen 50. Día del concierto. De izquierda a derecha. Juan Sebastián Gutiérrez, Alba Nubia Ocoro, Lida Venté, John Fredy Vivas.



Fuente: Danilo Ceballos.

Imagen 51. Día del concierto. Público asistente.



Fuente: Danilo Ceballos.

Imagen 52. Día del concierto. Público asistente.



Fuente: Danilo Ceballos.

Como detalle final, las cantaoras y el ensamble tradicional me pidieron aval para realizar unas dos últimas interpretaciones del repertorio tradicional con lo cual estuve de acuerdo. De esta manera y antes de la intervención musical final, Alba Nubia aprovechó el espacio para dar un mensaje de consciencia sobre la coyuntura sociopolítica actual desde su postura como docente y como nativa de Buenaventura a lo que el público participante respondió positiva y enérgicamente en apoyo.

Imagen 53. Día del concierto. De izquierda a derecha. Hugo Farley Moreno, Alba Nubia Ocoro, Edwin Hurtado, Lida Venté, Helder Quintero.



Fuente: Danilo Ceballos.

7.1.4 Resultados

Como resultado final varios asistentes se acercaron a mí para felicitar el esfuerzo y el trabajo, pero especialmente para narrarme su experiencia de como los contrastes de la obra de principio a fin los había llevado del duelo a la celebración concluyendo con una sensación alegre. Varios de los asistentes habían perdido familiares recientemente y se vieron tocados evidentemente por el trasfondo conceptual de la obra, las melodías, particularmente en el preludio y el final.

Los músicos tradicionales se me acercaron individualmente agradeciéndome el haber contado con ellos, su participación en el montaje y de cómo esta experiencia les había abierto

la mente a otras posibilidades prácticas de su música tradicional en razón de la divulgación y de la apropiación de su patrimonio, no solo afropacífico si no colombiano sintiéndose muy orgullosos de ambas cosas.

La obra se materializó quizá en un exitoso 80 % de la totalidad planeada en un principio de la composición. El restante 20 %, para que la obra pueda establecerse en plenitud, convive en generar la posibilidad de varios ensayos sin premura con el ensamble vocal completo donde como primero, se puedan cantar todas las voces sugeridas en la composición para ampliar la textura musical y coral, reforzar el carácter responsorial de la obra y para generar el fondo armónico apropiado; y como segundo, se puedan definir pautas melódicas fijas entre las cantaoras principales que den pie a la fuerza interpretativa que la obra requiere ya que es el canto, el principal componente y la guía maestra de la continuidad del réquiem.

7.2 Reflexiones

7.2.1 Desidentificación y desapropiación.

De manera anecdótica, durante el tiempo que permanecí en la ciudad de Viena y la ciudad de Salzburgo en Austria, pude percatarme de un comportamiento recurrente en un alto porcentaje de músicos latinoamericanos que residen en dichas ciudades con los que compartí charlas y/o escenario, los cuales adelantan sus estudios de perfeccionamiento artístico, dirección o composición en diversas áreas de las más prestigiosas instituciones de ese país. Este comportamiento contribuía no solo a la difuminación de su identidad sino también a la dilución de los caracteres más notables de su herencia musical latinoamericana. Muchas de las características de este comportamiento o actitud derivan quizá de la educación temprana, las tradiciones familiares, las influencias sociales, las aspiraciones profesionales, y/o un marcado sentido de competencia a través de los cuales el individuo pareciera sentir aversión profesional respecto a su herencia patrimonial cualquiera que fuere, es decir, existe un aire de desdén del mismísimo músico latinoamericano respecto a sus raíces musicales autóctonas, ya sea por un asunto de gustos adquiridos, desconocimiento – que no es inocente - o intenciones de encajar en otros ámbitos para laborar, como el de las orquestas de música europea. Ocurre también lo opuesto, por ejemplo en Medellín donde algunos músicos con los que me he relacionado y que se desempeñan en estilos tradicionales/folclóricos, desdeñan por completo los valores estéticos, históricos o formativos de la música europea argumentando, en defensa precisamente de la discriminación estética de la cual es víctima la música tradicional/folclórica, que ésta - la música europea - no los ha formado pues fue la *calle*¹⁶ su academia. Sin embargo, considero más preocupante el fenómeno opuesto a este, pues de acuerdo con Günter Pöltner (2003), quien a su vez cita las reflexiones de Richard Wagner respecto a la sociedad de su tiempo:

¹⁶ En los entornos musicales latinoamericanos la *calle* es considerada como la formación práctica in situ y en el momento de ejecución, es decir, los espacios donde el músico foguea, forja y pone a prueba su técnica, versatilidad y capacidad de reacción lejos de los espacios académicos lidiando muchas veces con circunstancias adversas o desfavorables. La “chisga” es el oficio en el que el músico encuentra una fuente de ingresos tocando o cantando estilos o géneros divergentes a los que se educó para interpretar y es el elemento fundamental de la *escuela de la calle*.

“la pérdida de la identidad social, es la fragmentación del arte en géneros artísticos aislados entre sí, así como el aislamiento del artista respecto al público, la necesidad de, en vez de poder crear desde la comunidad, tener primero que construir una comunidad” (p. 174).

Este aislamiento es una especie de desdén y a su vez, dicha fragmentación afecta el abordaje apropiado de otros géneros de la música desde la mirada enteramente académica, si esta mirada acaso portara aún su investidura en la que busca permearse con un pensamiento inclusivo y crítico en tanto a la ampliación del conocimiento vernáculo o al rigor que cada estilo requiere desde la escucha constante y la familiarización, sin referirme a alguno en específico; pues debo mencionar que si se intentara traducir fidedignamente las propiedades de un estilo tradicional/folclórico a las convenciones de la música europea, la complejidad de su lectura sería altamente desafiante para cualquier interprete y a su vez, poco práctica, lo que dejaría en evidencia que en la música, no puede existir una forma unilateral de aprenderla y ejecutarla si no que como mencionaba anteriormente, todo lenguaje – la música como lenguaje (Wooten, 2012) - tiene varias posibles y principales vías de acceso, la visual y la auditiva - como también corporal - y es la música, como vital componente auditivo, la que traspone lo visual en el caso de esta disciplina.

La apropiación o el acercamiento a cualquiera de las expresiones del patrimonio musical de una región, delimita un exquisito y enriquecedor componente diferencial en el oficio del intérprete o el compositor, cualquiera que haya sido su formación, pues incluso desde un punto de vista sociológico el individuo no debería pretender negar esa inmanencia a su integridad, es decir, llevar consigo un poco de lo patrimonial con lo que sí mismo resuena o se identifica no significa abandonar el gusto por la preferencia vocacional del estilo que se estudia, si acaso es ajeno a lo propio.

7.2.2 Relegación patrimonial.

El profesor Freddy Villa (2015) propone en un capítulo de su tesis la paradoja de “*racismo en la historia del arte*” donde hace una interesante mención al evidente desequilibrio estético que existe entre los conceptos de música “popular” y la música “clásica” perpetrado y perpetuado por la academia desde su postura de institución del arte en donde se han llevado a cabo inferiorizaciones e incluso prohibiciones respecto a la etiqueta de lo “popular” dentro del marco de los procesos académicos.

Tomando en cuenta discursos como el de Theodor Adorno en su ensayo *Sobre la música popular* (1928 – 1962), donde critica negativamente las convenciones bajo las cuales, lo que él considera la música “popular”, funcionan en virtud de una única consecuencia, que, para él, es un conjunto de estímulos frívolos provocados mecánicamente para el funcionamiento de una estructura de modelo de pensamiento obtuso/primitivo en la que el esfuerzo mental reflexivo o crítico es nulo en razón del deleite del mismo y que en consecuencia compone un elemento fundamental del engranaje capitalista que poco tiene que ver con el arte musical en sí mismo y que lo degrada constantemente, respecto a lo cual tiene razón en parte, si observamos por ejemplo el comportamiento de las comunidades mayoritarias en nuestros tiempos en parasitismo de la música que consumen y viceversa. Compara las falencias intelectuales y lo que él considera como propósitos deformadores, alienantes y fragmentarios sobre la vida moderna, de la música “popular” con la propia divergencia conceptual y estética de la música “seria” sobre la cual, la misma se rige, estableciendo análisis que al día de hoy podrían sonar retóricos a cerca de la profundidad morfológica de algunas piezas de música “seria” en la búsqueda por resaltar la incapacidad de la música “popular” para alcanzar el escalafón de la “seria” y a su vez, haciendo hincapié en que existe música “seria” mala que es tan rígida y mecánica como la música “popular” y no toma en cuenta una serie de aspectos fundamentales que no hacen parte de la maquinaria industrializada del medio artístico de la música “popular”, como precisamente menciona Deborah Singer (2004):

Arte popular es simplemente arte de los pueblos, y detrás de cada obra popular hay información sociológica, política, histórica, lingüística, que nos documenta a cerca de la vida de la gente, su escala de valores, sus creencias y aspiraciones. Los antecedentes de cada manifestación del arte popular recrean y recuerdan a quienes lo disfrutaban, las bases mismas de su identidad (p. 147)

tal como sucede en la música “seria” europea o de cualquier continente.

Me atrevería a afirmar, luego de indagar sobre los datos biográficos del crítico, que en sus viajes entre Frankfurt, Oxford, New York y Los Angeles, se hubiera permitido una experiencia inmersiva con el espíritu investigativo completamente permeable a lo que un determinado estilo de música popular dentro de un contexto comunitario específico, le hubiera permitido comprender, lejos de los sesgos de negatividad que lo caracterizan, las razones primordiales y los fines prosaicos de esas músicas, como lo menciona Singer (2004) respecto a la endurecida crítica contra el jazz:

Adorno se refiere concretamente al jazz, el cual rechaza con fervor catalogándolo de música liviana y primitiva, y le niega cualquier valor social y estético. Es dudoso que él haya estudiado seriamente los orígenes y la producción jazzística de su tiempo, de otro modo su posición no habría sido tan categórica. De hecho, el reconocimiento que se le ha dado al jazz en los últimos cincuenta años es tal, que forma parte del currículum de las principales academias de música del mundo (p. 149).

Cambiando el punto de vista, lo que podríamos mirar como la pesimista percepción personal de Adorno (Singer, 2004), es también un punto de referencia y partida para comprender los fenómenos de exclusión etnográfica que Europa ha dirigido, en razón y por causa de sus institucionalizados conceptos de literatura sustentados por ejemplo por la imprenta y una forma de escritura gramaticalmente “aceptadas”, contra las expresiones autóctonas de los pueblos americanos a lo largo de la historia, como lo menciona González (2013) respecto, por ejemplo, a algunas piezas de literatura de relevancia cultural e histórica:

Ni si quiera la introducción del alfabeto en algunos sectores de la población Amerindia en el siglo XVI -permitiendo la aparición de libros maya-quiché como el Popol Vuh y el Chilam Balam, entre otros – bastó para transformar la narrativa oral maya en literatura a los ojos occidentales, como señala Mignolo (1993:125).

(...) Esto es similar a lo que sucede con el arte rupestre de las cuevas de Altamira y no con las Líneas de Nazca, que ni siquiera son llamadas arte (...)

Es evidente como actualmente, esa visión colonialista se ha venido transformando mediante la re conceptualización investigativa que abordan los contextos musicales propios de las regiones – particularmente latinoamericanas- y que no hacen parte de la maquinaria de la industria musical o del beneplácito europeo o norteamericano, si no, que funcionan en razón de sus bienestar sociales como parte de la cotidianidad celebrativa, de este modo, los ambientes en el que la música se debe entender, serían desde su origen y no en razón de modelos de pensamiento tal como sucedió con el tango que por una parte fue gracias a la masificación de la producción discográfica en Argentina que se acrecentó su desarrollo, que en virtud de su difusión masiva y relevancia en la cultura argentina fue que se transformó en patrimonio inmaterial de la humanidad y que se desarrolló y evolucionó en tres disciplinas del arte: la música, la danza y la poesía. En resonancia, Valencia (2016) establece:

(...) Todas las músicas son válidas en su contexto para el uso que tienen. Por ejemplo, yo no puedo decir que una música indígena no es válida porque yo no sé para qué están usando ellos esa música (...) es ahí precisamente que tiene la validez. Si no la conozco, no vale para mí porque yo la usaría para otras cosas y ellos no, entonces, cometería una gran irreverencia con algo tan respetable como eso. (...) Todas las músicas tienen una condición propia, un lenguaje propio. Así como una cultura toca su tipo de música y otra cultura toca otra, una no es superior a la otra.

A lo que complementaría en otras palabras, García Canclini (2010) refiriéndose a la distracción de estudiar únicamente los valores históricos y estéticos entre la etnografía y el arte: (...) “es preferible examinar los usos del patrimonio, los puntos de encuentro y conflicto entre épocas y producciones culturales animadas por objetivos diferentes.” (p. 96)

Actualmente sólo hace falta consultar en internet sobre la forma paradójica de como muchos músicos formados dentro de la academia de la música “seria”, han llegado a “popularizarse”¹⁷ buscando quizá mantener su vigencia frente a un medio exacerbadamente competitivo y sobrepoblado, y una vertiginosa caída de la música “seria” respecto a la música “popular” en términos de industria y comercio en el contexto actual pues como afirma Singer (2004): “En la actualidad, la producción de música popular llega a niveles insospechados, con un consumo masivo a nivel mundial. Resulta difícil aceptar que la humanidad escucha música popular por conformismo, modorra o estupidez.” (p. 149)

Con lo cual se abre una discusión con las preguntas: ¿Qué rol entra a jugar el intérprete en esta época? ¿Inclinación por el *arte* en sí o por el *medio artístico* y su maquinaria? y ¿qué postura ha tomado y como se ha transformado el discurso crítico de Adorno frente a la música “popular” y la ausencia de sus valores socio-estéticos respecto a la música “seria”?

Considero que ese desdeñado y evasivo asunto es de carácter vital respecto a varios tópicos del entorno musical, tales como, el entrenamiento adecuado para afrontar y adaptarse en el **mundo actual** y sus escenarios musicales, a lo cual cabría citar al profesor de la prestigiosa Universität Mozarteum Salzburg y guitarrista, Eliot Fisk, cuando en relación con la educación musical académica actual, expresa: “Los conservatorios del mundo están desarrollando y preparando a los jóvenes para un mundo que ha cesado de existir hace cien años. ¡Estáis perfectamente preparados para el año 1916!” (Cabaluz, D. Celis, F. 2016).

¹⁷ Nombrando algunos: David Garret (violín), David Miller (tenor) y Carlos Marín (barítono) de *Il Divo*, Plácido Domingo (tenor y director), José Carreras (tenor), Luciano Pavarotti (tenor), Sumi Jo (soprano), *Liberace* (pianista), Marcelo Álvarez (tenor), José Cura (tenor y director), Thomas Quasthoff (barítono), Roberto Alagna (tenor), Gabriela Montero (pianista), Alessandro Safina (tenor), Aquiles Machado (tenor), entre otros.

El aprendizaje, la apropiación, la preservación y la difusión del patrimonio musical inmaterial del lugar de origen son aspectos donde encuentro una importante concordancia con González (2013) al mencionar, en razón de mirar las carencias de algunos procesos académicos musicales en Colombia, que:

La presencia de la música popular en el debate académico contemporáneo constituye también una forma de incorporar socialmente a vastos sectores de la población latinoamericana, muchas veces segregados, que practican, consumen y construyen su mundo de sentido con base en una música que es de todos. (p. 123)

Propongo estudiar de otro modo el origen a este fenómeno de “racismo” al cual desde mi punto de vista, llamo más específicamente como *rechazo artístico epigenético*¹⁸ mirando un poco más profundo en las múltiples posibilidades condicionales de entorno y ambientes en los que un artista, investigador o en este caso, músico en particular, se forma en virtud de generar su postura frente a su comunidad artística y público, respecto a su oficio, estilo, técnica o método; todo lo que implica su contacto con la academia, su mirada personal del mundo sonoro que lo atraviesa, su dialogo con otros músicos y estilos, y como estos factores influyen su proceder compositivo y/o *re-interpretativo*. En otras palabras, las circunstancias que generan pertenencia a una identidad social según el *gusto* musical; en síntesis, la responsabilidad de la difusión, reapropiación y enseñanza del patrimonio musical no recae únicamente en la academia y/o sus procesos curriculares.

De acuerdo con Canclini (2010) algunos de los factores que dificultan la movilización del bien patrimonial lejos de su contexto en razón de la mecánica de la geopolítica cultural, son por ejemplo la institucionalización de las costumbres de las comunidades nativas¹⁹ a

¹⁸ Epigenética: Es una doctrina según la cual los rasgos de un ser vivo se configuran en el curso de su desarrollo.

¹⁹ Canclini llama a estas comunidades *las sociedades periféricas* y las relaciona con las clases populares. El término similar que utilizo a lo largo de esta tesis se refiere a la *sociedad periférica al conflicto armado*, o como explicaré y relacionaré más adelante con *el país urbano*.

través de maquinarias conceptuales manejadas por comunidades científicas bajo los rótulos de “primitivo” o “popular”, muchas veces, sin hacer diferencia entre el uno y el otro. Por otra parte, esos saberes patrimoniales exponen simultáneamente los desequilibrios que giran en torno a los sectores que los componen, es decir, y a manera de ejemplo, las comunidades nativas y clases populares poseen sus propias y refinadas formas de llevar a cabo soluciones técnicas a las necesidades de su cotidianidad mediante la destreza manual, el talento musical o la sabiduría ancestral experimentando con sus recursos, sin embargo entran en desventaja respecto a quienes se respaldan con conocimientos históricos acumulados e institucionalizados, acceso al poder económico, medios, tecnología y mano de obra, en cualquier intento por expandir su saber a nivel nacional o internacional o elevar la calidad de este a reconocimientos colectivos y a diferentes valoraciones estéticas y económicas. En otras palabras, son los grupos hegemónicos los que cuentan con la formación e información adecuada para manejar los códigos geopolíticos del patrimonio y al mismo tiempo quienes deciden cuales bienes deben ser conservados y/o difundidos (Canclini, 2010, p. 71-72).

En relación complementaria con la idea anterior, Ana María Ochoa (2003) realiza una reflexión sobre la relación entre las políticas culturales y las culturas políticas, en donde menciona que:

(...) La designación de una expresión o espacio para ser elegido como una de las obras de patrimonio inmaterial, pasa por la intermediación de los estados. En muchos casos, dicha designación entonces puede estar sujeta a las presiones políticas y clientelismos de los gobiernos de turno, y puede estar mediada por las jerarquías de raza, clase, región y estética que históricamente han mediado la consolidación de los patrimonios nacionales y la implementación de pautas de la diversidad. (p. 118)

Concluyendo, y apartando la mirada del aspecto económico para centrarla en el reconocimiento patrimonial, también entra a jugar la paradoja del lugar adecuado para “mostrar” el patrimonio reapropiado, en este caso el musical, es decir, ¿qué determina en realidad que un bien se convierta en objeto mercantilista que puso en duda su valor

patrimonial y estético por ser *exhibido* fuera de su contexto original y fue puesto en un auditorio o un museo, o cuándo es un proceso de difusión que busca juicios de valoración adecuados, llevado a cabo en las mismas circunstancias de exposición? La respuesta es indecible.

En relación con lo expuesto anteriormente, considero por experiencia que en cualquiera de los aspectos del medio artístico musical en el que me he desenvuelto, cualquier atrevimiento se rotula con prejuicio como error, es decir, que un proceso de reapropiación artística personal tendrá inexorable e inherentemente, contraveniencias, críticas destructivas, sugerencias fuera del conocimiento del proceso y demás opiniones que en la mayoría de los casos, sólo obstaculizan su desarrollo. Hacerle justicia a los procesos de reapropiación, por ejemplo dentro de los ámbitos académicos universitarios, sería precisamente estudiar e incluir dentro de sus currículos *las lógicas de apropiación musical* que se dan dentro de entornos informales o populares , nutriendo, tanto las formas de aprender, como de enseñar (Samper, 2011, p. 310) y como de difundir el patrimonio musical al considerar también el valor de los “atrevimientos” de aquellos músicos que lo reapropian y que abren paso a nuevos discursos a través de saludables forzamientos. Es relevante entonces, resaltar las observaciones que Convers (2009), citada por Samper (2011), realiza al mencionar que en la enseñanza musical universitaria es factible considerar: “La posibilidad de potenciar la escucha musical y la imitación como herramientas didácticas (“incluso al interior de los énfasis en “música clásica”); así como la práctica colectiva como fuente de significación del desarrollo de competencias instrumentales y expresivas” (p. 311) como parte de los códigos de apropiación musical, en otras, palabras mediante los mecanismos elementales que Green (2008), citada por Samper (2011), analiza:

1. Los músicos escogen el repertorio que van a trabajar. Nadie se los impone.
2. Se trabaja sin notación. La música se aprende “a oído”.
3. Los procesos se dan en contextos grupales fuertemente marcados por la identidad social y la amistad, en los que el aprendizaje entre pares es permanente.

4. No hay un proceso de aprendizaje lineal que vaya de lo simple a lo complejo, como ocurre en el ámbito formal. Más bien ocurre de manera holística.
5. Existe una integración entre la escucha, la interpretación, la improvisación y la composición, con un énfasis en la creatividad personal a diferencia de los contextos formales en los que se busca desarrollar estas habilidades de manera diferenciada, pero además, con un predominio de la reproducción sobre la creatividad. (p. 311)

Concluyendo este punto, y desde mi punto de vista, es mucho más práctico para - en este caso - el arte musical, hacer uso del popular refrán “más vale pedir perdón que permiso” en orden de mirar el patrimonio musical de una forma tan nuestra como la forma en la que cada habitante de este país hablamos el lenguaje materno, y no esperar a que las instituciones emitan luz verde para realizar lo que muchos consideran una herejía, hablando específicamente de tomar las riendas del proceder musical haciendo uso de las virtudes que ofrece el repertorio nacional, desarchivar el de los académicos de las generaciones pasadas y sumergirse en el de nuestros pueblos, invitando a incluirlo en mayor medida en los espacios de ejecución musical y de permear aún más con este, los procesos creativos, en razón de todo lo que puede ofrecer como fuente a referenciar.

7.2.3 Salvaguardar, traducir, recopilar, catalogar, rescatar, apropiar: Logros, dilemas y límites de la herencia musical escrita de Europa en la interpretación e investigación musical.

En tanto al lenguaje musical escrito estándar y su relación con las músicas tradicionales, es necesario mencionar la relevancia de su origen europeo.

La escritura musical comenzó a desarrollarse de manera concisa a partir del siglo XV con los intentos del monje benedictino Guido da Arezzo por establecer un sistema que ordenara y documentara los sonidos en orden de preservarlos más allá de la memoria y de una manera efectiva, el cual evolucionó como el sistema de notación musical estándar, apto para los consensos que comprenden la música tonal, atonal, serial e incluso experimental, donde en

una partitura o guía, se estructuran alturas, duraciones, velocidades y formas, que son fundamentales en los procesos de montaje y ensamble sonoro. A este método se le adhirieron durante el siglo XX muchas otras maneras de grafía, en lo que cabe resaltar al sistema de notación estadounidense²⁰ o anglosajón mediante el cual algunos estilos musicales tradicionales/folclóricos hallaron su sustentación como es el caso de la salsa, el tango, el bossa-nova o el jazz.

Como preludeo al asunto de la lectoescritura musical moderna, Victor Stoichiță (1997) toca en un enunciado el tópico mediante el cual el lenguaje escrito podría encontrar la raíz de su génesis: “La pintura nace bajo el signo de una ausencia/presencia (ausencia del cuerpo/presencia de su proyección)” (p. 9)

Podría inferirse que la forma escrita o pictórica del lenguaje – que se originó a través de grafías, que en algunas culturas incluso describen la forma de las cosas - nació en virtud de la ausencia de cuerpo de este buscando la perpetuación de la memoria del pensamiento inmediato del ser humano y en ese orden de ideas, la música en este caso - al igual que las palabras - es una forma de pensamiento efímera y su proyección en la realidad existe solo en un limitado lapso de tiempo, por lo tanto requirió formas de preservación en épocas donde la grabación sonora estaba lejos de existir.

En consecuencia y a través del sistema europeo, muchos investigadores y musicólogos realizan un gran esfuerzo en su intento por trasladar y traducir a dicha notación, las virtudes y características de la música tradicional/folclórica en donde se aúnen también las intenciones de interpretación y contexto que sólo la fuente de estas puede proveer, en orden de “salvaguardar”, recopilar y/o producir material al cual otros músicos, musicólogos e investigadores interesados puedan acceder, prescindiendo muchas veces del material sonoro para su análisis o montaje. Sin embargo, en algunas otras sociedades artístico-investigativas llega a darse una postura nociva cuando se asume una visión colonialista de “mejora” o

²⁰ Se le llama también cifrado inglés, denominación literal o erróneamente, cifrado americano, en el que a cada nota de la escala musical, comenzando desde la nota La hasta la nota Sol, se le asigna una letra del abecedario latino desde la letra A hasta la G.

precisamente de “rescate” del lenguaje musical tradicional/folclórico mediante métodos más científicos propios del mundo académico, en otras palabras, es común que exista un aire pretencioso que busca cambiar o trasladar los significados de los engranes antropológicos y sociológicos que componen y hacen funcionar - en este caso la música – a una determinada comunidad a través de lo que funciona para otra que le es divergente, sin establecer diálogos de aprendizaje o prejuzgando los trabajos de reapropiación como “costumbrismo amañado” o “nostálgico”. Canclini (2006) hace una referencia a Arnold Hauser en donde reflexiona: “(...) es propio de la explicación científica descomponer algo complejo en sus elementos e ignorar otras conexiones, fuera del conjunto en el que aparecen, y que sin embargo contribuyen a su sentido” (p. 42).

De acuerdo con esto, y en vista de que en el mundo existen sinnúmero de comunidades que poseen sus propias estructuras lingüísticas y semióticas, tanto en sus vías de comunicación como en sus expresiones autóctonas, es necesario mencionar que no por el hecho de que un estilo musical de orden tradicional o folclórico tenga o no un esquema escrito mediante el cual se transmita, herede, registre o enseñe, significa que es primitivo o anticuado, como sí lo ha relegado la lógica del espíritu globalista, colonialista y expansionista del siglo XXI.

Como comentario personal y desde la experiencia y diálogo recogidos con los músicos tradicionales, considero que frente a las tradiciones ancestrales de un pueblo, la postura de quien es foráneo debería ser de observación, aprendizaje (escucha) y no la de un “salvador” que llega con su metodología aprobada e infalible científicamente a rescatar la tradición que está “perdiéndose en el olvido” (como habré escuchado mencionar alguna vez) de las selvas, montañas o llanuras, procurando organizar y recopilar dentro del lenguaje urbano moderno, conceptos, razones, costumbres e ideas que no fueron construidas para ser inventariadas en otros lenguajes.

Continuando, muchas de las músicas tradicionales/folclóricas – en especial las que son propias a una región aislada de los códigos de la urbanidad - no buscan un sentido armónico,

melódico o morfológico - desde la lógica del pensamiento occidental, si no, aspectos que escapan a nuestra estructura mental centro europeizada como en el caso de la tradición afropacífica lo es el **trance** en el ritual o la fiesta, efecto que se produce mediante el golpeteo, la acentuación, **la repetición** y/o la improvisación; aspectos que forman parte del orden de su estética musical cotidiana lo que en pocas palabras, cabe mejor dentro del concepto relativamente actual de *estética cotidiana* o *prosaica*, respecto a lo cual, entro en concordancia con Singer (2004) al criticar que: “La estética se desarrolló en conexión con el desarrollo del arte serio, por eso muchos se niegan a ‘rebajarlo’ al contexto de la vida diaria. Concluyo que el arte popular y otras manifestaciones culturales no pueden ser catalogadas automáticamente como formas inferiores de arte. La estética no se contrapone necesariamente al arte popular”

Complementando esta idea sobre el factor estético cotidiano y como ejemplo pertinente, González (2016) menciona respecto a la música de currulao que: “(...) La razón de ser inicial de nuestra música es el trance. En términos un poco académicos: mediante la quinta corchea. Ese es el punto de nuestro éxtasis musical”

De este modo y aunque es notable y apasionante el hecho de que existan hoy por hoy investigadores dedicados tiempo completo a que el bien patrimonial y el conocimiento valioso que proveen estas tradiciones, no se extravíen bajo ninguna circunstancia y mediante cualquier método posible, es necesario también asimilar que la forma en la que se han preservado estas músicas desde hace aproximadamente 400 años ha sido mediante su **transformación**; aquella que se da al heredar el relevo del canto de una generación a otra y que enriquece la misma con los nuevos elementos de su avatar. Transformación es sinónimo de cambio y es reconocible la frase de Heráclito ante nuestra percepción como habitantes de la realidad del mundo, la ley natural de que el cambio es lo único constante e inmutable.

Enfáticamente, los lenguajes que dieron génesis a la escritura para la preservación y registro de la música²¹ sobre el papel, han sido relegados de manera significativa y sistemática a su lugar de origen, desvirtuados y/o desligados del ámbito musical actual por una institucionalización o “colonización” de la notación europea y sus variantes. Sin embargo, a partir de la segunda mitad del siglo XX, comienza una búsqueda dentro del mundo de la composición académica por tratar, no solo de renovar trasgrediendo los paradigmas de la música en razón del sonido, sino también en sus formas de registro, - desde mi punto de vista, volviendo a las raíces más antiguas - logrando en algunos casos un acercamiento gráfico más específico y complejo, de acuerdo a las necesidades organológicas, conceptuales y técnicas, que pudiera describir claramente las intenciones específicas del compositor, permitiendo, e incluso exigiendo, la apropiación del interprete como colaborador en el proceso creativo mismo. De este modo la interpretación musical es única cada vez en virtud de la obligatoria participación creativa del ejecutante.

Notables compositores como Karlheinz Stockhausen (*Cosmic Pulses*. 2007) , John Cage (*Aria*. 1958 – *Water Music*. 1952) o György Ligeti (*Artikulation*. 1958), entre otros²², decidieron hacer a un lado por completo el uso de la escritura tradicional académica en muchas de sus piezas y dedicaron parte de su obra a generar esa sensación de ingravidez sonora que se evoca mediante la graficación libre, – excepto en gran parte de la obra de Stockhausen con la inamovilidad del serialismo integral - pero al mismo tiempo de *libertad controlada* como pauta para la interpretación de sus obras, habiendo partido, sin embargo, desde las nociones primordiales de la notación centroeuropea (altura – tiempo - ritmo) en

²¹ Sistema *Gongche*, *Guqin* y *Jianpu* en China. Sistema de notación del canto budista *Shô-Myô*, sistema *Kinko Ryu* para la flauta *Shakuhachi* en Japón. Notación para los Cantos Vedas, el sistema de *Paluskar* en la India entre otros sistemas antiguos como *Surakarta*, *Yogyakarta*, *Kepathitan*, *Sargam*. Varios de los sistemas notacionales actuales comparten características del sistema europeo pero son autónomos como la notación gráfica, – usada por Cage, Penderecki, Feldman, Cardew, Etc. – notación integral, sistema musical *Braille*, código *Parsons*, notación musical por colores y la notación del *Rap*, entre muchas otras formas de escritura alternativas.

²² Daniel Schnee (*Chollobhat*. 2007), Tom Phillips (*Ornamentik*. 1968), Slavek Kwi (*Drawing in the Air*. 2007), Martín Loyato (*Celestial Spheres*. 2003-2004), Makoto Nomura (*Shogi*. 1999), Wadada Leo Smith (*Luminous Axis*. 2002), Cathy Berberian (*Stripsody*. 1966), Cilla McQueen (*Picnic*. 2006), Cornelius Cardew (*Treatise*. 1967), Carl Bergström-Nielsen (*Towards an Unbearable Lightness*. 1992).

calidad de haber sido la forma más efectiva de registrar la música europea a lo largo de cuatro siglos. No obstante, el registro del sonido mediante la notación europea – incluso en la música europea misma - como en otros estilos muy vigentes, deja un vacío en la efectividad cuando se realiza un intento por transcribir fidedignamente las características que parecieran ser obvias dentro de estilos que no se concibieron formalmente para ser escritos pero si transmitidos mediante la oralidad, es decir, el “sabor esencial” y aún más, cuando se imponen posturas en lugar de acuerdos, respecto a cómo una determinada pieza se debería reconstruir; en otras palabras, cuando un proceso académico clama tener la verdad absoluta sobre la correcta interpretación de un determinado estilo musical relegando por completo a la semiosis de la interpretación; poniendo en contraposición entonces a la obra mediante las virtudes del interprete que la exalta y no la obra por sí misma, o lo opuesto. Pongo en contraste tres ejemplos a manera de discusión. Como primero, la música de tradición europea, “académica” o en palabras más cercanas a lo coloquial, la música “clásica”.

A una numerosa mayoría de músicos intérpretes, formados bajo procesos académicos universitarios – como yo mismo en el canto lírico - se les inculca hoy por hoy, la idea de respetar, a toda costa, la partitura tal cual como está escrita, bajo la idea de cumplir a cabalidad con los deseos del compositor, en virtud de los consensos generales a cerca de la interpretación de un estilo según profundos análisis musicológicos, sociológicos e históricos, sobre los que cimientan los argumentos que abogan por una guía adecuada para la interpretación de la obra de un determinado compositor dentro de una época particular; de cierto modo, especializando el oficio. Han existido, sin embargo, muchos intérpretes que, a través de su *sentir* personal, hicieron caso omiso a importantes pasajes musicales escritos en sus ejecuciones ya fuera en razón del virtuosismo, de un borbotón emocional, de simple lucimiento o por capricho - incluso ante la presencia del compositor - que terminaron por establecerse como pautas agradables a la escucha del público y que permanecen hasta nuestros días, o porque, como antes mencionaba, sencillamente la partitura como tal no ofrece del todo ideas realmente claras²³ sobre las convenciones de interpretación y requiere

²³ Excepto en algunos grandes compositores que se tomaron el dispendioso trabajo de escribir para muchas de sus obras, cada una de las articulaciones correspondientes a lo que dictaminaba su juicio y en pro de una especificidad intencional, como hicieron Bartok o Stravinsky.

de diálogo y socialización para llegar a consensos o sencillamente trasgrediendo, cosa que deja de ocurrir a nivel individual en el ámbito orquestal para hacerse propias de los deseos del director de orquesta. A estas pautas de reapropiación se les conoce como *tradiciones*²⁴ y han sucedido en particular y de forma más evidente entre los cantantes de ópera que se inclinaron por el repertorio operístico italiano del periodo Romántico, también llamado la era del *bel canto*. En muchos de los casos, estas tradiciones y cambios quedaron registrados en grabación discográfica para siempre, influenciando y ayudando, irónicamente y por consecuencia de su globalización y difusión, al desarrollo de las formas cantadas de varios estilos tradicionales/folclóricos como lo son el bolero, el tango, el bossa-nova y el jazz. Algo similar ha pasado también en el mundo pianístico.

Regresando al asunto de la escritura, la música de Johann Sebastian Bach para teclado por ejemplo, originalmente no contiene ninguna indicación de velocidad, intención o articulación y las editoriales modernas fieles al compositor lo mantienen de ese modo como puede verse en la imagen 3:

²⁴ Un ejemplo de *tradicón* que contraviene los deseos del compositor sería el final del dueto *O soave fanciulla* en la ópera *La Bohème* de Giacomo Puccini en donde originalmente está escrito que la voz de la soprano que se eleva y la del tenor que desciende, dividiéndose para generar un acorde que resuelve con simpleza. (En Puccini, G. 1896. *La Bohème*. Giuseppe Giacosa, Luigi Illica. Orquesta score. Milan-New York. G. Ricordi – Dover. p, 110 - 120) Sin embargo, la tradición popular, que va más de la mano con la mercantilidad musical y su apología a lo acrobático o circense, sugiere que el tenor eleve su voz en unísono con la soprano y terminar el dueto y el primer acto con las dos voces emitiendo una nota aguda, quizá para generar otro tipo de experiencia más impactante y sensacionalista sobre el público.

Imagen 54. Fughe n C-dur (Fuga en Do mayor) BWV 952.

Fuge in C-dur BWV 952

The image displays the first 15 measures of the Fugue in C major, BWV 952, by Johann Sebastian Bach. The score is written for piano in C major and 3/4 time. It begins with a treble clef and a 2. marking. The first measure features a treble clef with a 4-measure rest and a bass clef with a 3-measure rest, followed by a 1-measure rest. The second measure shows a treble clef with a 5-measure rest and a bass clef with a 4-measure rest, followed by a 3-measure rest. The third measure has a treble clef with a 5-measure rest and a bass clef with a 1-measure rest, followed by a 3-measure rest. The fourth measure shows a treble clef with a 2-measure rest and a bass clef with a 1-measure rest, followed by a 3-measure rest. The fifth measure has a treble clef with a 2-measure rest and a bass clef with a 1-measure rest, followed by a 3-measure rest. The sixth measure shows a treble clef with a 2-measure rest and a bass clef with a 1-measure rest, followed by a 3-measure rest. The seventh measure has a treble clef with a 2-measure rest and a bass clef with a 1-measure rest, followed by a 3-measure rest. The eighth measure shows a treble clef with a 2-measure rest and a bass clef with a 1-measure rest, followed by a 3-measure rest. The ninth measure has a treble clef with a 2-measure rest and a bass clef with a 1-measure rest, followed by a 3-measure rest. The tenth measure shows a treble clef with a 2-measure rest and a bass clef with a 1-measure rest, followed by a 3-measure rest. The eleventh measure has a treble clef with a 2-measure rest and a bass clef with a 1-measure rest, followed by a 3-measure rest. The twelfth measure shows a treble clef with a 2-measure rest and a bass clef with a 1-measure rest, followed by a 3-measure rest. The thirteenth measure has a treble clef with a 2-measure rest and a bass clef with a 1-measure rest, followed by a 3-measure rest. The fourteenth measure shows a treble clef with a 2-measure rest and a bass clef with a 1-measure rest, followed by a 3-measure rest. The fifteenth measure has a treble clef with a 2-measure rest and a bass clef with a 1-measure rest, followed by a 3-measure rest.

Fuente: Tomado de Henle Verlag (1987).

Esta carencia de especificidad, desde un punto de vista simple y coloquial, podría permitir que el criterio interpretativo del músico ejecutante fluyera naturalmente desde lo que él mismo considerara correcto o adecuado, pudiendo ser sin embargo y simultáneamente, una blasfemia para los oídos de un musicólogo o tecladista especialista en dicho compositor o periodo de la música, y es aquí donde saltan algunas preguntas: Si un reconocido pianista intérprete del género Salsa, que no ha tenido previo contacto con la música europea, se propusiera tocar una pieza en particular de Schubert, por ejemplo, mediante la partitura, y asumiendo que la partitura original contiene explicados los deseos específicos del compositor, ¿qué tipo de interpretación arrojaría? ¿Sería una interpretación correcta? El pianista tendría que pasar algunos días escuchando a otros intérpretes tocar dicho compositor, quienes a su vez reapropian la partitura original para entender vagamente y por consenso, los deseos intencionales de Franz Schubert, y, si son curiosos, hurgarán en las investigaciones acerca de la época mediante un acercamiento musicológico y/o una inmersión sonora con ese particular interés. El juego de interpretación “correcta” de la partitura se convierte entonces en una especie de teléfono roto donde al final, nadie tiene la verdad absoluta. Estas razones resuenan con lo que Vinasco (2012) establece como “la interpretación musical como acto semiótico” (p. 13) en donde la idea o concepción mental generada por el intérprete (*interpretante*, según Peirce) “construye el objeto musical a partir de los interpretantes que un signo determinado le genere” (p. 14), por lo tanto y complementando:

La infinita variedad de interpretaciones de una obra musical depende, además de la intención del interprete que de cierta manera percibe lo que quiere y puede percibir, de la amplia multiplicidad de interpretantes posibles de un mismo objeto musical, multivocidad que se sustenta en la afirmación de Peirce, cuando dice que “un signo debe dejar que su propio interprete lo dote de una parte de su significado” (Ecco, 2000, p. 366) (p.14)

En contraste y durante la primera mitad del siglo XIX en Europa, el compositor Gioacchino Rossini, quien escribiera la afamada ópera cómica *Il Barbiere di Siviglia*, se conoció por permitir a los cantantes reapropiarse de algunas secciones de las melodías en sus partes solistas para que realizaran giros virtuosos que pudieran embellecer la línea de canto

y quizá sugerir nuevas ideas en la mente del compositor, de un modo similar a la interpretación improvisada del bajo cifrado al clavicémbalo en las obras de Bach. De esa coyuntura surgió por ejemplo el tenor Giovanni Battista Rubini quien durante la época de Rossini, fue reconocido por escribir y ejecutar sus propias cadencias melódicas virtuosas dentro de la idea general del compositor, las cuales se siguen interpretando hoy día en este tipo de repertorio – actualmente lo hace también el tenor Juan Diego Flórez - y aunque muchos están de acuerdo en que esos pasajes virtuosos de la voz no tienen ningún significado extra musical, no sucede lo mismo en otros contextos como en diversos estilos de la música tradicional/folclórica donde se desarrollan y despliegan con ahínco evocando estados mentales y/o emocionales. El punto es, que ambos periodos, separados por la brecha de la Ilustración que corresponde simultáneamente al periodo Clásico de la música, compartieron durante un lapso de tiempo la posibilidad de la apropiación por parte del interprete, incluso la improvisación controlada dentro de un ámbito de ensamble para cambiar el concepto de libertad por completo durante el desarrollo de la música hacia la segunda mitad del siglo XIX.

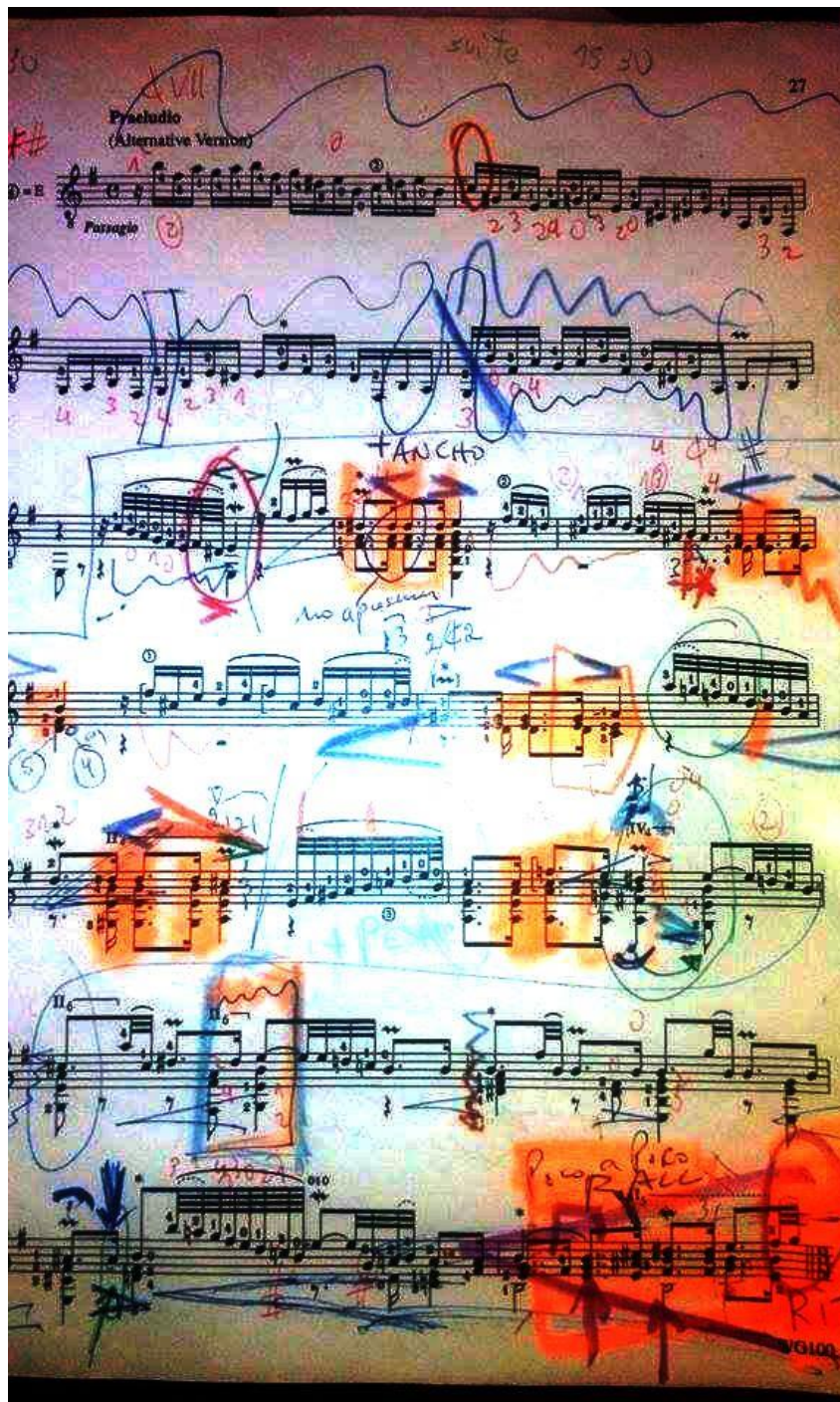
Actualmente, dentro de algunos de los procesos académicos musicales, en Colombia particularmente, cualquier giro interpretativo que se dé durante la reapropiación de una pieza por parte de un estudiante, llamémosla sonata X del compositor Y, o el aria Z de la ópera H, no siempre es bien visto en razón de los cánones interpretativos del estilo que previamente han sido consensuados por músicos avezados, conocedores de las épocas y del “buen gusto”, asumiendo que esos, quienes dictaminan el juicio interpretativo poseen un carácter investigativo y no solamente sensible o instintivo, en otras palabras y para no generar confusiones, la reapropiación en los términos de la interpretación de un determinado estilo y de no convertir un aria de ópera en una canción pop o viceversa –aunque esa última idea ya no sea descabellada sino acogida -.

Lo irónico es que a lo largo del siglo XX, con la revolución de la grabación discográfica y la globalización, sucedió el surgimiento mundial de los divos y las divas de la música que de manera curiosa se hicieron famosos dentro de la industria, en parte por sus particulares interpretaciones de aquel repertorio inmutable que no se había estudiado musicológicamente

en profundidad para mediados de los años cincuenta y del cual se conocía relativamente poco, como el caso de María Callas con su personalísima interpretación de *Violetta Valery* en *La Traviata* de Giuseppe Verdi, - o como *Medea* de la ópera homónima de Luigi Cherubini - interpretación que le dio la fama mundial junto a *Tosca*, y que más que establecer un modelo de cómo interpretar aquel personaje de Verdi, suscitó posturas y comentarios muy fuertes en su contra criticando su realismo escénico y sesgando dicha interpretación como una forma excesiva e incorrecta de interpretar evidenciando la representación de la obra musical en su totalidad, generada y reapropiada a través de la representación *física audioaudi*(Vinasco, 2012, p. 15) de una manera tan contundente que hasta nuestros días hace eco por su relevancia en la reconcepción escénico musical desde la visión del cantante de ópera como generador de *interpretantes* o ideas generales según el signo procesado en la mente del interprete (Ibíd, p. 14). Por otra parte existen las contrastante interpretaciones de las piezas pianísticas de Sergei Rachmaninoff por él mismo – las pocas grabaciones que existen- respecto a las de su amigo cercano el pianista Vladimir Horowitz quien personalizó totalmente la interpretación de la música de su colega, conviviendo en el mismo entorno en la misma época lo que da cuenta de que a pesar de dichas circunstancias, la interpretación musical es una práctica personal en la que el intérprete se involucra desde su percepción, conocimientos, creatividad y capacidad para la representación. (Ibid, p.14)

Para ilustrar mejor el asunto de reapropiación de la partitura dentro del ámbito académico y la dificultad del texto musical para indagar en la intencionalidad inicial del compositor, pongo como ejemplo la partitura del preludio de la Suite BWV 996 de Bach para guitarra que contiene sugerencias de interpretación y digitación, esbozadas por el reconocido guitarrista Álvaro Pierri para uno de sus estudiantes en la Universidad de Música y Arte Dramático de Viena (MDW Wien):

Imagen 55. Prelude BWV 996 für Laute.



Fuente: Tomado Kjos West. (2002).

Observando en los últimos veinte años, no se sabe a ciencia cierta cuales son las convenciones estilísticas a seguir, pues aunque dentro de los procesos académicos artísticos, la rigidez y disciplina en el correcto manejo estilístico se ciñe a la partitura y a la investigación, en la realidad de la maquinaria mercantilista escuchamos las caprichosas formas de cantar de Rolando Villazón o José Cura o la manera de tocar de Lang Lang y comenzamos a escuchar términos dentro de los cursos académicos musicales como *new* u *old fashion* como si de tendencias de la moda se tratase. En ese orden de ideas surgen preguntas como: ¿hasta dónde se reapropia la partitura y cuánto se respeta fielmente de esta? ¿Quiénes se ponen de acuerdo a conveniencia de qué fines?

Como segundo, el tango; género que es considerado por muchos como “la música clásica del Río de la Plata” (Ferrer 2016) y que funciona perfectamente dentro del marco paradigmático y pragmático de la escuela europea de mediados del siglo XIX, o sea, lo que incluye parte del *periodo de la práctica común*²⁵. Este estilo que encuentra su raíz principal en el ritmo de habanera, siendo apropiado y transformado a principios del siglo XX por los primeros músicos “tangueros” que lo aprendían “de oído” y que paulatinamente fueron conformando orquestas que se hicieron determinantes en la consolidación y evolución del estilo.

En algunos modelos de bandoneón para tango²⁶ existen aún unos pequeños símbolos y números sobre las teclas que hacen las veces de guía, que establece a su vez la notación de una tablatura, con la que los músicos no letrados en el sistema de notación europea, pero de gran destreza auditiva y técnica, podían aprenderse las piezas y guiarse en el complejo instrumento. Con la aparición de músicos que aprendían de la fuente académica europea – armonía y contrapunto - y que volcaban su interés en el género, se comenzó a escribir ya en la notación europea unos esbozos de melodía y armonía que no daban mucha cuenta de los parámetros de interpretación que generan la identificación del estilo pero que enrutarían a los

²⁵ Término acuñado por el compositor y docente Walter Piston en 1941 para referirse a la época de mayor esplendor y desarrollo de la música europea y abarcaría desde el año 1600 hasta el 1900 engolfando los periodos Barroco, Clásico y Romántico.

²⁶ Existe un sinnúmero de tipos de bandoneón alemán, sin embargo, el bandoneón con el que tradicionalmente se interpreta el tango se conoce como *Rheinische Tonlage 142/II* entendido como bandoneón diatónico de 142 voces.

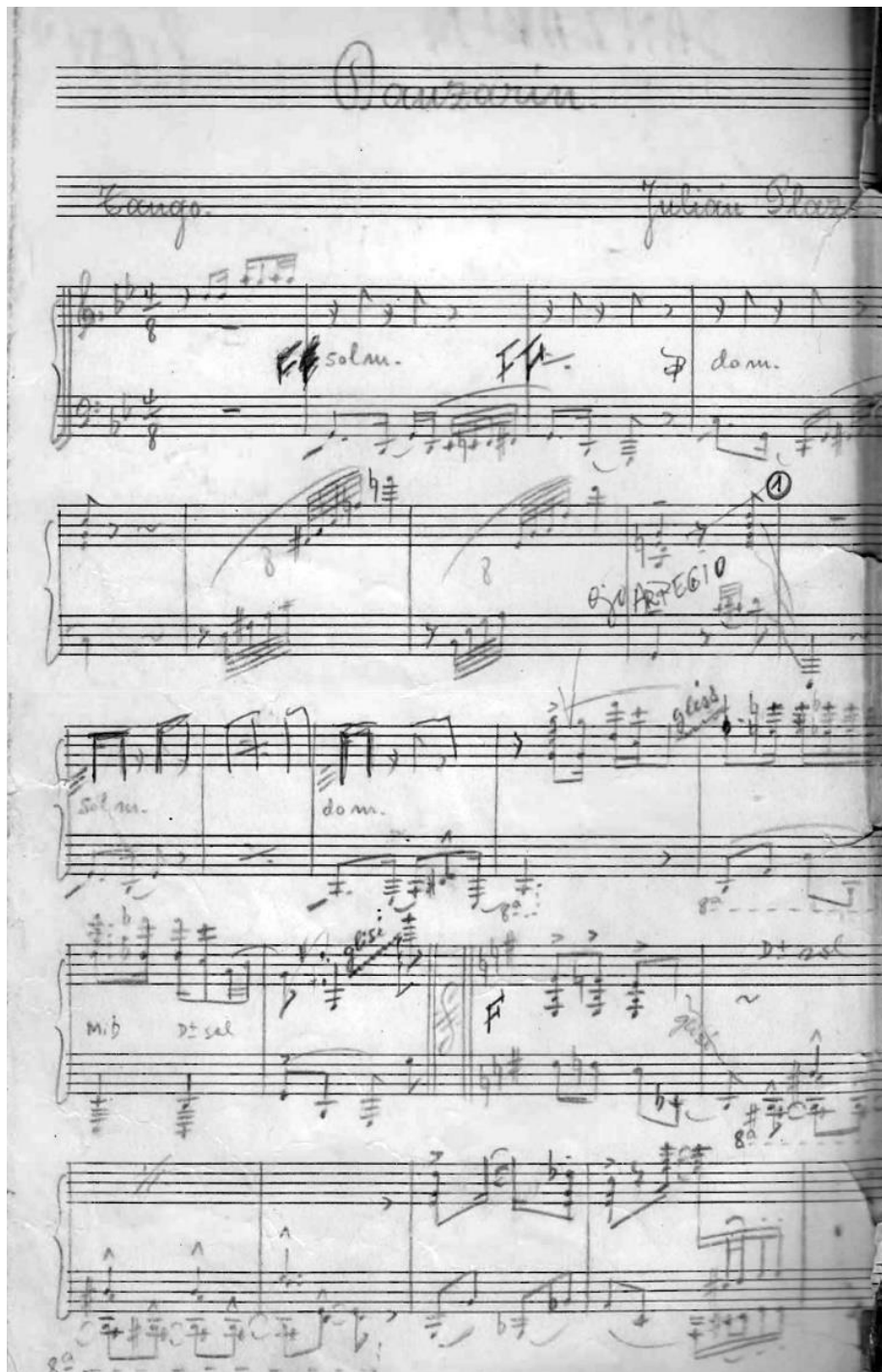
nuevos músicos y conduciría al tango a formas más prolijas de arreglos, orquestaciones y composiciones que caben perfectamente dentro del marco de la práctica común europea.

En consecuencia, actualmente se han establecido consensos en los que se intenta traducir mediante la articulación²⁷ detallada, las propiedades estilísticas del tango o a lo que popularmente se le llama el “sabor” que se aprende especialmente durante el dialogo y la participación constante en el estilo, lo que aplica para cualquier otro. Definiendo lo anterior, el sistema europeo actual es aceptable para **sugerir** la evocación de algunos de los “dejos” de este estilo tradicional/folclórico, proponiendo sin embargo, retos técnicos y auditivos que exigen gran pericia de parte de cualquier músico. El resultado de una primera lectura se torna algo realmente complejo para cualquier músico educado meramente en el conservatorio, que pretenda abordar la música tradicional/folclórica propia de cualquier comunidad, solamente desde la partitura, sin permitirse antes una experiencia de inmersión sonora que lo guíe a identificar el dialecto de esta y a construir su propia percepción desde el estilo, y aunque muchos, no sientan responsabilidad estilística o no les parezca relevante estudiar desde el sonido, o tocar un estilo u otro adecuadamente o no, lo recomendable sería, que siempre que se aborde un estilo ajeno al de la formación o gusto de cada quien, se debería hacer lo que tanto nos enfatizan los buenos profesores de música: escuchar.

A continuación muestro un ejemplo de lo absolutamente opuesto al manejo del detalle en la partitura pero que servía como guía satisfactoria para los propósitos del músico integrante de orquesta, conocedor del estilo:

²⁷ Forma en que se produce la transición de un sonido a otro o bien sobre una misma nota.

Imagen 56. Parte del piano del tango “Danzarín” de Julián Plaza (1958).



Fuente: Cohen, Torné, Carcavallo, Cuacci. (2014)

Por otra parte ocurre algo particular con la música de Astor Piazzolla. Muchos intérpretes formados en academia, recurren al repertorio de Piazzolla para dar variedad a sus programas de concierto e “incluir” desde su cosmovisión al repertorio latinoamericano, entre ellos el gran ensamble de la Orquesta Filarmónica de Berlín, el cuarteto Kronos, etc. La mayoría de ellos, convencidos de que en realidad están tocando el estilo del tango propiamente, mediante la lectura de la partitura, se llevan una sorpresa cuando se dan cuenta que lo que el compositor escribió no es lo mismo que él registró en sus grabaciones, es decir, nada de lo que está escrito en las partes solistas concuerda con lo que Piazzolla mismo o sus músicos realizaron en el estudio. Esto da cuenta del sentir re interpretativo del compositor al transformar él mismo, el carácter de su propia obra, improvisando en el estudio de grabación o en vivo sobre lo que él mismo ha escrito, trasponiendo a la partitura simplemente como una guía para el ensamble, En resonancia, Vinasco (2012) argumenta:

En su hacer, el intérprete musical está en contacto, bien como receptor o como generador, con los tres elementos de la semiótica peirceana aquí mencionados de la siguiente manera: La obra a interpretar es su objeto, las ideas que la obra le genere será sus interpretantes y las representaciones que origine fungirán como nuevos signos de la música, los cuales, al ser recibidos por otros intérpretes, podrán generar infinitas repeticiones del proceso. (p. 14)

Ejemplo:

Piazzolla compone y graba en 1970 la obra *Concierto para Quinteto* para el álbum homónimo. La intervención solista del bandoneón viene por primera vez de este modo, según lo que está escrito en la partitura original (fragmento. Ver imagen 4 y 5):

Imagen 57. Fragmento del solo de bandoneón del Concierto para Quinteto de Astor Piazzolla.

Bandoneón

The image shows a musical score for a bandoneón solo in 4/4 time. The score consists of six staves of music. The first staff starts with a rest for one measure, followed by a series of eighth and quarter notes. The dynamic marking *mf* is placed below the first measure. The word *Solo* is written above the first measure. The second staff begins at measure 4 and features a long, sweeping melodic line with a slur. The third staff begins at measure 6 and continues the melodic line with various rhythmic patterns. The fourth staff begins at measure 9 and includes a trill-like figure. The fifth staff begins at measure 12 and shows a change in the melodic contour. The sixth staff begins at measure 15 and concludes the fragment with a final melodic phrase.

Fuente: Elaboración propia.

En el álbum de estudio *Tango: Zero Hour* (1986) Piazzolla graba la obra por segunda vez con su quinteto. Aquí la intervención solista del bandoneón se transforma casi por completo en una cadencia aún más virtuosa en contraste con la que se supone debe tocarse según la partitura:

Imagen 58. Fragmento del solo de bandoneón del Concierto para Quinteto de Astor Piazzolla.
Desgrabado desde el álbum Tango: Zero Hour.

Bandoneón

The image displays a musical score for a bandoneón solo, consisting of six staves of music. The notation is in treble clef with a 4/4 time signature. The first staff begins with a dynamic marking of *mf* and includes a triplet of eighth notes. The second staff starts at measure 5 and features a quintuplet of eighth notes. The third staff begins at measure 9 and contains a septuplet of eighth notes. The fourth staff starts at measure 13 and includes several triplet markings. The fifth staff begins at measure 15 and features a sextuplet of eighth notes. The sixth staff starts at measure 17 and includes triplet markings. The score is characterized by complex rhythmic patterns, including various groupings of eighth and sixteenth notes, and frequent use of slurs and accents.

Fuente: Elaboración propia.

Dado lo anterior se puede dilucidar la importancia que le daba Astor Piazzolla a la improvisación y reinvención constante, las cuales le permitían salirse de los fraseos

convencionales del tango tradicional mediante la apropiación de las características de otro estilo, como en este caso en particular, pareciera que al alejarse del tango mismo se adentrara en el terreno del jazz al estilo de John Coltrane o Charlie Parker.

Como tercero y pertinentemente, la música del Pacífico Colombiano, en contraposición absoluta con los anteriores ejemplos, hace surgir varias preguntas respecto a esta sistematización de la notación musical: ¿Cómo se ilustra entonces, en la partitura de notación europea, la manera particular y cadenciosa del golpe de marimba? Comencemos por reconocer que cada intérprete posee un golpe de marimba particular según su manera de *sentir*; su anatomía, la forma de agarrar el golpeador hasta según la forma como la vio tocar de niño por el maestro que le enseñare. ¿Cuál es entonces la forma adecuada y precisa de describir mediante notación tradicional europea los inesperados giros melódicos y la ampulosa ornamentación en los cantos tradicionales de alabao? La gran mayoría de músicos tradicionales no han adoptado el sistema europeo, pues no lo necesitan. En ese orden de ideas, la música del Pacífico Colombiano ha logrado formas de memoria a través de la oralidad, lo que ha generado una mutación constante de sus tradiciones en razón de las interpretaciones, dejos o muletillas con las que pasa un canto de una generación a otra, de un pueblo a otro o de una orilla del río a la otra.

En síntesis y lo que pretendo revisar y discutir, es, que, en muchos procesos académicos en Colombia aún redirigen a los músicos incipientes a ceñirse a lo explícitamente escrito en la partitura, desmeritando el valor del aprendizaje a través del oído, alejándolos de este y a su vez, del sentir “popular”, incluso como si en la austeridad de la impresión en el papel pudiera dilucidarse transparentemente el subcontexto interpretativo que surge durante la ejecución filtrada por la psiquis personal de cada intérprete y que solo puede aprenderse y aprehensarse mediante la escucha – que en la música siempre traspone lo visual - y permeación transcultural, en otras palabras, nunca una obra será igual aún si está escrita específicamente; siempre su re-interpretación provocará duda sobre su esencia estilística y de este modo, esta se pone en tela de juicio sobre el gusto personal, es decir, que sin desvirtuar el arduo trabajo que el compositor lleva a cabo al intentar ilustrar la música de su mente mediante texto escrito, nunca podremos saber las exactas intenciones de dicho creador aun

estudiando en profundidad sus diarios, sus cartas, indagando en su vida personal o revisando los consensos musicológicos de la época y el entorno; y por el otro lado, la imposibilidad de este sistema, por las mismas razones, de ser usado como medio de acercamiento a un lenguaje musical impreciso, cambiante y renovador como el canto afro pacífico; quiero decir, que desde mi punto de vista el sistema escrito europeo del pentagrama permite registrar una pieza musical mediante una aproximación sugestiva de los sonidos pero es inefectivo captando la sustancia intencional para la interpretación deseada por el compositor mismo, con lo cual me atrevería a decir, que, incluso las interpretaciones del mismo compositor ejecutante sobre su obra cambiarían en cada momento de ejecución, tal como ocurre constantemente con los estilos tradicionales/folclóricos, como vimos en Piazzolla anteriormente o en particular, en la música afro-pacífica,

Para cerrar y abriendo una discusión: ¿Existe la posibilidad, en razón de la transcripción, traducción y catalogación a la notación musical con fines investigativos, cuantitativos y recopilativos, de realizar un acercamiento, transformación y/o revisión de la notación neumática del canto gregoriano en función del canto afro-pacífico o, proponer una hibridación de notaciones que permitan comprender los complejos giros melódicos del canto afro-pacífico al ser extrapolados de su contexto original y llevados a un ámbito meramente musicológico pero que también pudieran ser entendidos por sus creadores originales? Pues finalmente, y a pesar de que la escritura se ha trasgredido y transformado para buscar escribir la intencionalidad del compositor, también se ha utilizado como una barrera lingüística que ha facilitado la jerarquización y división del discurso sonoro musical.

7.2.4 ¿Qué relación tienen los cantos de alabao con un réquiem europeo? breve hipótesis sobre la primera convergencia musical en el Litoral Pacífico colombo/ecuatoriano a través de la colonización y la esclavitud.

En este punto busco establecer una sustentación a una parte de los cuestionamientos que durante el curso de la maestría, pusieron en tela de juicio la relación entre Chocó y Europa, música afro-pacífica y oratorio europeo, o, yo mismo con la región del litoral y sus habitantes. En síntesis, aquella relación de qué con qué y por qué.

Los antiguos elementos culturales africanos se encontraron en el siglo XVI y a lo largo del Litoral Pacífico, con las costumbres indígenas de la región del pacífico y con las tradiciones eclesiásticas y musicales de los monjes franciscanos durante las gestas evangelizadoras dando origen a una expresión musical autóctona y única.

Tras haberse distanciado ambos mundos, estas conductas continuaron desarrollándose individualmente; en Europa el oratorio y en Colombia la música vocal del Pacífico que se ha mantenido casi intacta a través de varios siglos. El nexos histórico, el concepto donde se reencuentran los componentes musicales europeos que inicialmente determinaron el origen del canto de alabao, junto con el propio resultado de esa primera hibridación de culturas durante la Época de la Conquista en Colombia, tiene relación también con la fusión entre las tradiciones indígenas nativas – *Emberá* y *Wuaunana* (Escobar, 1999, p. 208) en el Chocó, y presuntamente *Cayapa*, *Coaiquer*, *Sindagua* y *Chupa* al sur del Litoral (Ochoa et. al., 2015, p. 19).

Las fuentes que pudieran haber dado origen a los estilos musicales afrocolombianos del Litoral Pacífico son tan diversas como las denominaciones étnicas africanas que fueron introducidas en esta región: *Mandingas*, *Cetres*, *Minas*, *Ararás*, *Popós*, *Chambas*, *Carabalíes*, *Cóngos*, *Tatui*, *Bámbara*, *Mani*, *Canga/Canga*, *Tembo*, *Guaguí*, *Casaga*, *Fandi*, *Nango*, *Ati*, *Aguamu*, *Bran*, *Coto*, *Ocara*, *Cofin* y *Collo* provenientes de Senegambia (ahora Senegal y Gambia), Costa de Marfil, Costa de la Pimienta, Costa de Oro, Golfo de Benín, Golfo de Biafra, África Occidental y África Central (De Granda, 1988). Este aglomerado de interlocuciones e imposiciones culturales a la que contribuyó de forma contundente el romancero español y la gesta evangelizadora, delimitan de una manera global los posibles orígenes cronológicos y geográficos de nuestra música afro-pacífica mediante los cuales se pueda esclarecer la respuesta al misterio de su vigencia, supervivencia y fuerza a lo largo de tantos años a pesar de los múltiples intentos colonialistas.

Los investigadores Juan Sebastián Ochoa, Leonor Convers y Óscar Hernández (2015) plantean una hipótesis en donde se menciona un posible origen a los estilos de arrullo y currulao basándose en las investigaciones de Harry Davidson (1969), German Patiño Ossa (2003-2004) y Alejandro Martínez (2005). Esta hipótesis sugiere que dicho origen se

remontaría hacia el final del siglo XVIII y comienzos del XIX situados específicamente en las haciendas esclavistas del Cauca (Ochoa et. al., 2015), lo que concordaría con las fechas arrojadas por la investigación realizada por German de Granda (1988) donde determinó que la transformación de los procesos fonéticos del español en la zona del Litoral Pacífico se remonta aproximadamente al año 1759 tras estudiar el documento escrito por el entonces Maestre de Campo don Francisco Martínez en el que constataba la matrícula oficial de esclavos a lo largo del territorio de Nóvita y Citará (actual Chocó) desde la Conquista hasta dicho año, pues tan solo sesenta años después comenzarían las guerras de independencia en Colombia durante las cuales se abolió, de forma no oficial, la importación de esclavos africanos (bozales) al territorio colombiano para después prohibir la institución esclavista oficialmente en 1852. En concordancia con los datos recogidos sobre el estudio etnográfico de aquella época se podría afirmar que durante los poco más de 100 años, desde la Conquista hasta la expedición del documento de matrícula, se transformó el lenguaje fonético del español de los negros esclavizados sino que se produjo la génesis de las hibridaciones lingüísticas a nivel musical.

De acuerdo con lo anterior, podría decir que, entre el modelo tradicional de *oratorio*, - que se inició en Europa alrededor del siglo XI y evolucionó durante el siglo XVIII - las costumbres musicales de los esclavos africanos y las influencias de las comunidades indígenas pre-coloniales de la región, existió un punto de encaje dentro del rango de esos escasos 100 años que dio paso a una transformación rotunda de las expresiones musicales de las tres diferentes culturas para convertirse en un solo paisaje sonoro propio de una región en común, partiendo desde sus diferentes orbitas históricas y contextos, habiéndose separado como formas en el siglo XVII, y buscando contrapuntear en esta composición. A manera de comentario, es evidente la forma como aún se pueden apreciar giros melódicos en el canto afropacífico que provienen de la raíz gregoriana y que se resisten tanto al tiempo como a la influencia misma de sus intérpretes dentro del sentir del Litoral.

Por último, podría afirmar que, si esa breve hipótesis sobre la transformación del español y por consecuencia, del lenguaje musical, pudiera comprobarse de forma contundente, sería factible plantear que la reapropiación simultánea de lenguajes – la música como lenguaje- a

través de los sentires colectivos, permanecen aún hoy en una constante etapa de transformación lingüística desde aquel entonces, en vista de la facilidad con la que la información del mundo nos es asequible y nos acerca a nuevos y más diversos procesos de apropiación musical y construcción de nuevas propuestas sonoras, como sucede por ejemplo en algunas regiones del Pacífico donde incluso géneros urbanos como el *hip-hop* comienzan a abrirse paso lentamente dentro de las formas tradicionales a través de las nuevas generaciones de músicos impregnados del sonido global.

7.2.5 El día de la ira.

En razón de la austeridad cuantitativa y con el propósito de referirme pautas de información sonora muy claras, determiné cambiar la tradicional *Sequentia* que contiene el himno *Dies Irae* por el poema *Liberame Domine* por dos razones principales. La primera es que el texto de la *Sequentia* es considerablemente extenso (compuesto regularmente de dieciocho estrofas) y no encaja con la pretensión *simplista* con la que fue realizada la obra en primer lugar; y la segunda razón, porque el texto de la *Sequentia* hace una grandilocuente mención a los horrores innombrables del día en que la ira de Dios caerá sobre la tierra. Las víctimas a las cuales está dedicada esta obra, no solamente son los fallecidos si no también muchos sobrevivientes que ya tuvieron un *día de la ira* cuando este se desató sobre ellos de forma implacable y nublo la luz de sus vidas a través de la martirización de familiares, vecinos, conocidos y de sí. No estoy de acuerdo con manifestar a través de un símbolo/objeto la reiteración del dolor buscando la conmemoración o el homenaje aquí planteado. Muchas instalaciones e imágenes usadas para diferentes y múltiples tipos de obras de arte social, hechas por diversos artistas colombianos, son susceptibles también a revivir la tragedia histórica en la memoria de las *víctimas sobrevivientes* que permanentemente buscan sosiego y formas de resiliencia recordando a sus seres perdidos, pero también procurando olvidar el sufrimiento, es decir, y abro el cuestionamiento ¿Cuándo está la obra concebida también para la *víctima viva*, para la *sociedad periférica* o para ambos?

En un principio, el concepto de esta obra musical buscaba socavar en la memoria colectiva respecto a las consecuencias del Conflicto Armado en Colombia mediante la referencia directa sobre los objetos simbólicos producidos durante la guerra - testimonios, textos, cantos, imágenes o en el caso particular de este proyecto, el Cristo Fragmentado de Bojayá – ilustrados en la carga dramática a través de un expresionismo exacerbado donde los textos litúrgicos del réquiem habrían de contrapuntear con narraciones y testimonios a manera de dispositivos de reproche que se articularían en canto. La idea inicial de crítica socio-política de la obra, encajaba perfectamente con la descripción que Jacques Rancière (2010) hace refiriéndose a la obra serial de Martha Rosler, *Bringing the War Home* (1967) en donde la artista - a través de los fotomontajes donde víctimas vietnamitas de guerra habitan lujosos espacios y apartamentos - alude en señalamiento, al público espectador a cerca de ser también responsable y partícipe de las circunstancias de la Guerra de Vietnam mediante una realidad obvia que nadie quiere ver, donde la clara intención era lograr un doble efecto de culpa por la realidad negada y de toma de conciencia; sin embargo, y como el mismo autor menciona: “No existe evidencia de que el conocimiento de una situación acarree el deseo de cambiarla” .(p. 32)

A manera de reflexión, desde hace algunas décadas, las artes plásticas en particular, se han involucrado de manera muy crítica en los momentos sociopolíticos del país durante diferentes coyunturas (Flórez, 2016). Desde Débora Arango, Beatriz González hasta Doris Salcedo, Miguel Ángel Rojas, Oscar Muñoz, Juan Manuel Echavarría y Libia Posada, ha habido un despliegue de obras artísticas que retratan y critican de manera vehemente, la vileza del conflicto armado, sus consecuencias, su legado, la impunidad, el dolor, la impotencia, la pérdida, entre otros factores del cual derivan, y algunas otras hacen referencia a la resistencia, la supervivencia, la dignidad y el cambio.

Varios de estos artistas han recurrido a objetos e imágenes muy sugerentes y dicientes, mediante los cuales reconstruyen pasajes de memoria, es decir, objetos que referencian, representan, o son propiamente las pertenencias de la persona que ha desaparecido o fallecido, como lo son prendas de vestir, documentos de identidad, obituarios, artículos

personales, etc., presentados mediante retratos, fotografías, instalaciones y grabaciones audiovisuales como soporte. Lo anterior para, como antes mencionaba, establecer una conexión entre la experiencia trágica dentro del conflicto y el público inmaculado de otras esferas sociales, que no ha sido afectado directamente por la guerra. Sin embargo, y abro la pregunta ¿Qué rol tomaría entonces la obra cuando una *víctima sobreviviente* es atravesada por dicha experiencia artística y establece esa conexión? Podría plantearse como algo natural u obvio, el hecho de que la *víctima sobreviviente* recree la experiencia que le ha generado el trauma y tienda a reabrir las cicatrices del pasado para ser heridas de nuevo.

Considerando esto y a sabiendas de lo que es la pérdida a través de un evento de orden caótico, sería también un deber primordial del arte social de los tiempos actuales, centrarse también en la reconstrucción del individuo afectado – como en la obra de Libia Posada *Signos Cardinales*, (Cartagena, 2009) – en lugar de la deconstrucción de la experiencia de sí, – tal como - desde mi personal punto de vista - los *patéticos* testimonios audiovisuales cantados de Juan Manuel Echavarría en *Bocas de Ceniza*, (2003-2004) donde individuos evidentemente abatidos, son “exhibidos” provocando lástima más que un sentimiento de condolencia que conlleva a la reflexión - es decir, que ese objeto mediante el cual la obra pretende construir memoria, puede debilitar también esos pilares de sosiego y resiliencia en las *víctimas vivas*, a quienes les cuestan años erigirlos. Al final, es inexorable el deseo de querer seguir adelante y soportar, tratando de nunca olvidar la tragedia por dignidad, pero si haciéndola a un lado para continuar viviendo. En ese orden de ideas la obra de arte termina por presentar un rasgo distintivo en el que produce un *impacto o choque* donde la experiencia que surge a partir del contenido puede ser desde abrumadora hasta escandalosa (Tatarkiewicz, 1971 – 2001, p. 60).

De acuerdo con lo anterior, la confrontación del público consigo mismo, en tanto lo colectivo, se da en el lugar del teatro (Rancièrè, 2010, p. 13) o en este caso, las salas de exposición, los auditorios o los espacios públicos intervenidos artísticamente, teniendo en cuenta que dicha confrontación puede ocupar todas las dimensiones psicológicas que habiten en la mente del espectador. Consecuentemente, dentro de lo que Rancièrè (2010) llama *la*

emancipación del espectador, este mismo tiene el poder de traducir desde su *ser*, la percepción de aquello que lo atraviesa hacia formas individuales de experiencia y elevar esa percepción a otras esferas del pensamiento donde se despliegan aventuras intelectuales singulares, que son semejantes a las de otros pero individuales en su naturaleza, lo que se relaciona también con la experiencia musical desde el intérprete y la partitura como mencionaba anteriormente. Como pequeña síntesis y para continuar, todo impacto conlleva una fuerza que genera un efecto colateral que puede perfectamente afectar a quienes no va dirigido el mensaje.

Acercando más la mirada sobre el objeto tangible como tal, o desde su función simbólica, para muchas personas que han atravesado la pérdida de alguien cercano, el remanente del recuerdo que permanece en los objetos que evocan a un fallecido o desaparecido, causa en el familiar una profunda sensación de nostalgia y al mismo tiempo, un sentimiento de vacío que nunca cesa o que quizá se hizo más llevadero con el paso del tiempo. Desde mi punto de vista, experiencias personales, y abriendo la discusión a precisamente plantear otros mecanismos en la reconstrucción de memoria, el establecer vínculos simbólicos desde los objetos o referirse a estos de una manera explícita o incisiva, puede, como primero, procesar ese objeto en tanto a una especie de recuerdo afilado que aporrea la memoria de la *víctima viva* y muchas veces por la forma de abordaje del concepto mismo de memoria, – aquel que insiste en construirla a partir de la recriminación, la evidenciación, la denuncia o el reproche - como segundo, puede llegar a distraer o incluso a diluir la percepción de los públicos receptores ajenos a la situación conceptual de la obra mediante aquella intencionalidad textual que fuerza al espectador a ser activo frente a la experiencia artística y que lo invita a generar pensamiento crítico según la pretensión primigenia del mensaje en la obra.

En ese orden de ideas, por un lado, quien falleció o desapareció se ha transformado en otro tipo de objeto que persiste en otra dimensión de la realidad – la memoria - y exclusivamente para quien le fue cercano, y por el otro lado, la imposibilidad del objeto de recrear las circunstancias de la tragedia, podrían debilitar el argumento ilustrativo de este, desvirtuando su uso, para el uso como portador de un significado reparador y lo convierte en

nueva forma de arma contra la memoria, es decir, el objeto puede traer a colación un recuerdo indeseado y peligroso para esa *víctima viva* en reparación, pues no necesariamente porque las pretensiones del artista hayan sido inciertas o producto de un ejercicio deficiente, el que no haya podido dar con el código adecuado para permitir esa *re-creación* o transmisión de pensamientos aptos en relación con la situación representada; sino porque el problema está en el código sensible que fluctúa entre la producción de la obra –imágenes, sonidos, puesta en escena, palabras, etc.- y la percepción de una situación que envuelve también las percepciones, sentimientos y acciones de los espectadores (Rancière, 2010, p. 56) idea que concuerda con la descripción del concepto de narratividad²⁸.

Como ejemplo testimonial y consecuentemente a lo anterior, la reciente instalación de Doris Salcedo “*Sumando ausencias*” en la ciudad de Bogotá el día 11 de octubre de 2016, en la que extendió sobre 7 kilómetros de tela, los nombres de aproximadamente 1900 víctimas, escritos con cenizas, suscitó una serie de experiencias dentro de las cuales era muy probable que se diera el contacto entre una *víctima viva*, el impacto “colateral” de la obra y la consecuencia sobre sí. La columnista de la revista Semana, Camila Builes (2016) quien estuvo presente durante el acto de entretejer los telares, relata:

Se le oyó decir: ‘Ese es el nombre de mi hijo. Sí, ese es. Él se llamaba Carlos’.

(...) Mientras estaba tumbada sobre el dolor mudo de las víctimas vi ir y venir a Doris Salcedo, como una abeja laboriosa entre todo ese sufrimiento humano. Y no pensé en nada. Vi que Edilma lloraba. Vi que Ligia Teresa, la otra señora de cabello blanco y manos torcidas que estaba frente a mí, también lloraba.

²⁸ En teoría del cine, la narratividad se refiere al proceso mediante el cual una historia está sujeta a la interpretación tanto del director como del espectador. El término debe diferenciarse de narrativa, lo cual se refiere a la historia propiamente. Porter Abbott (2011) citando a Marie-Laure Ryan menciona que la narratividad consiste en ser capaz de inspirar una respuesta narrativa donde lo narrativo es un objeto semiótico.

(...) Cada puntada era el vestigio de la barbarie. Me contaron, también, que cuando empezaron a tejer lloraban mucho, porque sentían el dolor de nuevo, como si la aguja cortara la garganta y el corazón. Y sin embargo, siguieron tejiendo.

Reflexionando, podría inferir que, por un lado, el artista se marchará a su casa, satisfecho por la magnitud mediática y los alcances artísticos, sociales y políticos de la obra. Por otro lado, la *víctima viva* regresa a casa habiendo despertado vacío y dolor a raíz del impacto colateral producido por la obra que experimentó, así el doble filo del de las intenciones de la obra se evidenciaría. Rancière (2010) explica:

(...) Se trata siempre de mostrar al espectador lo que no sabe ver y avergonzarlo de lo que no quiere ver, a riesgo de que el dispositivo crítico se presente como una mercancía de lujo perteneciente a la lógica que él mismo denuncia. (p. 34)

Por esa misma razón, ningún artista tiene la potestad de controlar la mayor parte de las circunstancias, sentimientos o emociones que su obra genere o evoque consecuentemente en un público. Habría que observar bien las condiciones en las cuales las imágenes y los objetos son usados como mecanismo de representación de aspectos o hechos irrepresentables, que, si bien no son representados de manera directa, son de un modo u otro, una representación en forma de relato o de huella invisible (Rancière, 2010, p. 91) del todo de un hecho violento, y cuál es la pretensión entonces de estos objetos dentro del argumento que señala a aquel hecho para estudiar su efectividad, particularmente, dentro del marco de esos hechos que son determinantes, que son un saber institucionalizado y que son aceptados por una comunidad. Entonces, y desde la periferia temática y conceptual que ha rodeado esta composición, me sitúo en una postura que toca una idea de responsabilidad humanista desde mi propuesta artística, sustentando y planteando en razón de la producción y de la *inclusión de públicos sensibles*, las ideas de reparación, reconstrucción de memoria y sanación, teniendo en cuenta también los tipos de impacto y consecuencias sobre cualquier persona que experimente la obra pero con este propósito conceptual claro desde un sentido ético personal.

Concluyendo y retornando al foco de este punto de análisis, todo ser humano atravesado por la tragedia, llegaría en determinado momento a procurar, dejar de soportar la prevalencia del dolor y preferiría pasar la página para no volver a recordar lo que lo lastima, pero sí lo que, o a quienes quiso. El *objeto* puede entonces, tender a relacionarnos con el hecho de que esa persona fallecida es y será físicamente inalcanzable y por tanto no solo sumir a la *víctima viva* en el terreno de su permanente amargura sino, traer de nuevo a la memoria el momento de la pérdida en lugar de sanarlo, por esto, quise replantear para esta tesis, el abordaje de la memoria histórica del conflicto desde otra mirada que no busque el reproche o la lástima, pero si, el resarcimiento de las posturas adjuntas de impotencia/indiferencia/desapropiación que nos aquejan, en donde puedan desarrollarse conceptualmente y a través de la música, mecanismos de perdón y trascendencia que ayuden a estimular la condolencia y la sanación en la *sociedad periférica* y la *víctima viva*, respectivamente.

8 De los Motivos Personales.

Considero mi investidura de artista como un medio multifuncional que se nutre con todo tipo de experiencias emocionales, historias propias y experiencias e historias de otros, que terminan por materializarse de algún modo sobre cualquiera de las disciplinas que me atraviese. No tendría para mí ningún significado el haber embarcado este proyecto si fundamentalmente no me comprometiera con un sentido implícito de ser mensajero, portador y/o traductor de las circunstancias sobre las que no tengo control, que orbitan a mí alrededor y que generan todo tipo de circunstancias, pero que necesariamente deben atravesarme para apropiárselas. Gran parte de este proyecto se cimienta sobre un profundo sentido de condolencia que hace parte del ronronear constante de la sociedad. Esa sociedad que habito, independiente de si me gusta o no, si me acepta o rechaza, si no hablo con sus términos, si desvirtúa mi esencia, si estimula mis defectos e intenta destruir mis virtudes y habilidades; es el lugar al que por azar pertenezco, pero que por condición me afecta e influencia: el pueblo, y mi condición por convicción es de ser un artista del pueblo en el pueblo, que del mismo, toma como fuente inagotable de experiencias de cambio para su propio discurso de

transformación – lejos de posturas políticas - En ese resonar de ideas cito al profesor Pöltner (2003) estudiando a Wagner: “(...) el pueblo posee la fuerza creadora de mitos y ofrece al artista que es activo en una comunidad de artistas, el material en cuya exposición artística, el pueblo puede reencontrarse a sí mismo del todo.” (p, 174).

9 Referencias bibliográficas

- Bach, J. S. (1987). *Kleine Präludien Fughetten*. München. G. Henle Verlag. p. 36.
- Bach, J. S. (2002). *Bach: The Solo Lute Works*. San Diego, CA. Kjos West.
- Bedoya, A. (2015) *Currulao del Pacífico Sur: análisis musicológico y reapropiación de sus componentes*. (Tesis de maestría). Universidad de Antioquia. Medellín.
- Centro Nacional de Memoria Histórica. (2013). *¡BASTA YA! Colombia: Memorias de guerra y dignidad*. Bogotá. Imprenta Nacional. p. 54.
- Delgado, M. (1997). Ciudad líquida, ciudad interrumpida. Apuntes para el seminario en la Biblioteca Pública Piloto, organizada por el Posgrado de Estética de la Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín. (s.f.). (s.l.). (s.e). p. 6
- Duque, Sánchez, Tascón. (2009). *¡Qué te pasa vo! Canto de piel, semilla y chonta. Músicas del Pacífico Sur*. Cartilla de Iniciación Musical. Bogotá, Ministerio de Cultura. p. 11, 12, 13, 14, 16, 17.
- Escobar, A. (1999). *El final del salvaje. Naturaleza, cultura y política en la antropología contemporánea*. Instituto Colombiano de Antropología ICAN. Santa Fe de Bogotá. Giro Editores. p. 208.
- Fischer-Dieskau, D. (1985). *Hablan los sonidos, suenan las palabras. Historia e interpretación del canto*. Madrid, Turner. p. 174.
- Gadamer, H. (1977). *La actualidad de lo bello*. Barcelona, Universidad de Barcelona. Paidós. p. 46, 48.
- García Canclini, N. (2006). *La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte*. México. Siglo XXI Editores. Sexta edición. p. 42.

García Canclini, N. (2010). *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Buenos Aires. Katz Editores. p. 71, 72, 96.

González, J.P. (2013). *Pensar la música desde América Latina. Problemas e interrogantes*. Santiago de Chile. Ediciones universidad Alberto Hurtado. p. 94, 123, 231.

de Granda, G. (1988). Los esclavos del Chocó. Su procedencia lingüística (Siglo XVIII) y su posible incidencia en el español del área. *THESAURUS*. Tomo XLIII. Núm. 1. Bogotá. Centro Virtual Cervantes. p. 68 -74.

Grupo de Memoria Histórica. (2010). *Bojayá: La Guerra sin Límites. Informe del grupo de memoria histórica de la Comisión Nacional de Conciliación y Reparación*. Bogotá. Imprenta Nacional. p. 18, 21, 44.

Jaramillo, M. M. (2006). Los alabaos, los arrullos y los chigualos como oficios de difunto y ritos de cohesión social en el litoral pacífico colombiano. *INTI, revista de literatura hispánica* (No.63-64)., p. 277 – 298.

Mandoki, K. (2006). *Estética cotidiana y juegos de la cultura*. Prosaica I. Mexico. Siglo XXI. p. 27.

Moreno Tovar, L. M. (2011). Músicas afrocolombianas: Entre la espiritualidad y la crítica social. *Cadernos de campo*, São Paulo, (n. 20), p. 305 – 314.

Ochoa, A.M. (2003). *Músicas locales en tiempos de globalización*. Buenos Aires. Grupo Editorial Norma.

Ochoa, Convers, Hernández (2015). “Arrullos y Alabaos: Material para abordar la música del Pacífico Colombiano. Tomo I.” Bogotá. Pontificia Universidad Javeriana. p. 19, 53, 55, 116.

Pöltner, G. (2003). La idea de Richard Wagner de la obra de arte total. Comentarios sobre el programa de una superación de la religión en el arte. *Thémata. Revista de filosofía*. (Número 30), p. 171- 185. Sevilla. Universidad de Sevilla.

Puccini, G. (1896). *La Bohème*. Giuseppe Giacosa, Luigi Illica. Orquesta score. Milan-New York. G. Ricordi – Dover. p. 110 – 120

Rancière, J. (2010). El espectador emancipado. Buenos Aires. Manantial. p. 13, 32, 34, 91.

Samper, A. (2011). Educación musical a nivel superior e interculturalidad en el siglo XXI: nuevas epistemologías, nuevas aproximaciones didácticas. *El Artista*, núm. 8. p. 297 – 316. Pamplona. Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Singer, D. (2004). ¿Puede atribuírsele valor estético a la música popular? Una postura frente a Adorno. *Revista Electrónica Educare* (No.7). p. 143-156. Costa Rica. Universidad Nacional de Costa Rica.

Tatarkiewicz, W. (1971 - 2001). *Historia de seis ideas: Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid. Tecnos. p. 60.

Tobón, Ochoa, Serna, López. (2015). *El río que baja cantando. Estudio etnomusicológico sobre romances de tradición oral del Atrato medio*. Medellín, L. Vieco. p. XIII, 7, 15, 16, 31, 55, 56, 57, 58.

Tobón, Ochoa, López, Serna. (2015). *Romances de Gualí*. Grabación y compilación sonora del grupo de investigación “Valores Musicales”. Universidad de Antioquia. Colmúsica.. Medellín.

Vinasco, J.A. (2012). Una perspectiva semiótica de la interpretación musical. Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas. Volumen 7, No.1. p. 11 – 38. Bogotá D.C. Universidad Javeriana.

Villa, F. (2015). *Música académica y música popular: Un campo de interrelaciones expuestas a partir de la composición pianística* (Tesis de maestría). Universidad de Antioquia. Medellín.

9.1 Conversatorios, encuentros y ponencias.

Ochoa, J. S. (13 de agosto de 2015) Conversatorio y presentación del libro: “*Arrullos y Currulaos*”. XIX Festival Petronio Álvarez. Cali, Colombia.

González, H. C. (27 de mayo de 2016) Clase magistral, taller de marimba de chonta y elementos del currulao. 1er Festival Noches del Pacífico. Teatro Matacandelas. Medellín.

Tobón, A. (12 de agosto de 2016): Ponencia “*Romances del Medio Atrato*”. XX Festival Petronio Álvarez. Cali, Colombia.

Florez, L. (Septiembre 13 de 2016). Conferencia: Herramientas para el duelo: el papel de las artes plásticas en el conflicto colombiano. Museo de Arte Moderno de Medellín, Colombia.

9.2 Referencias de Internet.

9.2.1. Páginas, blogs y artículos.

Builes, C. (12 de octubre de 2016). “Sumando ausencias”: El vestigio de la barbarie. *El Espectador*. Recuperado de: www.elespectador.com/noticias/cultura/sumando-ausencias-el-vestigio-de-barbarie-articulo-659993. Consultado el 14 de octubre de 2016.

Cohen, Torné, Carcavallo, Cuacci. (11 de julio de 2014). “Proyecto Pichuco Centenario”. Recuperado de: <http://javiercohenarg.wixsite.com/javiercohen/quienes-somos1-cv0j> Consultado el 18 de diciembre de 2016.

Colciencias. (18 de diciembre de 2015). Modelo de medición de grupos de investigación, desarrollo tecnológico o de innovación y de reconocimiento de investigadores del Sistema Nacional de Ciencia, Tecnología e Innovación, año 2015. Recuperado de: <http://www.colciencias.gov.co/sites/default/files/upload/noticias/mediciondegupos-actene2015.pdf>. Consultado el 10 de mayo de 2017.

Criollo, O. L. (30 de noviembre de 2014). “El país urbano no sabe lo que es la guerra”: Francisco de Roux. *El País*. Recuperado de: <http://www.elpais.com.co/elpais/judicial/noticias/pais-urbano-sabe-guerra-francisco-roux>. Consultado el 18 de septiembre de 2016.

Escalici, E. (2013). *La muerte en diferentes culturas*. Recuperado de: <https://escuelatranspersonal.com/wp-content/uploads/2013/11/la-muerte-en-diferentes-culturas.pdf>, p. 4. Consultado el 10 de julio de 2016.

Ferrer, H. (Septiembre de 2016). *El tango, arte y misterio: L'intervento di Horacio Ferrer al secondo Tano Tango Festival in lingua spagnola*. Recuperado de: http://www.tamotango.it/memoria/arteymisterio_sp.asp. Consultado el 8 de diciembre de 2016.

Ministerio de Educación (2003). *Atlas de las culturas afrocolombianas: Los cantos de boga*. Bogotá. Colombia Aprende. Recuperado de: <http://www.colombiaaprende.edu.co/html/etnias/1604/article-82919.html>. Consultado el 10 de octubre de 2016

Molano Jimeno, A. (6 de diciembre de 2015). “Perdón Bojayá”: Farc. *El Espectador*. Recuperado de: ‘ “Perdón Bojayá”: Farc’ <http://www.elespectador.com/noticias/politica/perdon-bojaya-farc-articulo-603910>. Consultado el 10 de enero de 2016.

Moreno, J. F. (8 de junio de 2013) *Ritos fúnebres en el Pacífico Colombiano*. [Entrada de Blog]. Recuperado de: <http://chokmusik.blogspot.com.co/2010/06/ritos-funebres-en-el-pacifico.html>. Consultado el Octubre 28 de 2015.

Abbott, H.P. (13 de agosto de 2011). *Narrativity. The living handbook of narratology*. Interdisciplinary Center of Narratology. University of Hamburg. Recuperado de:

<http://wikis.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Narrativity>. Consultado el 23 de diciembre de 2016.

(s.a.) (28 de agosto de 2003). *The Unforgiven Tab*. https://tabs.ultimate-guitar.com/m/metallica/the_unforgiven_tab.htm. Consultado el 10 de enero de 2017.

9.2.2 Videos

Cabaluz, D.. & Celis, F. [Traypin Producciones]. (28 de junio de 2016). Teaser-Eliot Fisk interview. [Archivo de video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=1GjQd7A7Tf0>. Consultado el 15 de septiembre de 2016.

Padilla, J.D. [Ministerio de Cultura]. (16 de octubre de 2012). Alabaos, levantamientos de tumbas y gualfés en el Chocó [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=pVWiPLNsDm0>. Consultado el 5 de octubre de 2015.

Pava H.Y. [Canal CaliTV]. (19 de mayo de 2015). CANTOS Y MUERTE: Lenguaje de un pueblo [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=uqcWBAfSfaI>. Consultado el 12 de noviembre de 2015.

Wooten, V. [Ted-Ed]. (13 de agosto de 2012). *Music as a Language – Victor Wooten* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=3yRMbH36HRE> . Consultado el 12 de abril de 2017.

(s.a.) [rutiliomiau's channel]. (23 de julio de 2011). La Contundencia. Chirimía en el Smithsonian 2011 parte 6 [Archivo de video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=pib0041pAQk>. Consultado el 17 de noviembre de 2015.

(s.a.) [Coordinación Regional del Pacífico Colombiano]. (12 de diciembre de 2015). 5 Alabao de Cantaoras de Pogue [Archivo de video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=9F-PcZUsFIQ>. Consultado el 17 de noviembre de 2015.

10 Anexos

Anexo 1:

Partitura General






JUAN SEBASTIÁN GUTIÉRREZ

RÉQUIEM DE LAS
CENIZAS













Partitura General

ÍNDICE DE GRAFÍAS



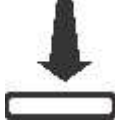

Golpes de bombo.

Golpes simples		Golpes simultáneos	
Abierto		Abierto/Madera	
Cerrado			
Madera		Cerrado/Madera	

Golpes de cununo

Golpes simples			Golpes simultáneos
Tipo de golpe	Mano izquierda	Mano Derecha	“TRA”
Abierto			
Dedos			
Lateral			
Tapao			

Movimientos del guasá

Movimientos y orientaciones	Lateral ascendente	
	Lateral descendente	
	Frontal ascendente	
	Frontal descendente	

RÉQUIEM DE LAS CENIZAS

Preludio

Juan Sebastián Gutiérrez-Valencia
(2017)

Lento casi libre ♩ = 40

♩ = 65

The musical score is arranged in a vertical stack of staves. The top seven staves are for Solista, Coro, Marimba (treble and bass clefs), Cununo 1, Cununo 2, Bombo 1, Bombo 2, and Guasá. These staves contain rests. The Bandoneón part is in the eighth staff, with a treble clef and a bass line. The Piano part is in the ninth staff, with a treble clef and a bass line. The Contrabajo part is in the tenth staff, with a bass clef. The score includes dynamic markings such as *pp*, *dolce*, *mp*, *mf*, and *p*, along with performance instructions like *arco* and *V*. The tempo is marked as 'Lento casi libre' with a metronome marking of ♩ = 40, and a second marking of ♩ = 65 is present at the end of the score.

Bnd. 8 *p*

Pno. 8 *mf* *p*

C.B. 8 *mf* *p*

Bnd. 13 *mf* *retardando un poco* 3

Pno. 13 *mf* 3

C.B. 13 *mf* pizz. arco pizz.

Bnd. 17 *p* $\text{♩} = 60$

Pno. 17 *pp* 3

C.B. 17 *pp*

20

Bnd.

Pno.

C.B.

23

Bnd.

Pno.

C.B.

25

Bnd.

Pno.

C.B.

Golpe seco tapa trasera

Bnd. 27

Pno. 27

C.B. 27

Bnd. 29

Pno. 29

Bnd. 32

Pno. 32

C.B. 32

35

Bnd.

Pno.

C.B.

p

38

Bnd.

Pno.

C.B.

mp

acelerando

pizz.

42

Bnd.

Pno.

C.B.

mf

mf

arco

$\text{♩} = 65$

retardando poco a poco

46

Bnd.

Musical score for Bnd. (46-48). The staff shows a melodic line starting at measure 46, moving up stepwise, and ending with a long note in measure 48. The bass line has a rhythmic pattern of eighth notes in measure 46, followed by rests in measures 47 and 48.

46

Pno.

Musical score for Pno. (46-48). The right hand has a melodic line starting at measure 46, moving up stepwise, and ending with a long note in measure 48. The left hand has a rhythmic pattern of eighth notes in measure 46, followed by rests in measures 47 and 48. Dynamics include *p*.

46

C.B.

Musical score for C.B. (46-48). The staff shows a long note in measure 46, followed by rests in measures 47 and 48. Dynamics include *ppp*.

49

Bnd.

Musical score for Bnd. (49-51). The staff shows a melodic line starting at measure 49, moving up stepwise, and ending with a long note in measure 51. The bass line has rests in measures 49, 50, and 51. Dynamics include *rit.* and *mp*.

49

Pno.

Musical score for Pno. (49-51). The right hand has a melodic line starting at measure 49, moving up stepwise, and ending with a long note in measure 51. The left hand has a rhythmic pattern of eighth notes in measure 49, followed by rests in measures 50 and 51. Dynamics include *mp* and *p*.

49

C.B.

Musical score for C.B. (49-51). The staff shows a long note in measure 49, followed by rests in measures 50 and 51. Dynamics include *p*.

52

Bnd.

Musical score for Bnd. (52-54). The staff shows rests in measures 52 and 53, followed by a long note in measure 54. Dynamics include *f* and *Bm(9)*.

52

Pno.

Musical score for Pno. (52-54). The right hand has a melodic line starting at measure 52, moving up stepwise, and ending with a long note in measure 54. The left hand has a rhythmic pattern of eighth notes in measure 52, followed by rests in measures 53 and 54. Dynamics include *mp* and *f*.

52

C.B.

Musical score for C.B. (52-54). The staff shows a long note in measure 52, followed by rests in measures 53 and 54. Dynamics include *f* and *attacca*.

I

Dales Señor el descanso eterno

f *libre*

Solista

Da-les _____ Se-ñor el des-can - so_e - ter - no - Y bri-lle pa-ra-e - llos - la luz per-pe - tu-a

Coro

S.

A - men... A - men. Es - - cu - cha mis o - ra - cio - nes.

C.

A - men... A - men.

rit.

f

S.

Tú, a quie - nes va to - do mor - tal

Da-les Se-ñor el des-can - so_e-ter -

C.

Tú, a quie - nes va to - do mor - tal

Da-les Se-ñor el des-can - so_e-ter -

f

dejar morir el sonido

portato

dejar morir el sonido

portato

S.

no En Sión__ se can - tan tus a - la - ban - zas

C.

no ...a - la - ban - zas

f *libre*

(una voz)

11

S. Te_o - fre - cen sa - cri - fi - cios en Tie - rra San - ta a

C.

12

S. A - men... A - men. Es - cu - cha mis o - ra - cio - nes.

C. A - men... A - men. Es - cu - cha mis o - ra - cio - nes.

15

S. *f* Tú, a quie - nes va to - do mor - tal Da - les Se - ñor el descan - so_eter -

C. Tú, a quie - nes va to - do mor - tal Da - les Se - ñor el descan - so_eter -

18

S. *p doloroso* no Es - cu - cha mis o - ra - cio - nes

C. no

21

S. *rit.*

C. *susurrado y consecutivamente (opcional)*

pp A - men. _____

Pn. *pp*

Bnd. *pp*

Mrb. *pp*

II

Figuración que suena en la grabación.
Suceptible a cambios.

Señor, ten piedad

Marimba

Mrb.

Mrb.

Cn. 1

Cn. 2

B. 1

B. 2

G.

Cb.

♩ = 80

Entrada de base

A Esta figuración no es obligatoria

pizzicato siempre

mf

La percusión entra paulatinamente a criterio de cada ejecutante.

2.) Base: Toca ininterrumpidamente hasta indicar lo contrario

Mrb.

Cn. 1

Cn. 2

B. 1

B. 2

G.

Dm

Am

Entrar a consenso en cualquier momento después de que se anuncie la base y continuar tocando hasta indicar lo contrario.

Esta frase no es obligatoria.

Bnd.

Pno.

Cb.

Dm

Am7

f

2.) Base de torberlino propuesta por Juan Sebastián Ochoa, Leonor Convers y Óscar Hernández en el libro *Arrullos y currulaos*, Tomo II, p. 131

- La base sin embargo es susceptible a los criterios interpretativos de cada ejecutante desee realizar.

17 Improvisar acompañando y siguiendo las intenciones del ensamble como parte de la nueva base.

Bnd.

Dm Am Dm Am

Pno.

Dm Am Dm Am

Cb.

Dm Am Dm Am

B Entrar a criterio. Base acompaña siempre. La melodía escrita no es obligatoria. **C**

S. Se - ñor ten pie - dad, ten pie - dad de no - so - tros

Cr.

f Ten — pie

26

S. pie - dad

Cr. dad Ten — pie - dad

Base. Toca improvisando sin número de repeticiones definidas.

The image shows a musical score for a jazz ensemble. At the top, the instruction reads "Base. Toca improvisando sin número de repeticiones definidas." The score is divided into several staves, each representing a different instrument or voice part. The staves are labeled on the left: Mrb. (Maracas), Cn. 1 (Conga 1), Cn. 2 (Conga 2), B. 1 (Bass 1), B. 2 (Bass 2), G. (Guitar), Bnd. (Bandleader), Pno. (Piano), and Cb. (Cello). The score is organized into two measures, each starting with a measure number "31". Above the first measure, the chord "Dm" is indicated, and above the second measure, the chord "Am7" is indicated. The Mrb. staff shows rhythmic patterns with slashes and a final accent. The Cn. 1 and Cn. 2 staves show rhythmic patterns with notes and accents. The B. 1 and B. 2 staves show rhythmic patterns with notes and accents. The G. staff shows rhythmic patterns with notes and accents. The Bnd. staff shows rhythmic patterns with slashes and a final accent. The Pno. staff shows rhythmic patterns with slashes and a final accent. The Cb. staff shows rhythmic patterns with slashes and a final accent.

Entrar a criterio. Base acompaña siempre. La melodía escrita no es obligatoria.

33

S.

Cr.

f Ten — pie -

D

S.

Cr.

Base. Toca improvisando sin número de repeticiones definidas.

Mrb. 43 Dm Am7

Cn. 1 43

Cn. 2 43

B. 1 43

B. 2 43

G. 43

Bnd. 43 Dm Am7

Pno. 43 Dm7 Am7

Cb. 43 Dm Am7

Entrar a criterio. Base acompaña siempre. La melodía escrita no es obligatoria.

45

S.

Se - ñor ten pie - dad, Ten pie - dad de no - so - tros

Cr.

49

S.

ten pie-dad, o - í! Ten ____ pie - dad. ____

f Ten ____ pie - dad Ten ____ pie - dad ____

Cr.

Base. Toca improvisando sin número de repeticiones definidas.-----

55

Mrb.

8

Dm

Am7

Cn. 1

Cn. 2

B. 1

B. 2

G.

Bnd.

Pno.

Cb.

Dm

Am7

Dm

Am7

ff todos

E Improvisación solista. Melodía sugerida. Con base siempre. Improvisa texto.

S.

Cr.

57 Bnd.
Introducir esta figuración en cualquier momento hacia el final

S.

Cr.

61 Bnd.

S.

Cr.

65 Pno.
Introducir esta figuración en cualquier momento hacia el final

69

S.

Cr.

Mrb.

Cn. 1

Cn. 2

B. 1

B. 2

G.

Bnd.

Pno.

Cb.

pie - dad

pie - dad

f

p

Dm *8va*

8va

8va

8va

73

S. *pie - dad pie - dad*

Cr.

Mrb.

Cn. 1

Cn. 2

B. 1

B. 2

G.

Pno.

8va

8va

8va

8va

Cb.

77

S.

Cr.

Mrb.

Cn. 1

Cn. 2

B. 1

B. 2

G.

Pno.

Cb.

pie - dad pie - dad

ppp

ppp

sva

Detailed description: This page of a musical score is marked with rehearsal mark 77. It features a vocal line (S.) with lyrics "pie - dad pie - dad". The percussion section includes a snare drum (Cr.), a mallet instrument (Mrb.), and two cymbals (Cn. 1 and Cn. 2). The brass section consists of two trumpets (B. 1 and B. 2) and a trombone (G.). The piano (Pno.) part has a right-hand melodic line and a left-hand accompaniment with chords marked *sva*. A double bass (Cb.) part is also present. Dynamics include *ppp* (pianissimo) and accents (>).

81

S.

Cr.

Mrb.

Ch. 2

B. 1

B. 2

Pno.

Cb.

85

S.

Mrb.

Pno.

89

S.

III

Libérame, Señor

Solista

f Libre (lento sugerido) $\hat{\wedge}$

Li - be - ra - me Cris - to Li - be - ra - me Dios De la - muer - te e - ter - na

arco

Contrabajo

pp Continuar hasta el cambio de nota.

S.

f $\text{♩} = 50 - 55$

Li - be - ra - me Se - ñor de la muer - te e - ter - na

Bnd.

mf con el canto

reteniendo un poco

Cb.

p

S.

f Libre (lento sugerido) $\hat{\wedge}$

Cuán - do al mun - do ven - gas cuán - do al mun - do ven - gas a juz - gar - nos con fue - go

Cb.

Continuar hasta el cambio de nota.

♩ = 50 - 55

13 *f*

S. *f* Li - ber - ra - me, Se - ñor de la muer - te, e - ter - na,

Bnd. *mf* *reteniendo un poco* *f con el canto*

Pno. *mf* *f con el canto*

Cb. *p* *mf con el canto*

17

S. en a - quel ter - ri - ble di - a

Bnd.

Pno. *p*

Cb. *p*

Libre (lento sugerido)

S. 20

Cuan - do - tiem - blen Cuan - do tiem - blen Tie - rra - y

Bnd. 20

mp con el canto

S. 23

Cie - lo Li - bra - me del dí - a de_a-mar - gu-ra_in-men - sa des-di - cha y mi -

Bnd. 23

S. 26

se - ria Li - ber - ra - me Se - ñor de la muer - te e -

Bnd. 26

f

Pno. 26

Cb. 26

V

4
30

S.

ter - na En a - quel - ter - ri - ble dí - a

Bnd.

Pno.

Cb.

30 pizz. arco *p* 5 segundos

35

S.

Da - les Se - ñor el des - can - so_e - ter - no - Y bri - lle pa - ra - e -

Bnd.

Cb.

35 *mp* *pp*

38

S.

llos - - - la luz per - pe - tua.

Bnd.

Cb.

38 *rit.*

IV

Ofertorio

♩. = 70 *acelerando*

Marimba

Cununo 1

Cununo 2

Bombo 1

Bombo 2

Guasá

Bandoneón

Piano

Contrabajo

f

(El bandoneón es opcional durante el bambuco)

p

(marimba)

p

(marimba)

(marimba)

pizz.

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'IV Ofertorio'. The score is written for a percussion ensemble and includes optional instruments. The percussion parts include Marimba (treble and bass clefs), two Cununos (mallet percussion), two Bombos (drums), and a Guasá (drum). The optional instruments are Bandoneón, Piano, and Contrabajo. The score is in 6/8 time and starts with a tempo of quarter note = 70, marked 'acelerando'. The Marimba part begins with a forte (*f*) dynamic. The Bandoneón, Piano, and Contrabajo parts have a piano (*p*) dynamic and include markings '(marimba)' indicating they play the same rhythm as the marimba. The Contrabajo part ends with a 'pizz.' (pizzicato) marking. The score is divided into four measures, with a double bar line at the end of the fourth measure.

A

♩. = 80

Base: Toca siempre hasta indicar lo contrario

Se repite *n* veces hasta entrada de el/la solista

The musical score for section 'A' consists of the following parts and instructions:

- Mrb. (Maracas):** Four measures with a slash indicating a rhythmic pattern. Chords: Am, Em7, Am, Em7. Instruction: "Bordonea, improvisa, duplica la voz, etc."
- C. 1 (Conga 1):** Four measures with rhythmic notation and a fermata in the first measure.
- C. 2 (Conga 2):** Four measures with rhythmic notation and a fermata in the first measure.
- B. 1 (Bateria 1):** Four measures with rhythmic notation and a fermata in the first measure.
- B. 2 (Bateria 2):** Four measures with rhythmic notation and a fermata in the first measure.
- G. (Güiro):** Four measures with rhythmic notation and a fermata in the first measure.
- Bnd. (Bateria):** Four measures with a slash indicating a rhythmic pattern. Chords: Am, Em7, Am, Em7. Dynamics: *mf*.
- Pno. (Piano):** Four measures with a slash indicating a rhythmic pattern. Chords: Am, Em7, Am, Em7. Dynamics: *mf*.
- C.B. (Cajón):** Four measures with a slash indicating a rhythmic pattern. Chords: Am, Em7, Am, Em7. Dynamics: *mf*.

B

Entrar a criterio

S. *Glo - rio - so* rey, Je - su - cris - to

Cr. *Glo - rio - so* rey, Je - su - cris -

Mrb. Am Em7 Am Em

Bnd. Am Em7 Am Em7

Pno. Am Em7 Am Em7

C.B. Am Em7 Am Em7

S. *Li - be - ra a* los fie - les di - fun - tos

Cr. *Li - be - ra a* los fie - les di -

Mrb. Am G C B° Em

Bnd. Am G(7) C B° Em7

Pno. Am G(7) C B° Em7

C.B. Am G C B° Em7

17

S. Del in - fier - no pro - fun - do, y las fau - ces del a - bis -

Cr. fun - tos

Mrb. Am Em7 Am Em7

Bnd. Am Em7 Am Em7

Pno. Am Em7 Am Em7

C.B. Am Em7 Am Em7

21

S. mo

Cr. Del in - fier - no pro - fun - do, y las fau - ces del a - bis -

Mrb. Am Em7 Am Em

Bnd. Am Em7 Am Em7

Pno. Am Em7 Am Em7

C.B. Am Em7 Am Em7

C

25

S. A - mén A - mén

Cr. mo A - mén A - mén

Mrb. Improvisa marimba

Am Em7 Am Em7 Am

Bnd.

Pno.

C.B.

Base: Toca siempre hasta indicar lo contrario

30

Mrb.

Am Em Am Em

C. 1

C. 2

B. 1

B. 2

G.

Bnd.

Pno.

C.B.

D

Entrar a criterio

S. Que no cai - gan en des - gra - cia

Cr. Que no cai - gan en des - gra -

Mrb. Am Em7 Am Em

Bnd. Am Em7 Am Em7

Pno. Am Em7 Am Em7

C.B. Am Em7 Am Em7

S. Que no cai - gan en las ti - nie - blas

Cr. - cia Que no cai - gan en las ti - nie -

Mrb. Am G C B° Em

Bnd. Am G(7) C B° Em7

Pno. Am G(7) C B° Em7

C.B. Am G C B° Em7

42

S.
 Guí - a - los a la Luz San - ta co - mo pro - me -

Cr.
 blas

Mrb.
 Am Em Am

Bnd.
 Am Em7 Am

Pno.
 Am Em7 Am

C.B.
 Am Em7 Am

45

S.
 tis - te_a tu des - cen - den - cia

Cr.
 Guí - a - los a la Luz San - ta co - mo pro - me -

Mrb.
 Em7 Am Em7 Am

Bnd.
 Em7 Am Em7 Am

Pno.
 Em7 Am Em7 Am

C.B.
 Em7 Am Em7 Am

E

49

S.

Cr.

Mrb.

Bnd.

Pno.

C.B.

Improvisa piano

Base: Toca siempre hasta indicar lo contrario
 Se repite n veces hasta entrada de el/la solista

54

Mrb.

C. 1

C. 2

B. 1

B. 2

G.

Bnd.

Pno.

C.B.

F

Entrar a criterio

S. O - ra - cio - nes y_o - fren - das te di - mos

Cr. O - ra - cio - nes y_o - fre - das te di -

Mrb. Am Em7 Am Em

Bnd. Am Em7 Am Em7

Pno. Am Em7 Am Em7

C.B. Am Em7 Am Em7

S. de las al - mas que hoy e - vo - ca - mos

Cr. mos de las al - mas que hoy e - vo -

Mrb. Am G C B° Em

Bnd. Am G(7) C B° Em7

Pno. Am G(7) C B° Em7

C.B. Am G C B° Em7

66

S. Al Cie - lo_a - bre - les el ca - mi - no co - mo pro - me tis - te_a tus

Cr. ca - mos

Mrb. Am Em Am Em

Bnd. Am Em7 Am Em7

Pno. Am Em7 Am Em7

C.B. Am Em7 Am Em7

66

S. hi - jos

Cr. Al Cie - lo_a - bre - les el ca - mi - no - co -

70

Mrb. Am Em Am

Bnd. Am Em7 Am

Pno. Am Em7 Am

C.B. Am Em7 Am

70

70

G

73

S.

Cr.

mo pro - me - tis te_a tus hi - jos A - mén A - mén

Mrb.

Em Am Em Am Em

Bnd.

Em7 Am Em7 Am Em7

Pno.

Em7 Am Em7 Am Em7

C.B.

Em7 Am Em7 Am Em7

Mrb.

Base

1.

Am Em Am Em

C. 1

C. 2

B. 1

B. 2

G.

Bnd.

Am Em7 Am Em7

Pno.

Am Em7 Am Em7

C.B.

Am Em7 Am Em7

Improvisa piano

Improvisa piano y marimba

82 1. H ♩. = 65

Mrb. Silencio

C. 1 Silencio

C. 2 Silencio

B. 1 2

B. 2 Silencio

G. Silencio

Bnd. B° Em

Pno. B° Em

C.B. B° Em *fp*

B. 1 2

Bnd. *p* *mf*

Pno. 2

C.B. 2

95

Bnd.

p *mp* *mp*

Detailed description: This system shows the first six measures of a section for the Bnd. instrument. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats. It features a melodic line with a dynamic marking of *p* at the start, which increases to *mp* by measure 3. The line is characterized by long, sweeping slurs and includes a fermata over the final note of the first phrase. The bottom staff is in bass clef and contains whole rests for all six measures.

Pno.

Detailed description: This system shows the piano accompaniment for measures 95-100. Both the treble and bass staves contain a series of four double bar lines with a '2' above each, indicating a two-measure rest for the entire system.

C.B.

Detailed description: This system shows the cello/bass accompaniment for measures 95-100. Both the treble and bass staves contain a series of four double bar lines with a '2' above each, indicating a two-measure rest for the entire system.

101

Bnd.

f *p* *f*

Detailed description: This system shows the first six measures of a section for the Bnd. instrument, starting at measure 101. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats. It features a melodic line with dynamic markings of *f*, *p*, and *f*. The line includes slurs and a fermata. The bottom staff is in bass clef and contains whole rests for all six measures.

Pno.

Detailed description: This system shows the piano accompaniment for measures 101-106. Both the treble and bass staves contain a series of four double bar lines with a '2' above each, indicating a two-measure rest for the entire system.

C.B.

Detailed description: This system shows the cello/bass accompaniment for measures 101-106. Both the treble and bass staves contain a series of four double bar lines with a '2' above each, indicating a two-measure rest for the entire system.

109

Bnd.

Detailed description: This system shows the first six measures of a section for the Bnd. instrument, starting at measure 109. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats. It features a melodic line with a dynamic marking of *f* and includes slurs and a fermata. The bottom staff is in bass clef and contains whole rests for all six measures.

Pno.

Detailed description: This system shows the piano accompaniment for measures 109-114. Both the treble and bass staves contain a series of four double bar lines with a '2' above each, indicating a two-measure rest for the entire system.

C.B.

Detailed description: This system shows the cello/bass accompaniment for measures 109-114. Both the treble and bass staves contain a series of four double bar lines with a '2' above each, indicating a two-measure rest for the entire system.

115

Bnd.

115

Pno.

115

C.B.

121

B. I

121

Bnd.

121

Pno.

121

C.B.

127

Bnd.

127

Pno.

127

C.B.

132

Bnd.

p *mf* *p*

Pno.

p *8va*

C.B.

mp



138

Bnd.

mp



145

Bnd.

sfz *sfz*



150

Bnd.

p *pp*

VI

Santo

Improvisación de marimba. Tocar lo que las figuras le sugieran
No tocar nota Si (B)

Marimba

Staff 1: Marimba improvisation. Treble and bass clefs with an 8. The staff contains abstract, wavy lines with arrows indicating movement, representing improvisation. The treble clef line has an upward arrow, and the bass clef line has a downward arrow.

Mrb.

Staff 2: Marimba improvisation. Treble and bass clefs with an 8. The staff contains abstract, wavy lines with arrows indicating movement. The treble clef line has a downward arrow, and the bass clef line has an upward arrow.

Mrb.

Staff 3: Marimba improvisation. Treble and bass clefs with an 8. The staff contains abstract, wavy lines with arrows indicating movement. The treble clef line has a downward arrow, and the bass clef line has an upward arrow.

Mrb.

Staff 4: Marimba improvisation. Treble and bass clefs with an 8. The staff contains abstract, wavy lines with arrows indicating movement. The treble clef line has a downward arrow, and the bass clef line has an upward arrow.

Lento un poco libre ♩ = 76

16 1.) TEMA Armonizar la melodía a criterio (armonía sugerida)

Mrb.

Staff 5: Marimba accompaniment for the first system. Treble and bass clefs with an 8. The treble clef line contains a melody with lyrics: *f* San - to San - to San - to San - toles. The bass clef line contains a simple harmonic accompaniment.

Mrb.

Staff 6: Marimba accompaniment for the second system. Treble and bass clefs with an 8. The treble clef line contains a melody with lyrics: el Se - ñor Dios del u - ni - ver - so. The bass clef line contains a simple harmonic accompaniment.

42.) Canto con texto (opcional)

28
Mrb. San - toles el Se - ñor Lle - nos es -

33
Mrb. tan los cie - los y la Tie - rra de tu

38
Mrb. Glo - ria - Sal - velen las al - tu -

43
Mrb. - ras Sal - - - ve!
Pno. *p*

48
Mrb. Dm
Pno. Dm

52
Mrb. Dm Dm7 *acelerando....* D
Pno. Dm Dm7 D

Mrb. 57 *D5add7*

Pno. 57 *D5add7* *D7*



2.) - 3.)

Bunde ♩ = 106

S. 62

Mrb. 62 *Toca 4 veces* *G5* *Dm7*

Pno. 62 *mf* *Gm* *Toca 4 veces* *Dm7*

Bnd. 62

C.b. 62 *pizz.* *Gm* *Dm7* *mf*

Base: Toca siempre hasta indicar lo contrario

66 *f* Todos

S. San - to san - to san - to

Mrb. G5 G5

C. 1 4.)

C. 2

B. 1

B. 2

G.

Pno.

C. b. Gm Gm/Bb

70

S. *v*
 san - to_es el Se - ñor _____ Dios del

C.

Mrb. *8*
 Dm7 G5 G5

Pno.

C.b. *8*
 Dm7 Gm

75

S. *v*
 u - ni - ver - so _____ San - to_es el Se -

C.

Mrb. *8*
 G5 C D5add7

Pno.

C.b. *8*
 Gm9/Bb C D7

80

S. *ñor* *Lle - nos es - tan los cie - los*

C.

Mrb. *G5* *Dm7* *G5*

Pno.

C.b. *Gm* *Dm7* *Gm*

85

S. *y la tie - rra de tu Glo - ria*

C.

Mrb. *D5add7* *G5*

Pno.

C.b. *D7/F#* *Gm*

90

S. *¡Sal - ve!_en las al - tu - ras*

C.

Mrb. *G5 G5 C*

Pno.

C.b. *Gm Gm9/A Bb C*

94

S. *¡Sal - - - - ve!_ Ben - di - to el que*

C.

Mrb. *Dm*

Pno. *Dm Dm Dm/C*

C.b. *Bbmaj7 Am7 Dm Dm Dm/C*

100

S. *vie - ne en el nom - bre del Se - ñor*

C.

Mrb. *100*

Pno. *100* *B \flat* *C* *F*

C.b. *100* *B \flat* *C* *F* *D/F \sharp*

106

S. *¡Sal - ve! en las al - tu - - - ras* *rit.*

C.

Mrb. *106* *G5* *G5* *C*

Pno. *106*

C.b. *106* *Gm* *Gm9/A* *B \flat* *C*

3.) Repetir desde la primera entrada del bunde (opcional) Compás 62.

S. *¡Sal - - - ve!*

C. *Sal - - - ve!*

Mrb.

C. 1

C. 2

B. 1 *f*

B. 2 *f*

G. *f*

Pno. *f* *Dm*

Bnd.

C. b. *Bbmaj7* *C*

VII

Cordero de Dios

f siempre

Solista
Coro

Bandoneón

Marimba

S.
C.

Bnd.

Mrb.

Cor - de - ro de Dios que qui - tas los pe - ca - dos del mun -
qui - tas los pe - ca - dos del mun -

mp con el canto siempre *mp*

f siempre con el canto siempre

do ten pie - dad de no - so - tros Cor -
do *f* Ten pie - dad Se - ñor

mf

Detailed description of the musical score: The score is for a piece titled 'VII Cordero de Dios'. It features a vocal soloist (Solista) and a choir (Coro). The instrumental parts include Bandoneón, Marimba, Saxophone (S.), Clarinet (C.), Bandoneón (Bnd.), and Marimba (Mrb.). The lyrics are: 'Cor - de - ro de Dios que qui - tas los pe - ca - dos del mun - qui - tas los pe - ca - dos del mun - do ten pie - dad de no - so - tros Cor - do Ten pie - dad Se - ñor'. Performance instructions include dynamics like *f siempre*, *mp*, and *mf*, and the phrase 'con el canto siempre'. The score is divided into two systems, with a measure rest in the second system. A vertical dashed line is present in the first system.

6

S. de - ro de Dios que qui - tas los pe - ca - dos del mun - do ten pie - dad

C.

Bnd. *p* *mf* *mf*

Mrb.

9

S. de no so - tros Cor - de - ro de Dios - que -

C. Ten pie - dad Se - ñor

Bnd. *mf*

Mrb.

12

S. qui - tas los pe - ca - dos del mun - do Da - nos la paz.

C. Da - nos la paz.

Bnd. *f* *mf*

Mrb.

Detailed description: This is a musical score for a vocal and instrumental ensemble. It consists of four staves. The top staff is for Soprano (S.), with lyrics in Spanish: "qui - tas los pe - ca - dos del mun - do Da - nos la paz." The second staff is for Conga (C.), with lyrics "Da - nos la paz." The third staff is for Band (Bnd.), showing dynamics of *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte). The bottom staff is for Maracas (Mrb.). The score is marked with a rehearsal cue "12" at the beginning of each staff. The music is written in a common time signature and features various rhythmic patterns and melodic lines.

VIII

Comunión

Son ♩ = 60

Base: Toca siempre hasta nueva indicación



Cununo 1
 Cununo 2
 Bombo 1
 Bombo 2
 Guasá
 Bandoneón

C. 1
 C. 2
 B. 1
 B. 2
 G.
 Bnd.

9

Bnd.

fz *mf*

14

Bnd.

17

Bnd.

20

Bnd.

24

Bnd.

F#7

♩ = 40 Entrar a criterio
muy libre (lento sugerido)

27 *f*

S. Bri - lle pa - ra e - llos la luz per - pe - tua. Bri - lle pa - ra e - llos la

C. 1

C. 2

B. 1

B. 2

G. 27

Bnd. *fp* Bm

Pno. 27

C.b. 27 *f* *8^{va}* pizz.

A *a tempo* **B** Joga ♩. = 100

S. luz per - pe - tua. ¡Bri - lle! ¡bri - lle!

C. *f* Bri - lle pa - ra e - llos la luz

Mrb.

C. 1

C. 2

B. 1

B. 2

G.

Bnd.

Pno. *p* *f*

C.b. *p* *f*

Base de Jaga: Toca siempre hasta nueva indicación

35

S. *f* La luz per - pe - tua en - tre to - dos tus san - tos Se - ñor -

C.

Mrb. Bordonea, improvisa o duplica la voz

C. 1

C. 2

B. 1

B. 2

G.

35

Bnd. Dm9 Am Dm9

Pno. Dm9 Am Dm9

C.b. pizz. Dm9 Am Dm9

39

S. *mi - se - ri - cor - dio - so*

C. *Bri - lle pa - ra e - llos la Luz per -*

Mrb.

Bnd.

Pno.

C.b.

Am Dm9 Am Dm9

Am Dm9 Am Dm9

Am Dm9 Am Dm9

43

S.

C.

43

Mrb.

43

Bnd.

43

Pno.

43

C.b.

47

S. y que bri - lle que bri - lle bri -

C. e - llos la Luz per - pe - tua

Mrb. *f*

C. 1 *f*

C. 2 *f*

B. 1 *f*

B. 2 *f*

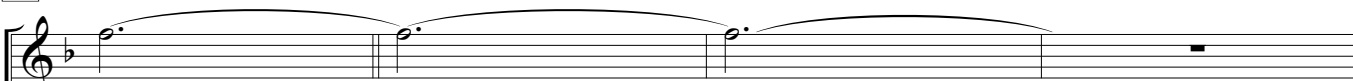
G. *f*

Bnd. Am Dm9 Am GmMaj7 E°7 A7

Pno. Am Dm9 Am Ab GmMaj7 E°7 A7 *f*

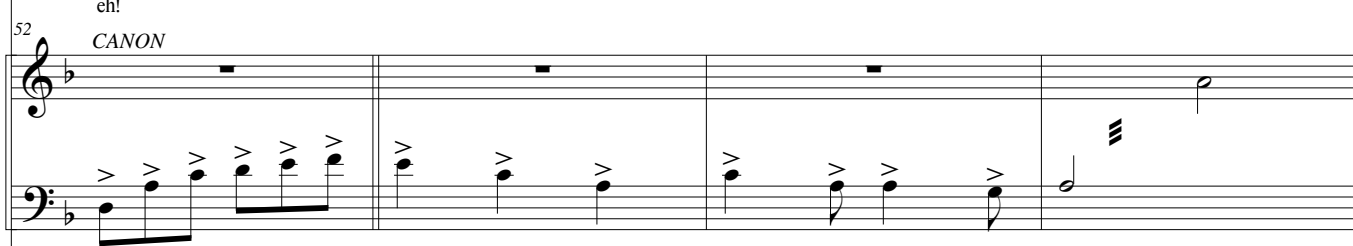
C.b. Am Dm9 Am GmMaj7 E°7 A

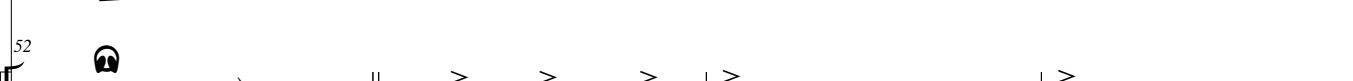
C

S. 

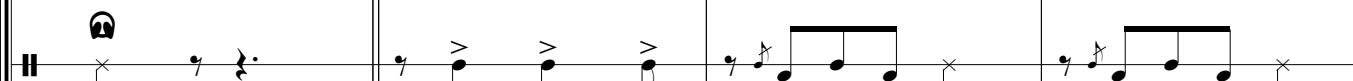
C. 


eh!
52 CANON 

Mrb. 

C. 1 

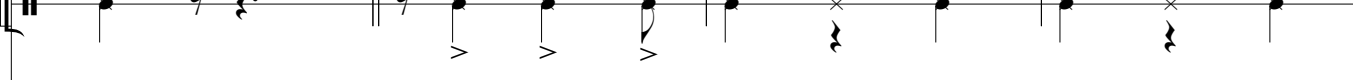
C. 2 


B. 1 

B. 2 

G. 

52 CANON 

Bnd. 

52 CANON 

Dm9 

fp 

52 CANON 

Dm9 

f 

mf 

Pno. 

52 CANON 

f 

mf 

C.b. 

56

Mrb.

C. 1

C. 2

B. 1

B. 2

G.

Bnd.

Pno.

C.b.

f

Dm Am Dm Am

60

Mrb.

C. 1

C. 2

B. 1

B. 2

G.

Bnd.

Pno.

C.b.

Dm Am Dm Am

64

Mrb.

64

Bnd.

64

Pno.

64

C.b.

Dm Am Dm Am

Mrb.

68

Bnd.

68

Pno.

68

C.b.

Dm Am Dm Am Dm

D

73

Mrb.

C. 1

C. 2

B. 1

B. 2

G.

Bnd.

Pno.

C.b.

Am Dm Am

f

78

Mrb.

78

C. 1

C. 2

B. 1

B. 2

G.

78

Bnd.

78

Pno.

78

c.b.

Bunde ♩ = 50

82

S.

C.

Mrb.

C. 1

C. 2

B. 1

B. 2

G.

Bnd.

Pno.

C.b.

f Se - - - - -

mf Ay! - - - - - Se - -

G5

No toca nota Si (B) improvisa/bordonea a criterio

improvisa (opcional)

Gm

Gm

E

S. 86
 ñor mi - se - ri - cor - dio - so

C. 86
 ñor Da - - - les Se -

Mrb. 86
 Dm7 G5
 No toca nota Si (B)

C. 1 86

C. 2 86

B. 1 86

B. 2 86

G. 86

Pno. 86
 Dm6 Dm7-6+ Dm6-9 Dm6 Gm6 Gmsus4-9 Gm6

C.b. 86
 Dm6 Dm7-6+ Dm6-9 Dm6 Gm6 GmSus4-9 Gm6

90

S. Jun - to_a to - dos tus san - tos da - les el des -

C. ñor el des - can - so_e - ter - no

Mrb. No toca nota Si (B)

Pno. Dm6 Dm7-6+ Dm6-9 Dm6 Gm9 Gm6/Bb D9b/Eb

C.b. Dm6 Dm7-6+ Dm6-9 Dm6 Gm9 Gm6/Bb D9b/Eb

94

S. can - so_el des - can - so_e - ter - no

C. Da - les Se - ñor

Mrb. No toca nota Fa (F) No toca nota Si (B)

Pno. D7-6b/F# Gm Gm6 Gm9 Dm7

C.b. D7/F# Gm Gm6 Gm9 Dm7

98

S.

 Jun - to_a to - dos tus san - tos da - les el des - can - so_el des-can - so_e - ter - no

C.

 el des - can - so_e - ter - no Da -

Mrb.

 G5 D5add7 G5
 No toca nota Si (B) No toca nota Fa (F)

Pno.

 Dm7 Gm9 Gm6/B \flat D9 \flat /E \flat D7-6 \flat /F \sharp Gm Gm6

C.b.

 Dm7 Gm9 Gm6/B \flat D9 \flat /E \flat D7/F \sharp Gm Gm6

103

S.

C.

103 les Se - ñor Dm7 el des - can - so_e - ter - no

Mrb.

C. 1

C. 2

B. 1

B. 2

G.

103

Pno.

Gm9 Dm6 Dm6 Gm6

C.b.

103 Gm9 Dm6 Dm6

ritardando.

107

S. - - ñor mi - se - ri - cor - dio - so Da - les

C. Da - les el des - can so_e - ter - no Da - les

Mrb.

107

C. 1

C. 2

B. 1

B. 2

107

G.

107

Pno.

107

C.b.

113 F

S. el des - can so_e - ter - no Bri - lle pa - ra e - llos la luz per pe - tua

C. Da - les el des - can so_e - ter - no

C. 1

C. 2

B. 1

B. 2

G. 113

117 S. Bri - lle pa - ra e - llos ls luz per - pe - tua

C. *obligado*
A - mén A - mén

$\text{♩} = 90$

G
CADENZA

Pno.

123

Pno.

125

Pno.

127

Pno.

129

Mrb.

acelerando. Base: Toca siempre hasta nueva indicación

pp Am

129

C. 1

pp

C. 2

pp

B. 1

pp

B. 2

pp

129

G.

pp

129

Pno.

129

C.b.

Cambiar a bajo eléctrico (si es posible)

132

Mrb.

Am

C. 1

C. 2

B. 1

B. 2

G.

C.b.

Am Am Am

p *p*

improvisa/pregonea libremente

♩ = 105

135

S. *f* Bri - lle, bri - lle

C. *f* Bri - lle la luz per -

Mrb. Am Em7 Am

C. 1

C. 2

B. 1

B. 2

G.

135 Am Am Am/E

C. b.

138

S.

C.

pe - tua Bri - lle la luz per -

Mrb.

Em7 Am *f*

C. 1

C. 2

B. 1

B. 2

G.

Bnd.

Pno.

f

Am Am Am/E

C.b.

f

H

141

S.

C. pe - tua Bri - - - lle la luz per -

Mrb. Am Em7 Am

C. 1 *f*

C. 2 *f*

B. 1 *f*

B. 2 *f*

G.

Bnd. 141 improvisa respondiendo a la voz (opcional) Am Em7 Am

Pno. 141 tumbao o montuno Am Em7 Am

C.b. 141 No toca nota Si (B) Am Em7 Am *mf*

144

S.

C.
 pe - tua Bri - lle Bri - lle

Mrb.
 G C B° Em7

C. 1

C. 2

B. 1

B. 2

G.

Bnd.
 Em7 Am G7 C B° E7

Pno.
 Em7 Am G7 C B° E7

C.b.
 Em7 Am G7 C B° E7

147

S.

C.

la luz per - pe - tua A - mén

147

Mrb.

G C Em7 Am Am

147

Bnd.

G7 C Em Am A°7

147

Pno.

G C Em Am A°7

147

C.b.

G7 C Em Am A°7

150

S.

C.

A - mén A - mén Bri - lle

Mrb.

Am Em7 Am Am

Bnd.

A°7 Am Em7 Am Em7 Am

Pno.

A°7 Am Em7 Am Em7 Am

C.b.

150 A°7 Am Em7 Am Em7 Am

153

S.

C.
la luz per - pe - tua Bri - lle

Mrb.
Em7 Am Em7 Am G7 C

C. 1

C. 2

B. 1

B. 2

G.

Bnd.
Em7 Am Em7 Am G7 C

Pno.
Em7 Am Em7 Am G C

C.b.
Em7 Am Em7 Am G7 C

156

S.

C. Bri - lle la luz per - pe - tua

Mrb. B° Em7 G7 C Em7 Am

C. 1

C. 2

B. 1

B. 2

G.

Bnd. B° E7 G7 C Em7 Am

Pno. B° E7 G C Em7 Am

C.b. B° E7 G7 C Em7 Am

159

S.

C.

Mrb.

C. 1

C. 2

B. 1

B. 2

G.

Bnd.

Pno.

C.b.

162

S. mén

C. mén

Mrb.

Am

C. 1

C. 2

B. 1

B. 2

G.

Bnd.

C E°7/B♭ Am

Pno.

C E°7/B♭

C. b.

C E°7/B♭ Am

Anexo 2:

Tablaturas para la Marimba de Chonta.

Notas:

1. Las tablaturas para marimba aquí presentadas no representan un método academizado o hegemónico para el proceso de reapropiación de la marimba de chonta y su uso. Tampoco es un método didáctico o pedagógico si no un recurso para abordar el montaje de esta obra en la marimba aquí propuesta. Este sistema está dirigido particularmente a marimberos tradicionales que no necesitan del sistema de notación musical europeo para que aborden esta obra desde su sentir en interrelación con el componente auditivo.
2. Sólo algunas de las tablaturas cuentan con la melodía de las voces para servir de guía a los *cantaores* y *cantaoras* que deseen interpretar esta obra. No todas las tablaturas de marimba tienen esta guía vocal puesto que en varios movimientos hay alteraciones melódicas que no es posible ilustrar en esta marimba de chonta diatónica, por lo tanto, es necesario articular las tablaturas directamente con la grabación aquí incluida.

Soporte gráfico complementario para el abordaje del
Réquiem de las Cenizas

Tablaturas para
marimba de chonta diatónica

Registro: G₃ - C₆

Índice de grafías

● Nota corta



Nota semilarga (doble de la corta)



Nota larga (doble de la semilarga)



Simultáneamente






Consecutivamente (guía)






Tremolar: Tocar rápida y consecutivamente dos notas, como temblando.

Índice de tonalidades



Escala de "Re"

-  Escala producida a partir de la cuarta tabla (No. 4)
-  Guía de octava principal en placas No. 1,8 y 15.
-  Placa que no se toca

Escala de "Sol"

-  Escala producida a partir de la primera tabla (No.1)
-  Guía de octava principal en placas No. 1,8 y 15.
-  Placa que no se toca

Escala de "La"

-  Escala producida a partir de la segunda tabla (No. 2)
-  Guía de octava principal en placas No. 1,8 y 15.



Señor, ten piedad

(Audio No. 3)

Duración sugerida: 5' 00''
Sujeta a cambios

“Señor ten piedad, ten piedad de nosotros”

(00:31)

PLACAS Y TONOS																		Sila bas
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	
G	A	B	C	D	E	F	G	A	B	C	D	E	F	G	A	B	C	
7"								•										Se
								☼										ñor
											☼							ten
											•							pie
									◊									dad
								•										ten
								•										pie
								•										dad
								•										de
								☼										no
												•						so
												•						o
				◊														tros

- El solista entra a criterio

- Entre una frase (chureo) y otra, el ensamble toca indefinidamente a criterio.

“Señor, ten piedad. Ten piedad de nosotros.”

(01:27(00:31))

PLACAS Y TONOS																		Sil
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	
G	A	B	C	D	E	F	G	A	B	C	D	E	F	G	A	B	C	
7"								●				☀						Se
																		ñor
													☀					ten
											●							pie
													◇					dad
												●						ten
												●						pie
													●					dad
														●				de
															●			no
																☀		so
														◇				tros

Improvisación cantada
"pregón"

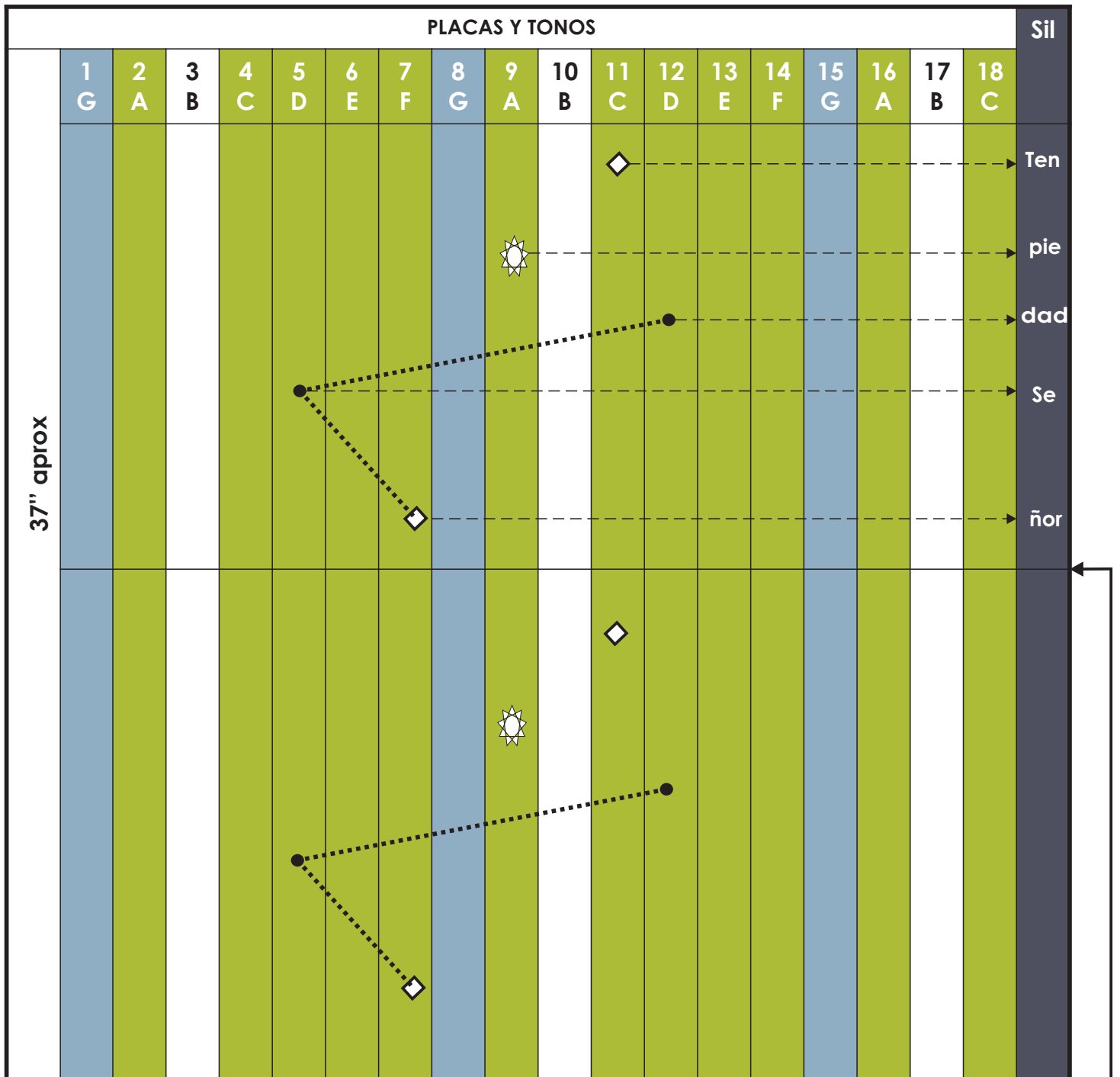
(01:58)

PLACAS Y TONOS																		Sil
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	
G	A	B	C	D	E	F	G	A	B	C	D	E	F	G	A	B	C	
7"													•					
								◊			☼	•	•					
													•					
													•					
													•					
														•				
													◊		☼			

- El solista pregonea una frase corta
- Se sugieren estas melodías y que el pregón esté dentro del contexto.

“Ten piedad Señor.”

(02:15 - 02:52)



- Después de la improvisación cantada, esta frase se cantará ← disminuyendo el volumen de la voz hasta desvanecer
- La voz solista desaparece como última después de desvanecerse todo el ensamble.
- Se sugiere cantar para las repeticiones “de mi alma”, “de mi tierra”, etc.

“Ten piedad. Ten piedad de nosotros.”

(00:37) / (01:08) / (01:33)

- El responsorial se canta consecuentemente a las tablas 2, 3 y 4, en otras palabras, a los *chureos*.

PLACAS Y TONOS																		Sil
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	
G	A	B	C	D	E	F	G	A	B	C	D	E	F	G	A	B	C	
5"																		Ten
																		pie
																		dad
																		ten
																		pie
																		dad

“Ten piedad”

(02:00) / (02:03) / (02:05) / (02:08) / (02:11) / (02:14)

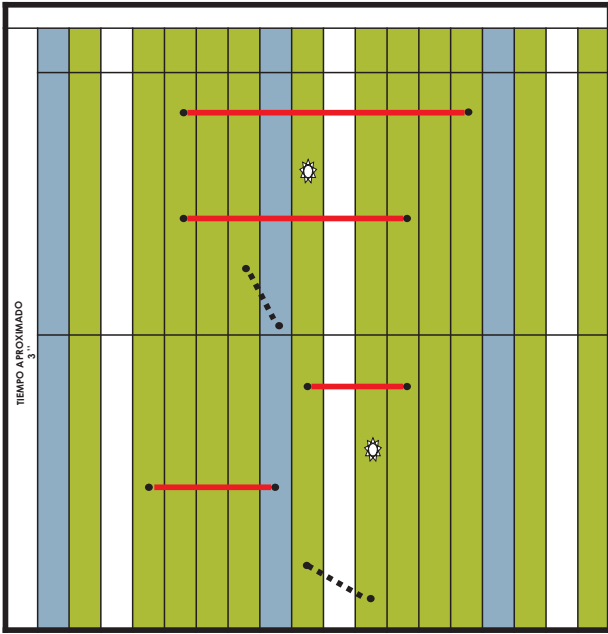
- En el final del torbellino, el coro contesta con esta frase a cada improvisación cantada del solista (Tabla 4).

		PLACAS Y TONOS																		Sil
		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	
		G	A	B	C	D	E	F	G	A	B	C	D	E	F	G	A	B	C	
No. 2	1"							•					•		•					Ten
									•				•		•					pie
								☼		☼					☼					dad
No. 3	1"									☼				☼						pie
								◊						◊						dad

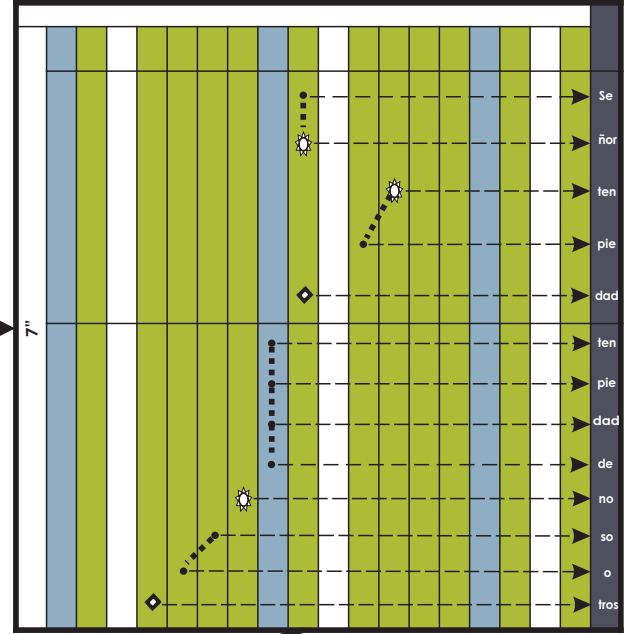
- El coro responde aquí siempre después de la tabla 6 y disminuye el volumen hasta desvanecer. Se silencian antes de la voz solista.

ESTRUCTURA

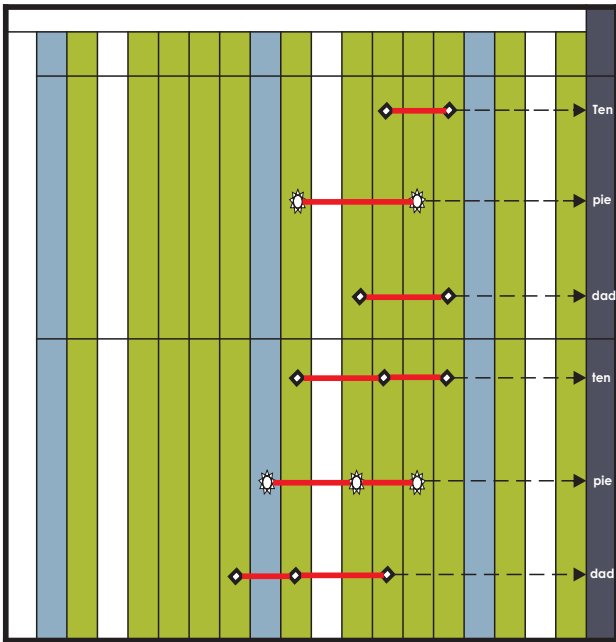
1



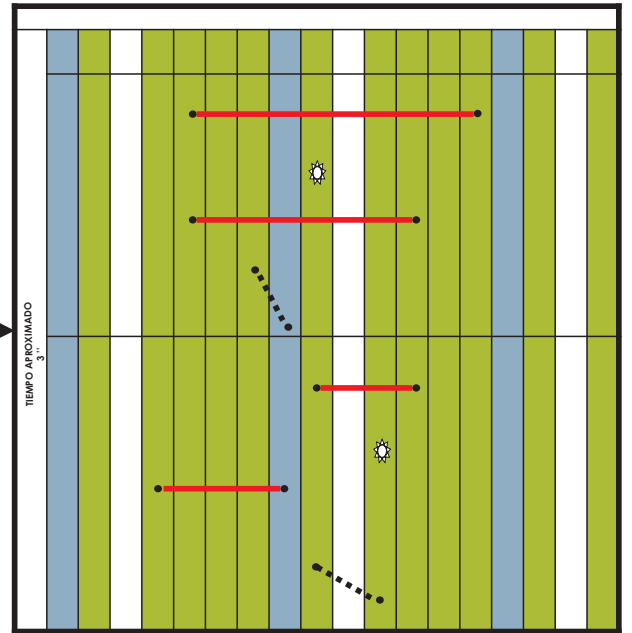
2



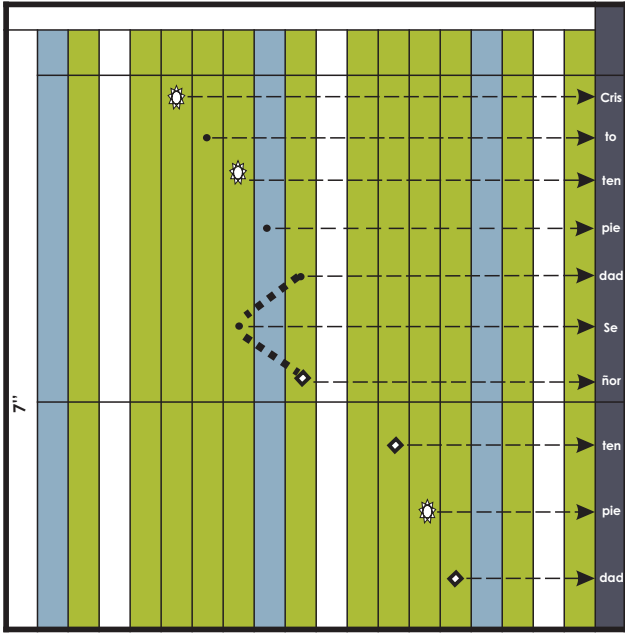
7



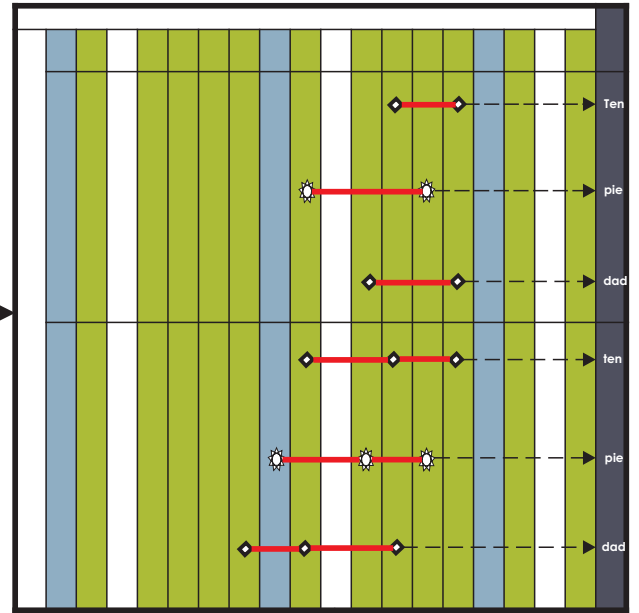
1



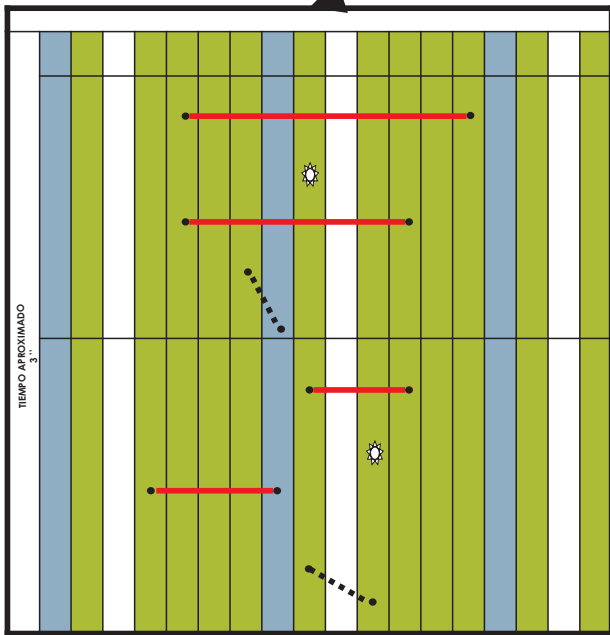
3



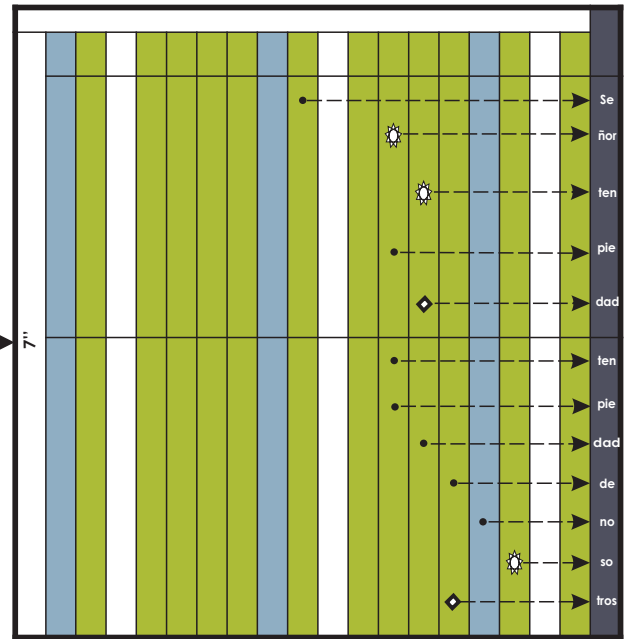
7



1

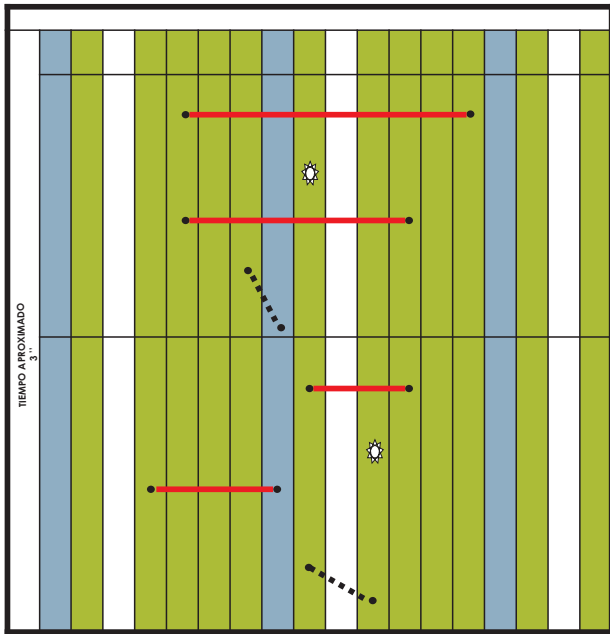


4



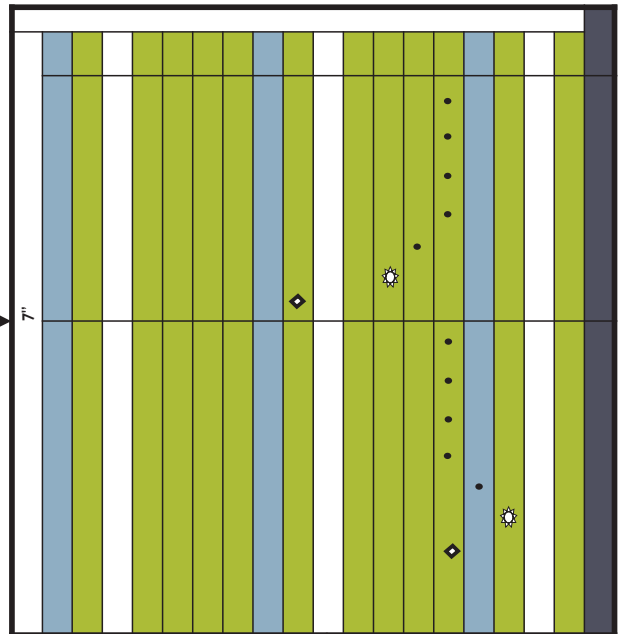
1

Improvisación/entrada del piano

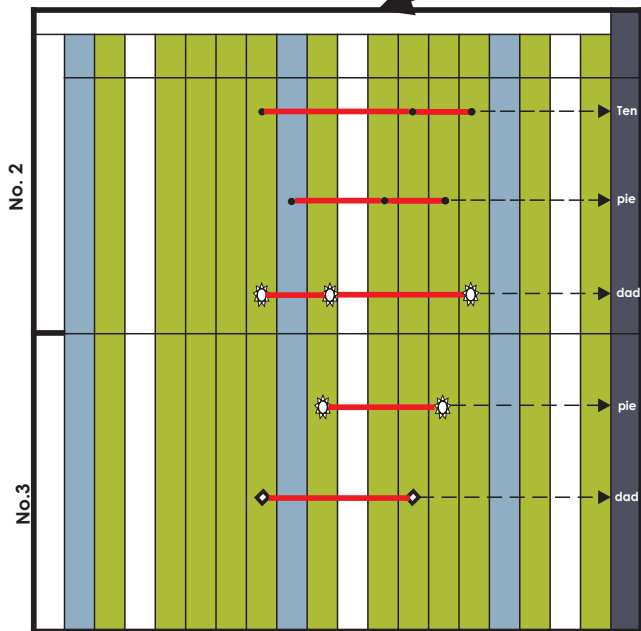


5

Cualquiera de las dos melodías u otra sugerida por el interprete



8 (No. 1)



Repetir la ultima
secuencia
5 - 8 (No.1)
a criterio

IV

Ofertorio (Audio No. 5)

Duración sugerida: 5' 00''

(00:15 - 00:18)

PLACAS Y TONOS																		Sila bas
1 G	2 A	3 B	4 C	5 D	6 E	7 F	8 G	9 A	10 B	11 C	12 D	13 E	14 F	15 G	16 A	17 B	18 C	
3"								•		•								Glo
																		rio
									☀									so
										☀								rey
										•								Je
										•								su
									☀									cris
						◊												to
											•							Glo
													•					rio
											☀							so
												☀						rey
											•							Je
											•							su
												☀						cris
											◊							to

(00:26- 00:30)

PLACAS Y TONOS																		Sila bas		
1 G	2 A	3 B	4 C	5 D	6 E	7 F	8 G	9 A	10 B	11 C	12 D	13 E	14 F	15 G	16 A	17 B	18 C			
4"																			☀	Del
																			☀	in
																			●	fier
																			●	no
																			●	pro
																			☀	fun
																			☀	do-y
																			☀	las
																			☀	fau
																			●	ces
																		●	del	
																		●	a	
																		●	bis	
																		☀	mo	
																		◆		

Responso coral

5

(00:30 - 00:41)

PLACAS Y TONOS																		Sila bas	
1 G	2 A	3 B	4 C	5 D	6 E	7 F	8 G	9 A	10 B	11 C	12 D	13 E	14 F	15 G	16 A	17 B	18 C		
11"																		Del	
																		in	
										•		•						fier	
										•		•						no	
										•		•						pro	
																			fun
																			do-y
																			las
																			fau
								•		•									ces
								•		•									del
							•		•									a	
																		bis	
																		mo	
																		A	
																		men	
																		A	
																		men	

(00:57 - 01:02)

PLACAS Y TONOS																		Sila bas
1 G	2 A	3 B	4 C	5 D	6 E	7 F	8 G	9 A	10 B	11 C	12 D	13 E	14 F	15 G	16 A	17 B	18 C	
5"																		Que
																		no
																		cai
																		gan
																		en
																		des
																		gra
																		cia
																		Que
																		no
																		cai
																		gan
																		en
																		des
gra																		
cia																		

Solista y responso coral

7

(01:01 - 01:07)

PLACAS Y TONOS																		Sila bas						
1 G	2 A	3 B	4 C	5 D	6 E	7 F	8 G	9 A	10 B	11 C	12 D	13 E	14 F	15 G	16 A	17 B	18 C							
6"													•						→	Que				
													•						→	no				
															•						→	cai		
															•						→	gan		
															•						→	en		
															•						→	las		
													•						→	ti				
															☼						→	nie		
																	◊						→	blas
															•						→	Que		
															•						→	no		
																	•						→	cai
															•						→	gan		
															•						→	en		
															•						→	las		
													•						→	ti				
																	☼						→	nie
																				◊	→	blas		

Responso coral

(01:11 - 01:21)

9

PLACAS Y TONOS																		Sila bas
1 G	2 A	3 B	4 C	5 D	6 E	7 F	8 G	9 A	10 B	11 C	12 D	13 E	14 F	15 G	16 A	17 B	18 C	
10"										•		•						Gui
										•		•						a
									☀		☀							los
									•		•							a
									•		•							la
									•		•							luz
										☀		☀						San
									•		•							ta
									•		•							co
									•		•							mo
									•		•							pro
									•		•							me
								•		•								tis
								•		•								te-a
								•		•								tu
								•		•								des
								•		•								cen
									☀		☀							den
						◊			◊									cia
															☀			A
												☀					men	
										☀				☀			A	
									◊		◊						men	

(01:42 - 01:47)

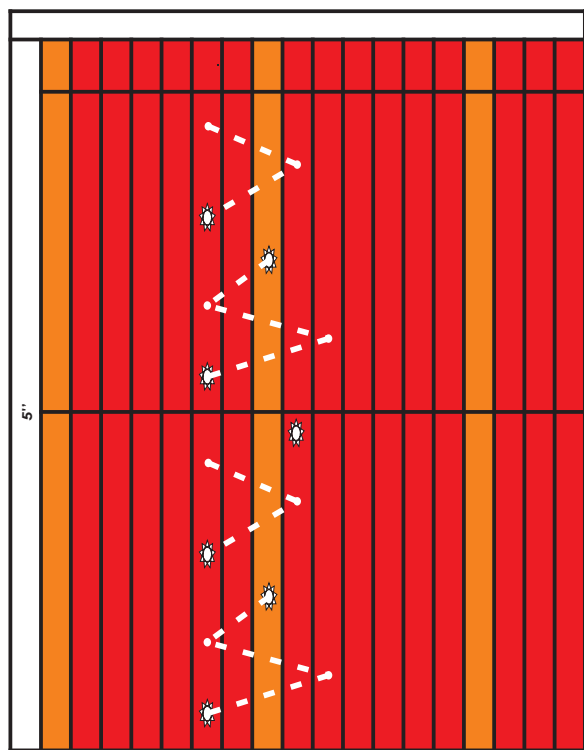
PLACAS Y TONOS																		Sila bas
1 G	2 A	3 B	4 C	5 D	6 E	7 F	8 G	9 A	10 B	11 C	12 D	13 E	14 F	15 G	16 A	17 B	18 C	
5"																		De
																		las
																		al
																		mas
																		que
																		hoy
																		e
																		vo
																		ca
																		mos
																		De
																		las
																		al
																		mas
																		que
																		hoy
																		e
																		vo
ca																		
mos																		

(01:52 - 02:02)

PLACAS Y TONOS																		Sila bas
1 G	2 A	3 B	4 C	5 D	6 E	7 F	8 G	9 A	10 B	11 C	12 D	13 E	14 F	15 G	16 A	17 B	18 C	
10"										•		•						Al
									•		•							cie
									•		•							lo
									•		•							da
									•		•							les
									•		•							ca
									☀		☀		☀					mi
								☀	☀		☀		☀					no
								☀	☀		☀		☀					co
								•		•								mo
								•		•								pro
								•		•								me
								•		•								tis
								•		•								te-a
							•		•								tus	
							☀		☀								hi	
					◊		◊										jos	
							☀		☀			☀		☀			A	
									☀			☀					men	
								☀		☀		☀		☀			A	
							◊		◊			◊					men	

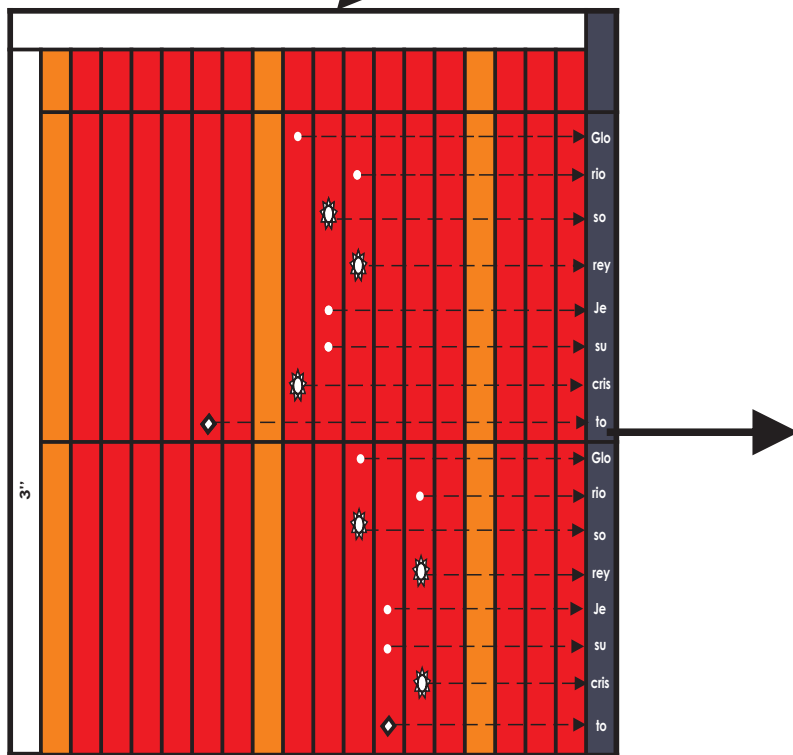
ESTRUCTURA

1



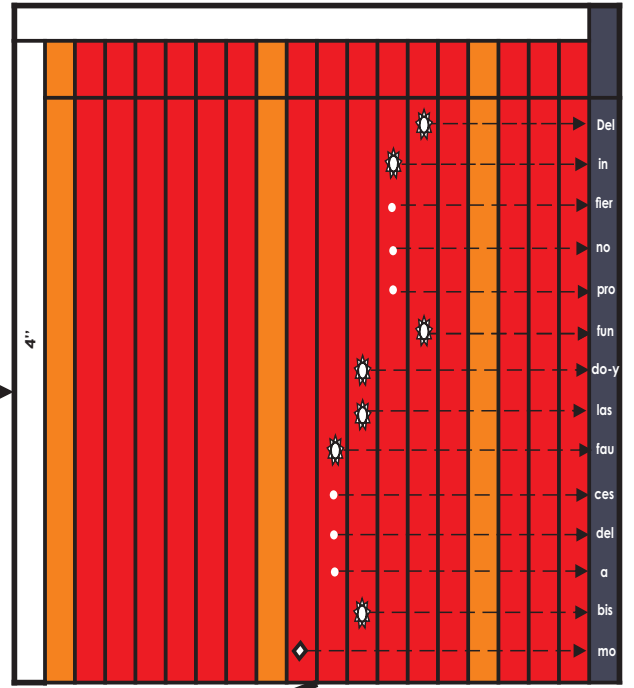
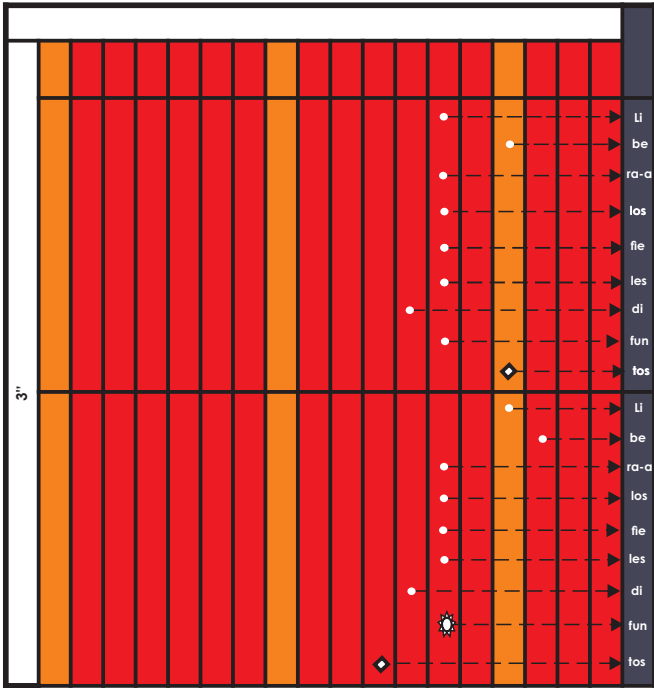
Bordoneo/improvisación

2

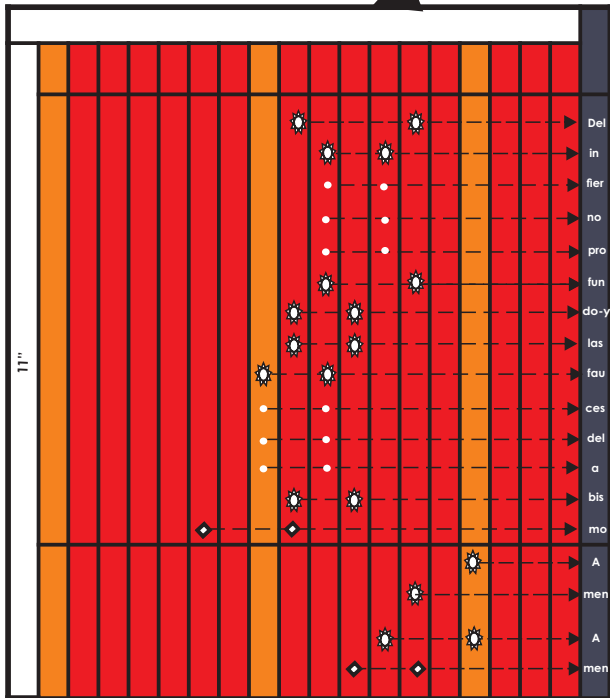


3

4

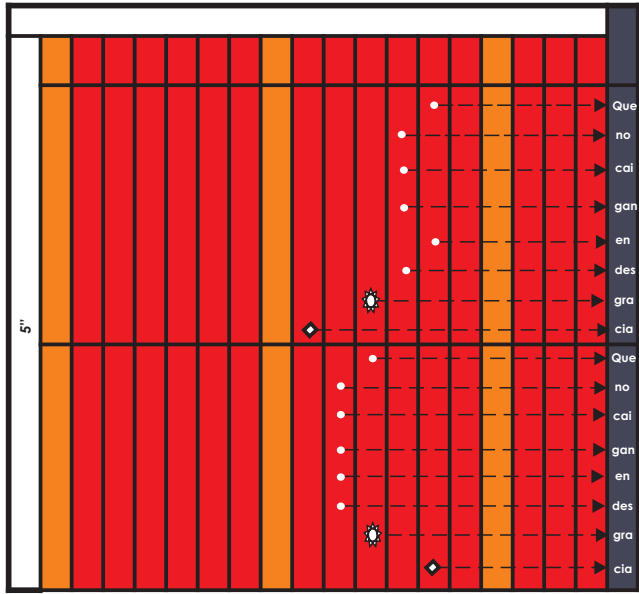


5

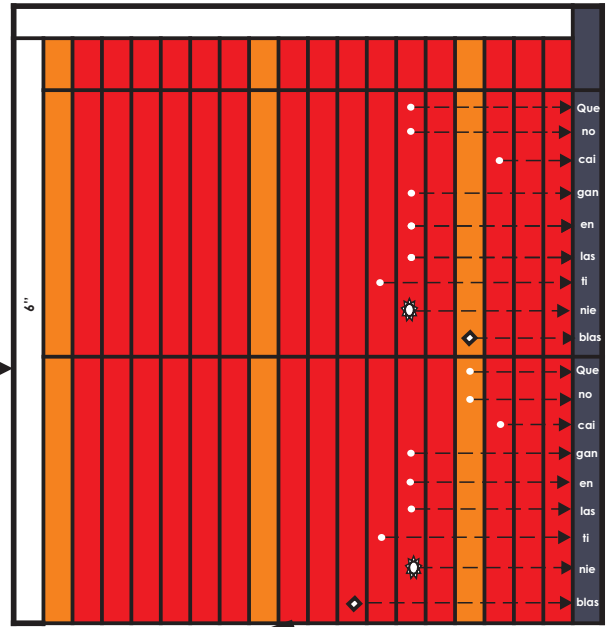


Bordoneo/improvisación

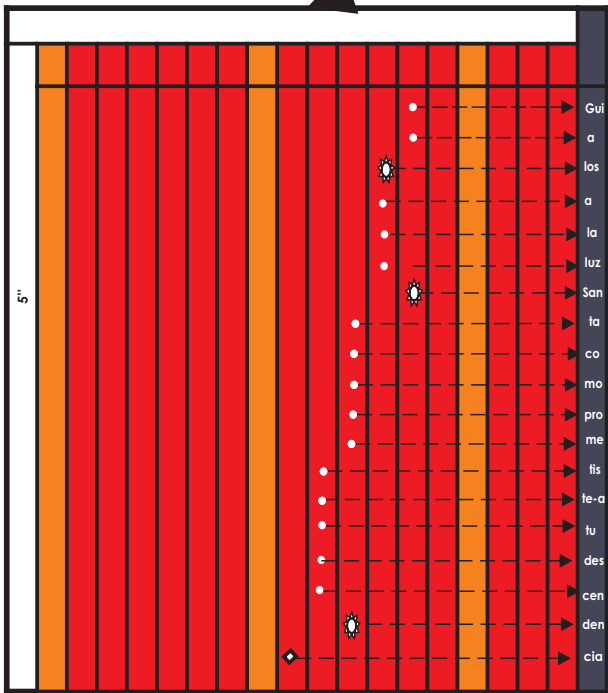
6



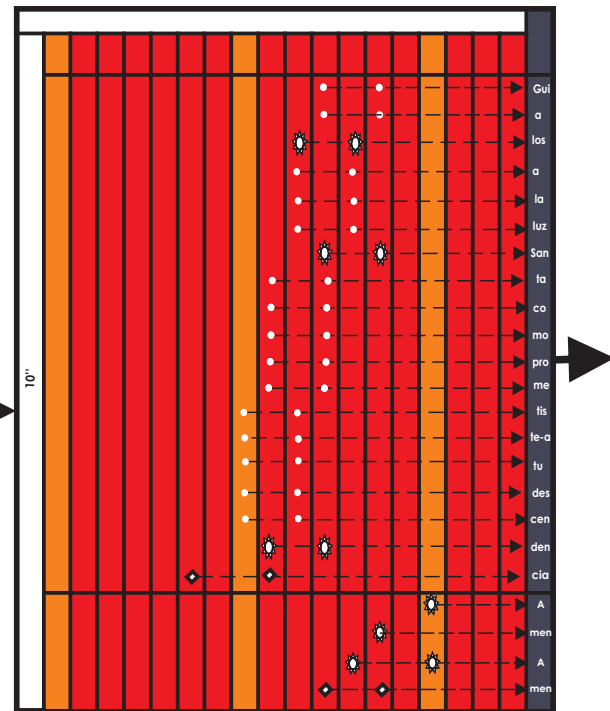
7



8



9



10

Bordoneo/improvisación

5''

5''

O
ra
cio
nes
y-o
fren
das
te
di
mos

O
ra
cio
nes
y-o
fren
das
te
di
mos

11

5''

5''

De
las
al
mas
que
hoy
e
vo
ca
mos

De
las
al
mas
que
hoy
e
vo
ca
mos

12

6''

6''

Al
cie
lo
da
les
ca
mi
no
co
mo
pro
me
tis
te-a
tus
hi
jos

13

10"

Al
cle
lo
da
les
ca
mi
no
co
mo
pro
me
fis
te-a
tus
hi
jos
A
men
A
men

Detailed description: This diagram shows a guitar fretboard with a grid of frets and strings. The fretboard is divided into sections by vertical orange lines. A vertical line is labeled '10"'. The fretboard is filled with red vertical bars. A series of white dots and symbols (circles with dots, circles with stars, diamonds) are placed on the fretboard, indicating specific notes and techniques. The lyrics 'Al cle lo da les ca mi no co mo pro me fis te-a tus hi jos A men A men' are written to the right of the fretboard, with arrows pointing to the corresponding notes.

Bordoneo/improvisación

14

Detailed description: This diagram shows a simplified guitar fretboard with a grid of frets and strings. The fretboard is divided into sections by vertical orange lines. The fretboard is filled with red vertical bars. Three horizontal blue lines with white dots at their ends are drawn across the fretboard, indicating specific notes or techniques. A single white dot is placed on the fretboard, and a diamond symbol is placed on the fretboard.

V

Santo

(Audio No. 6)

Duración sugerida: 4' 00''

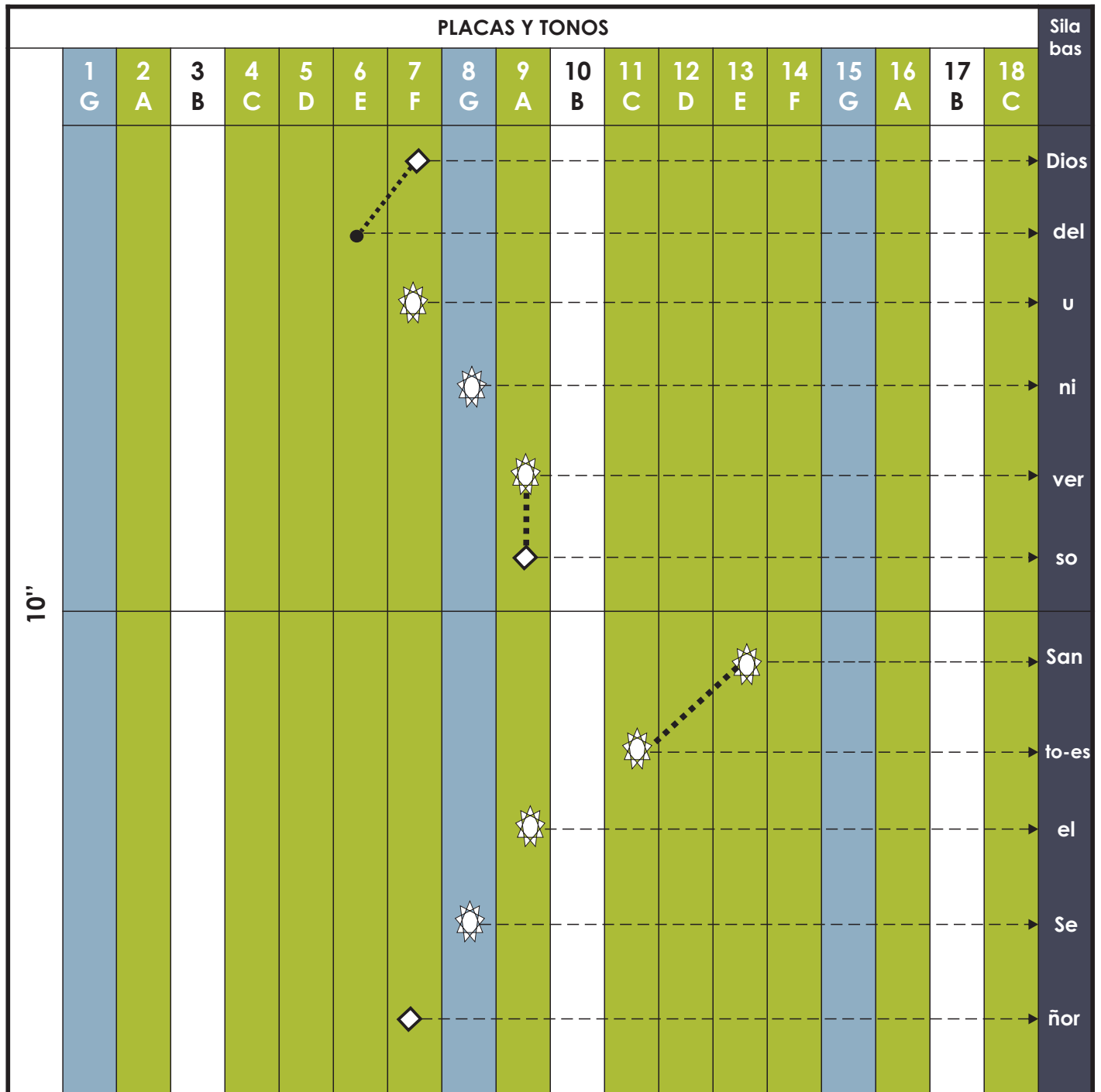
PLACAS Y TONOS

	1 G	2 A	3 B	4 C	5 D	6 E	7 F	8 G	9 A	10 B	11 C	12 D	13 E	14 F	15 G	16 A	17 B	18 C
30" aprox																		

- El interprete tocará a criterio lo que las líneas le sugieran.

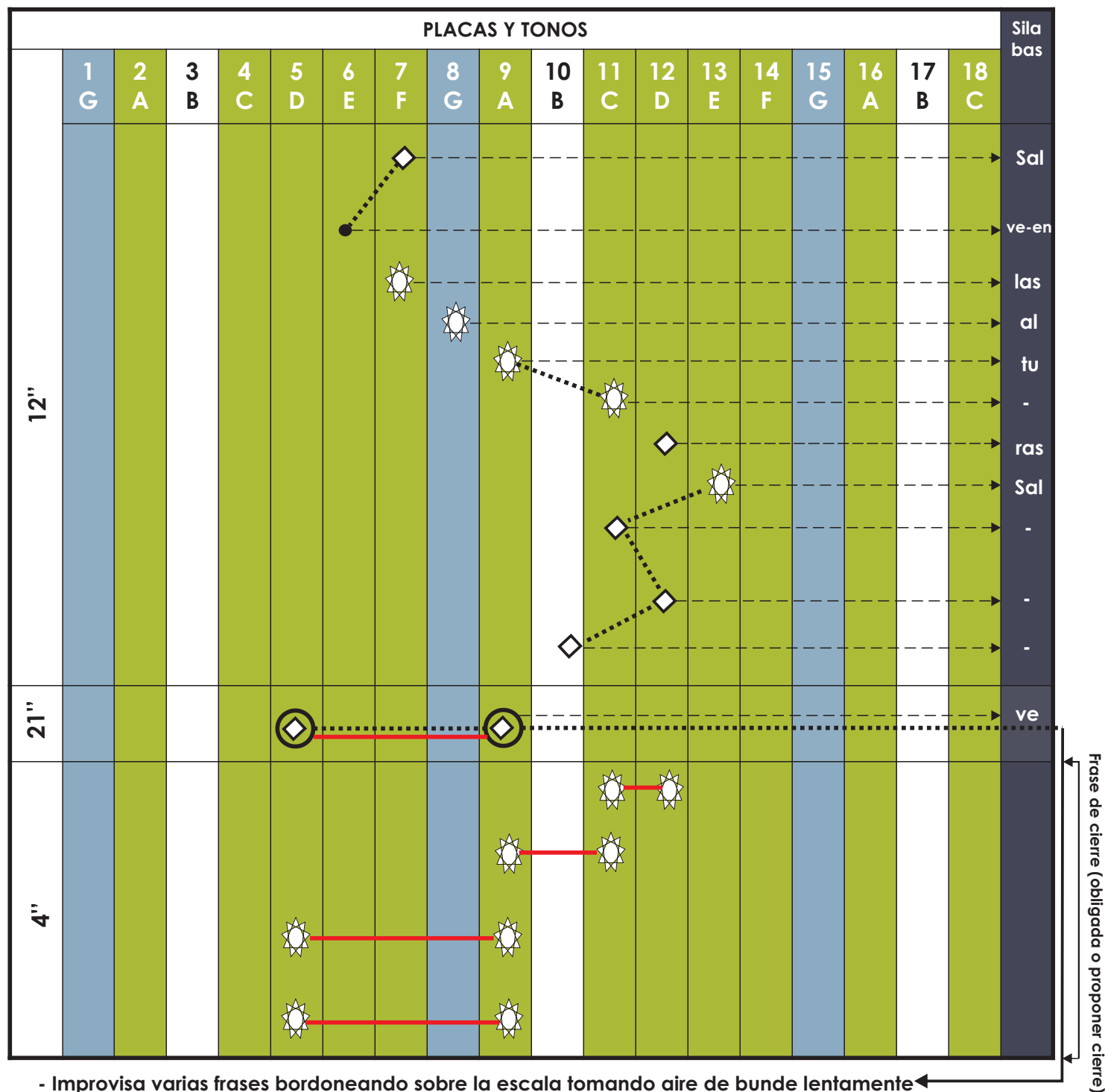
“Dios del universo. Santo, es el Señor”

(00:40 - 00:48(00:29 - 00:37))



“Salve en las alturas ¡Salve!”

(01:01 - 01:34)



- Improvisa varias frases bordoneando sobre la escala tomando aire de bunde lentamente

-El piano acompaña sobre las notas que acentúan el bunde.

(01:35 - 01:52)

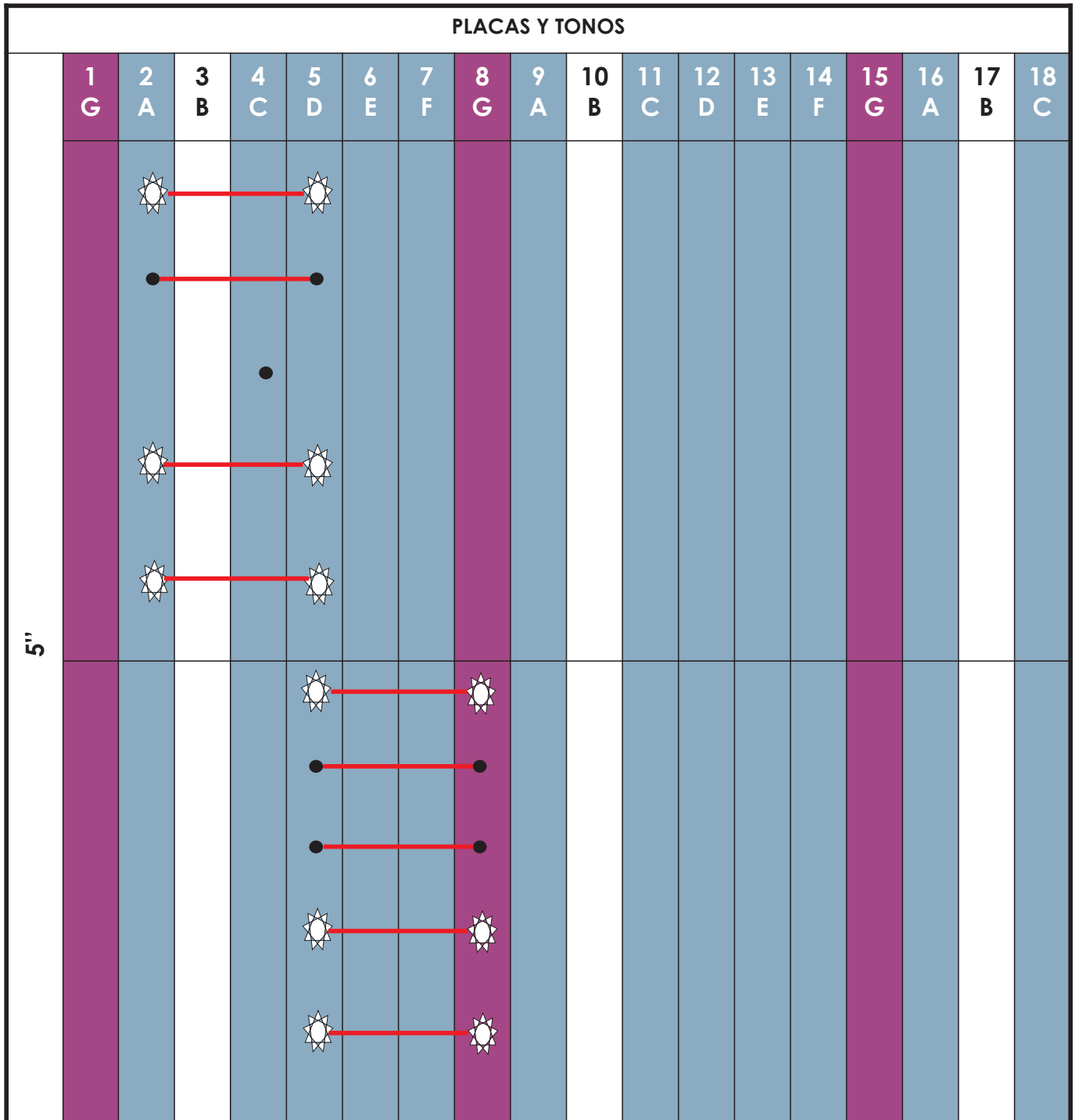
- Bordón en la nueva tonalidad acompañado con piano y bajo
- Improvisar con aire de bunde sobre la nueva escala

PLACAS Y TONOS																	
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18
G	A	B	C	D	E	F	G	A	B	C	D	E	F	G	A	B	C
				☼			☼										
				●			●										
				●			●										
				☼			☼										
				☼			☼										
18"				☼			☼										
				●			●										
		●															
		●															
		●															

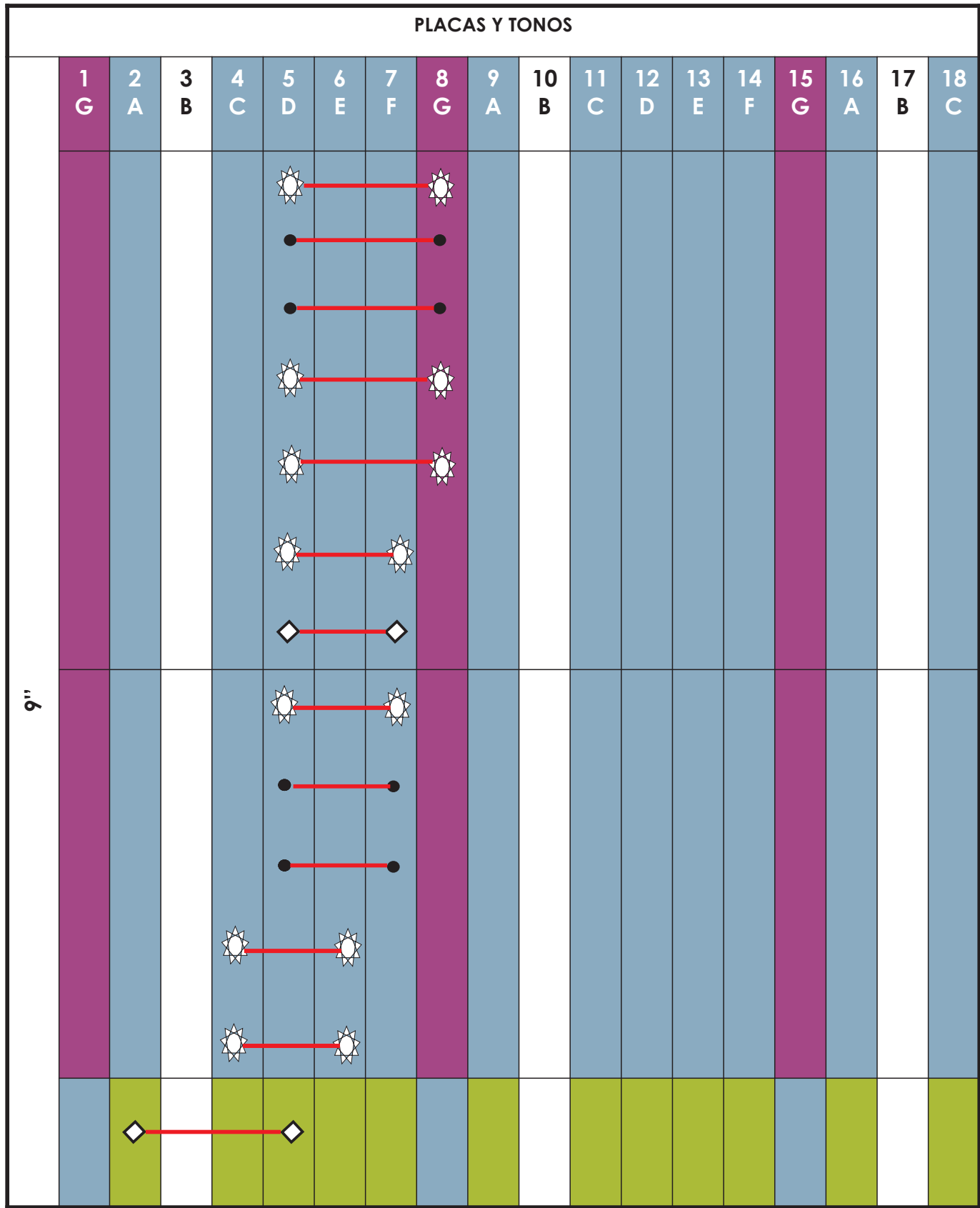
Repite 4 veces

NOTA: Los bordones escritos de aquí en adelante son solo una guía.
El interprete tocará el bunde a conocimiento y/o criterio.

(02:11 - 02:14)



(02:20 - 02:28)



Pequeña transición a tonalidad anterior ←

Frase cantada No.5

12

(02:29 - 02:37) "Bendito el que viene en el nombre del Señor"

PLACAS Y TONOS																		Sila bas
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	
G	A	B	C	D	E	F	G	A	B	C	D	E	F	G	A	B	C	
											☀		☀					Ben
											●		●					-
												●						di
											☀		☀					to-el
												☀		☀				que
													☀		☀			vie
													◇		◇			ne
9"																●	●	en
																●	●	el
																●	●	nom
																●	●	bre
														☀		☀		del
													☀		☀			Se
														◇		◇		ñor
											◇		◇					

13

(02:38)

- Disminuye la velocidad hasta terminar. Solo al finalizar.
- Puede regresar y repetir desde una improvisación sobre la frase de cierre de la tabla 5, enlazar a la tabla 12 y continuar para finalizar.

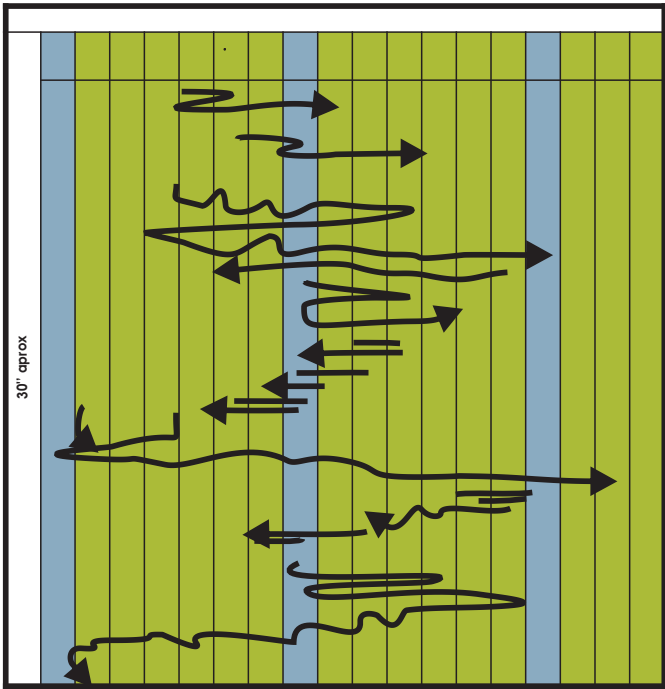
PLACAS Y TONOS																			
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	
	G	A	B	C	D	E	F	G	A	B	C	D	E	F	G	A	B	C	
18"					☀			☀											
					●			●											
					●			●											
					☀			☀											
					☀			☀											
					☀			☀											
					☀			☀											
					◇			◇											
					☀			☀											
					●			●											
					●			●											
					☀			☀											
					☀			☀											
					◇			◇											
					◇	////	////	◇											

tremolar

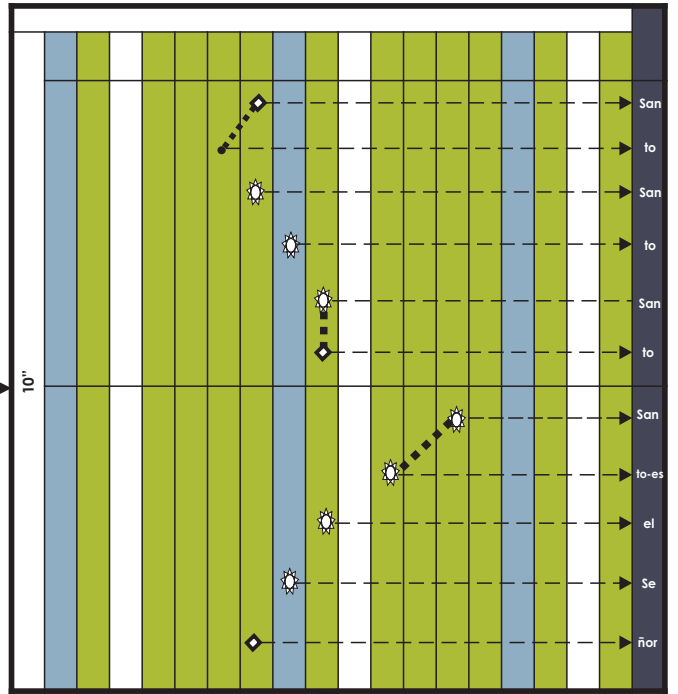
Final

ESTRUCTURA

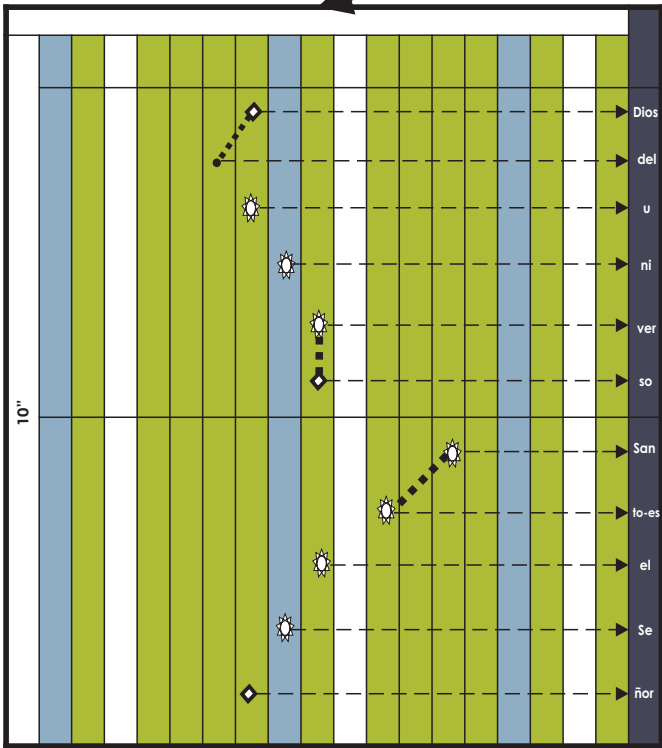
1



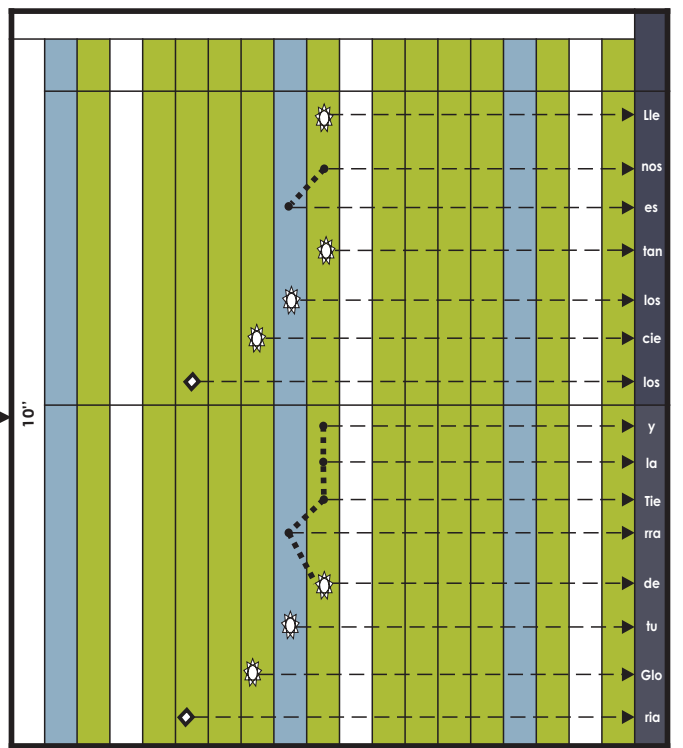
2



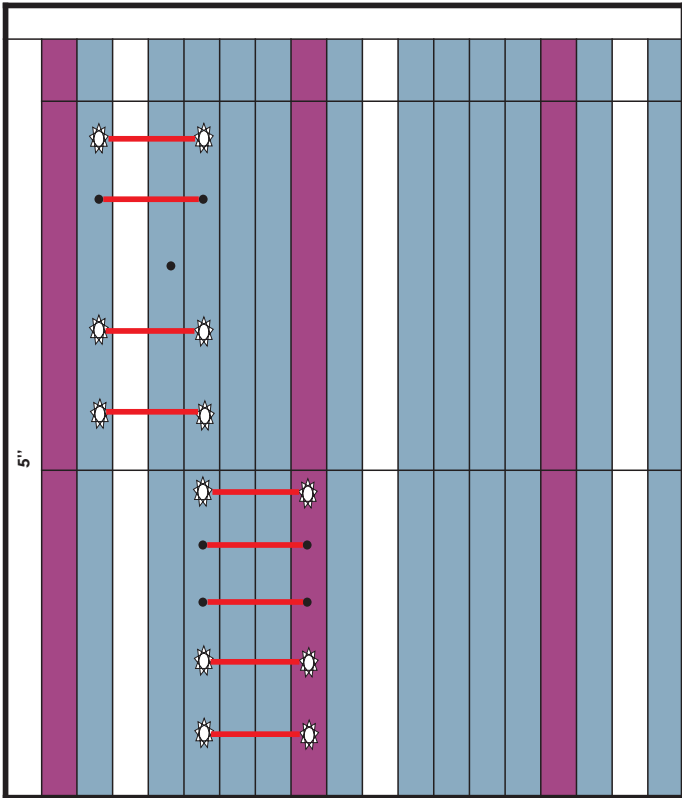
3



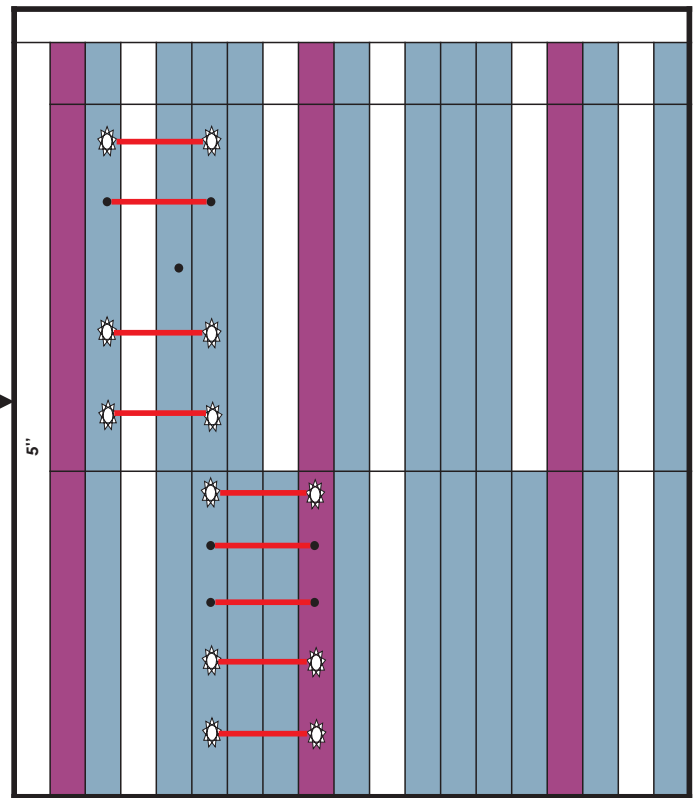
4



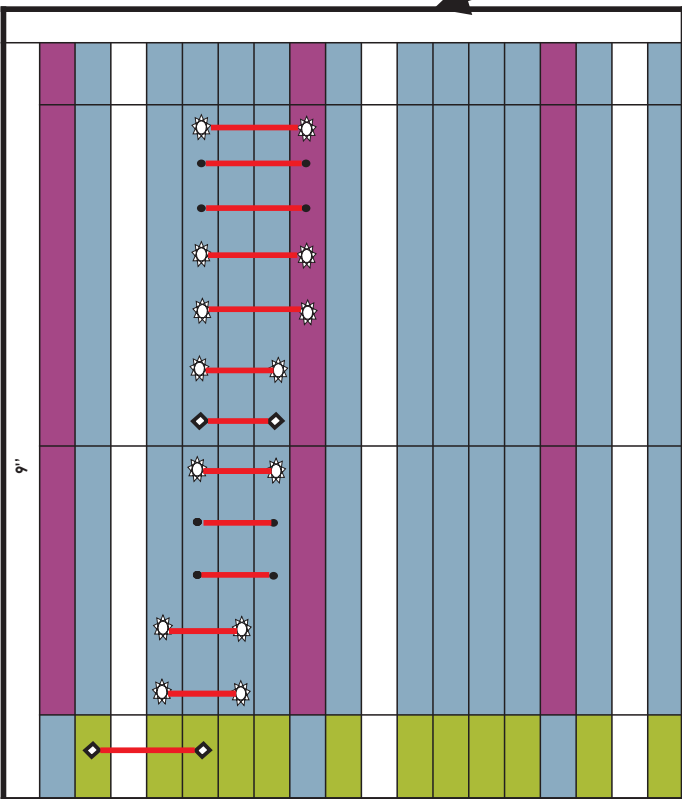
9



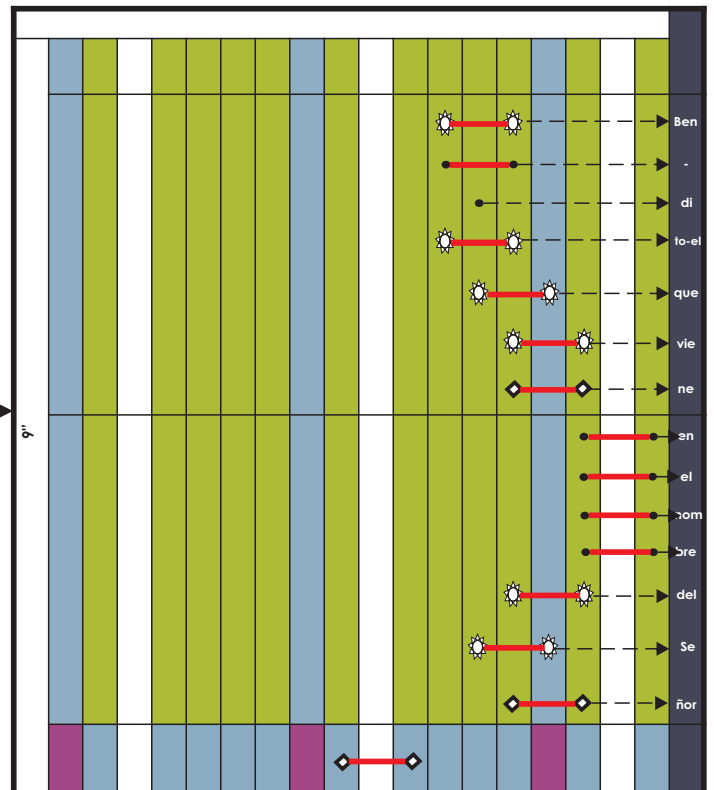
10



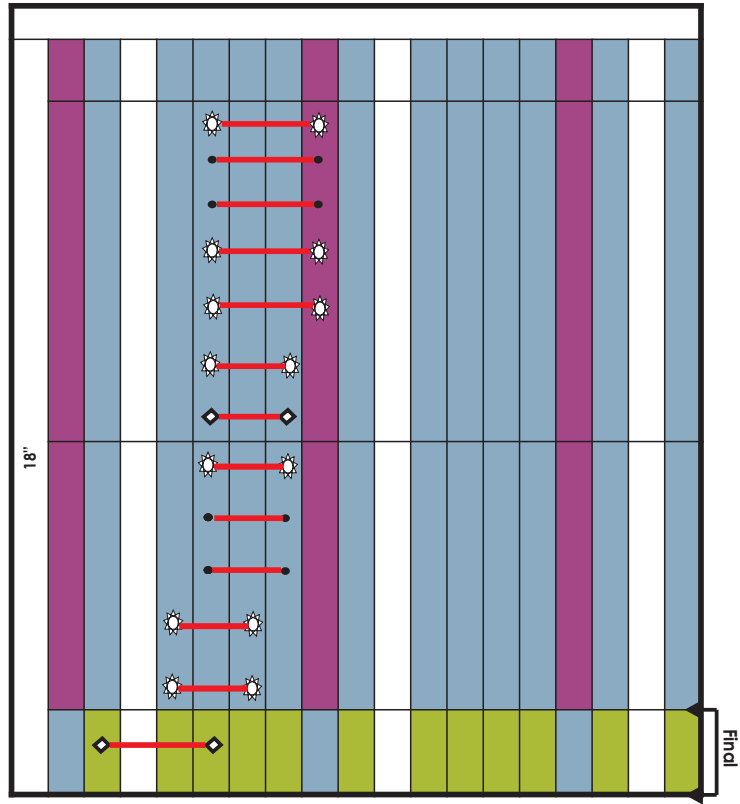
11



12



13

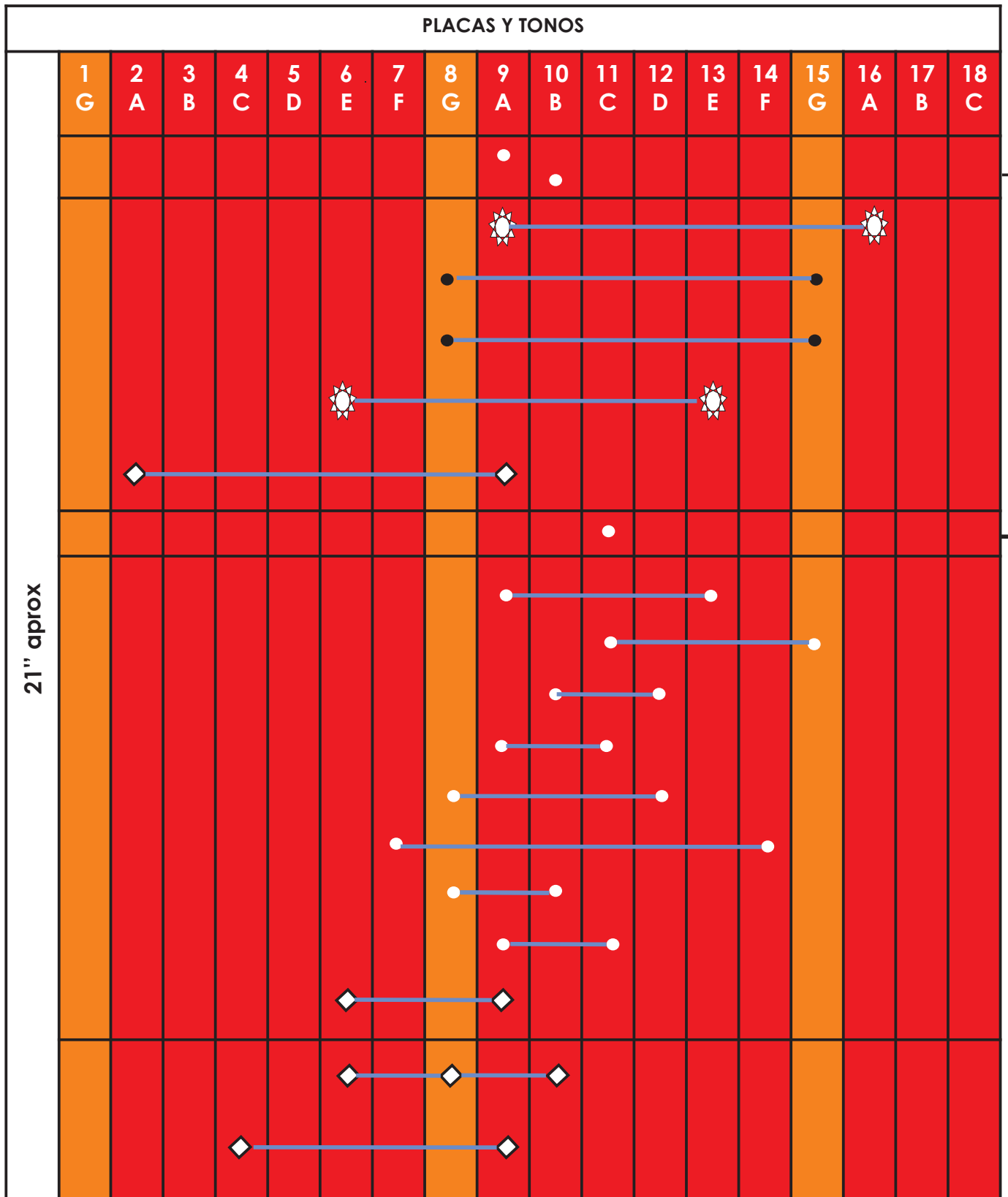


VI

Cordero de Dios (Audio No. 7)

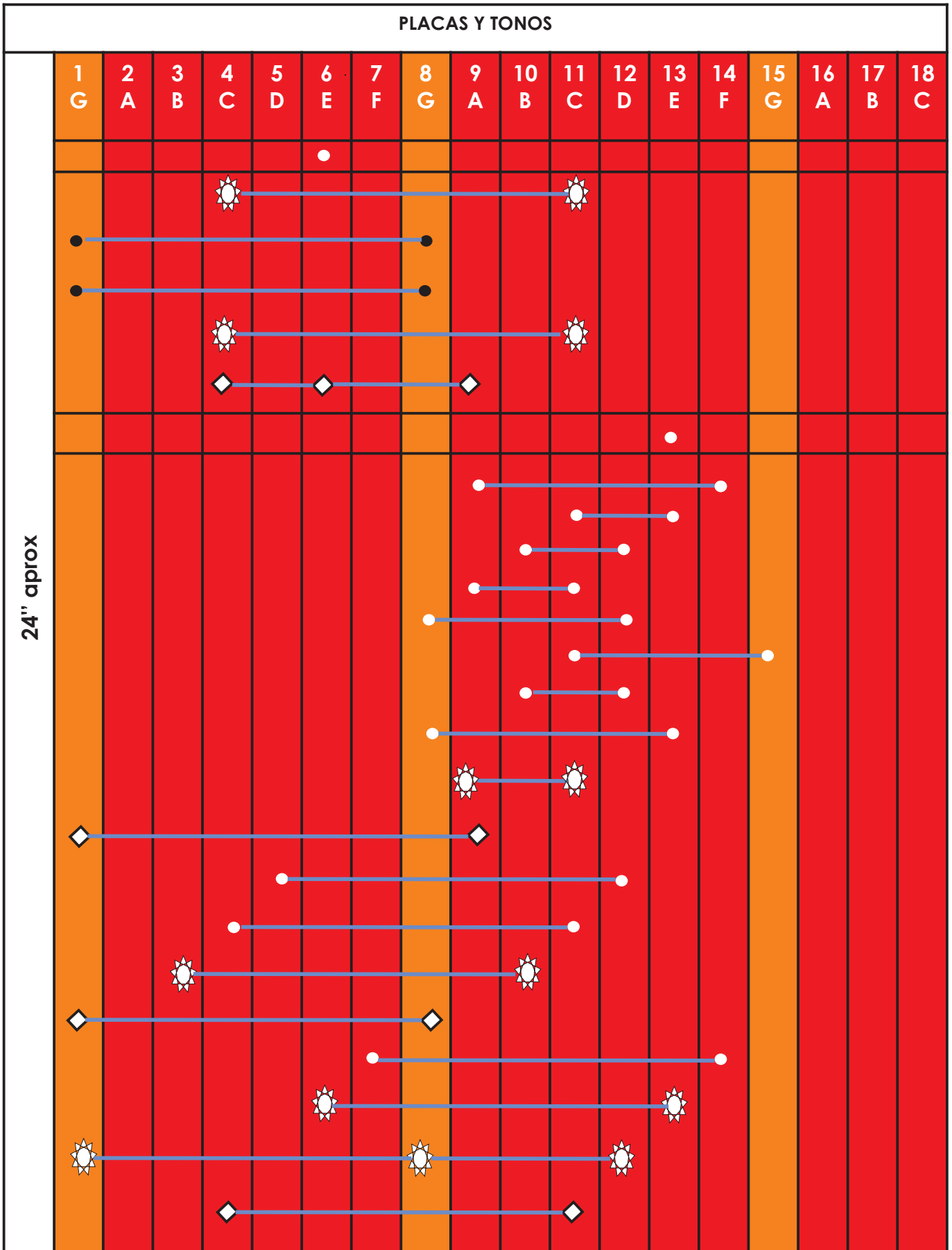
Duración aproximada: 2' 00''

(00:00 - 00:21)

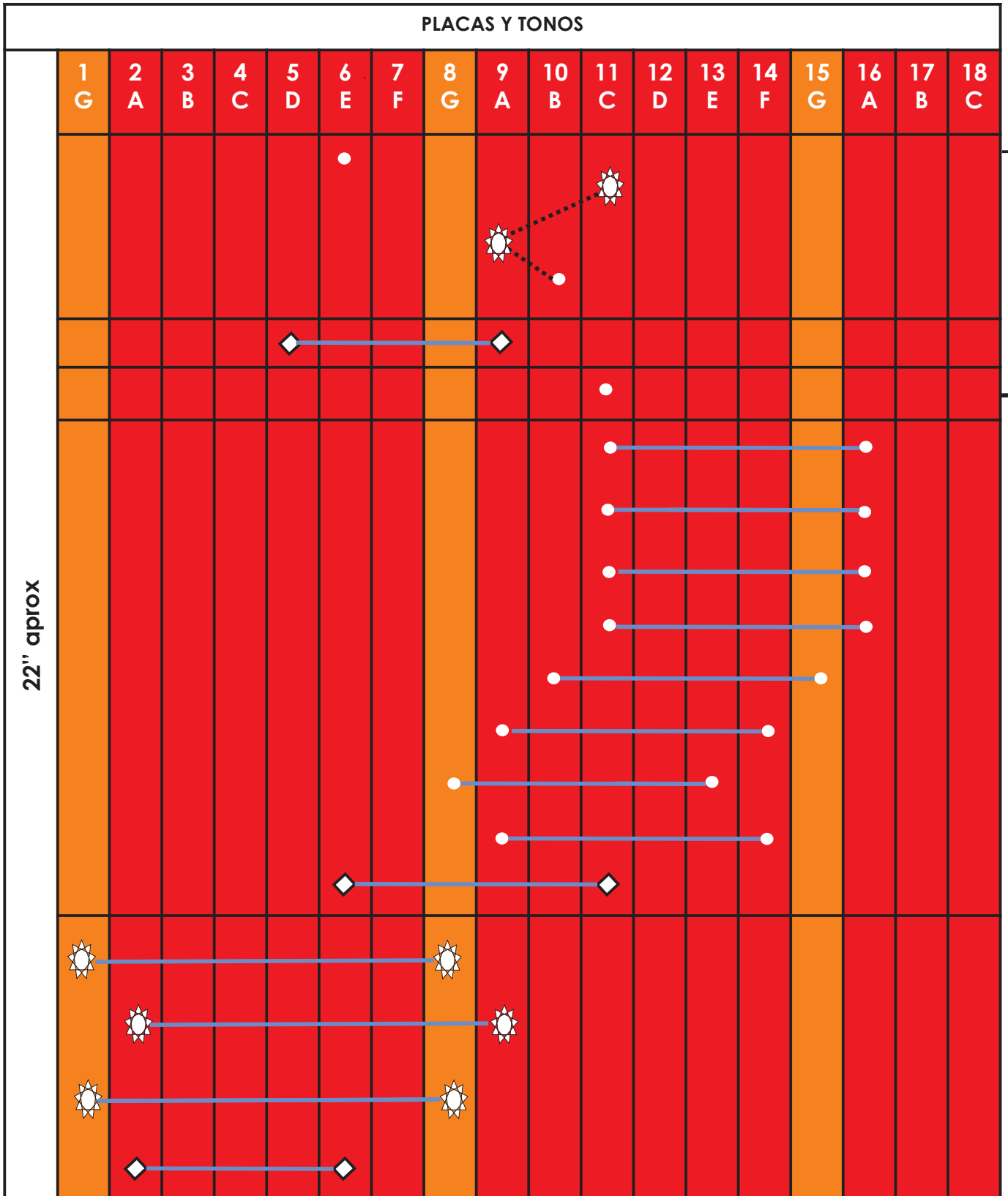


- Entradas de la voz. ←

(00:36 - 01:00)



(01:11 - 01:33)



- Entradas de la voz. ←

(00:20 - 00:32)

PLACAS Y TONOS																		Sila bas
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	
G	A	B	C	D	E	F	G	A	B	C	D	E	F	G	A	B	C	
12" aprox																		Ten
																		pie
																		dad
																		Se
																		ñor

(00:36 - 01:00)

PLACAS Y TONOS																		Sila bas
1 G	2 A	3 B	4 C	5 D	6 E	7 F	8 G	9 A	10 B	11 C	12 D	13 E	14 F	15 G	16 A	17 B	18 C	
					•					☀								Cor
										☀								de
									☀									ro
										•								de
					◊				☀									Dios
												•						que
													•					qui
												•						tas
											•							los
										•								pe
											•							ca
														•				dos
											•							del
												•						mun
										☀								do
								•				•						ten
									•									pie
										☀								dad
											•							de
										•								no
									☀									so
				◊														tros

24" aprox

(00:55 - 01:09)

PLACAS Y TONOS																		Sila
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	bas
G	A	B	C	D	E	F	G	A	B	C	D	E	F	G	A	B	C	
14" aprox																		Ten
																		pie
																		dad
																		Se
																		ñor

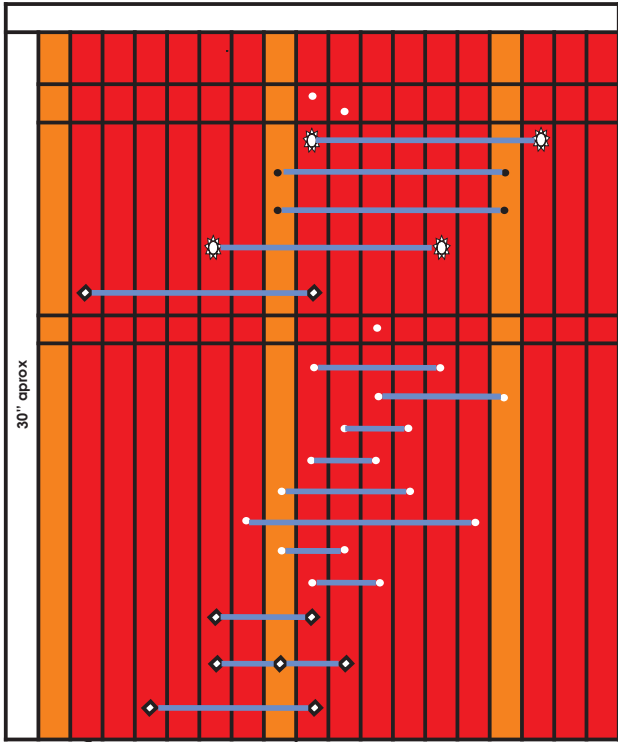
(01:11 - 01:33)

PLACAS Y TONOS																		Sila bas
1 G	2 A	3 B	4 C	5 D	6 E	7 F	8 G	9 A	10 B	11 C	12 D	13 E	14 F	15 G	16 A	17 B	18 C	
					•					☀								Cor
										☀								de
										•								ro
												☀						de
								◊										Dios
												•						que
										•			•		•			qui
										•			•		•			tas
										•			•		•			los
										•		•			•			pe
									•		•			•				ca
									•	•			•					dos
							•		•			•						del
								•			•		•					mun
					◊		◊			◊								do
							☀		☀		☀							Da
						☀		☀	☀									nos
					☀		☀		☀									la
					◊			◊			◊							paz

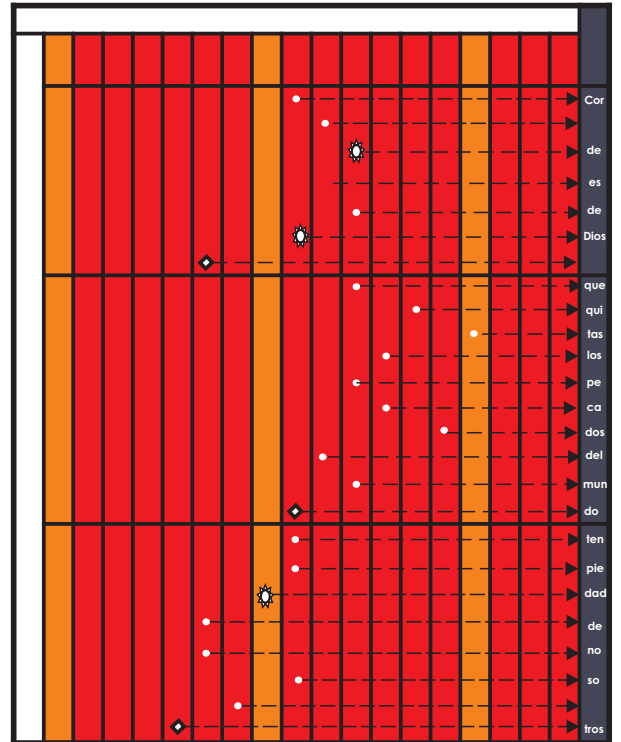
22" aprox

ESTRUCTURA

1

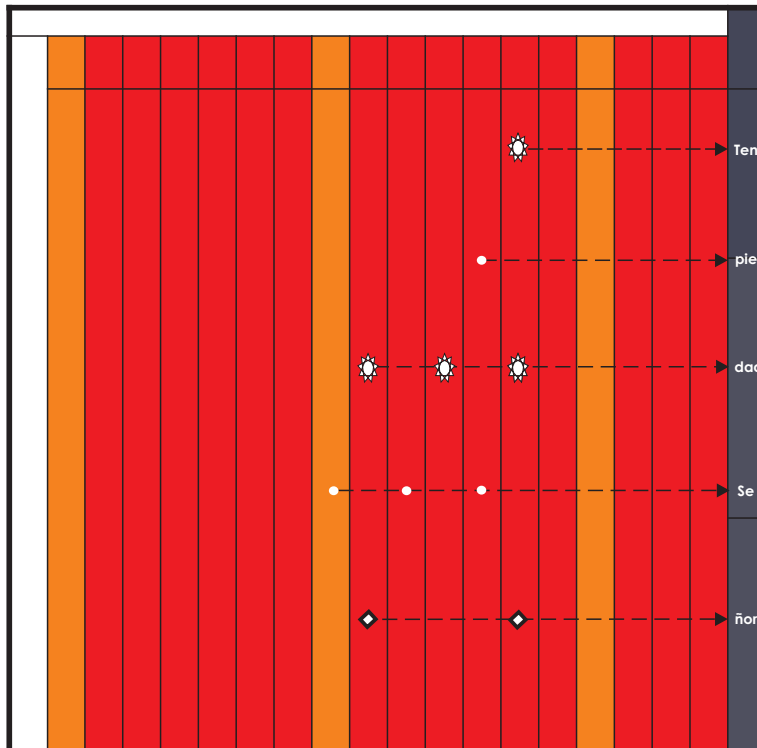


3

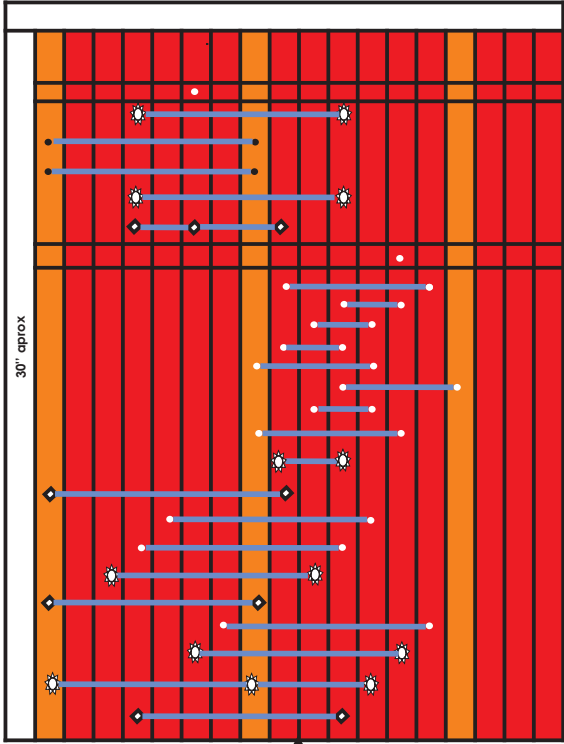


+

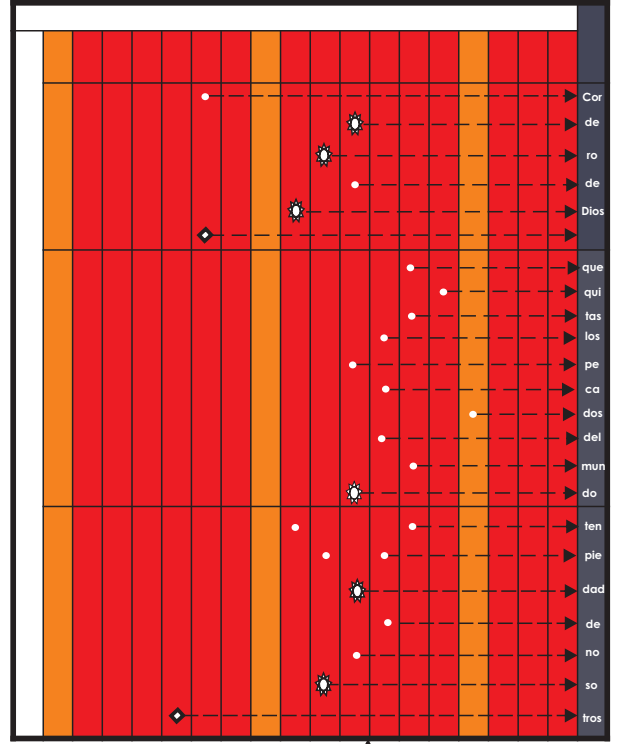
5



2

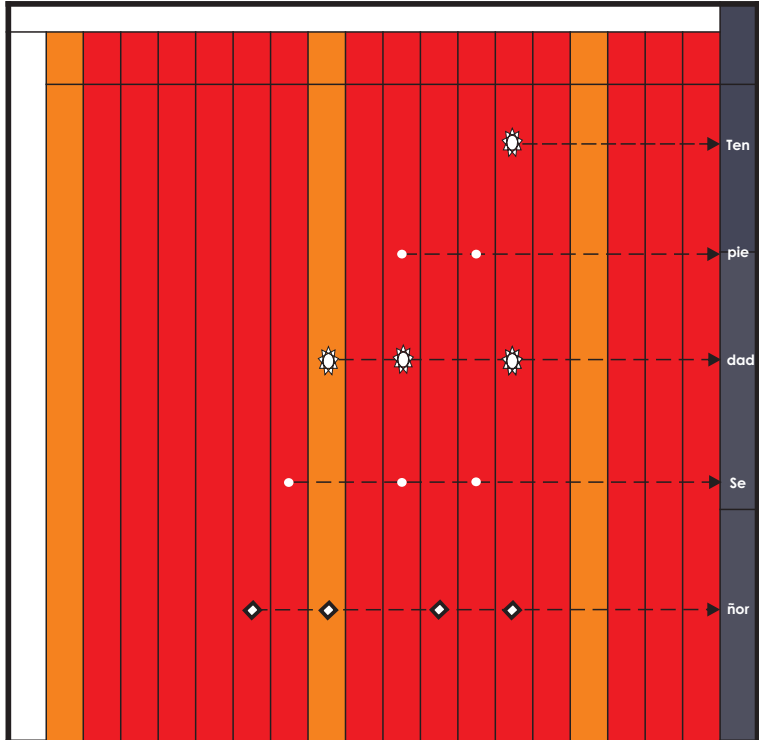


6

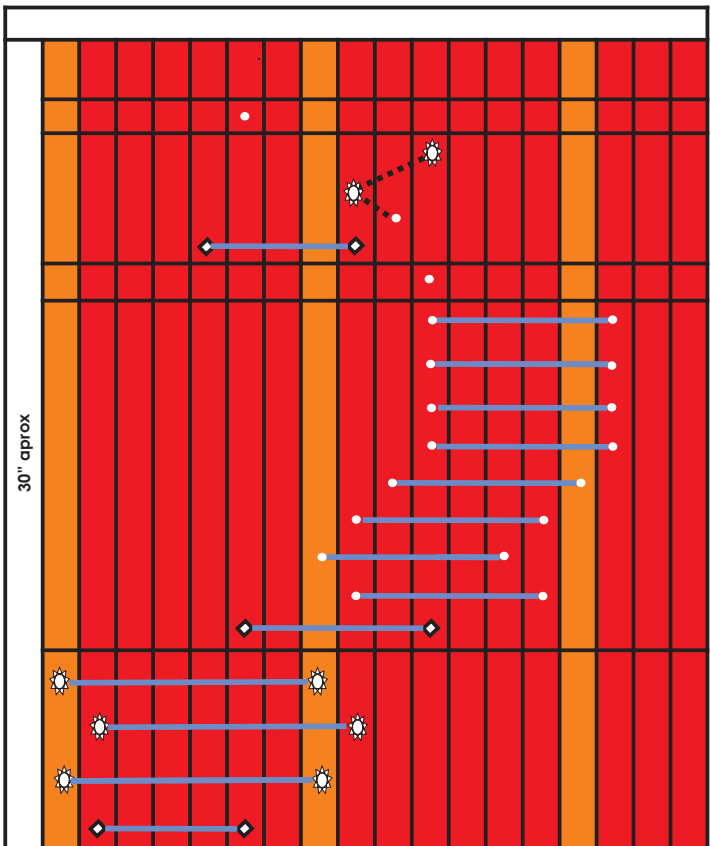


+

7

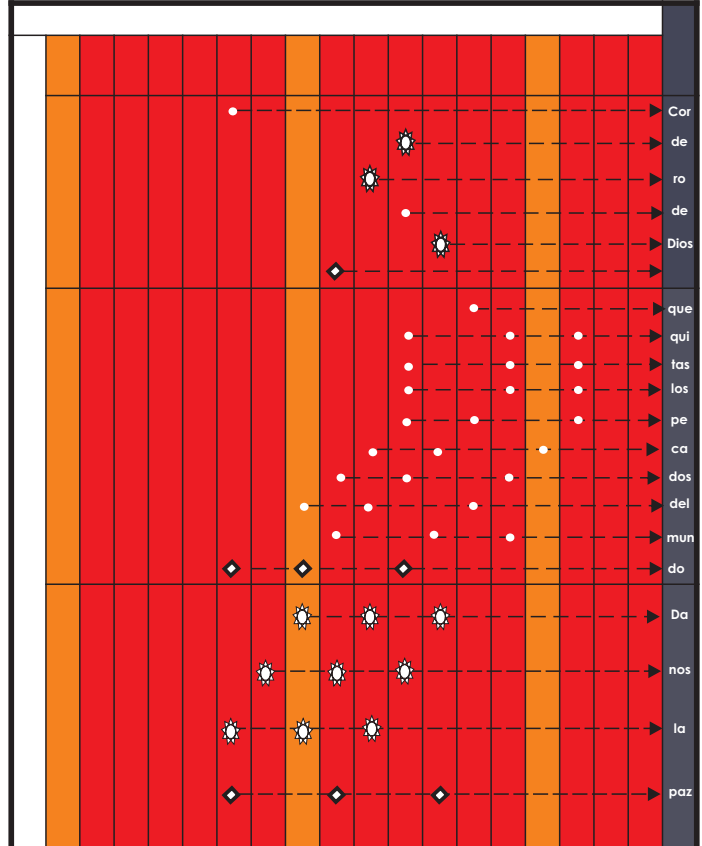


3



+

8



VII

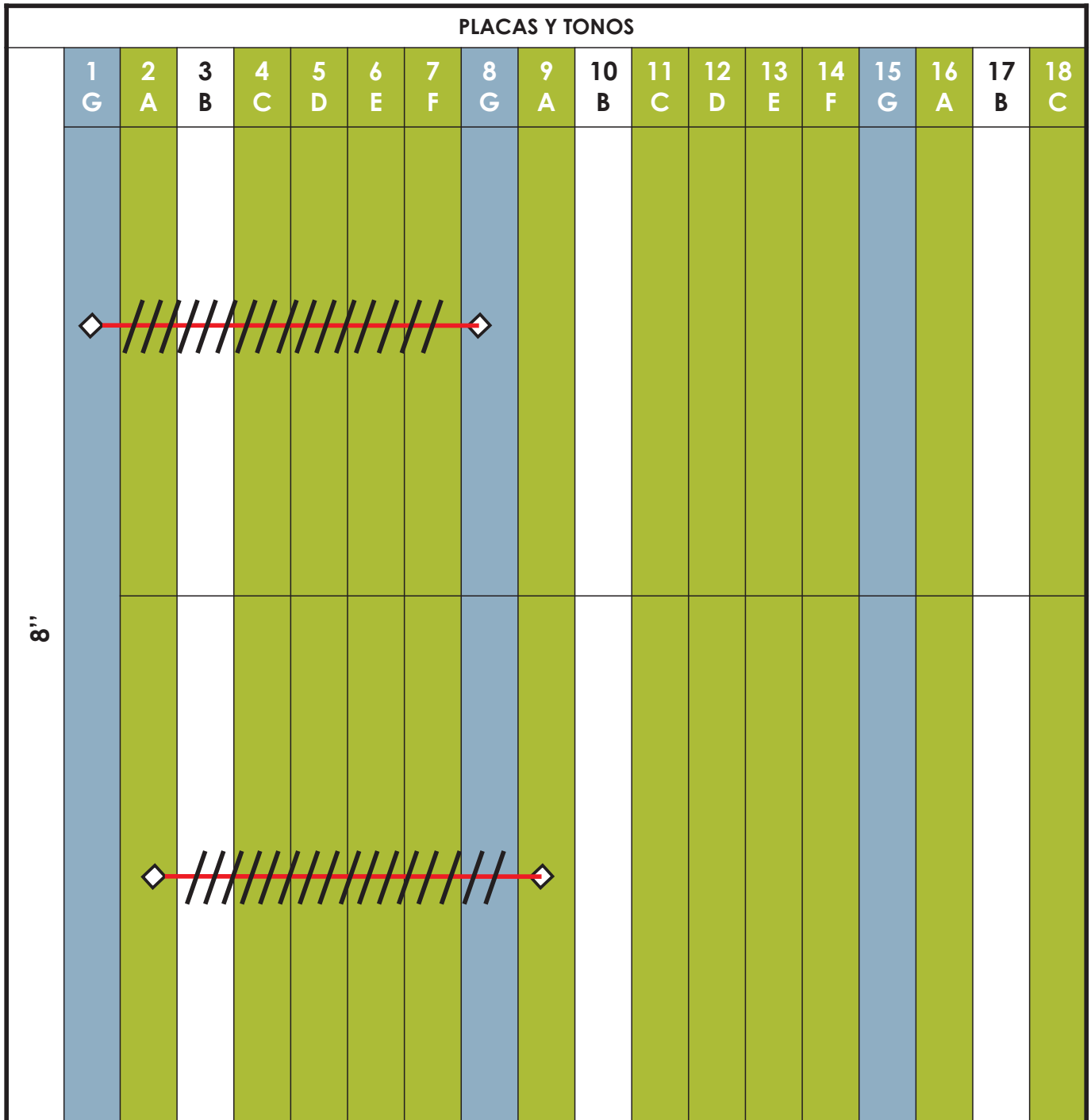
Comunión (Audio No. 8)

Duración sugerida: 8' 00''

Sección de enlace
Alabao-Juga

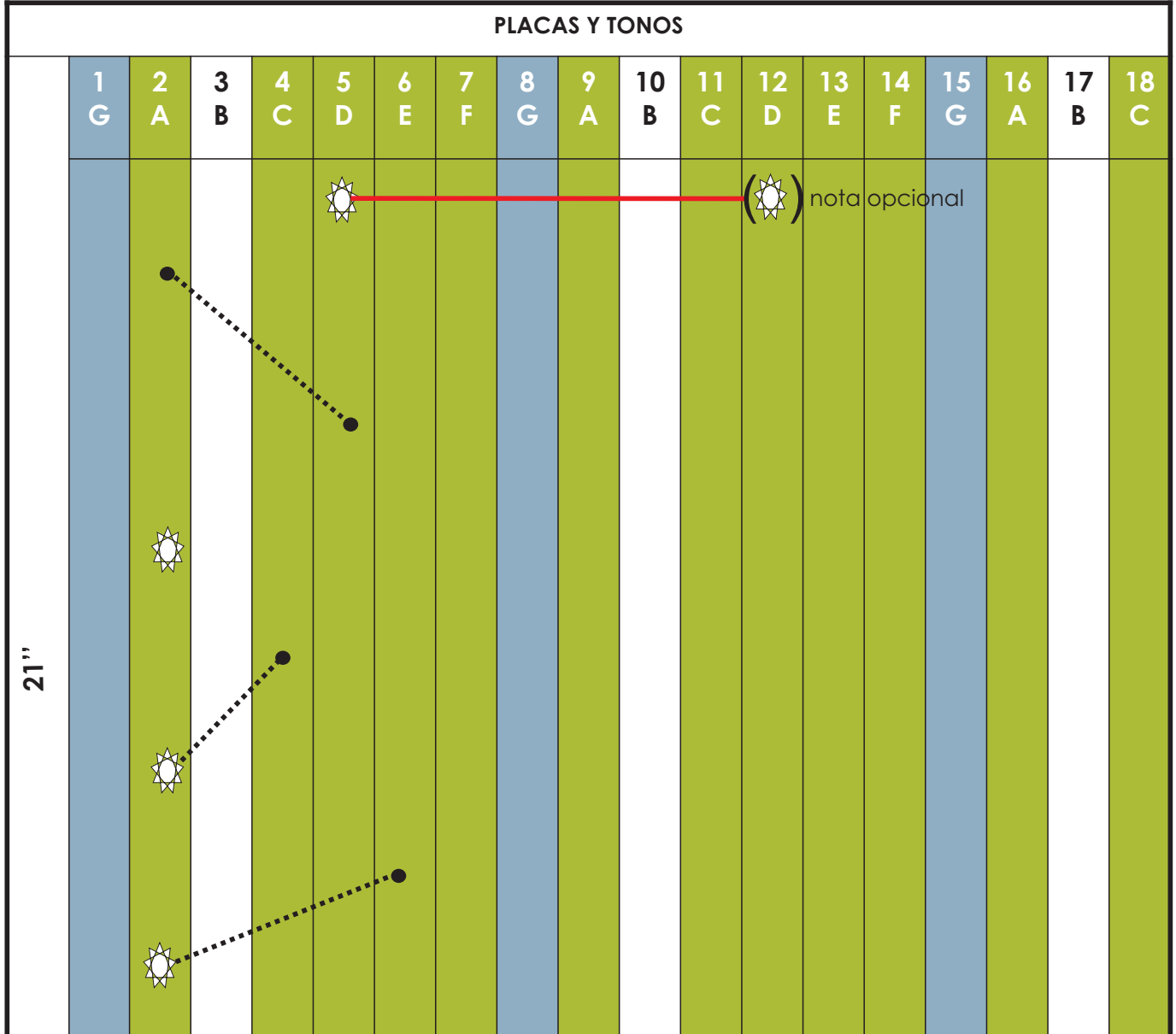
(02:33 - 02:41)

- Estar atento/a a las intenciones del ensamble y las voces

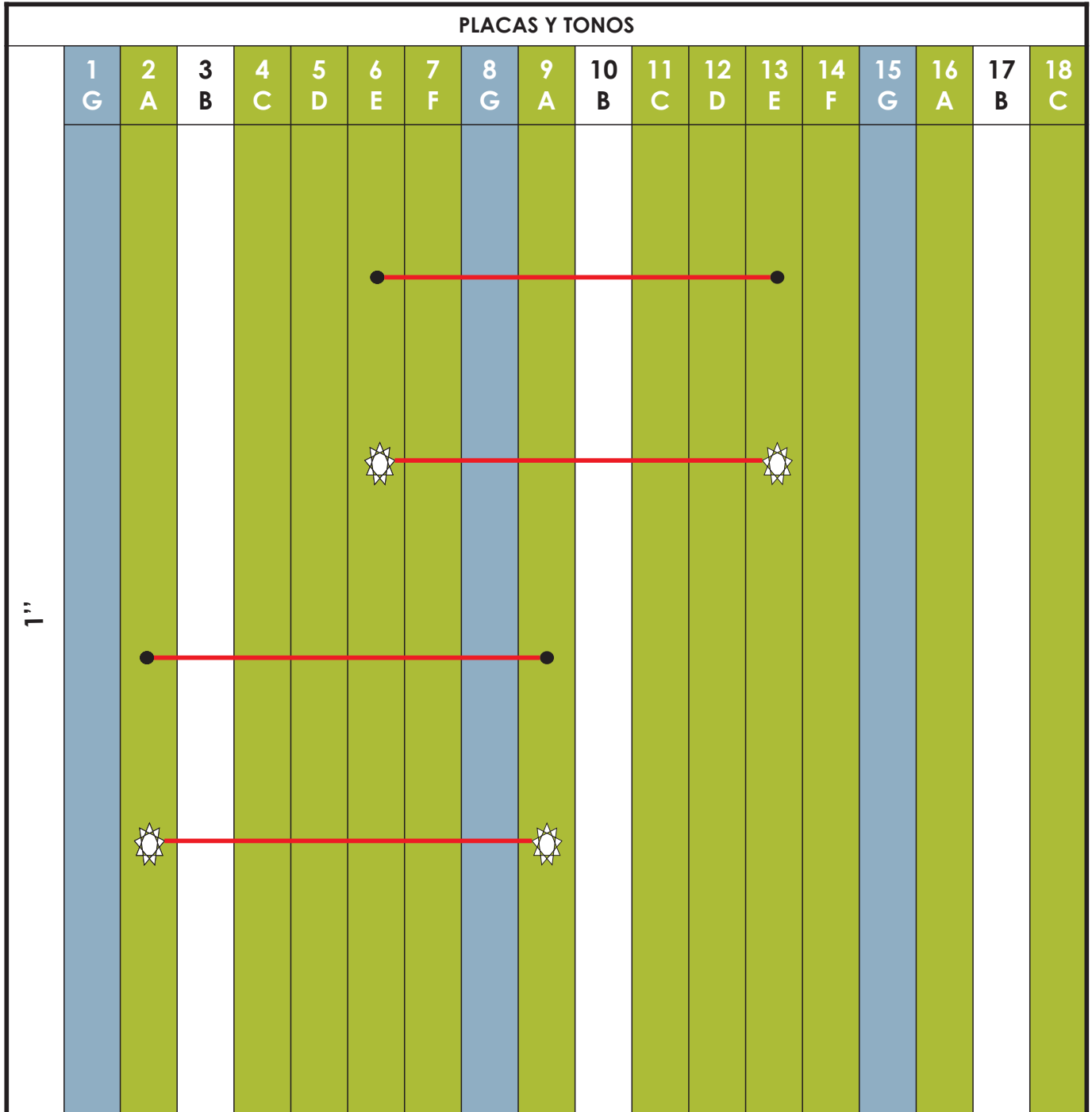


(02:42 - 03:03)

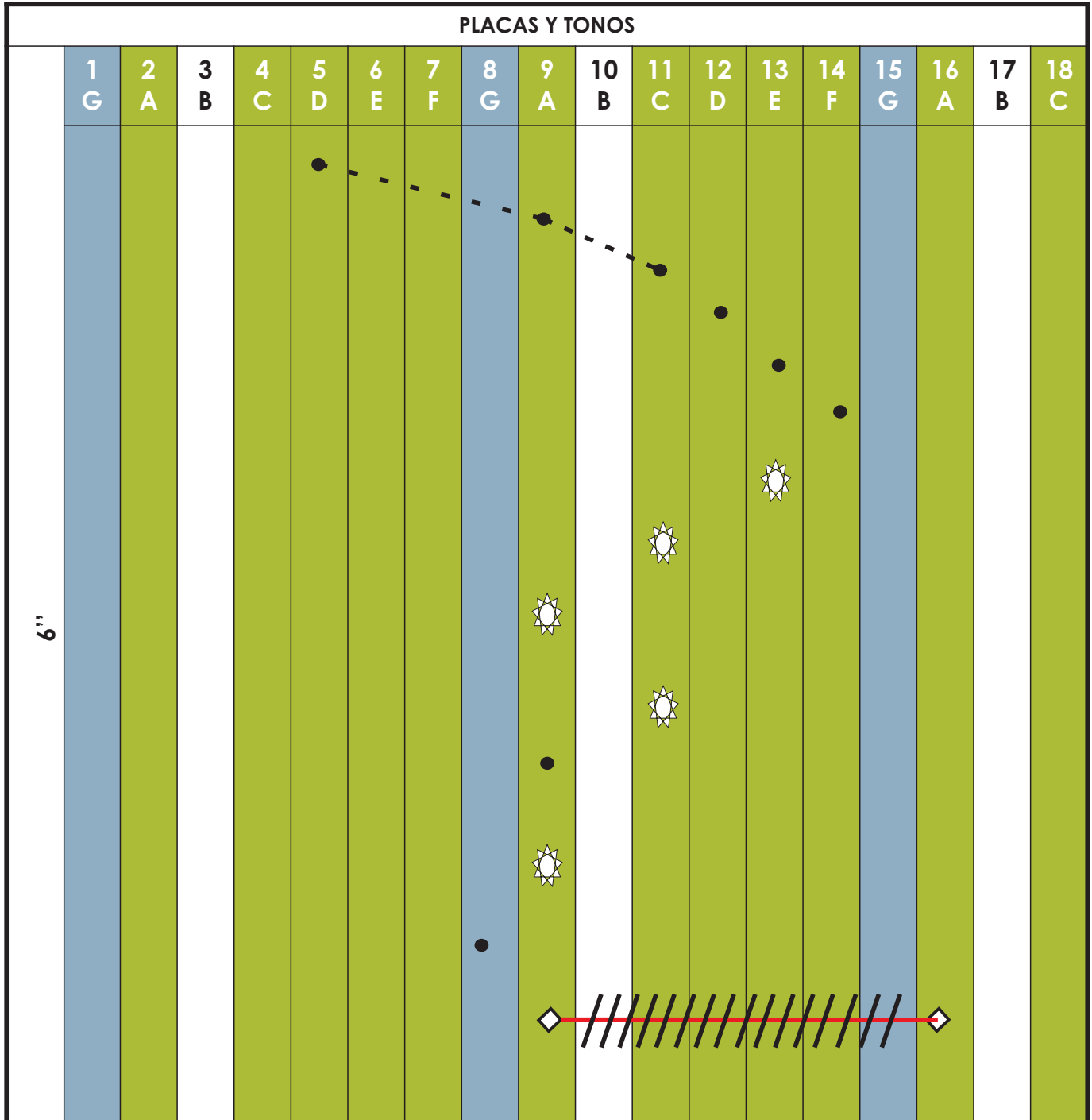
- Tocar el bordón de la juga ininterrumpidamente seis veces (6), variando a criterio sobre la escala.
- Estar atento/a a los cambios sugeridos por el ensamble



(03:04)

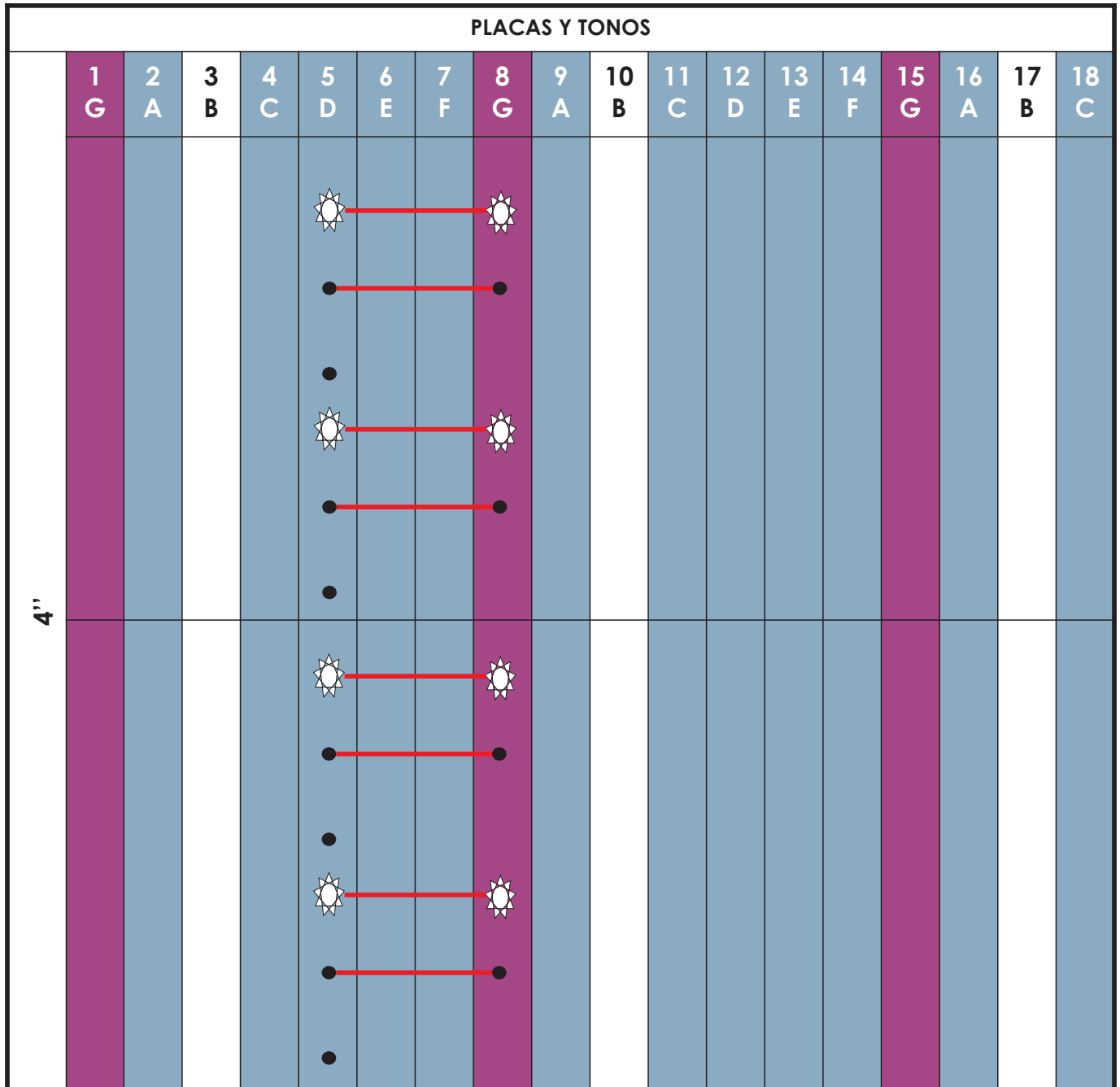


(03:05)

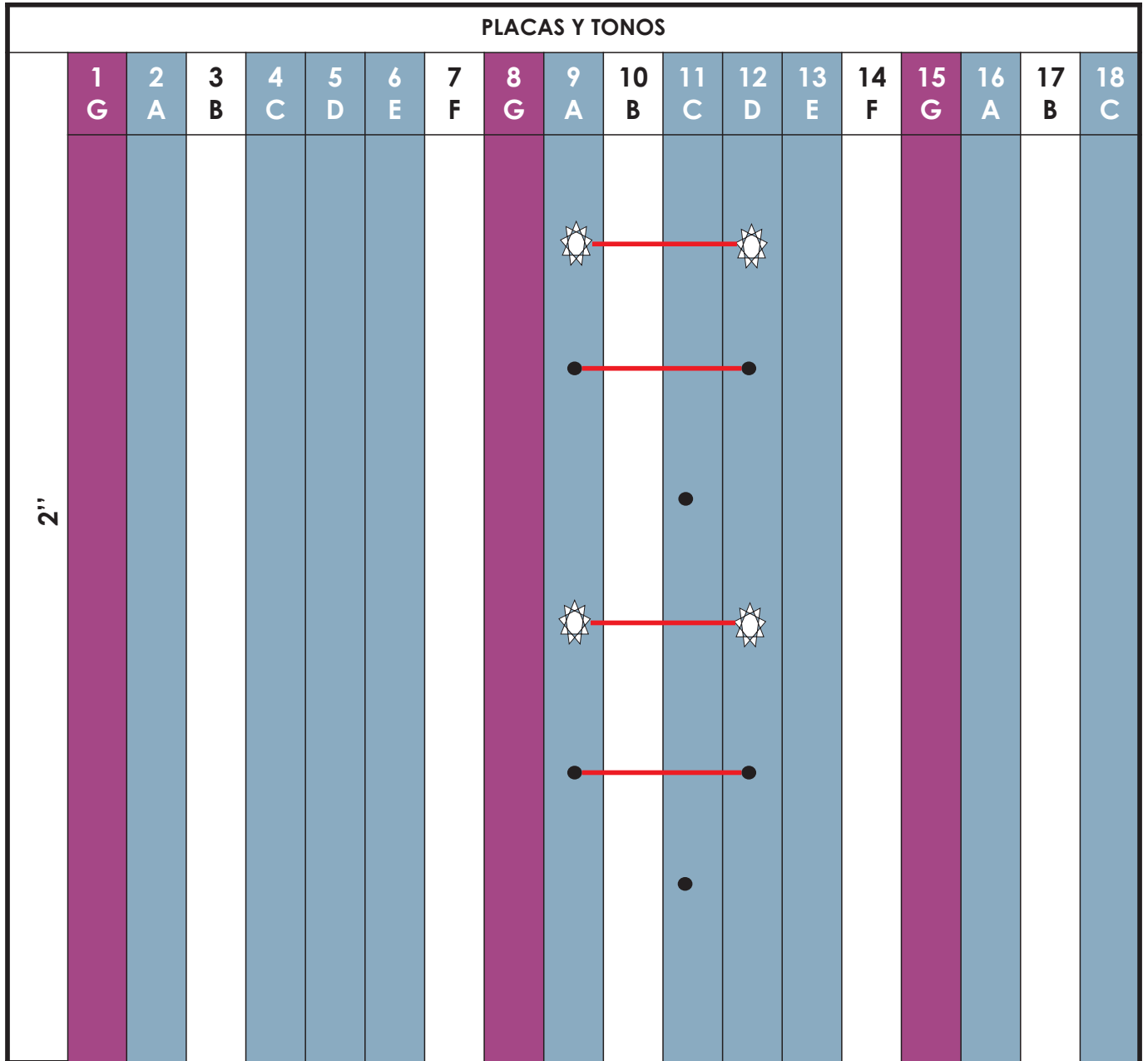


(03:48 - 03:52)

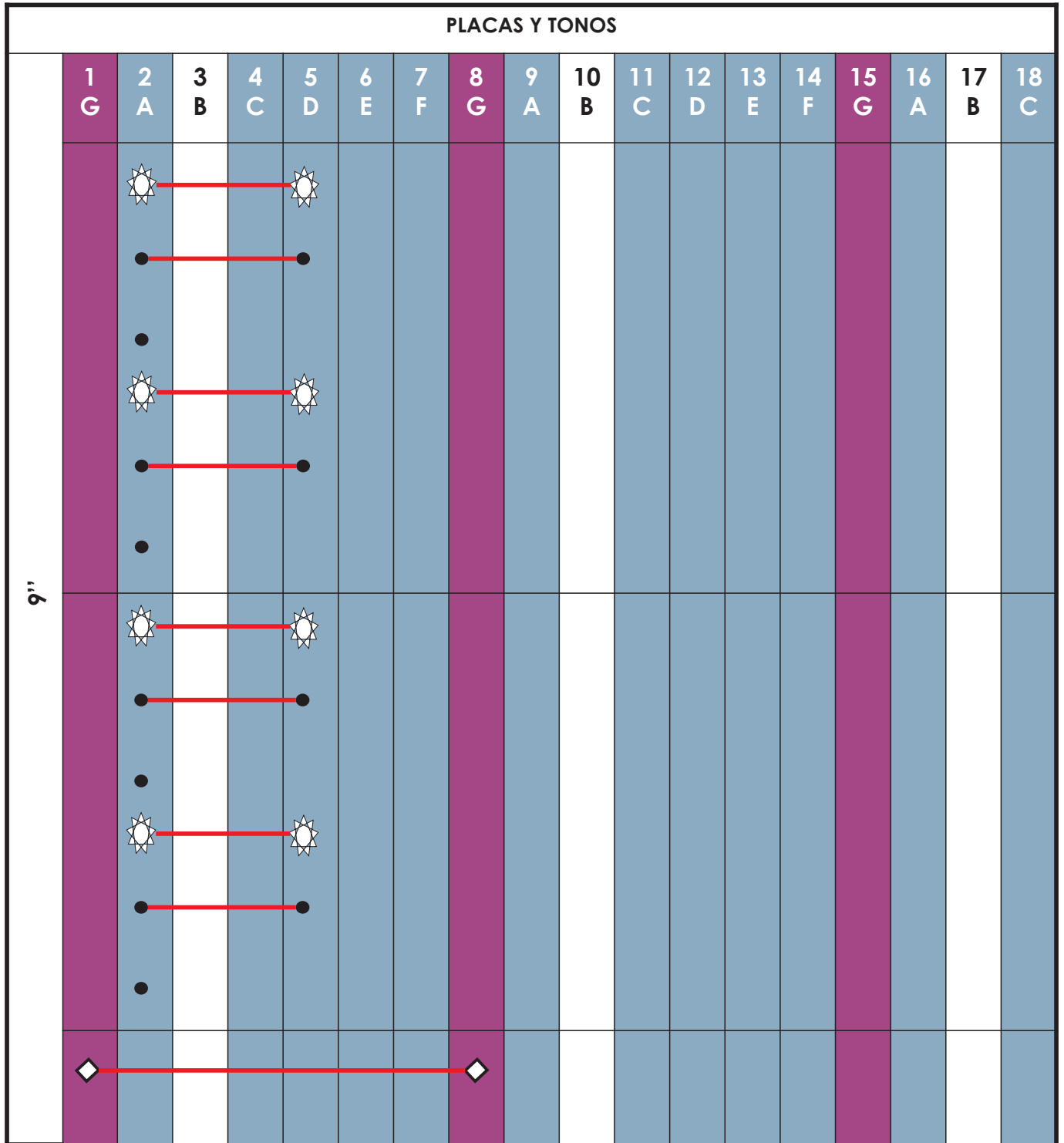
- Ritmo sugerido para bordón de marimba (aire de Bunde)
- El/la interprete tocará improvisando libremente



(04:11)



(04:31 - 04:40)



(06:24 - 06:26)

PLACAS Y TONOS																	
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18
G	A	B	C	D	E	F	G	A	B	C	D	E	F	G	A	B	C

2"



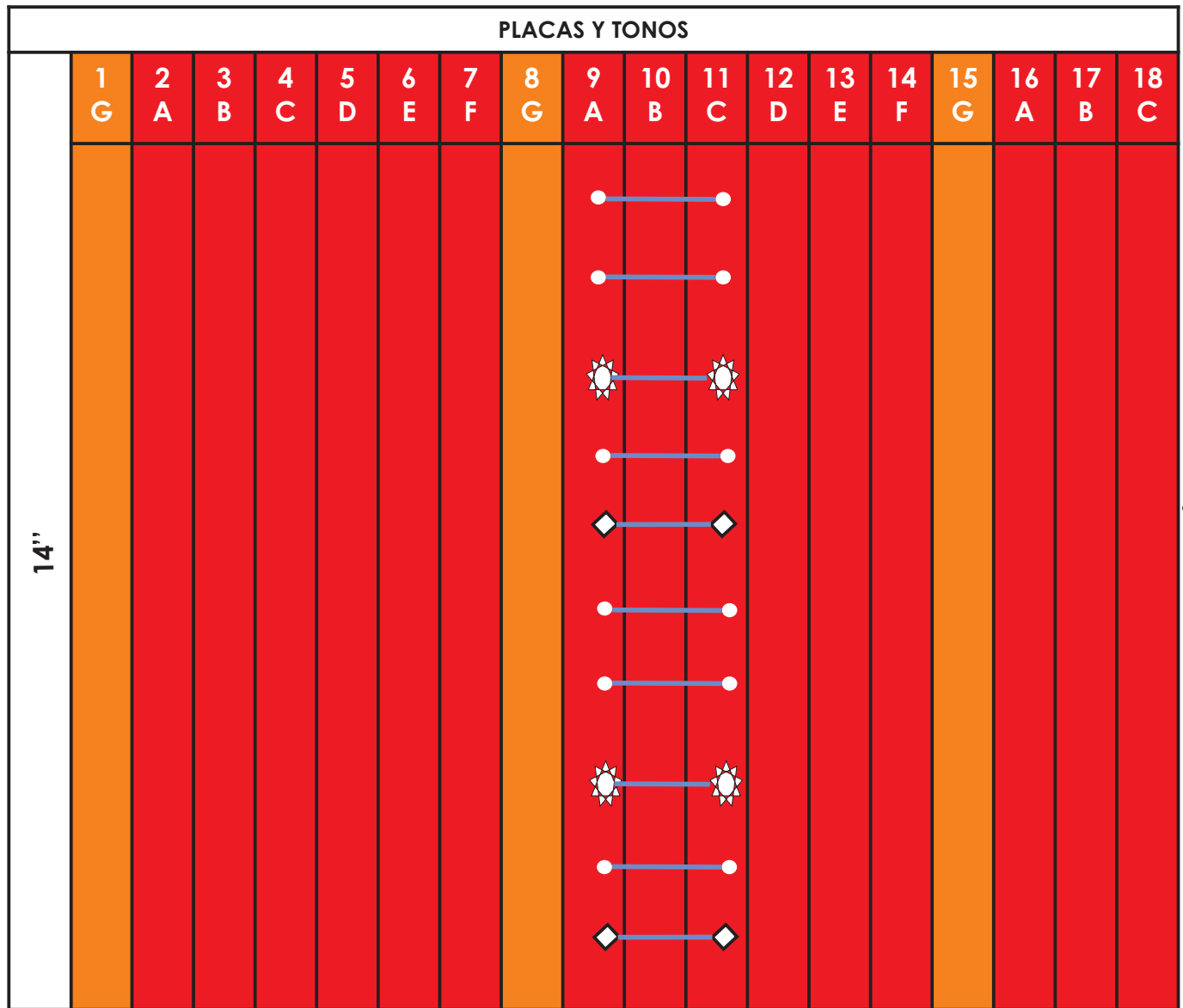
Con el piano, el bajo y la percusión ←

Ultima frase del piano ←

12

(06:27 - 06:41)

- Ritmo sugerido para bordón de marimba (aire de Rumba)
- Improvisa a criterio dentro del rango del instrumento

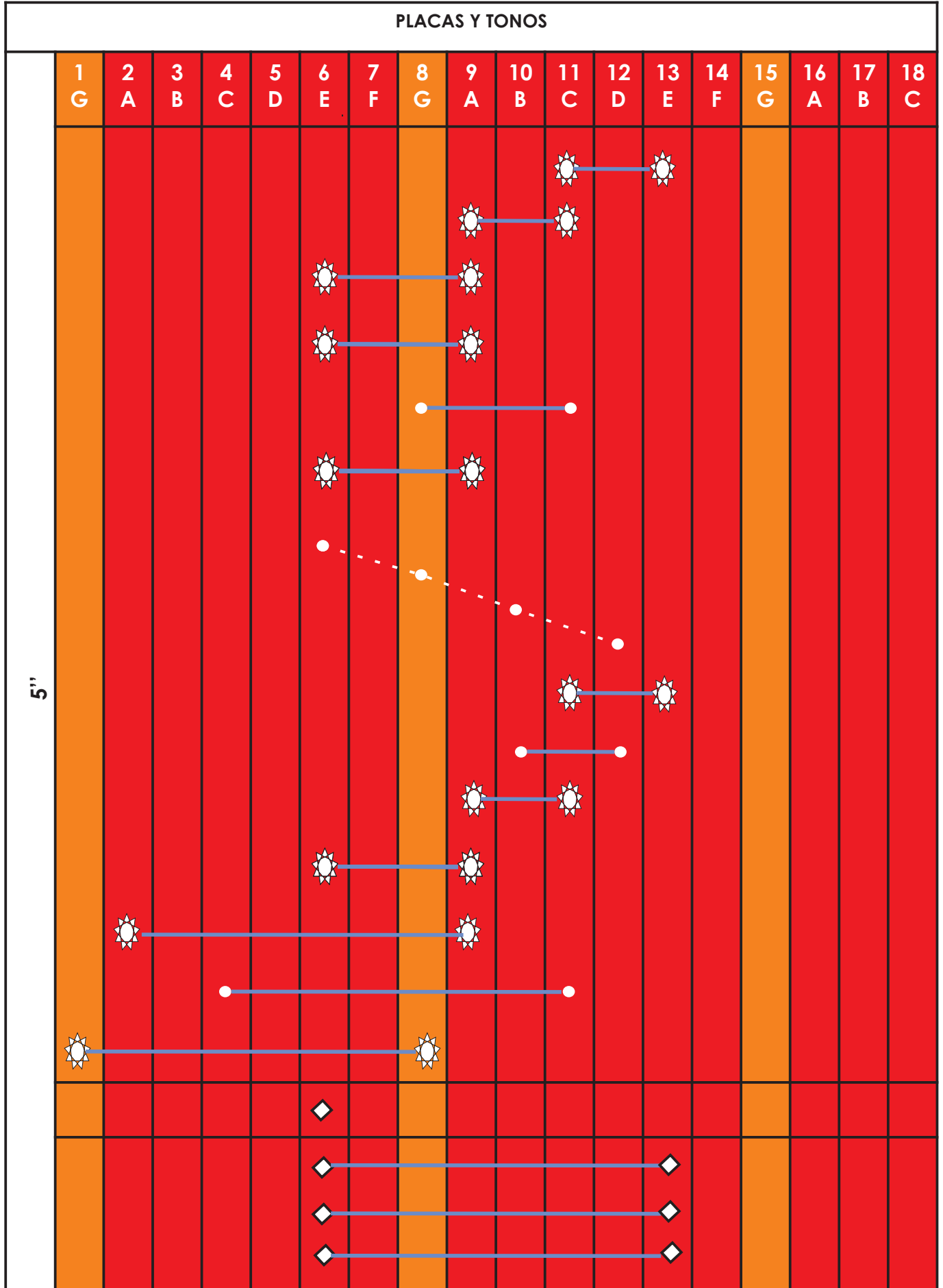


Toca seis (6) veces ←

(06:41 - 06:43)

PLACAS Y TONOS																																			
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18																		
G	A	B	C	D	E	F	G	A	B	C	D	E	F	G	A	B	C																		
2"																																			

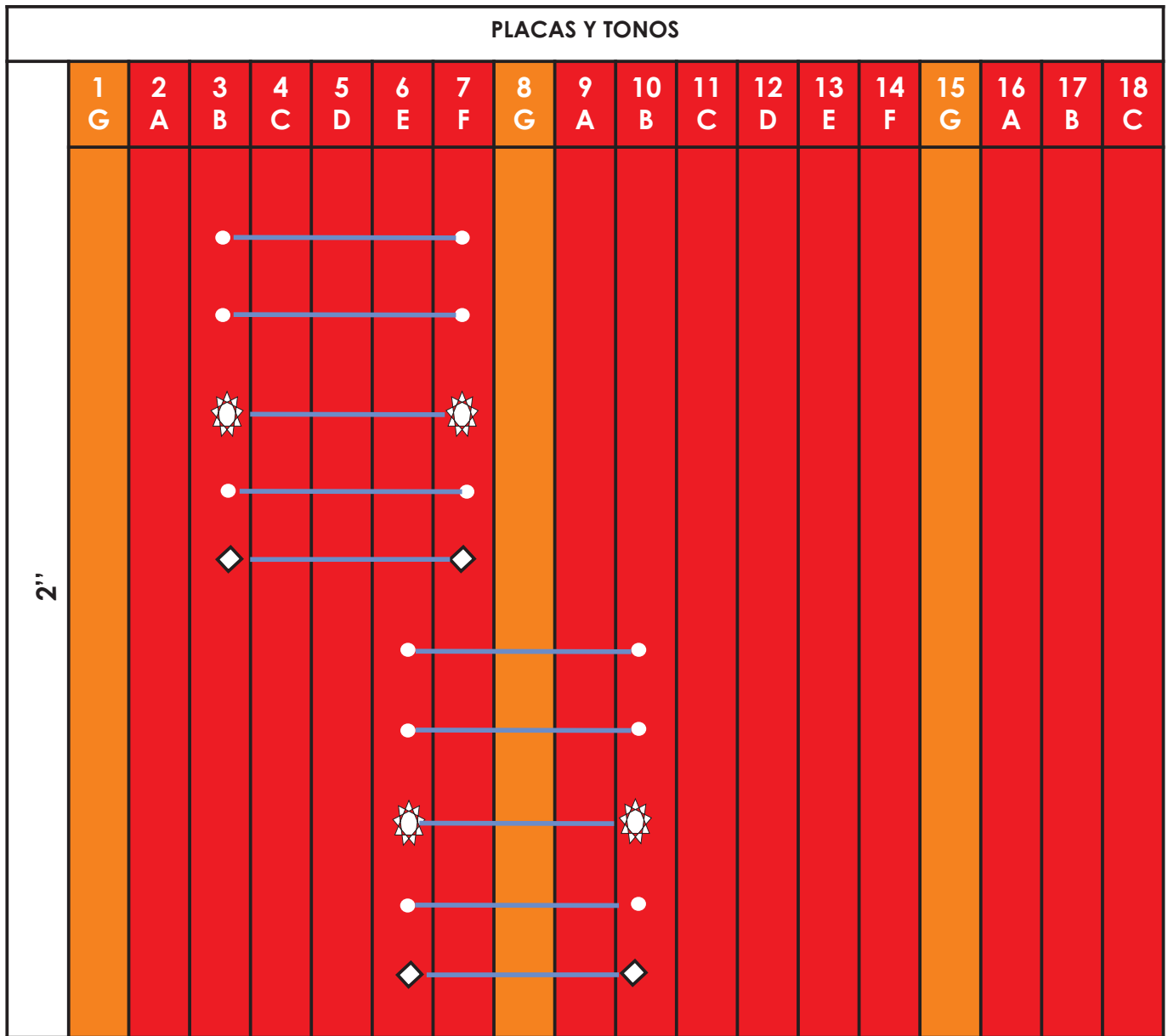
(06:46 - 06:51)



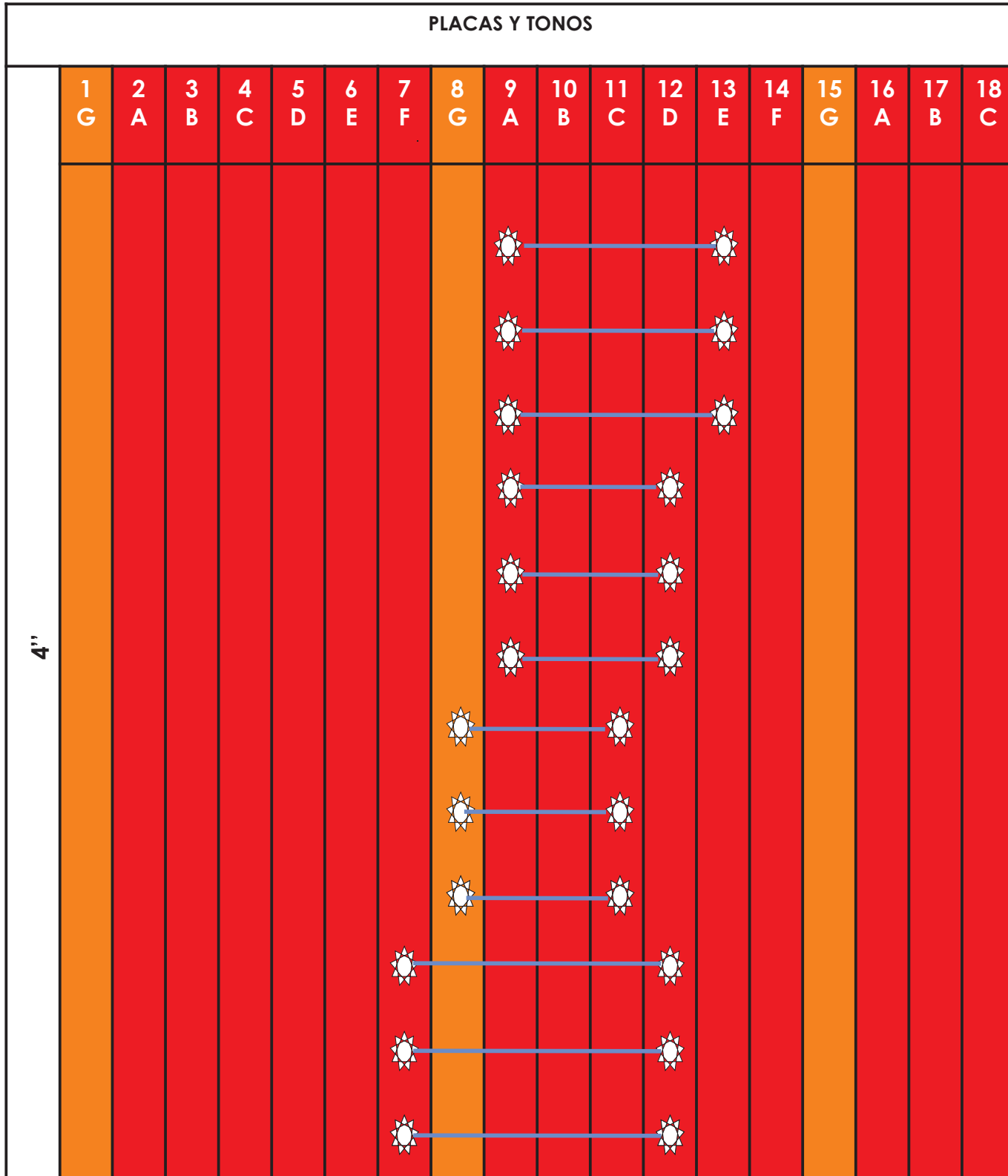
(07:00 - 07:01)

PLACAS Y TONOS																			
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	
	G	A	B	C	D	E	F	G	A	B	C	D	E	F	G	A	B	C	
1"	●							●											
	●							●											
	☼							☼											
	●							●											
	◆							◆											
				●			●												
				●			●												
				☼			☼												
				●			●												
				◆			◆												

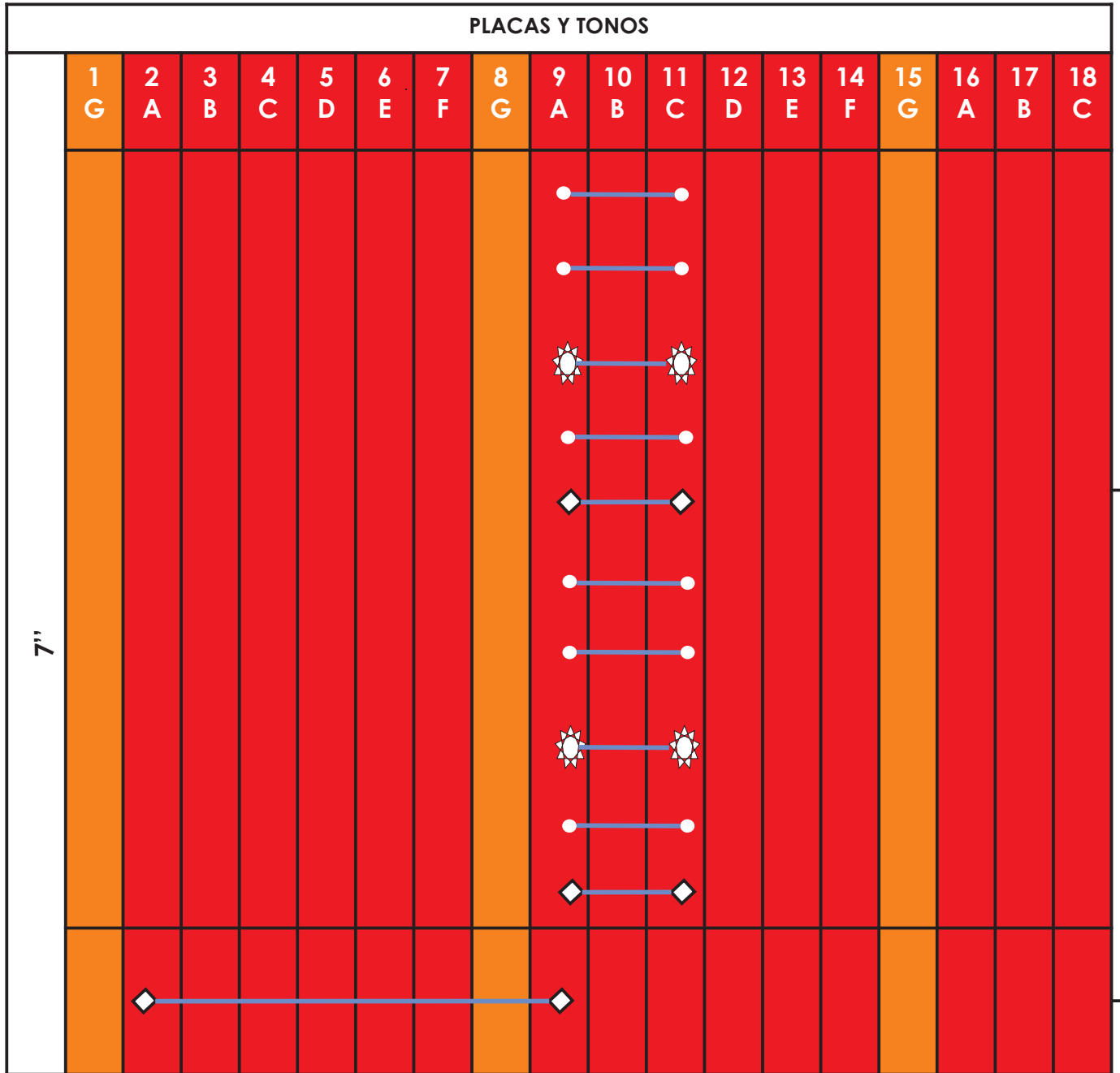
(07:02 - 07:04)



(07:36 - 07:40)



(07:41 - 07:48)



Toca tres (3) veces ←

Fin ←

“Brille para ellos la Luz Perpetua”

(02:49 -02:54) / (2:57 - 3:02)

PLACAS Y TONOS																		Sila	
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18		
G	A	B	C	D	E	F	G	A	B	C	D	E	F	G	A	B	C		
5"											•							Bri	
											•							lle	
													☀					pa	
												•						ra	
											☀							e	
											◊								llos
									•										la
												•							luz
													☀						per
														☀					pe
												☀						.	
											◊							tua	

“¡Y que brille!”

(03:01 -03:10)

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	Sila bas	
	G	A	B	C	D	E	F	G	A	B	C	D	E	F	G	A	B	C		
9"													•	•	•	•	•	•	Y	
														•					que	
															•				bri	
																•			lle	
																		•	que	
																			•	bri
														•					•	lle
														•					•	bri
														•					-	
												◊		◊		◊			lle	

Con coro ←

“Brille”

(06:53) / (07:16)

PLACAS Y TONOS																		Sila bas	
1 G	2 A	3 B	4 C	5 D	6 E	7 F	8 G	9 A	10 B	11 C	12 D	13 E	14 F	15 G	16 A	17 B	18 C		
2"								☀		☀		☀			☀				Bri
								☀		☀		☀			☀				-
								◊		◊		◊			◊				lle

“Brille, brille”

(07:00 - 07:04) / (07:23 - 07:26)

PLACAS Y TONOS																		Sila bas	
1 G	2 A	3 B	4 C	5 D	6 E	7 F	8 G	9 A	10 B	11 C	12 D	13 E	14 F	15 G	16 A	17 B	18 C		
4"																		Bri	
																		-	
																		Ile	
																			Bri
																			-
																			Ile

“Amén, amén”

(07:37 - 07:48)

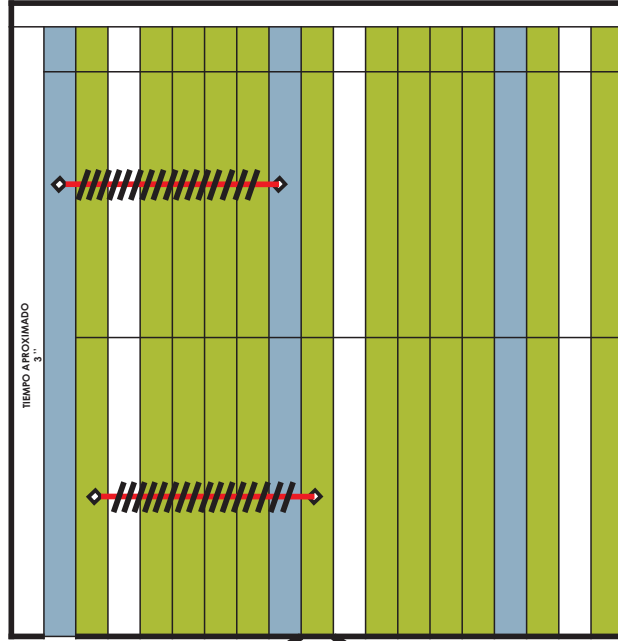
PLACAS Y TONOS																		Sila bas
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	
G	A	B	C	D	E	F	G	A	B	C	D	E	F	G	A	B	C	
																		A
																		-
11"																		A
																		-
																		mén

Fin de la obra

Solista ←

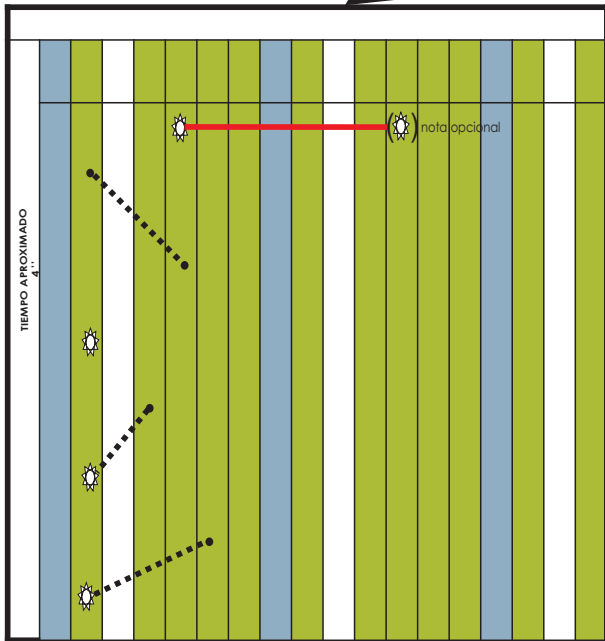
ESTRUCTURA

1

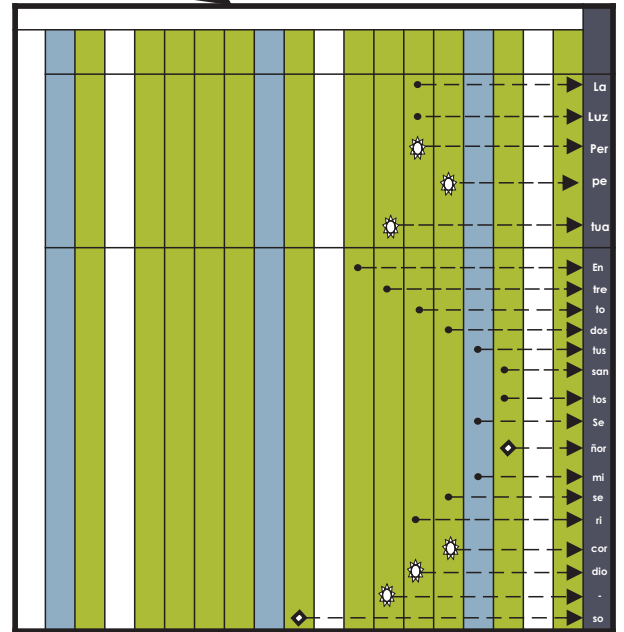


2

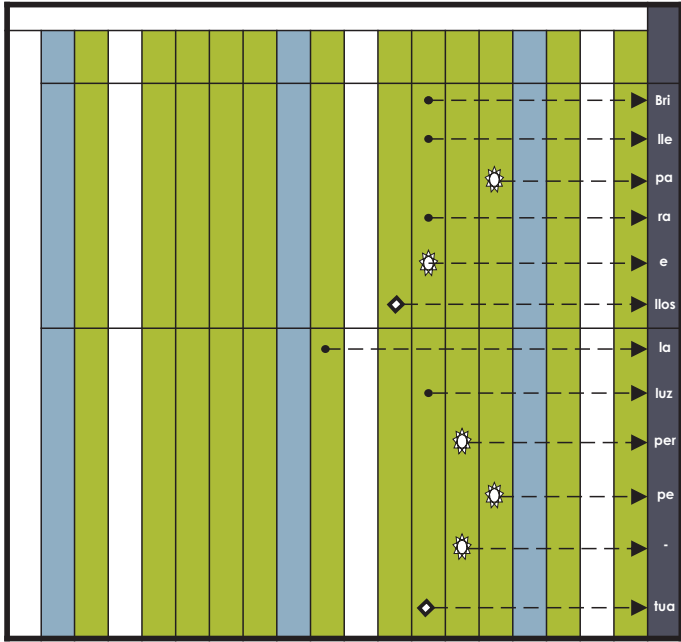
19



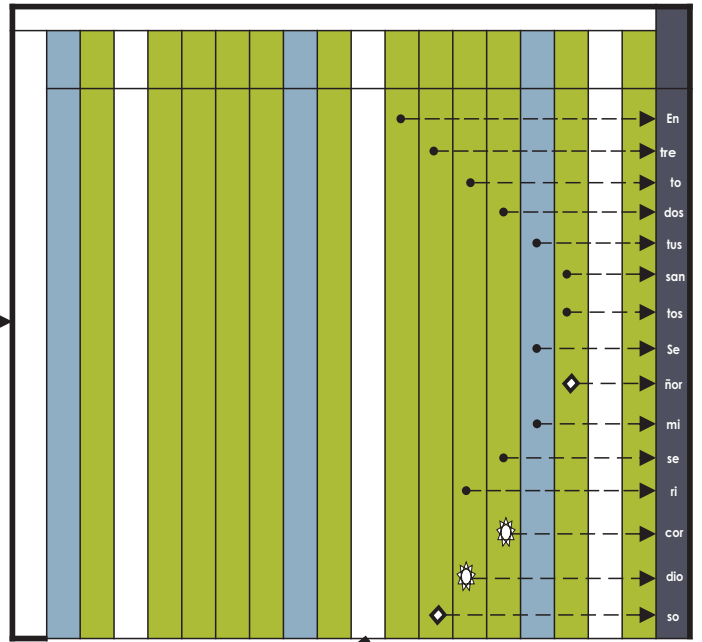
+



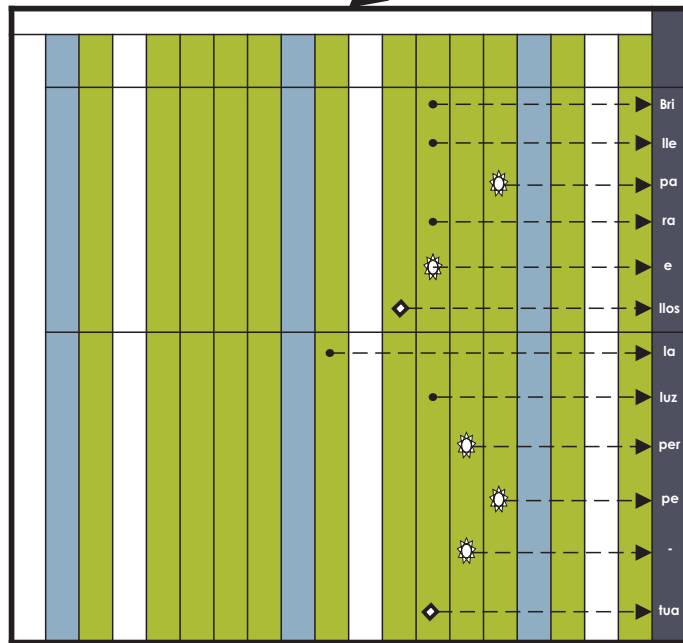
20



21

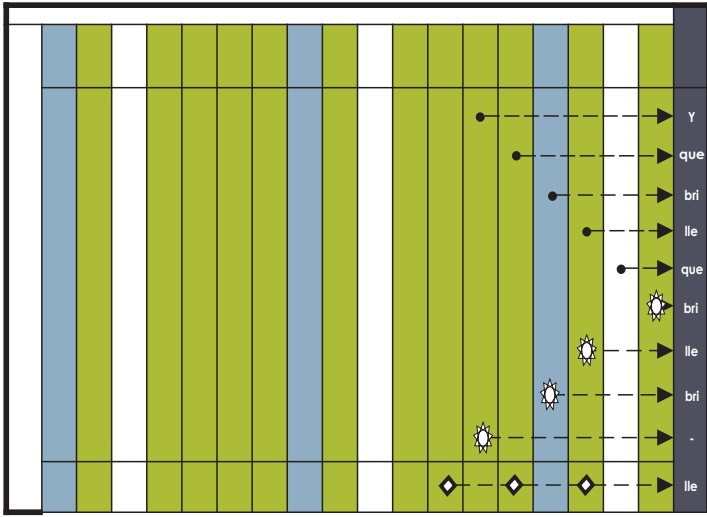


21

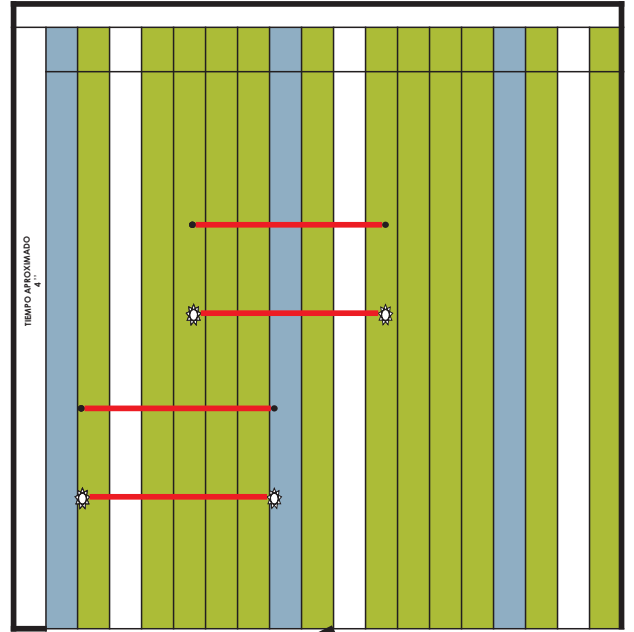


22

3

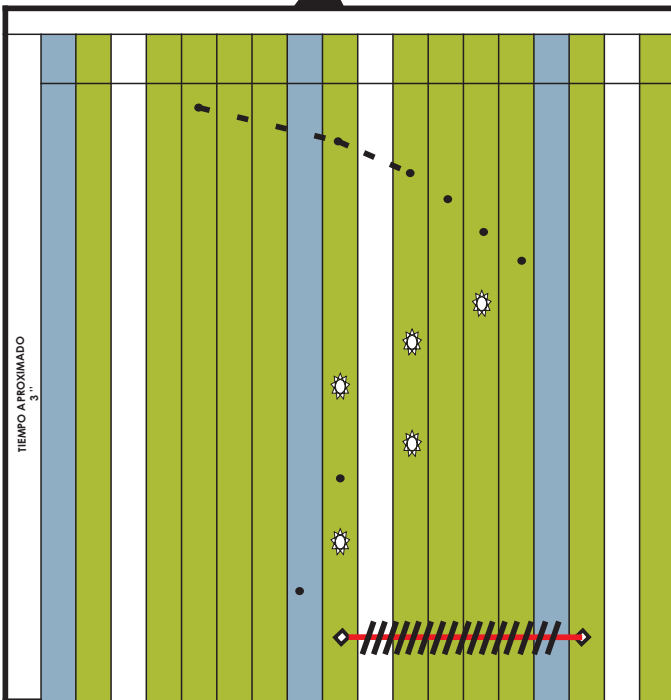


+

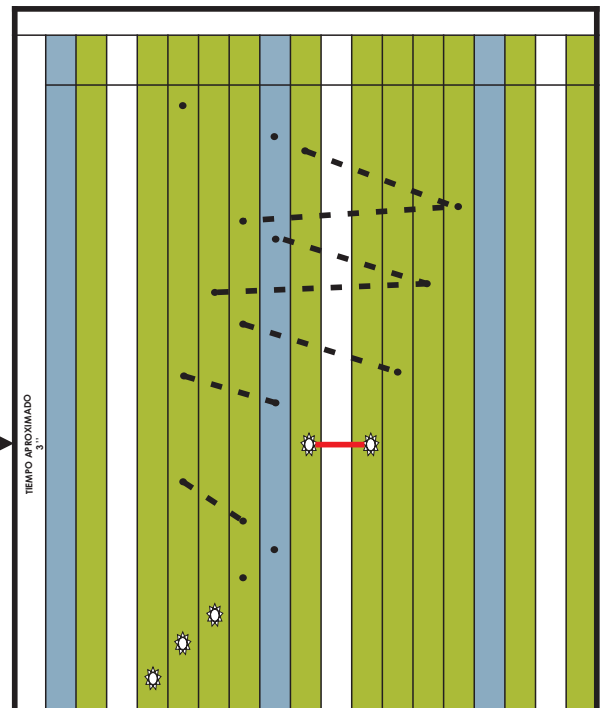


4

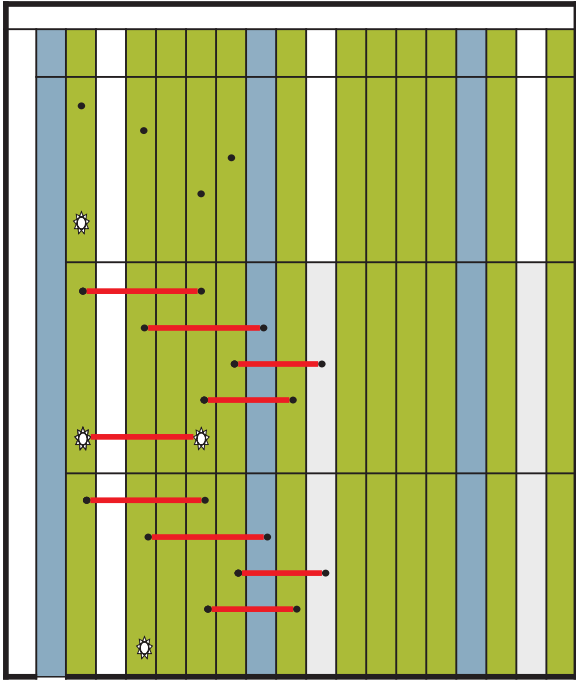
5



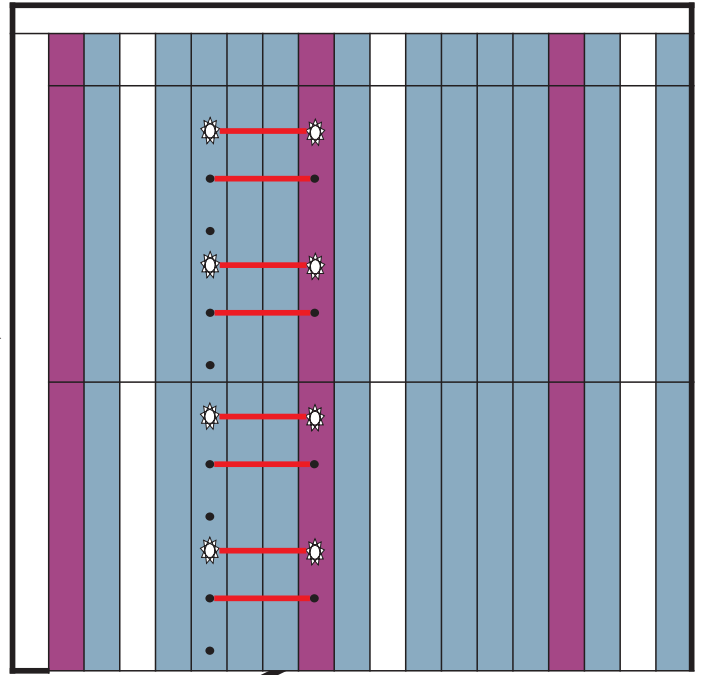
→



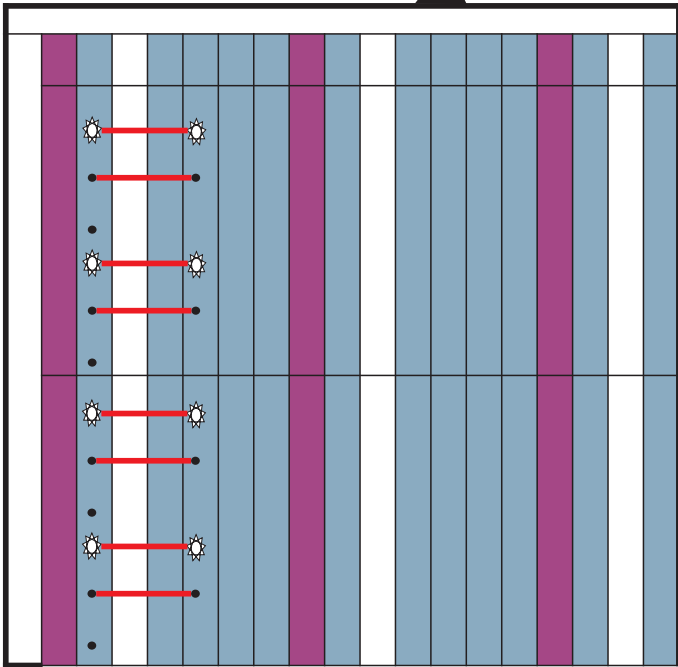
6



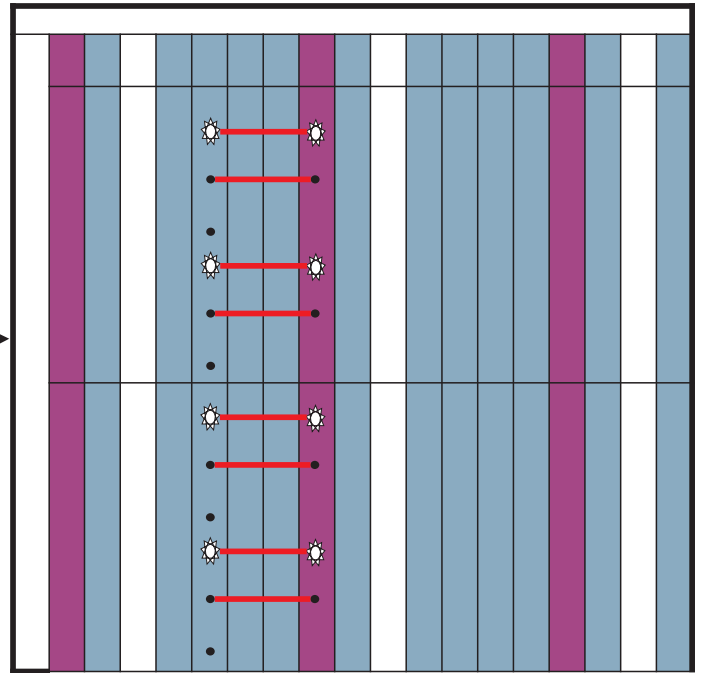
7



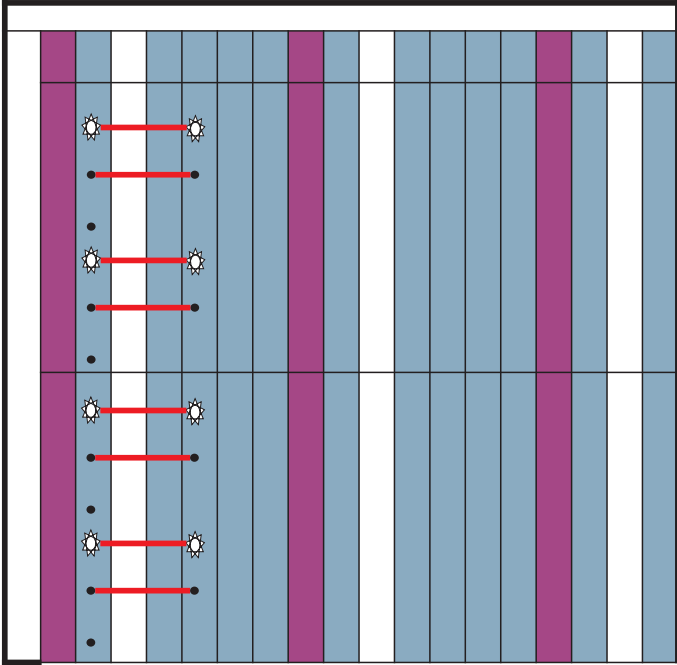
8



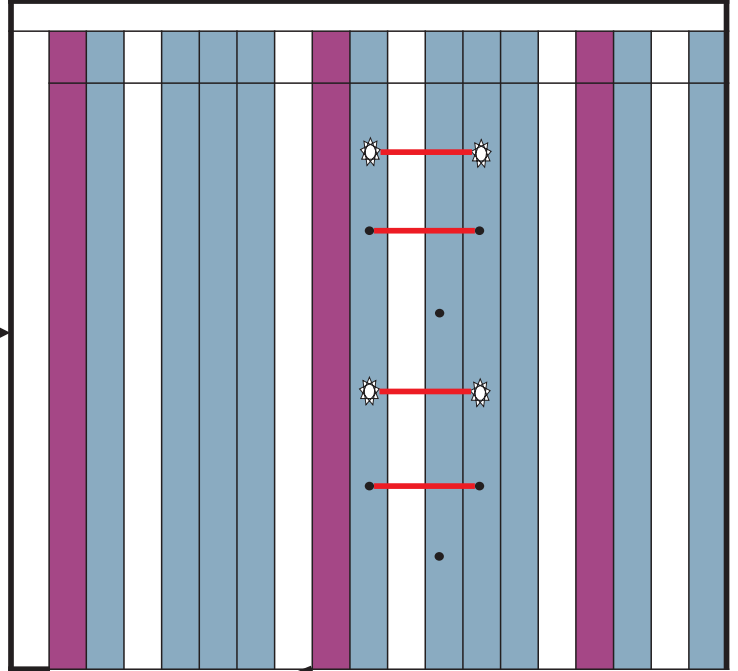
7



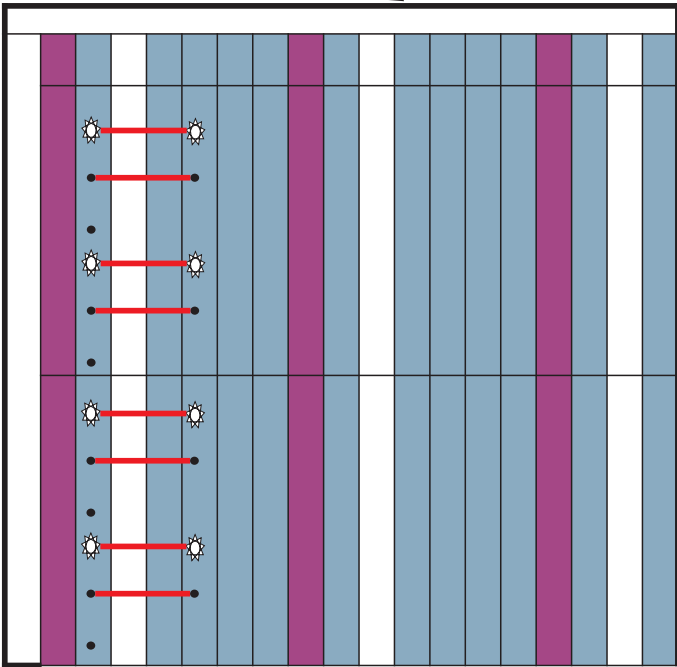
8



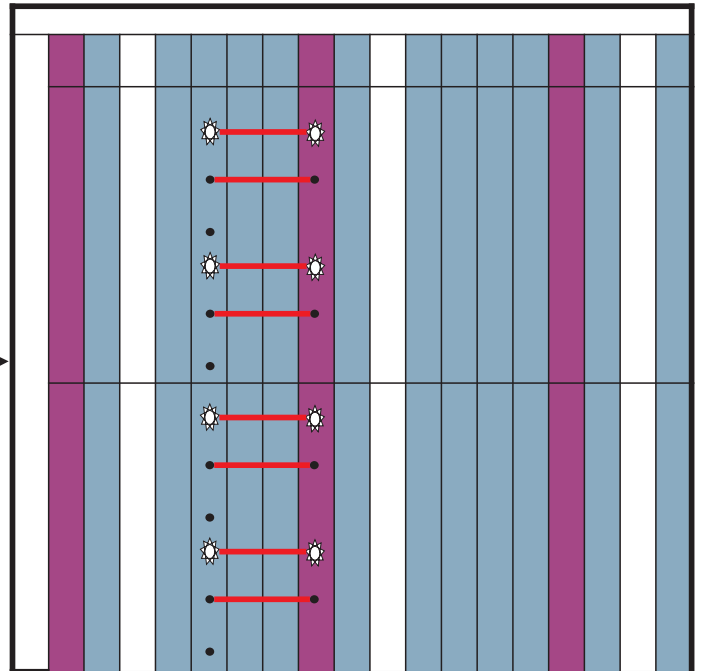
9



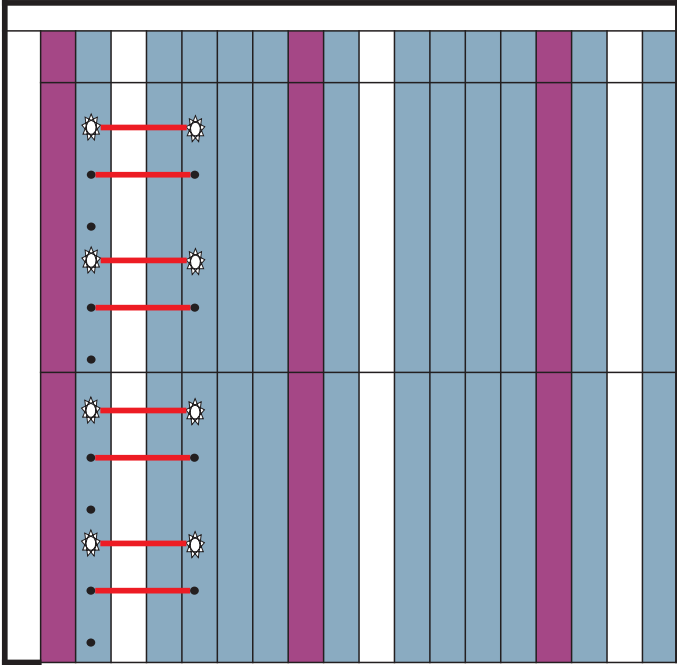
8



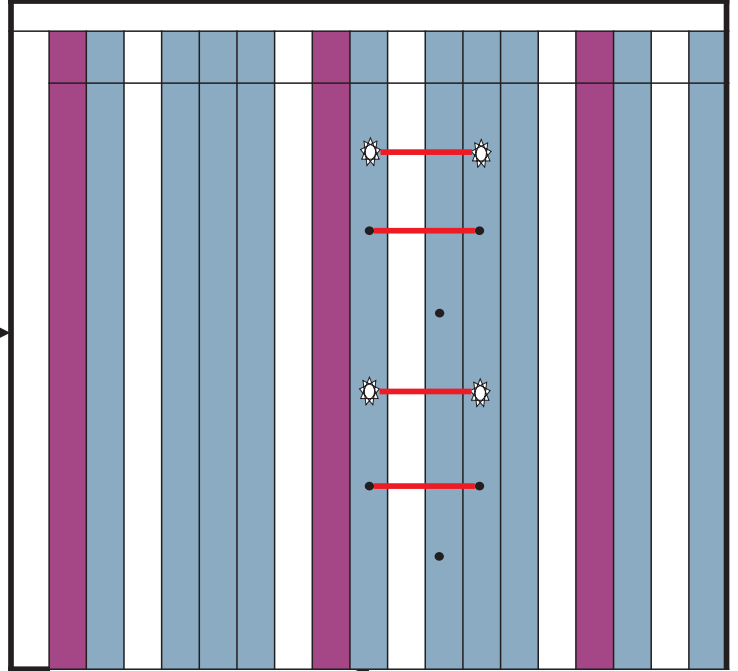
7



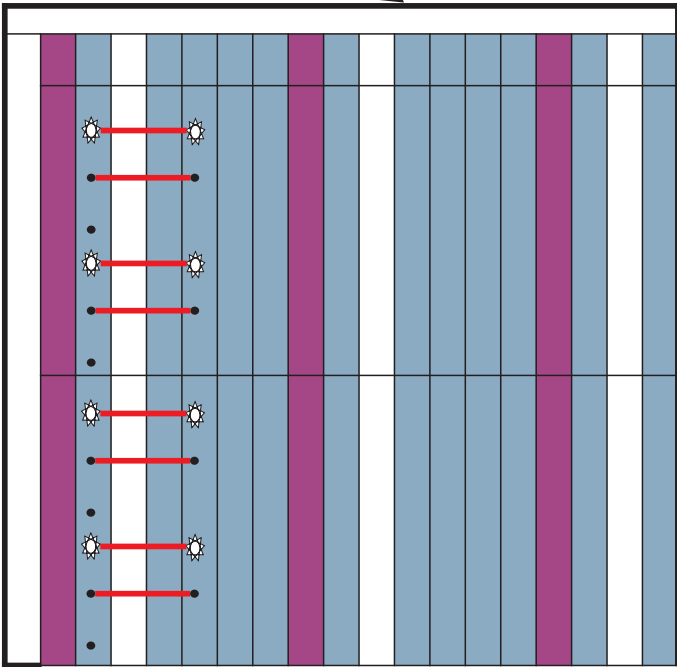
8



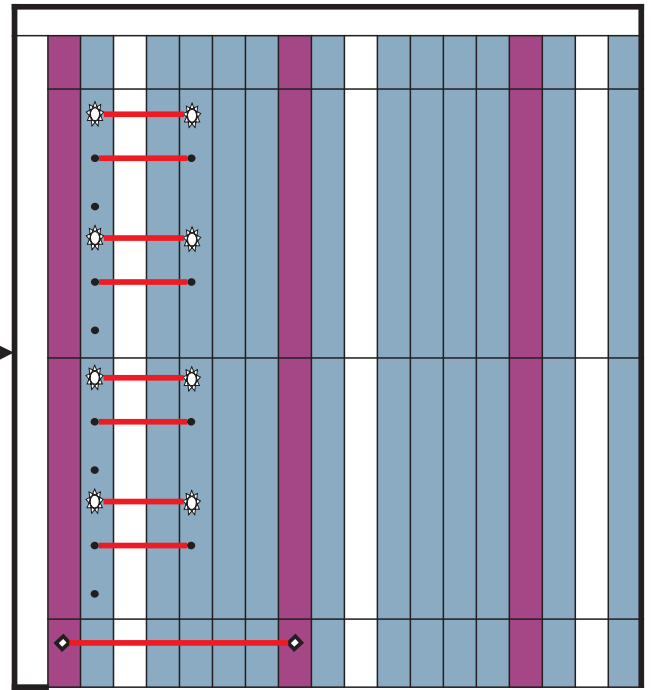
9



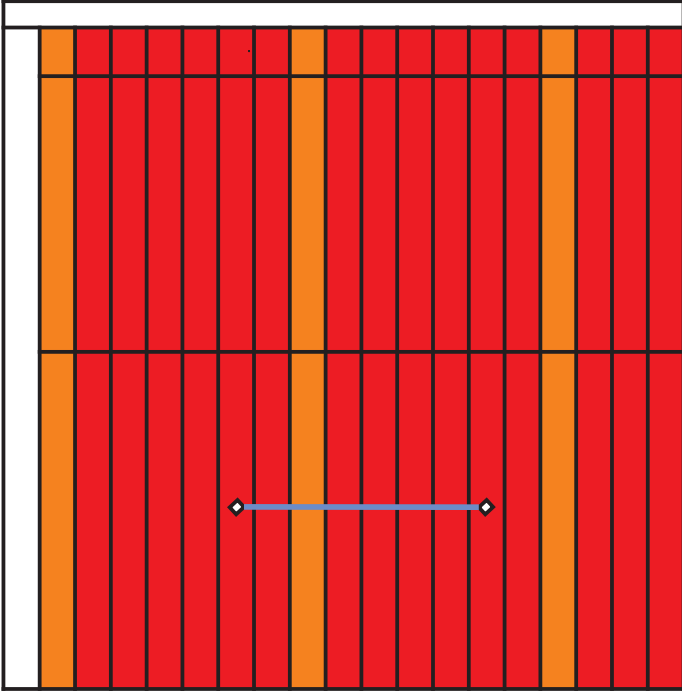
8



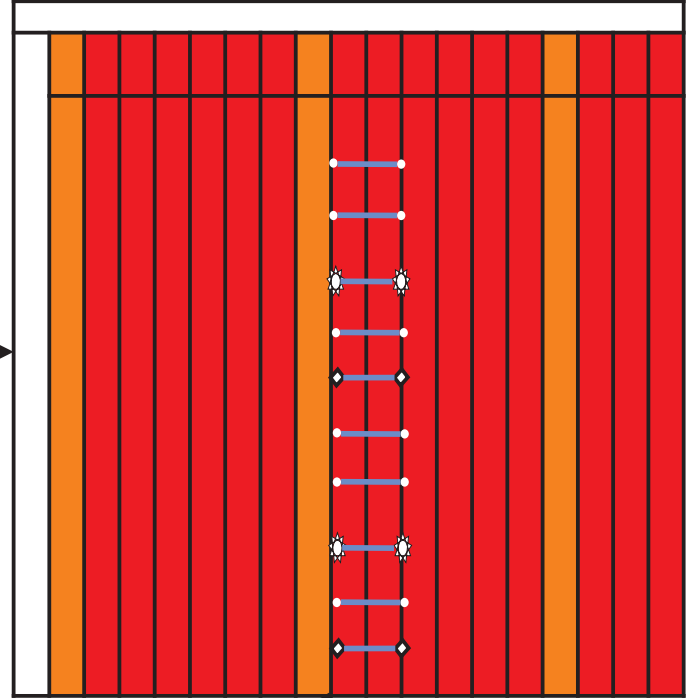
10



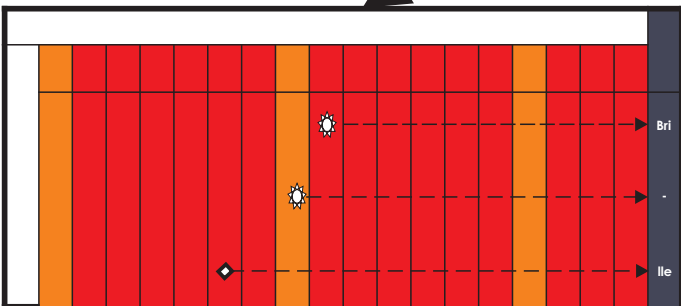
11



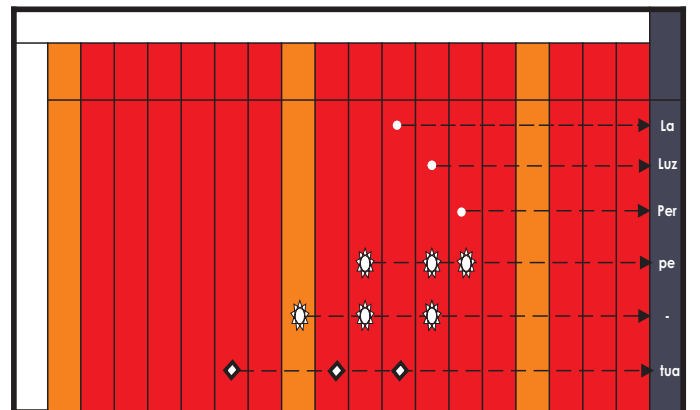
12



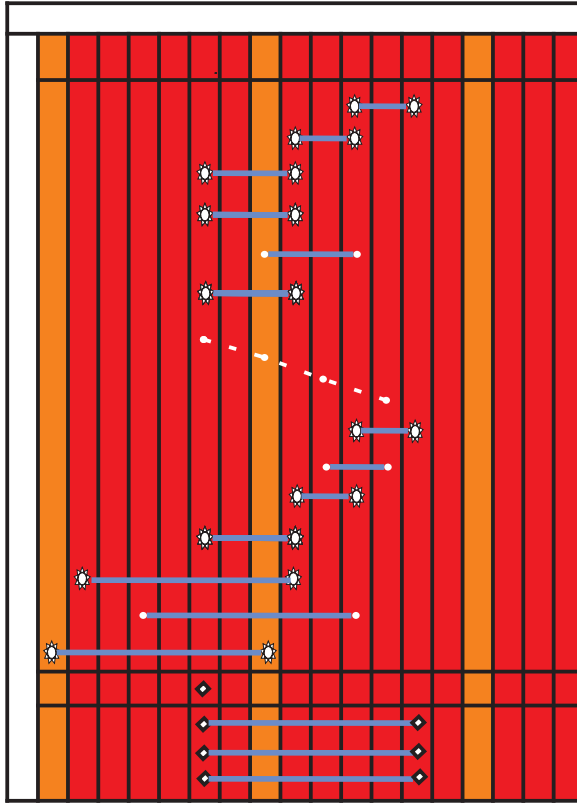
23



24

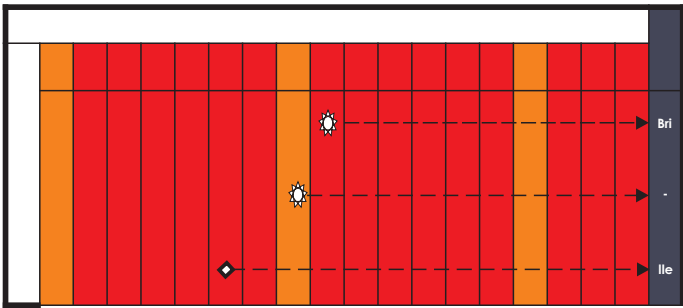


14

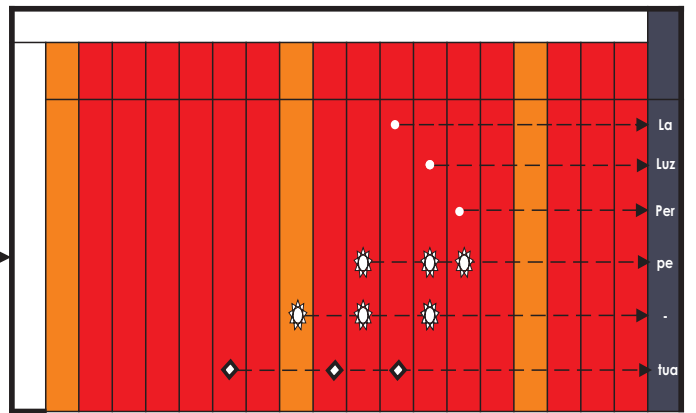


+

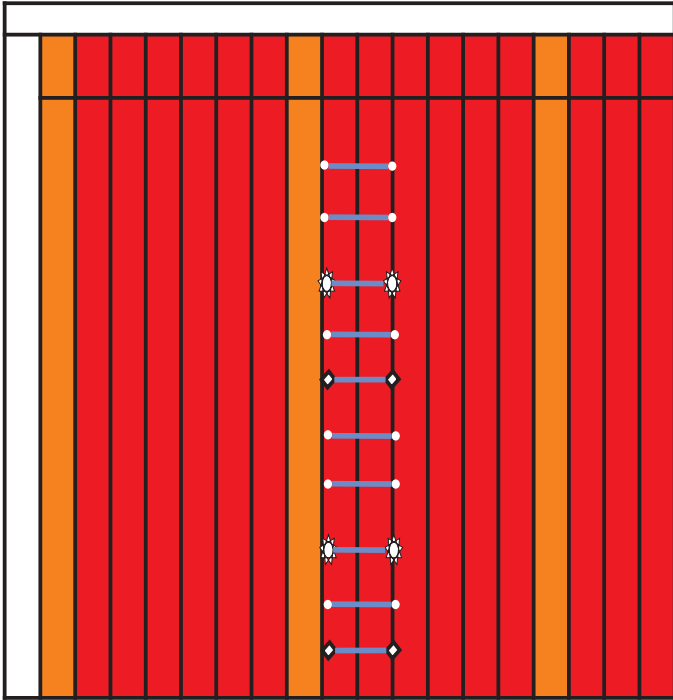
23



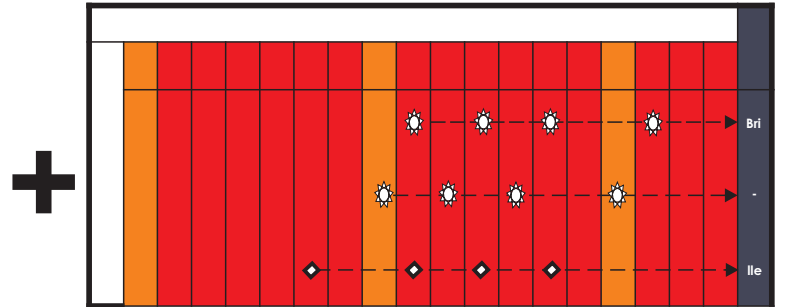
24



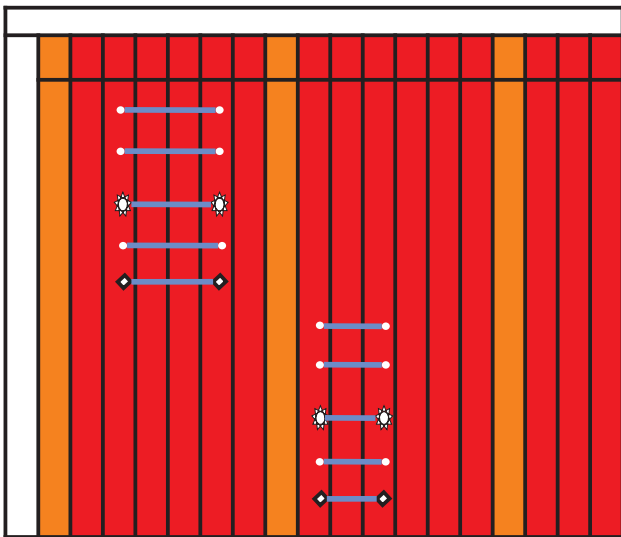
12



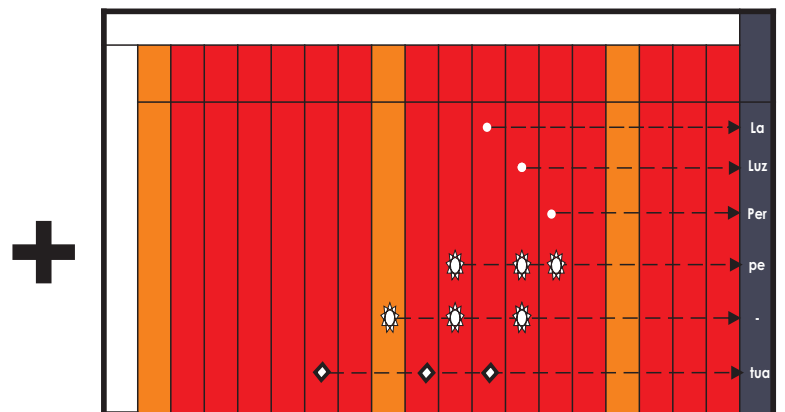
25



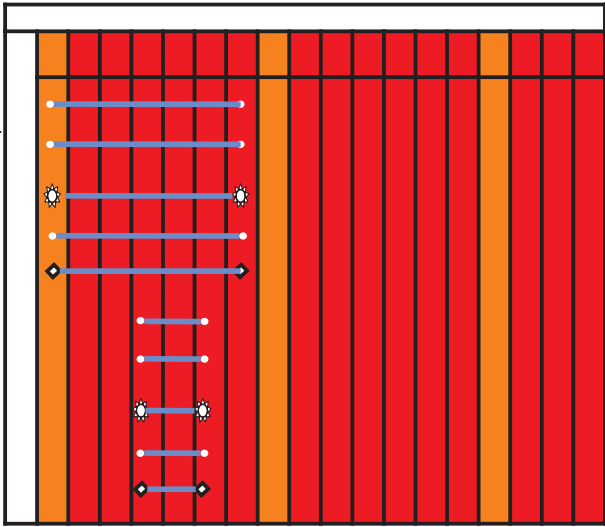
13



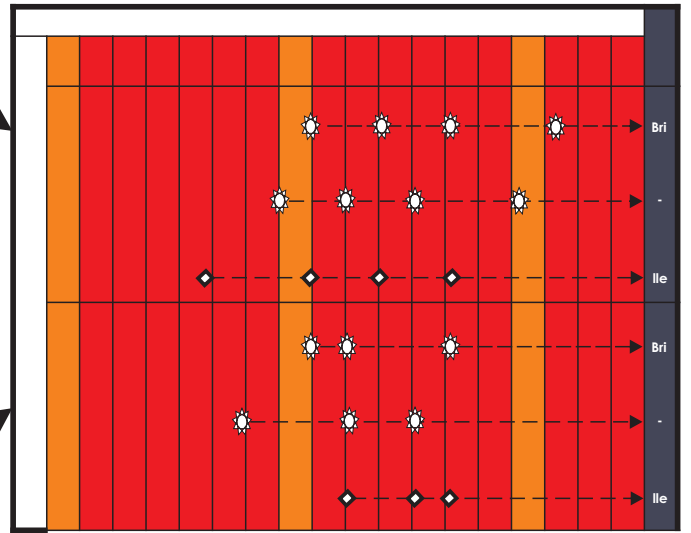
24



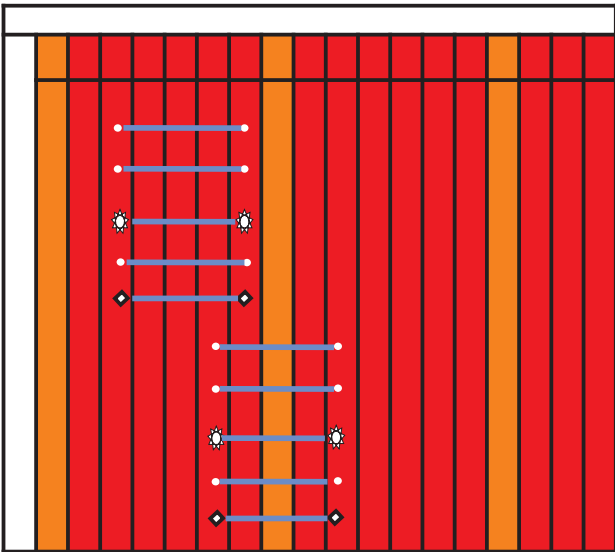
15



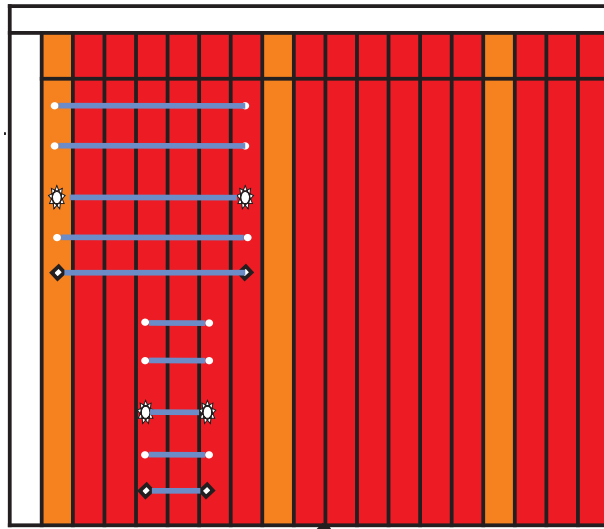
26



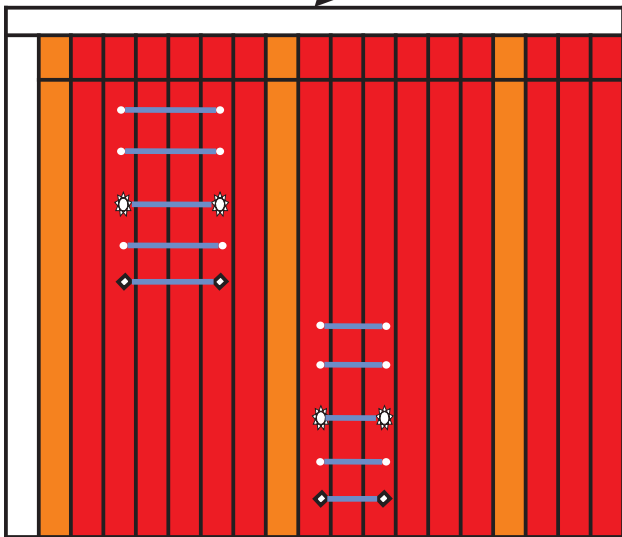
16



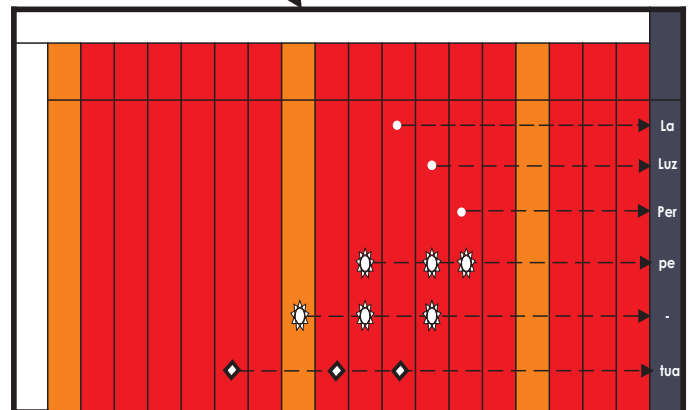
15



13

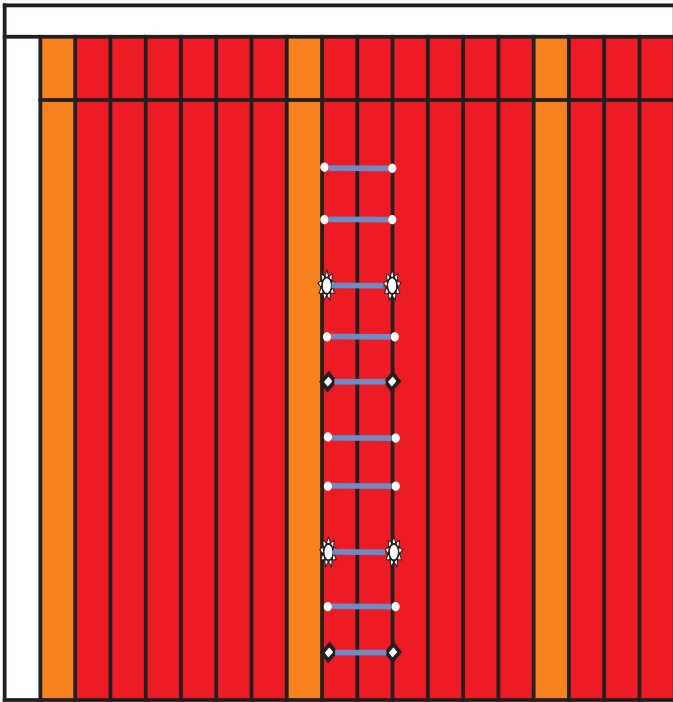


24

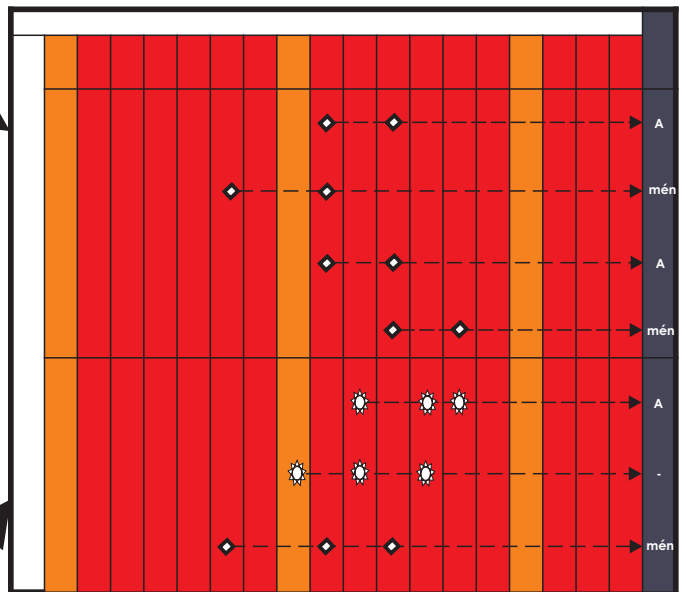


+

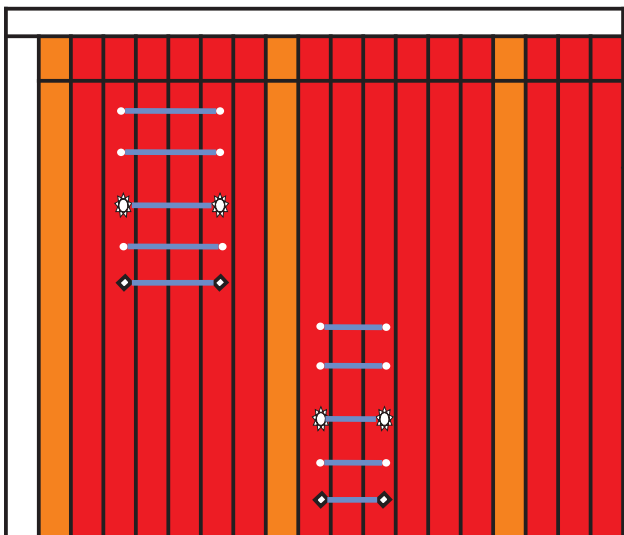
12



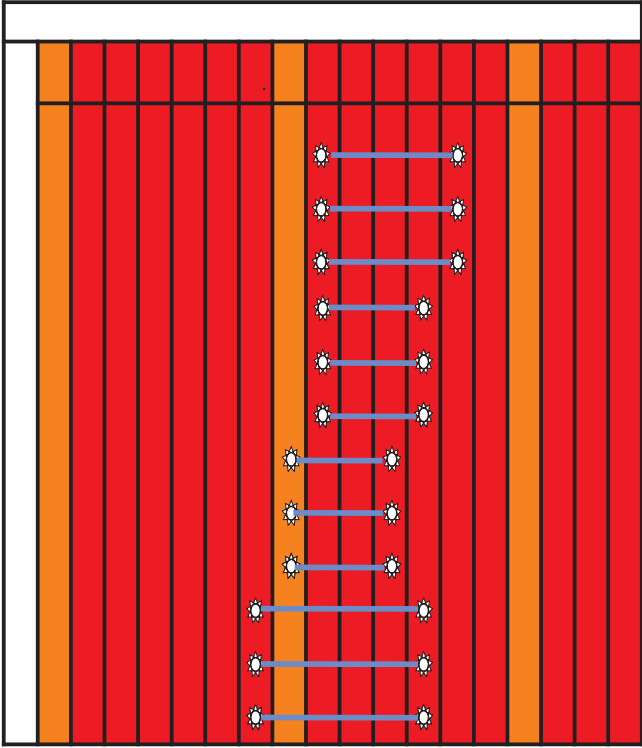
27



13

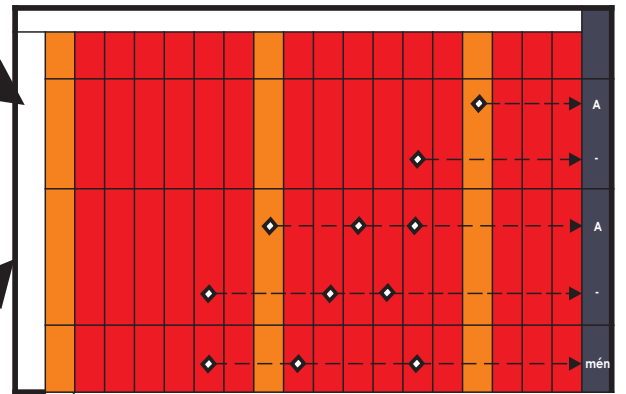


17

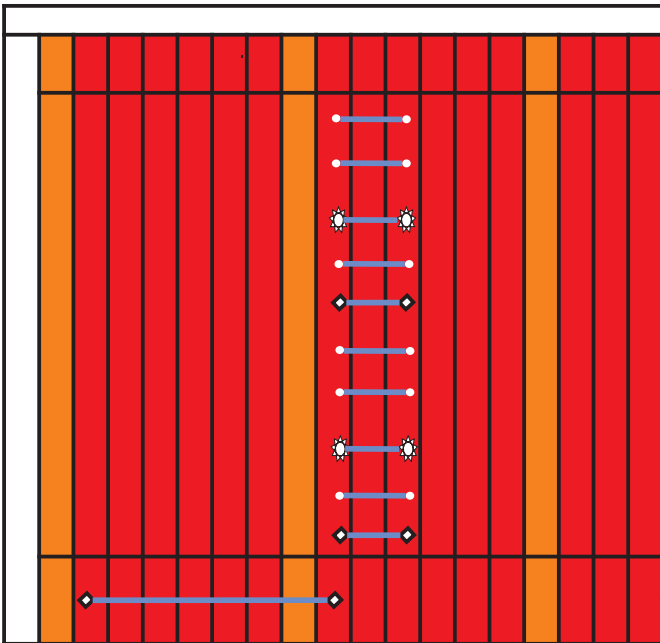


+

27



18



+

+

Anexo 3:

Traducción poética del latín al español y adaptación de los textos litúrgicos de la misa de réquiem original al Réquiem de las Cenizas.

1. Dales señor, el descanso eterno.

Dales Señor, el descanso eterno

Y brille para ellos la luz perpetua.

Escucha mis oraciones, tu a quienes va todo mortal.

En Sion se cantan tus alabanzas,

Te ofrecen sacrificios en Tierra Santa.

2. Señor, ten piedad.

Señor, ten piedad. Ten piedad de nosotros

Cristo ten piedad. Ten piedad de nosotros

Señor, ten piedad. Ten piedad de nosotros.

3. Libérame, Señor.

Libérame, Cristo. Libérame, Dios

De la muerte eterna.

Libérame, Señor, de la muerte eterna.

Cuando al mundo vengas a juzgarnos con fuego.

Libérame, Señor, de la muerte eterna en aquel terrible día

Cuando tiemblen tierra y el cielo

Líbrame del día de amargura inmensa, desdicha y miseria.

Libérame, Señor, de la muerte eterna en aquel terrible día
Dales Señor, el descanso eterno y brille para ellos la luz perpetua.

4. Ofertorio.

Glorioso rey, Jesucristo

Libera a los fieles difuntos

Del infierno profundo.

Y las fauces del abismo.

Amén.

Que no caigan en desgracia

Que no caigan en las tinieblas.

Guíalos a la Luz Santa

Como prometiste a tu descendencia.

Amén.

Oraciones y ofrendas te dimos

De las almas que hoy evocamos

Al Cielo dales camino

Como prometiste a tus hijos.

Amén.

5. Santo

Santo, santo, santo

¡Santo es el Señor!

Dios del universo

¡Santo es el Señor!

Llenos están los cielos y la Tierra de tu Gloria

Salve, en las alturas ¡Salve!

Bendito el que viene en el nombre del Señor

Salve, en las alturas ¡Salve!

6. Cordero de Dios

Cordero de Dios que quitas

Los pecados del mundo.

Ten piedad de nosotros (repite).

Cordero de Dios que quitas

Los pecados del mundo.

Danos la paz.

7. Comunión

Brille para ellos la luz perpetua,

Entre todos tus Santos,

¡Señor Misericordioso!

Dales Señor, el descanso eterno,

Junto a todos tus santos,

¡Señor Misericordioso!.

Brille para ellos la luz perpetua,

Entre todos tus santos,

¡Señor Misericordioso!.

Amén.

Anexo 4:

CD/Demo. Grabación y registro del Réquiem de las Cenizas.