

**CUENTO PAGODA**  
**COMPOSICIÓN PARA ORQUESTA SINFÓNICA DE VÍCTOR AGUDELO**

**JUAN PABLO NOREÑA CARDONA**

**Monografía para optar al título de Magíster en Música con énfasis en Dirección de Orquesta**

**Asesor:**

**Mg. GUSTAVO YEPES**

**FACULTAD DE CIENCIAS Y HUMANIDADES**

**UNIVERSIDAD EAFIT**

**MEDELLÍN**

**2012**

## Nota de aceptación

---

Asesor del trabajo

---

Jurado

---

Jurado

---

Jurado

Medellín, marzo 5 de 2012

## **AGRADECIMIENTOS**

A Cecilia Espinosa y Alejandro Posada, mis Maestros de Dirección Orquestal.

Al Mg. Gustavo Yepes, asesor del trabajo.

Al Dr. Víctor Agudelo por permitirme analizar su obra.

# CONTENIDO

**Pág.**

AGRADECIMIENTOS .....	3
RESUMEN .....	5
1. INTRODUCCIÓN.....	6
2. RESEÑA BIOGRÁFICA.....	8
3. LA OBRA .....	11
3.1 INSTRUMENTACIÓN .....	11
3.2 MESOFORMA .....	12
4. ORIGEN Y DESARROLLO DE LA PAGODA .....	13
5. MÚSICAS DEL MUNDO .....	15
6. CANTO DE GARGANTA .....	18
7. ESCALA PENTATÓNICA .....	21
8. ORGANIZACIÓN SERIAL.....	26
9. CAÑA DE MILLO.....	33
10. TALAS.....	37
11. USO Y EXPLORACIÓN DE LA PERCUSIÓN .....	42
12. BIBLIOGRAFÍA .....	47
13. LISTA DE FIGURAS.....	49
14. LISTA DE EJEMPLOS .....	50

## RESUMEN<sup>1</sup>

Una pagoda es un tipo de construcción oriental que tiene sus orígenes en la cultura Budista. La relación entre Budismo y pagodas se puede encontrar en la literatura de esta religión, que dice que las pagodas fueron originalmente construidas con el propósito de preservar los restos de Shakyamuni, el fundador del Budismo en India. En Sánscrito, pagoda significa tumba.

*Cuento Pagoda* es una pieza surrealista para orquesta sinfónica en la que cada sección se encuentra interconectada por pequeñas glosas interpretadas por el clarinete piccolo, el cual hace el papel de la caña de millo, usando giros melódicos con aires de la costa Atlántica Colombiana y superpuesto a sonoridades empleadas en la técnica de canto de garganta encontrada en las regiones del sur de Rusia y Mongolia. Técnicamente, la obra está construida bajo conceptos de organización serial, música Budista y elementos rítmicos de la música Hindú.

**Palabras claves:** PAGODA, BUDISMO, SERIAL, INDIA, CANTO DE GARGANTA, COLOMBIANA.

---

<sup>1</sup> Víctor Agudelo.

## 1. INTRODUCCIÓN

Compuesta entre los meses de Noviembre de 2007 y Enero de 2008, *Cuento pagoda* es el resultado de un viaje que realizó Agudelo a China como director asistente y pianista con la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Memphis (USA) en Mayo de 2007. Motivado por una convocatoria realizada por esta universidad, que solicitaba una composición inédita para orquesta sinfónica, Víctor decide tomar su paso por el país asiático como punto de partida de su creación musical, que evidencia su gran interés en las músicas del mundo. Fue la obra premiada por dicha convocatoria y grabada por la Orquesta Sinfónica de la misma Universidad.

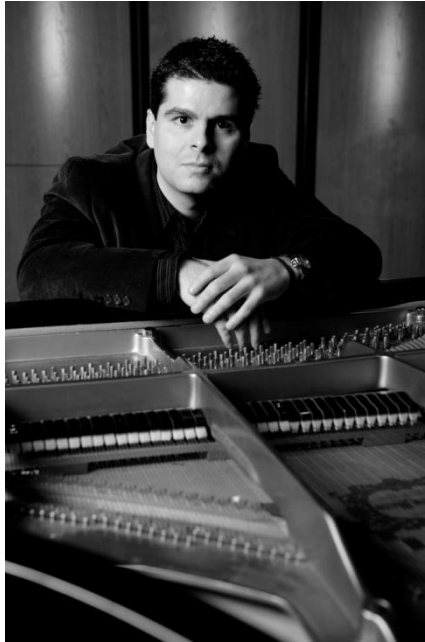
Con una duración aproximada de 9 minutos, *Cuento Pagoda* pone de manifiesto la influencia de la cultura propia del compositor y sus raíces musicales, en yuxtaposición con las impresiones de aquel viaje realizado a la ciudad de Shangai, la más poblada de China, donde la historia y la modernidad se combinan en una de las culturas más fascinantes y diversas del mundo. Uno de los grandes tesoros de esta gran urbe es, sin duda, su arquitectura contrastante caracterizada por la forma del carácter chino 之, la ventana en forma de portilla y las figuras de flores y animales en formas peculiares. Además, incluye en sí misma elementos chinos, tales como las formas de nube y monedas antiguas, que demuestran el espíritu optimista y moderno de la ciudad. Pero no fueron sus modernos y elevados edificios los que dejaron estas impresiones de un mundo oriental en el joven compositor Antioqueño; por el contrario, lo sedujo el encanto y el misticismo de aquellas construcciones tradicionales que encuentran su génesis en la India, como las famosas pagodas, que se suscriben en la tradición budista. La mayoría de estas edificaciones de varios niveles fueron construidas con fines religiosos, principalmente como parte de esa doctrina, de la que China contiene la mayor cantidad de adeptos en el mundo.

Algunos cánticos entonados en las ceremonias de las pagodas tienen relación con *el canto de garganta*, que tiene como uno de sus principales exponentes al pueblo de Tuva, una nación en el sur de Siberia; este canto es conocido también como *canto difónico* (en inglés, overtone singing). En esta técnica, un cantante puede producir dos tonos distintos simultáneamente, lo que en la obra de Víctor Agudelo constituye un importante referente al tratar de reproducir en su composición, esta y otras sonoridades con la utilización de los instrumentos de la orquesta.

También se hacen presentes en la obra algunos elementos de la música hindú con los ritmos Tala, que es la forma en que se dividen los ciclos rítmicos en este tipo de música; de la misma manera en que en Occidente existen los compases, en India la Tala es la división cíclica del ritmo basada en las unidades y Agudelo la utiliza para su obra en un ciclo rítmico que introduce en los instrumentos de percusión, pero que se desarrolla luego con otros instrumentos de la orquesta.

Por otra parte, hace presencia en la obra el elemento “nacionalista” con la representación de la caña de millo: una flauta travesera de origen indígena con la que se interpreta la cumbia, en este caso, a cargo del clarinete piccolo; éste realiza unos giros melódicos que evocan la sonoridad propia de la música de la Costa Caribe Colombiana, que también se hace visible con la alusión al *llamador*, uno de los instrumentos de percusión con que se acompañan la cumbia y otros ritmos de esta región.

## 2. RESEÑA BIOGRÁFICA



**Víctor Hugo Agudelo Ramírez** nació el 16 de julio de 1979 en la ciudad de Medellín. A la edad de 10 años, inició sus estudios de piano y teoría musical en la escuela Virgilio Frayling del Instituto Colombo-venezolano y luego en el Colegio de música en su ciudad natal, donde continuó sus estudios de piano clásico y popular con los profesores Eugene Uman, Raúl Maya y Mauricio Moreno. Durante este período realiza algunas composiciones para su ensamble de Jazz y música experimental “Ánfora”. En 1998, empezó a estudiar música con énfasis en composición en la Universidad EAFIT donde se formó en teoría musical y composición bajo la tutoría de los maestros Andrés Posada, Moisés Beltrán, Mario Gómez Vignes y Sergio Mesa. De igual manera, realizó estudios en dirección coral con Cecilia Espinosa y estudios de piano con Lise Frank en esta institución. En 2000 y 2001 fue ganador de los concursos de composición realizados en el Departamento de Música de EAFIT con las obras “Credo” y “Sangre de hincha”, respectivamente.



En julio de 2003, Agudelo obtuvo el título de pregrado en la Universidad EAFIT como Músico con énfasis en composición y la posibilidad de continuar sus estudios de postgrado en la misma universidad gracias a una beca otorgada por su alto rendimiento académico. No obstante, en enero del año siguiente se trasladó a la ciudad de Memphis TN, en los Estados Unidos, para continuar sus estudios de postgrado luego de que se hiciera acreedor a una beca como profesor asistente de materias teóricas y composición en The University of Memphis, donde estudió composición con los maestros Kamran Ince y John Baur, y dirección de orquesta como énfasis secundario con Pu-Qi Jiang y Craig Williams. En su paso por esa ciudad, tuvo contacto con importantes músicos profesionales con los que conformó grupos de jazz, latinjazz y fundó su propia banda de world music llamada *The Penny Pinchers*, que fusionaba el lenguaje contemporáneo con sonidos encontrados en la música autóctona de diferentes culturas del mundo.

En abril de 2005, recibió el “Smit Composition Award”, University of Memphis. En mayo de 2007, Agudelo viajó al conservatorio de Shanghai en China, como director asistente y pianista de the University of Memphis Symphony Orchestra donde, además, interpretó algunas de sus obras de cámara y arreglos para piano y otros instrumentos. En 2008, terminó su doctorado en composición, teoría y dirección en The University of Memphis. En marzo de 2009, Víctor recibió el premio Morton Gould Young Composer Award, otorgado por la ASCAP Foundation, de Nueva York, por su obra “*Prisma Continental*” para oboe, clarinete, fagot, corno francés, violín, piano y set de batería. Fue creada como tesis de su doctorado y es considerada por él como la obra más importante en su carrera musical:

Es una creación de la música étnica del mundo, construida bajo parámetros serialistas, pero con un punto de vista tonal-modal. Esta obra, me dio elementos para poner en los instrumentos clásicos occidentales, sonoridades que están presentes en esas músicas de una forma intuitiva<sup>2</sup>.

Ha sido compositor y arreglista de la Orquesta Filarmónica de Bogotá, Orquesta Sinfónica de La Habana - Cuba, Orquesta Sinfónica de Castilla y León, Orquesta Sinfónica de la Universidad EAFIT, Banda Sinfónica de la Universidad de Antioquia, Orquesta Sinfónica Juvenil de Antioquia, The

---

<sup>2</sup> Revista *Música* edición 28, Artículo “*Navegando*”, por Laura Marcela Escobar, Medellín 2010.

University of Memphis Symphony Orchestra, Montecino Piano Trío, Ensamble Vocal Arcadia, Prizm Ensemble, ensamble de percusión El Toque y de la Corporación Canto Alegre, entre otros.

Su música ha sido interpretada en Colombia, Estados Unidos, China, Bélgica, Alemania, Australia, Suecia, Chile, Argentina, Hungría, Cuba y Japón. Su música ha sido publicada por la Editorial Periferia, Barcelona-España y grabada por la disquera Eroica Records.

Actualmente es docente de planta de la Universidad EAFIT, en el área de teoría y composición, donde también dirige el ensamble Periscopio.

Entre sus obras orquestales, se encuentran *Las Cuatro Chalupas* (2003), obra que presentó como trabajo final su pregrado en la Universidad EAFIT, *El Sombrerón* (2009), *Memorias del Olvido* (2010), que fue comisionada por la orquesta Sinfónica Juvenil de Antioquia, *Cuna de Cartón* para coro y orquesta, y *La Madre de Agua* (2005), Compuesta para el ensamble Contemporary Chamber Players de The University of Memphis.

Algunas de sus obras para conjuntos de cámara son *Arepahuevo*, *Vueltaoriente*, *La fritanga*, *Ensalada de verduras*, *Bojayá-Chocó 2002*, *Mazorca a \$ 1.000*, *Grand Prix*, *Analepsis*, y *Kaleidoscopio*.

## 3. LA OBRA\*

### 3.1 INSTRUMENTACIÓN

Piccolo  
2 flautas  
2 oboes  
Corno inglés  
2 clarinetes en Bb  
Clarinete bajo en Bb  
2 fagotes  
Contrafagot

4 cornos en F  
4 trompetas en Bb,  
3 trombones tenores  
Trombón bajo  
Tuba

Cinco timbales sinfónicos (32", 28", 25", 23" y 21")

Percusión 1: Campanas tubulares, glockenspiel, marimba, cinco temple blocks.

Percusión 2: Tam-tam, tres gongs (agudo, medio y grave), redoblante, bongos, conga, dos tom-toms (agudo y medio), platillos de choque.

Percusión 3: Wood block, triángulo, cuatro tom-toms (agudo, medio, grave y bajo), platillo suspendido, gran cassa.

Clarinete piccolo en Eb (Solo "Narrador")

Violín I  
Violín II  
Viola  
Violonchelo  
Contrabajo

\*La partitura está escrita en C. (Piccolo suena una octava arriba, contrafagot y contrabajo una octava abajo y glockenspiel dos octavas arriba). Todos los ejemplos musicales aquí presentados están escritos en C.

### 3.2 MESOFORMA

La estructura de esta composición para orquesta no obedece a ninguno de los tipos formales “clásicos” ampliamente cultivados, sino que transcurre de manera libre en un solo discurso sonoro o movimiento. Las partes dentro de la obra logran su cohesión gracias al narrador solista representado por el clarinete piccolo, que expone reiteradamente el tema principal a manera de desarrollo. Su ubicación en el escenario es libre, bien sea dentro o fuera de la orquesta.

En cada una de las partes de la obra se exploran diferentes sonoridades y texturas, con una variada orquestación rica en efectos como la desafinación microtonal, armónicos, glissandos, heterofonía, puntillismo, percusión con el cuerpo del instrumento en cellos, pequeños diseños melódicos aleatorios y la utilización de amplios registros en los instrumentos de cuerda. El aprovechamiento de las posibilidades de articulación de las diversas familias instrumentales, así como cierta complejidad rítmica y el amplio espectro dinámico, utilizados en la obra, son determinantes para la representación de esos ambientes orientales.

<b>Compás</b>	<b>Partes</b>	<b>Grupos de compases</b>
1 – 16	V (Introducción)	4(2+2), 3, 2, 3, 2, 2.
17 – 28	A (Tema – Cl. Picc.)	4, 7(4+3).
28 – 43	W (Heterofonía)	2+4+2+5,3.
44 – 54	X (Tutti)	11.
55 – 70	A'	3+5, 7+1.
71 – 112	Y (Tala)	5, 4, 4, 4, 5, 5, 5, 3, 7.
113	G.P. (Solo Cl. Picc. ad. lib)	1.
114 – 134	A''	4, 6(2+4), 3, 8(6+2).
135 – 163	Z (Polirritmias percusión)	5(1+4), 5(3+2), 5(3+2), 4, 6, 4.
164 – 194	A'''	2, 4, 4, 2, 7(3+4), 3, 6(1+5), 3.

## 4. ORIGEN Y DESARROLLO DE LA PAGODA<sup>3</sup>

La opinión más generalizada sostiene que la Pagoda budista proviene de la “Stupa” de India. Este es un término Sánscrito que equivale al cingalés “dagoba”, de donde los portugueses hicieron la palabra “pagoda”. La “stupa” es un túmulo funerario, en forma de montículo de tierra cubierta de piedras y estuco, que tiene en la parte más alta un parasol con tres partes, que simbolizan los tres aspectos del budismo: Buda, la Ley Budista, y la Orden Budista. Este parasol está rodeado de una pequeña barandilla: seguramente esto nos lleva a la idea del “Árbol Sagrado”, con una barandilla protectora, como aparece en los relieves de Bhaja, India<sup>4</sup>. Este túmulo en forma de hemisferio se daba ya en la antigua religión cósmica, y fue aceptado por el Budismo para guardar en él las reliquias del Buda histórico. Se lee en los escritos más antiguos del Budismo que, cuando los discípulos preguntaron al Buda histórico, Shakyamuni, qué harían con su cuerpo después de su muerte, él les indicó que podían colocarlo dentro de una “Stupa”<sup>5</sup>. De este modo, la “Stupa” viene a ser el primer monumento budista, en el que aparecen escenas de la vida del Buda histórico, grabadas en piedra, en las cuatro portadas que se abren alrededor del montículo: una barandilla de piedra lo rodea, y en ella hay cuatro portadas altamente decoradas, que miran a los cuatro puntos cardinales; por ella entran los peregrinos que van a venerar la “Stupa”, pasando procesionalmente alrededor de ella.

Una evolución posterior en el modo de construir la “Stupa” lleva a edificarla con una base cuadrada, con cinco cuerpos o planos superiores, de los que uno por lo menos tiene forma esférica. De éstas se conservan ejemplos en Nepal, Tibet, Tailandia, y en la parte norte de la India. Casi siempre tienen cinco planos simbólicos, que son los cinco elementos: tierra, agua, fuego, aire y cielo. De este modo, la “Stupa” tiene siempre un sentido simbólico: es un modo de penetrar e integrarse en la Naturaleza de Buda. Por eso, en el capítulo XI de la “Sutra del Loto” (una de las escrituras budistas más importantes) se recuerda que “la voz de Buda sale de una stupa...”.

---

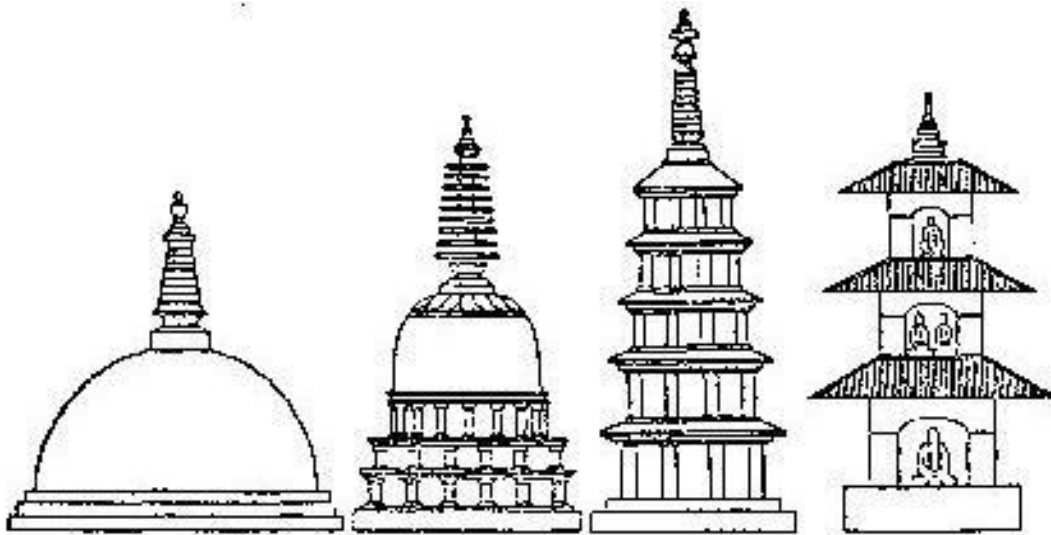
<sup>3</sup> García Gutierrez, Fernando. *La Pagoda Budista en los templos Japoneses*, Revista del laboratorio de arte del Departamento de Historia de Arte de la Universidad de Sevilla, 1998.

<sup>4</sup> Lee, Sherman E. *A History of Fr Eastern Art* Harry N. Abrams, Inc., New York, 1964, pág. 84

<sup>5</sup> Cfr. Digha Nikaya 16, 5, 10ss. Trad. Italian del *Canone Buddista* II, Ed. Utet, Torino, 1976, pág.430ss.

En el Budismo Tántrico (que se desarrollará más tarde, en el siglo VI), se piensa que la “Stupa” sirve para arrancar de la tierra todas las fuerzas malignas, y de esta forma se convierte en el eje que unifica todo el universo. En China y Japón la “Stupa” se convertirá en la Pagoda, y aparecerán en ella de un modo todavía más claro los cinco planos, de un modo más geométrico. Esto llega a tal punto, que mirar a la Pagoda va a ser mirar a la misma imagen de Buda. En la “Stupa” de forma esférica está simbolizado el universo, el Monte Mera, con el eje que lo une con el cielo. Sin embargo, el Budismo Tántrico prefiere la “Stupa” geométrica, que manifiesta a Buda como Ser supremo que lo penetra todo y se expresa en os cinco elementos. Dentro de la “Stupa” no hay imágenes: la misma “Stupa” es ya un símbolo de Buda, que lleva a los que la visitan a entrar en contacto con la misma Naturaleza.

**Figura 1 Evolución de la “Stupa” hasta llegar a la Pagoda en China.**



## 5. MÚSICAS DEL MUNDO

Hasta fechas recientes, el estudio de aquellas músicas que no fueran las que habitualmente incluimos en el amplio concepto de “música culta” o Art Music, no habían tenido cabida en los currículos de los conservatorios profesionales; resulta patente el olvido de “esas otras músicas”, a las que, en ocasiones, se les ha denominado como “tradicionales”, “folclóricas”, “étnicas”, “exóticas”, “primitivas” o, más recientemente, “músicas del mundo”.

La historia de la música misma está relacionada con la historia y evolución de la sociedad, o más exactamente, de las sociedades y de los pueblos, en cada época y lugar.

En cada contexto histórico y social, la música representa un producto cultural que las distintas sociedades generan, respondiendo a variadas funciones y necesidades sociales. En este sentido, la aproximación al conocimiento de las diversas músicas que representan la expresión artística y cultural de una pluralidad de sociedades y pueblos, en distintos escenarios históricos y geográficos, supone la apertura de un nuevo campo de estudio en el panorama académico de la investigación musical.

El término “World Music” fue desarrollado en 1987 en una publicación en el norte de Londres luego de una reunión de representantes de compañías de grabación con periodistas y productores musicales. Ellos, sobre todo, estuvieron interesados en la generación de una categoría comercial con la cual “buscaban el nuevo medio para comercializar su clase de material” a través de un nombre unificado y genérico.

World music es una categoría amplia y compleja que reúne música de las regiones geográficas más disímiles, desdibujando sus rasgos distintivos al englobarlas bajo un solo aspecto: sus raíces indígenas o tradicionales.

Una extensa e indefinida gama de expresiones musicales queda contenida dentro de esta categoría: música tradicional indígena, o de raíz folclórica, música que incluye o está basada en

músicas étnicas, combinaciones de músicos y músicas occidentales con grupos y músicas étnicas y su consecuente mezcla de estilos.

Veit Erlmann afirma que la tradición local y autenticidad son los principales productos que está vendiendo la industria del entretenimiento global a través de la *World music*; y agrega: “Las músicas del mundo crean su experiencia de autenticidad a través de medios simbólicos cuya diferenciación depende vitalmente de una construcción en la cual se borren las diferencias originales (...). Así, desde esta estructura, world music aparece como el paisaje sonoro de un universo que bajo toda la retórica de raíces, ha olvidado su propia génesis: las culturas locales.”<sup>6</sup>

Sin embargo, Blacking sostiene que a pesar de que las emociones humanas son similares a lo ancho del mundo y los códigos musicales pueden expresar y evocar sentimientos, la música no es un lenguaje universal. Los códigos musicales no han derivado ni de un lenguaje emocional único, ni de un determinado estadio de evolución: los códigos son socialmente aceptados pues han sido inventados y desarrollados mediante la interacción de individuos en un contexto de diferentes sistemas sociales y culturales<sup>7</sup>.

Víctor Agudelo concibe las músicas del mundo como un importante referente para sus composiciones, que están cargadas de apreciables evocaciones de culturas y lugares tan diversos como exóticos. Se ha apasionado por escuchar y disfrutar estas músicas recopilando de ellas su propio archivo sonoro, pero no de una manera “técnica” o de simple emulación, sino que las interioriza y expresa conforme a las impresiones que su audición le suscitan. Buena parte de su obra da cuenta de la “reinterpretación” que hace, según él la denomina, de esas músicas provenientes de diferentes rincones del mundo.

En el repertorio tradicional de occidente hay diversas estancias donde los compositores han incorporado características superficiales de músicas provenientes de tierras extranjeras, tal vez iniciando por Mozart con el uso de melodías y ritmos turcos (el Rondó *alla turca* de la Sonata para Piano en La Mayor, K. 331). Ejemplos posteriores incluyen las Danzas Húngaras y Rapsodias de

---

<sup>6</sup> Erlmann, V. *The Aesthetics of the Global Imagination: Reflections on World music in the 1990s*. En *Public Culture*, 8, 1996

<sup>7</sup> Blacking, John. *Making artistic popular music: the goal of true Folk*. Cambridge University Press, 1981.



Brahms y Liszt, las melodías pentatónicas (que evocan música china) en el ciclo *Das Lied von der Erde* (1908) de Mahler, las influencias de escalas Indias en la ópera-ballet *Padmâvatî* (1914) del francés Albert Roussel, y la presencia de ritmos y melodías brasileras en el ballet *Le boeuf sur le toit* (1919) de Milhaud, así como sus *Saudades do Brasil* para piano (1921).

Para otros compositores, un interés de mayor influencia ha sido la música folclórica de su tierra vernácula. Aunque esta música no es “no – occidental” desde el punto de vista geográfico, su vigor, franqueza, espontaneidad y variedad han sugerido frescas alternativas a las limitaciones convencionales del arte musical.

Resulta muy interesante la exploración que Agudelo hace en sus obras, donde convergen estos dos elementos (lo local y lo foráneo), que se complementan entre sí para crear un archivo sonoro en el que pocos compositores colombianos han incursionado con acierto. Esta mixtura del material musical autóctono con otras manifestaciones de latitudes lejanas, elevan la cultura regional a una categoría de igual importancia que las demás manifestaciones musicales del mundo.

## 6. CANTO DE GARGANTA

El canto de garganta o canto difónico, consiste en cantar una nota grave de tal manera que se oiga acompañada de una o más notas aflautadas adicionales, que son los armónicos de ese sonido fundamental y que pueden ser estilizados melodiosamente para representar sonidos como el canto de un pájaro, los ritmos sincopados de un arroyo, o el ritmo del trotar de un caballo. Su efecto es tan extraordinario que no es de extrañar que, desde un principio y en la mayoría de culturas como los mongoles, tuvanos, jakashes, altaianos y bajkirs de Asia Central, se le haya atribuido un carácter sobrenatural, cargado de supuestos cualidades religiosas, mágicas y curativas.

El canto de garganta o khöömei –palabra que significa literalmente faringe– tiene numerosas técnicas que se agrupan en dos estilos principales: el kharkhira (khöömei profundo) y el isgere (khöömei silbado). En el kharkhira, el cantante emite con la garganta un bordón, destacando al mismo tiempo la voz baja o subarmónica de la octava inferior. En el isgere, se destacan las voces altas superiores a la nota fundamental del bordón, creando así un silbido agudo. En ambos casos, el bordón se genera manteniendo muy tensas las cuerdas vocales, mientras que la melodía se crea mediante una modulación del tamaño y la forma de la cavidad bucal, abriendo y cerrando los labios y moviendo la lengua. En 2010 la Unesco inscribe el khöömei en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad.

De una de estas técnicas, el “canto de la voz grave” de los monjes tibetanos de los monasterios de Gyuto y Gyume, proviene el material sonoro de la introducción de *Cuento Pagoda*, donde las notas largas y graves de la tuba, los trombones y los cornos, emulan el efecto producido por este canto, ayudados por la desafinación microtonal para este propósito.

Desde esta introducción hasta el compás 56, persiste la nota pedal B a cargo de la tuba, en ocasiones apoyado por el tercer trombón, el contrafagot, los contrabajos o el timbal, que representa el bordón o fundamental.

### Ejemplo 1 Cuento pagoda. Compases 1 – 9.

The musical score for Example 1, measures 1-9, is written for a brass ensemble. The instruments are Horn in F 2/4, Trumpet in Bb 1/2, Trumpet in Bb 3/4, Trombone 1/2, Trombone 3/Bass Trombone, and Tuba. The score includes various dynamic markings (ff, f, p, pp) and performance instructions such as 'Open, unfocus and vibrating sound' and 'Microtonal pitch bending'. The Horn and Trumpet parts are mostly silent, while the Trombone and Tuba parts feature complex rhythmic patterns and dynamic shifts.

Con excepción de las trompetas, los primeros 16 compases están reservados a los metales, acompañados de campanas tubulares y tam – tam. Agudelo logra reproducir la sonoridad del canto grave utilizando con estos instrumentos la nota pedal B a dos octavas donde recurre a la desafinación microtonal y enfatiza el efecto con un juego de dinámicas y relevos entre los instrumentos.

A esta introducción le sigue en el compás 17, la aparición de las las cuerdas en divisi con un amplio acorde de 12 sonidos dispuestos por intervalos de quintas justas, así:

## Ejemplo 2 Cuento pagoda. Compases 17 – 21.

Legend:

- C Vln. I
- F
- D Vln. II
- G
- E Vla.
- A
- F# Vc.
- B
- Ab Vc.
- Db
- Bb Cb.
- Eb

Score details:

- Time signature: 3/4
- Tempo: Div.
- Violin I: pp, p
- Violin II: pp, p
- Viola: pp, p
- Violoncello: pp, p
- Contrabajo: pp, p

En el compás 70 nuevamente aparece el mismo acorde de 12 sonidos también a cargo de las cuerdas, esta vez en trémolo, que se extiende solamente durante ese compás. Este ordenamiento y disposición de quintas que ostenta este acorde, es determinante en el tratamiento serial que se implementa en la obra y que se analizará más adelante.

Otras emulaciones que realiza Agudelo del *canto de garganta*, se pueden apreciar en la obra *Prisma continental* en su quinto movimiento *Asia amarillo*: De la misma manera, son los instrumentos de viento los encargados de proyectar la voz grave o bordón, además de la desafinación microtonal, como ocurre en *Cuento pagoda*.

## 7. ESCALA PENTATÓNICA

La tradición musical china se remonta al 3.000 A.C., su origen es religioso, y está ligada a las ceremonias de la corte y al teatro ritual. Cuenta la leyenda que un emperador en el año 2697 A.C., mandó a uno de sus súbditos a las montañas a que cortara cañas de bambú (*lü*), con las que se pudieran establecer las notas fundamentales de la música. El sonido que producía el primer tubo se denominaba “campana amarilla” (*huang chung*), y las demás notas se producían mediante tubos cuya longitud era,  $2/3$  y  $4/3$  la longitud del tubo inmediatamente anterior. La base acústica de este método es el principio de las Blasquinten; es decir, soplando fuertemente en el primer tubo se produce una nota que es una quinta más alta (Sol, en nuestro sistema, si tomamos el Do como el sonido del primer tubo). Un tubo que sea  $1/3$  más corto que el primero producirá este Sol sin necesidad de soplar fuertemente. Si se sopla con fuerza en este segundo tubo, aparece la nota Re en un registro superior, como se indica en la figura 2. La nota Re se toca con más facilidad una octava más baja en un tubo que sea  $1/3$  más largo que el segundo. Un tubo que sea  $1/3$  más corto que el tubo del Re produce un La, y un tubo  $1/3$  más largo que el tubo del La produce un Mi en la octava inferior. Cuando se escriben esas notas en la forma en que se produjeron, se ve que siguen la pauta de subir una quinta y bajar una cuarta, como se indica en la figura 2. Los teóricos chinos siguieron este proceso primeramente en doce tubos, pero sólo los primeros cinco eran necesarios para ilustrar las cinco notas fundamentales (*wu sheng*) de la música china. Esta escala pentatónica se muestra en la figura 3, junto con los nombres chinos para grado de la escala. Estos nombres (como el Do, Re Mi occidentales) indican posiciones en la escala, más que sonidos específicos (tales como Do medio o *huang chung*). Las notas concretas producidas por el conjunto completo de doce *lü* tienen nombres específicos (como “campana amarilla”, “campana del bosque”, y otros semejantes). Cuando los chinos los disponen en orden ascendente, parecen una escala cromática occidental, pero no lo son; son simplemente una enumeración de todo el material tonal disponible para construir escalas de cinco notas o modos dentro de esas escalas. Las notas *lü* sexta y séptima (Fa y Si en la figura 3) se llamaban notas “modulantes” (*pien*); parece que se utilizaban como notas auxiliares o para alcanzar cambios modales dentro de una estructura básica de cinco notas.

Figura 2 El sistema lü chino.

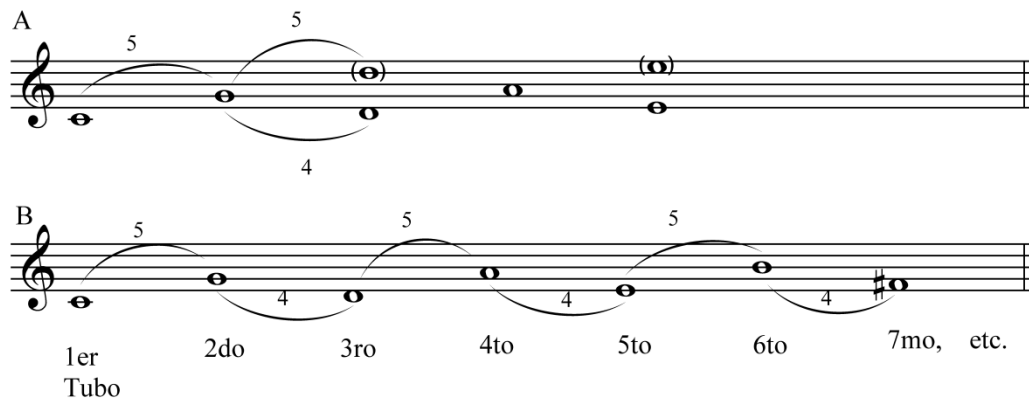
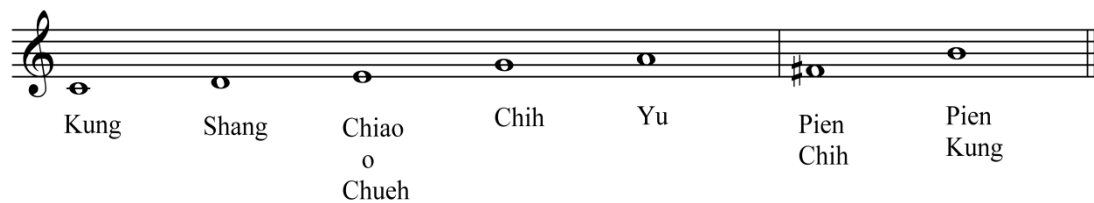
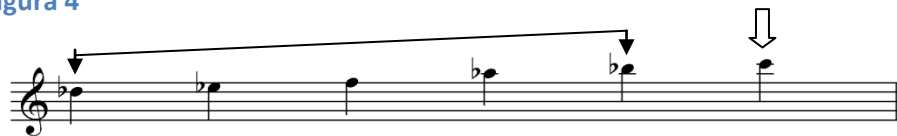


Figura 3 El sistema de escala básico chino y sus notas.

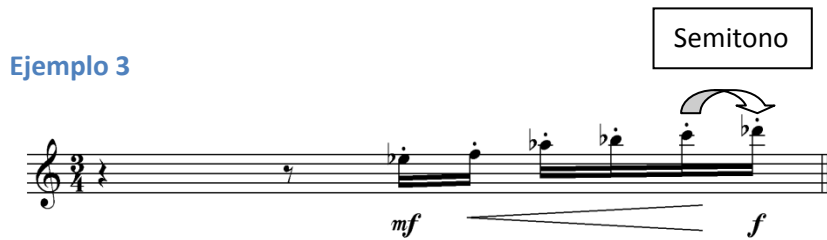


Cuento Pagoda contiene algunas escalas pentatónicas que Víctor utiliza tanto melódica como armónicamente, aunque su empleo no resulta tan evidente en su sonoridad característica, debido a las mixturas que crean con otros elementos seriales, acordales o de efectos tímbricos. Aparece en el compás 20 una escala de seis sonidos que encuentra su génesis en la estructura proveniente de la escala pentatónica con una nota agregada. La presencia de ésta última aporta el intervalo de segunda menor, que no es característico en este tipo de escala.

Figura 4



La escala se introduce en el compás 20 con los instrumentos de viento presentando una inversión en su estructura.



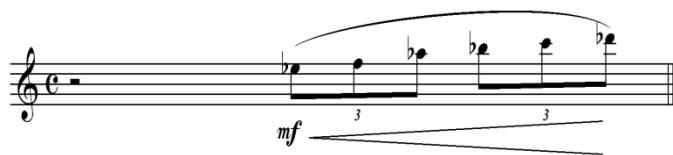
Mientras algunos instrumentos como piccolo, flautas, trompetas y glockenspiel tocan tal cual la anterior escala, otros se superponen a ella repitiendo una de las notas que la conforman:

**Figura 5 Superposición de las notas de la escala.**



También el clarinete piccolo, que hace las veces de narrador solista, presenta en su melodía esta escala.

**Ejemplo 4 Compás 22 Cl. Picc.**



La sección comprendida entre los compases 28 y 43, nuevamente tiene como protagonistas a los instrumentos de viento con los que se construye una textura heterofónica con las notas de esta escala pentatónica pero suprimiendo la primera nota. Mientras algunos instrumentos tocan las notas largas y quietas, otros van adornando con apoyaturas y notas cortas que acentúan la nota

tenida; el pedal constante de B acompaña esta sección. La línea melódica que se forma es entonces la escala pentatónica ascendente que parte desde la segunda nota, es decir, desde F.

Terminando esta sección, en los compases 41, 42 y 43, entra la cuerda en divisi, en orden de violines a contrabajos, donde cada instrumento, con su entrada, mantiene un sonido diferente hasta formar un acorde compuesto por las notas de esta escala pentatónica con su nota agregada.

#### Ejemplo 5 Cuento Pagoda. Compases 41 – 43.

The image shows a musical score for five string instruments: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabajo (Cb.). The score is in 4/4 time and covers measures 41, 42, and 43. The key signature has one flat (B-flat). The Violin I and II parts are in treble clef, while the Viola, Violoncello, and Contrabajo parts are in bass clef. The score indicates that the strings enter in divisi (Div.) in measures 41, 42, and 43, playing a pentatonic scale. The dynamic marking is forte (ff). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

El glockenspiel aclara esta entrada de las cuerdas tocando la escala que se forma, como se observa, esta vez retrógrada:

The image shows a musical notation for a glockenspiel part. It is in 4/4 time and features a descending pentatonic scale. The scale starts on a note with a flat (B-flat) and descends through five notes. The dynamic marking is forte (ff). The notation includes slurs and accents over the notes.



Esta sección desemboca en un gran tutti en el compás 44 donde se crea un vigoroso juego rítmico de pregunta y respuesta entre el “bordón” fundamental recurrente, es decir, la nota pedal B, y el acorde formado por la escala pentatónica con su nota agregada: Eb – F – Ab – Bb – C - Db. Aquí, los cambios de signatura de medida y los diminuedos intensifican este efecto en el que la nota pedal hace sus llamados a cargo del clarinete bajo, fagotes, contrafagot, trombones, tuba, contrabajos, timbales, gran casa, campanas tubulares y tam tam; a los que responden el resto de la orquesta con ese acorde de seis sonidos. Cada pregunta y respuesta se vuelve más corta que la anterior y el clarinete piccolo es el único instrumento de los vientos que no toca en esta sección. A continuación una ilustración de este pasaje representado por la cuerda.

#### Ejemplo 6 Cuento pagoda. Compases 44 – 54.

The image displays a musical score for five string parts: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Cello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score covers measures 44 to 54. The time signature changes from 4/4 to 3/4 and back to 4/4. The music features a rhythmic pattern of eighth notes, often beamed in pairs. Dynamic markings include fortissimo (fff), piano (p), and accents (>). The Violin parts include a 'Div.' (divisi) marking. The Contrabass part has a 'rit.' (ritardando) marking in measure 54. The overall texture is dense and rhythmic, characteristic of a 'tutti' section.

Es importante resaltar que Agudelo descarta en esta obra la utilización de acordes triada, con lo cual renuncia al tratamiento tonal.

## 8. ORGANIZACIÓN SERIAL

El comienzo del siglo XX fue una época de cambios para la música –al igual que para el resto de artes–. El sistema de composición, utilizado para componer toda la música en occidente desde el Renacimiento, la tonalidad –que se caracteriza principalmente por una jerarquía fija, que determina las relaciones entre las distintas notas de la escala– estaba llegando a su fin y cada vez eran más los compositores que daban muestras de querer desligarse de ella. Esta corriente de compositores serialistas, que estuvo encabezada por Arnold Schönberg, Alban Berg y Anton von Webern, tiene cuatro axiomas fundamentales:

1. La serie consta de las doce notas de la escala cromática.
2. Ninguna nota aparece más de una vez en la serie.
3. La serie puede ser expuesta en cualquiera de sus aspectos lineales: aspecto básico, inversión, retrogradación e inversión retrogradada.
4. La serie puede usarse en sus cuatro aspectos desde cualquier nota de la escala.

Víctor Agudelo utiliza en su composición algunos elementos de la técnica del serialismo atendiendo a los postulados de Schönberg, aunque no lo hace de manera estricta y sistemática, sino que emplea con ellos un tratamiento más libre, que inicialmente presenta una serie (P) de 11 sonidos entre violonchelos y contrabajos en pizzicato, donde omite la nota E.

**Figura 6 Serie (P) de once sonidos.**



A continuación la serie de 11 sonidos como está escrita en violonchelos y contrabajos.

### Ejemplo 7 Cuento pagoda. Compás 23.

De inmediato sigue una respuesta de violines primeros y segundos que presentan la serie en retrogradación (R) en el compás 24.

### Ejemplo 8 Cuento pagoda. Compás 24.

Entretanto, en estos dos compases de la serie (P) y la serie (R), se sostiene un acorde formado por la escala pentatónica antes mencionada, esta vez con los 4 cornos y las trompetas 1 y 3. El pedal de B continúa aquí contraponiéndose al resto del material sonoro.

En los compases 25, 26 y 27, aparece a modo de ostinato, una fórmula rítmico-melódica en violines segundos, violas y violonchelos, todos en pizzicato, donde cada uno repite cuatro sonidos provenientes de la serie (P), completándola con el E en la fórmula de violes segundos. De esta manera, se forman tres grupos, uno para cada fila, que toman 4 sonidos intercalados de la serie y los repiten de manera cíclica. Nótese además, la relación de quintas entre las parejas de sonidos de la serie, exceptuando la segunda menor del último par, y la quinta invertida de la tercera pareja.

Figura 7 Reordenamiento de la serie con sus tres grupos derivados.

Serie (P)

GRUPO A      GRUPO B      GRUPO C

Violonchelos      Violas      Violines II

El pasaje de estos tres compases se presenta entonces de la siguiente manera, con esta enarmonía de las dos primeras notas del grupo que expone la viola.

Ejemplo 9 Cuento pagoda. Compases 25 – 27.

Vln. II      Pizz.      Arco.      *ff*

Vla.      Pizz.      Arco.      *ff*

Vc.      Pizz.      Arco.      *ff*

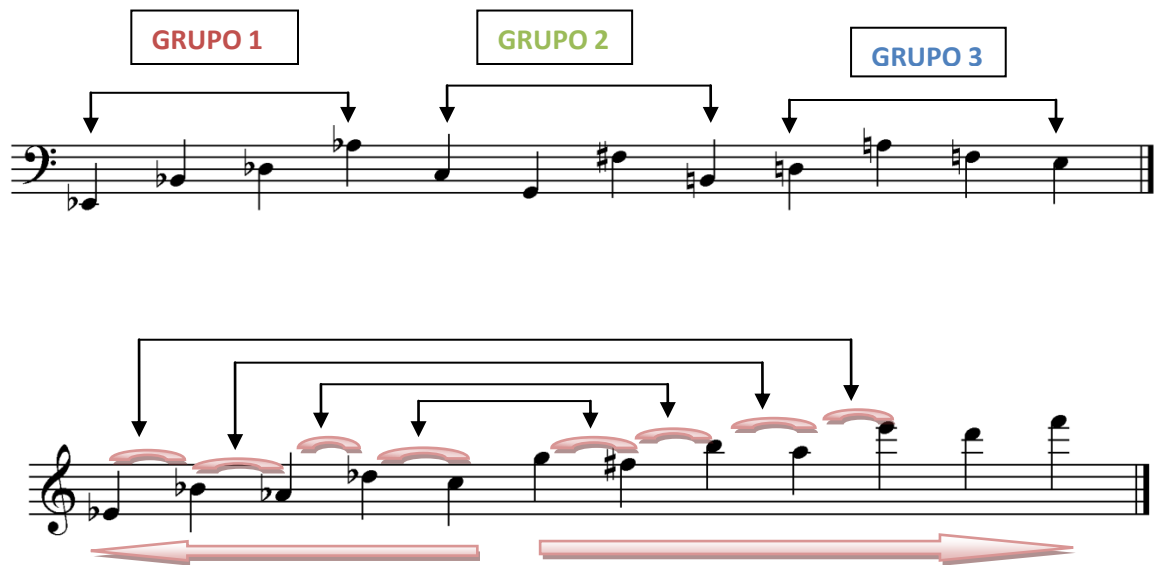
Otra exposición de la serie (P) se presenta en el compás 70 y 71, donde piccolo, flautas, clarinetes sopranos, clarinete bajo, fagotes y marimba dan un nuevo ordenamiento a la serie que puede analizarse de dos maneras:

- a) Formando grupos de cuatro notas de la serie generadora (P) donde se intercambiarán algunas de ellas dentro del mismo grupo.

- b) Dividiendo los primeros 10 sonidos de la fórmula en dos partes, donde la segunda es una pequeña serie invertida (I) de la primera, que consiste en subir lo que baje y bajar lo que suba la misma distancia interválica.

A continuación se presentan dos gráficos comparativos que ilustran este proceso; el primero muestra la serie principal (P) que señala los tres grupos de cuatro notas cada uno, donde algunas se van a intercambiar, y el segundo muestra la nueva serie que surge de la inversión de sus cinco primeras notas y que concluye con los dos sonidos restantes.

Figura 8 Reordenamiento de la serie (P) en Inversión.



De tal manera, en el compás 70 se presenta esta serie en maderas apoyadas por la marimba, así:

**Ejemplo 10 Cuento pagoda. Compases 70 – 71.**

Musical score for Piccolo (Picc.) and Flute 1/2 (Fl. 1 2). The score is in 2/4 time with a tempo of 120. It features a key signature of one flat (B-flat). The Piccolo part starts with a dynamic of *f* and includes a trill marked with a box 'E'. The Flute 1/2 part starts with a dynamic of *f* and includes a trill marked with a box 'E'. Both parts feature triplet patterns and accents.

Otra utilización serial que obedece a la agrupación que se acaba de mostrar es la que aparece en los compases 76 al 79, donde las maderas realizan un ostinato empleando los tres grupos de la serie (P) que se señalaron anteriormente; las flautas repiten su ciclo de cuatro sonidos con el primer grupo, y los fagotes y clarinetes hacen lo propio con el segundo y tercer grupos, respectivamente.

**Ejemplo 11 Cuento pagoda. Compases 76 – 79.**

Musical score for Flute 1/2 (Fl. 1 2), B-flat Clarinet 1/2 (B $\flat$  Cl 1 2), and Bassoon 1/2 (Bsn. 1 2). The score is in 2/4 time with a tempo of 120. It features a key signature of one flat (B-flat). The Flute 1/2 part is labeled 'Grupo 1' and features a dynamic of *f*. The B-flat Clarinet 1/2 part is labeled 'Grupo 3' and features a dynamic of *f*. The Bassoon 1/2 part is labeled 'Grupo 2' and features a dynamic of *f*. All parts feature triplet patterns and accents.

Entre los compases 136 y 139, Agudelo emplea otra organización serial dividiendo nuevamente la serie (P) en tres nuevos grupos de 4 notas cada uno, para utilizarlos en las secciones de cuerda y bronce con dos técnicas claramente definidas: mostrando cada grupo de notas a manera de

canon desde el registro grave hacia el agudo en los instrumentos de cuerda, y formando acordes con la superposición de las mismas notas en los instrumentos de metal.

Figura 9 Nueva agrupación de la serie (P)

Three musical staves are shown, each labeled with a group name in a box above it:

- Grupo X:** A bass clef staff with notes G2, A2, B2, C3.
- Grupo Y:** A bass clef staff with notes G2, A2, B2, C3, D3, E3.
- Grupo Z:** A bass clef staff with notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3.

Ejemplo 12 Cuento pagoda. Compases 136 – 139.

A musical score for measures 136-139 of 'Cuento pagoda'. The score includes the following parts:

- Hn. 1:** Horn 1, measures 3 and 4.
- Hn. 2:** Horn 2, measures 4 and 2.
- B<sup>b</sup> Tpt. 1:** Trumpet 1, measures 2 and 4.
- B<sup>b</sup> Tpt. 3:** Trumpet 3, measures 4 and 2.
- Tbn. 1:** Trombone 1, measures 2 and 4.
- Tbn. 3:** Trombone 3, measures 4 and 2.
- B. Tbn.:** Baritone Trombone, measures 4 and 2.
- Vln. I:** Violin I, measures 2 and 4. Includes a 'Div.' (divisi) marking in measure 4.
- Vln. II:** Violin II, measures 2 and 4.
- Vla.:** Viola, measures 2 and 4.
- Vc.:** Cello, measures 2 and 4.

The tempo is marked as  $\text{♩} = 140$ . The score features dynamic markings such as *f* (forte) and *z* (zaccato).

El uso de este primer grupo (X) se anticipa en el compás 114 con la entrada de las maderas luego de la gran pausa y cadenza del clarinete piccolo. Esta entrada obedece al orden planteado G – C – D – F, a cargo de clarinetes, oboes, fagotes y flautas, respectivamente.

**Ejemplo 13 Cuento pagoda. Compases 113 – 116.**

♩ = ca. 70 G.P. (Solo Cl. Picc. ad. lib) **G** *a tempo* (♩ = 70)

Picc.

Fl. 1  
2

Ob. 1  
2

E. Hn.

B. Cl. 1  
2

B. Cl.

Bsn. 1  
2

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



## 9. CAÑA DE MILLO<sup>8</sup>

Es una flauta travesera fabricada en caña de millo, sorgo, mijo, pito o carrizo. La caña del maíz millo da un tallo delgado que una vez seco ofrece dureza y elasticidad adecuadas a la vibración de la flauta. Lleva cuatro orificios tonales excavados a distancia de unos 3 centímetros entre cada orificio. Mide unos 20 centímetros de longitud. La lengüeta es muy delgada y mide unos 4 a 6 centímetros de largo por 4 a 6 milímetros de ancho. Los orificios son de aproximadamente 1.5 centímetros de diámetro. Por debajo del extremo fijo de la lengüeta pasa un hilo que impide su fijación y le permite vibrar. En la parte superior del instrumento se ata una cuerda para sujetarla con los dedos de la mano izquierda con excepción del pulgar que se utiliza para tapar y destapar el orificio del tubo cercano a la lengüeta vibratoria de la flauta.

Para su ejecución se requiere una adecuada inspiración y expiración pues las corrientes de aire son las que producen la vibración de la lengüeta en tonos graves o agudo, según observa el investigador colombiano Manuel Zapata Olivella. Para modificar los tonos se vale el músico de diferentes combinaciones con los dedos de la mano derecha, con excepción del pulgar.

Aunque la caña de millo es hoy un instrumento del ámbito mulato y mestizo, su origen es indígena pues se copió exactamente de las flautas llamadas massi en la Guajira. También se le llama pito “atravesao”.

**Figura 10** Caña de millo.



---

<sup>8</sup> Fundación Batuta Colombia. <http://www.fundacionbat.com.co/noticia.php?idnot=540>



Ejemplo 15 Cuento pagoda. Compases 61 – 69.

E♭ Cl. Pic. *mf* *pp*

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla. *p*

Vc. *p* Arco

Ejemplo 16 Cuento pagoda. Compases 168 – 172.

$\text{♩} = 70$

Tbn. 1 *p* *pp*

Tbn. 2 *p* *pp*

Tbn. 3 *p* *pp*

B. Tbn. *p* *pp*

El acompañamiento armónico en cuartas y quintas paralelas, como en el organum, y las estructuras heterométricas como las del ejemplo 16, son habituales en todo el Asia Central y parecen ser elementos autóctonos de esta región. Obsérvese el siguiente ejemplo; una canción Kirguisa con acompañamiento de *Komuz*<sup>9</sup>.

**Figura 11** Una canción para *Komuz* del Kirghisistán, transcrita del disco *Folk Music of the U.S.R.R.* (Nueva York: Folkways Records and Service Corporation).

The musical score consists of three systems of staves. The first system has two staves: 'Voz' (voice) and 'Komuz'. The tempo is marked as quarter note = 174. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 4/4. The second system starts at measure 5 and continues with the same two staves. The third system starts at measure 9 and continues with the same two staves. The time signature changes from 4/4 to 3/4 in the second system and back to 4/4 in the third system.

<sup>9</sup> Instrumento de punteo de tres cuerdas, típico de Kirghistán.

## 10. TALAS

En el aspecto rítmico, la música hindú es sin lugar a dudas una de las más complejas del planeta. En esta música hay más de 300 *talas*, o ciclos rítmicos diferentes y, como los *ragas*, cada uno de ellos tiene su propio nombre. Pueden considerarse un ciclo porque sus características básicas siguen apareciendo (como las horas en la esfera de un reloj) en secuencias repetidas mientras haya un ritmo uniforme. El tempo (*laya*) real de la música india puede variar desde rápido (*druta*) a medio (*madhya*) o lento (*vilambita*). Los músicos Indios deben tener un conocimiento profundo de los talas al improvisar, de modo tal que su interpretación tenga una estructura rítmica. Cada *tala* tiene un determinado número de tiempos, o *matras*, por ciclo, y cada ciclo se divide en un número de secciones, denominadas *vibhags*. Un tala cuenta con un número de tiempos o pulsaciones de compás que oscilan entre 3 y 128 pulsaciones (aunque los ciclos de 7 a 16 tiempos son los más comunes), agrupados de manera especial y que se interpreta con cambios de velocidad (lenta, media, viva), y con una acentuación diferente a la occidental. *Tal* significa literalmente palmada, siendo la *tabla* su instrumento principal, el cual consiste en un pequeño tambor de madera llamado *sidda* y otro más grande llamado *dagga*. El primer tiempo de cualquier tala se denomina *sam*. En todas las improvisaciones es muy importante que los intérpretes coincidan en cada *sam*, y la pieza debe terminar en un *sam*. En cada *tala* hay una *vibhag* (algunas veces dos) que debe ser contrastante. Estas *vibhags* contrastantes se denominan *Khali*, que literalmente significa “vacío”. Cuando el *tala* es tocado en una *tabla*, las *vibhags Khali* se tocan solamente en el tambor pequeño, mientras que en las otras *vibhags* se utilizan ambos tambores.

Figura 12 Tabla



En el tala de la india del sur los grupos rítmicos se denominan *anga* y pueden clasificarse en tres tipos: *anudruta*, que consiste siempre solamente en un tiempo; *druta*, constituido por dos tiempos, y *laghu*, que puede tener hasta cinco longitudes diferentes (de 3, 4, 5, 7 ó 9 tiempos), conocidos como *jati*. La figura 13 muestra los tala de las dos tradiciones clásicas; los dos poseen la misma longitud (10 pulsos), pero ilustran algunas de las diferencias entre los sistemas del norte y del sur. El *jhaptal* indostano se divide en cuatro partes (2+3+2+3), en tanto que el *jhampa* karnático tiene tres *anga* en las categorías *laghu*, *anudruta* y *druta* (7+1+2). Ambas tradiciones consideran muy importante el primer tiempo del tala completo (*sam*), aunque su modo de enfocar la estructura interna del tala puede ser diferente. Los dos talas de la figura 13 incluyen dentro del círculo los sonidos onomatopéyicos mnemotécnicos por los que un intérprete aprende un determinado patrón de la *tabla* característico del tala.

Agudelo incorpora en *Cuento Pagoda* un ciclo de 7 pulsaciones en un ritmo que expone la percusión y que se desarrolla de manera inmediata en la sección de bronce. Cada aparición del ritmo trae consigo una variación en su agógica pero mantiene su estructura inicial, es decir, cada vez se inicia el ciclo en un momento diferente del compás. Además de esto, los trombones y cornos, encargados de repetir este ciclo, se alternan siempre de manera diferente en su construcción.

A continuación se presenta el ritmo generador del ciclo, expuesto por la percusión del compás 73 al 76. Este último motivo de las fusas en el redoblante se retomará siempre como motivo conclusivo del ciclo, acompañado además por trompetas y marimba, pero alargándose cada vez que aparece.

### Ejemplo 17

Perc. 2

High Tom-Tom

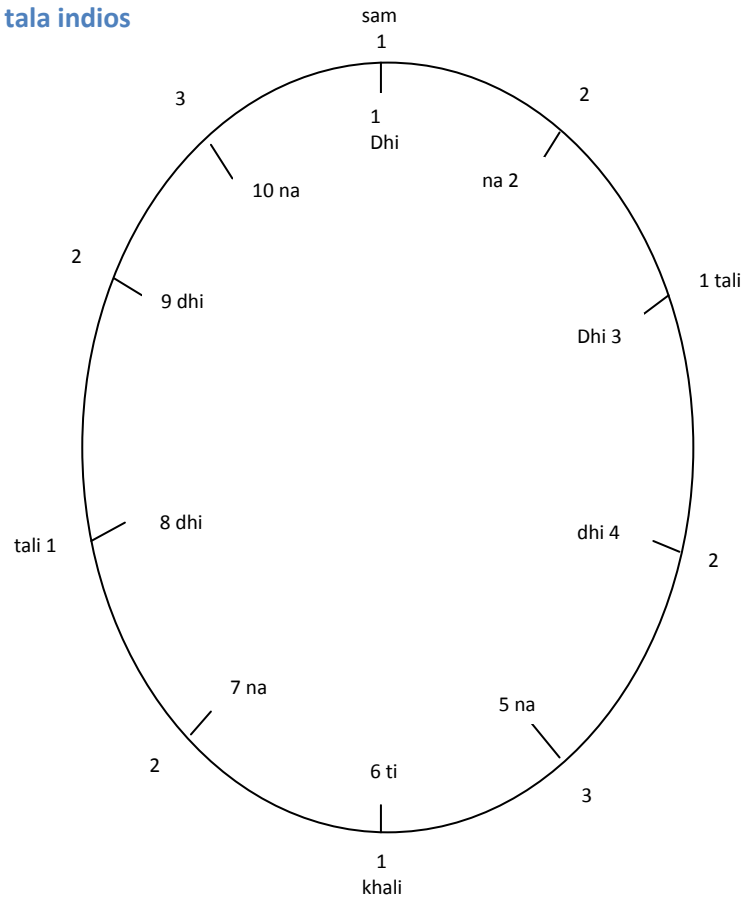
Med. Tom-Tom

Snare Drum

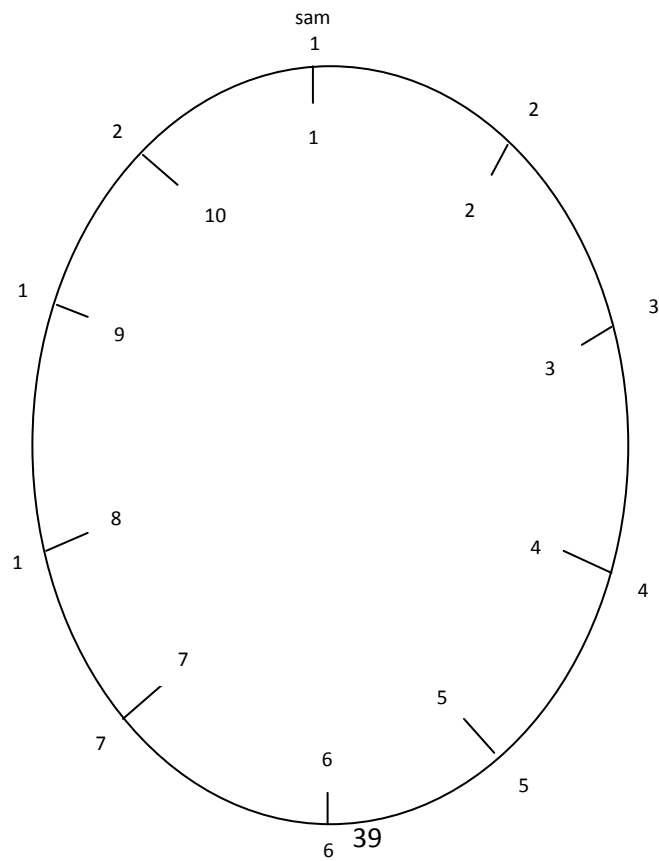
*f*

*f*

Figura 13 Dos ciclos de tala indios



El *jhaptal tala* indostano.



El *jhampa tala* karnático.

El ejemplo 18 muestra las primeras dos de las seis repeticiones del ciclo o tala iniciado por la percusión, que desemboca en un potente tutti con el que culmina el desarrollo de ese motivo recurrente.

**Ejemplo 18 Cuento pagoda. Compases 76 – 83.**

The musical score for Example 18, measures 76-83, is presented in two systems. The first system covers measures 76-79, and the second system covers measures 80-83. The tempo is marked as quarter note = 120. The score is for Horns (Hn.), Trombones (Tbns.), and Trumpets (B♭ Tpt.). The Horns and Trombones play a rhythmic pattern of chords, while the Trumpets play a melodic line. The score is marked with 'ff' (fortissimo) and includes dynamic markings like 'f' and 'ff'.

Obsérvese además el tratamiento serial que Víctor nuevamente emplea con el uso de los dos primeros grupos de los ya mencionados 3 de las serie (P). En este caso asigna los cuatro sonidos del grupo 1 para el acorde los trombones: Eb – Bb – Db – Ab; y los cuatro sonidos del grupo 2 se reservan para el acorde de los cornos: C – G – F# – B. A partir de la tercera aparición del ciclo, se va invirtiendo el estado de cada grupo de acordes, pero siempre conteniendo las mismas notas en cada grupo, aunque invertidas por su inminente marcha ascendente. En toda esta sección de preponderante ritmo entre los compases 71 y 112, no interviene el clarinete piccolo sino hasta la conclusión con toda la orquesta de los ciclos tala, cuando sólo queda sonando la cadenza del narrador solista.



Ejemplo 19 Cadenza Cl. Picc.

$\text{♩} = \text{ca. } 70$  G.P. (Solo Cl. Picc. ad. lib.)

A tempo

E♭ Cl. Picc.

*fff* *mf* *> pp* *p* *pp*

## 11. USO Y EXPLORACIÓN DE LA PERCUSIÓN

En diferentes culturas, objetos e instrumentos musicales son considerados con reverencia, como si fueran en realidad “seres” bendecidos con poderes mágicos. Los instrumentos de percusión, tan cruciales para muchas ceremonias rituales, ciertamente poseen este estatus mítico. (Toda fuerza que pueda hacer “hablar” un tronco ahuecado de un árbol – o un cráneo animal, o una piel tensa – debe ser tratada con profundo respeto). En el siglo veinte, la explosión del interés por la percusión tiene causas diversas: un deseo de evitar decisiones relativas a la altura cambiando este foco primario por el *timbre*, un enlace con elementos no occidentales o del jazz, y el atractivo visual y ritual de los instrumentos. Muchos compositores crean sus propias campanas, gongs, cortinas, tambores, y los similares de los hogares u objetos industriales, y los agrupan en colecciones o ensambles de percusión, a través de líneas no occidentales. Los ensambles de percusión de John Cage son notables por los grupos de percusión mezclada – en algunas ocasiones conocidos como “Gamelán Americano” – fundados en décadas recientes. Uno de ellos, conocido como *Gamelan Son of Lion*, se convirtió justamente en importante influencia en el nordeste de los Estados Unidos durante la década de los 70s, y estimuló a grandes compositores (entre ellos Daniel Goode, Peter Griggs y Philip Corner) a utilizar sensaciones y tradiciones no occidentales en sus trabajos.

Para algunos compositores, la fusión, o tal vez confrontación, de oriente y occidente es un factor determinante en sus obras. Por ejemplo, Lou Harrison escribió un Concierto para Violín Occidental, y Vincent McDermott un concierto para piano de cola, ambos con acompañamientos de gamelán.

En *Cuento pagoda*, el uso efectivo de la percusión se encuentra al servicio de la “atmósfera oriental” que se crea con los diferentes recursos y técnicas analizados. El amplio set de instrumentos necesarios para su ejecución, dan cuenta de la categoría que ostenta la percusión en el aspecto rítmico, y sobre todo, sus valiosos aportes en el timbre, la intensidad y la variedad: El gong y tam –tam parecen evocar los templos budistas chinos; las campanas tubulares otorgan su carácter solemne, los timbales y tambores representan los tala de la India y dibujan con sus ritmos asimétricos, algunos contornos del gamelán Indonesio.

Ejemplo 20 Cuento pagoda. Compases 135 – 143.

Tempo:  $\text{♩} = 140$

Staff 1: Timp. (Timpales)

Staff 2: Perc. 1 (Cinco Temple Blocks)

Staff 3: Perc. 2 (Tres Gongs)

Staff 4: Perc. 3 (Cuatro Tom-Toms)

Dynamic marking: *f*

Ejemplo 21 Cuento pagoda. Compases 155 – 158.

Tempo:  $\text{♩} = 140$

Staff 1: Timp. (Timpales)

Staff 2: Perc. 1 (Cinco Temple Blocks)

Staff 3: Perc. 2 (Tres Gongs)

Staff 4: Perc. 3 (Cuatro Tom-Toms)

Dynamic marking: *>*

Un recurso muy importante en esta obra tiene que ver con la alusión a dos instrumentos de percusión de la música colombiana: el llamador y la tambora, que son fundamentales para la interpretación de los ritmos típicos caribeños, y que en la mayoría de los casos se corresponden con tradiciones africanas o con adaptaciones de éstas construidas por los descendientes de los primeros africanos que fueron deportados. Los músicos de estas regiones utilizan los tambores en ambientes festivos y religiosos; los usan para el toque del bullerengue, también conocido como chandé o tambora, la cumbia, el mapalé, la gaita, la puya y los cantos de lumbalú o ritual de los muertos.

El tambor llamador o yamaró es característico del conjunto de flautas carrisas o cañamilleras, instrumento expuesto en capítulos anteriores. Junto con la marímbula, la clave, la guacharaca y el tambor alegre compone el conjunto de música tradicional del Palenque de San Basilio. Conformado por un cuerpo cónico de 30 o 40 centímetros de alto, la única membrana del llamador, situada en la boca más ancha del armazón, se ajusta con un aro elaborado de bejucos. El tambor se temple por sistema de tensión por medio de cuñas ubicadas en un cinturón situado en la parte media del cuerpo del instrumento. El llamador se ejecuta, de pie o sentado, por percusión directa con la palma de la mano abierta. Su función en los conjuntos de música tradicional consiste en marcar el compás.

En Cuento pagoda son varias las referencias al ritmo base del llamador en la cumbia, y no son exclusivas para la percusión, pues las cuerdas y los vientos eventualmente exponen este patrón rítmico característico de ese ritmo de la costa Caribe colombiana.

**Figura 14 Base rítmica del llamador en la cumbia.**



**Ejemplo 22 Cuento pagoda. Compases 18 – 22.**

Musical score for Example 22, measures 18–22. The tempo is marked as quarter note = 70. The score includes four staves:
 

- E. Hn.:** Treble clef, common time. Dynamics: *p* (measures 18–19), *mp* (measures 20–21), *f* (measure 22).
- Bb Tpt.4:** Treble clef, common time. Dynamics: *f* (measures 20–21), *p* (measure 22).
- Perc. 2:** Percussion clef, common time. Includes Snare Drum and High Bongo with wood stick. Dynamics: *mf* (measures 20–21), *f* (measure 22).
- Perc. 3:** Percussion clef, common time. Includes Wood Block. Dynamics: *p* (measures 18–19), *mp* (measures 20–21), *f* (measure 22).

Este patrón rítmico está presente de manera ininterrumpida desde el compás 18 hasta el compás 27. En los compases 23 y 24, por ejemplo, se encuentra a cargo de las violas en pizzicato. Seguidamente intervienen violines primeros con la marimba, a los que se suma el piccolo para el último compás. Más adelante, a manera de recapitulación final, aparece nuevamente este ritmo entre los compases 166 y 169 distribuido por relevos para la cuerda, la conga y las maderas.

Otro ritmo colombiano típico de la zona andina también se incorpora en *Cuento pagoda*: se trata de un esquema rítmico de la tambora, asociado al bambuco y al sanjuanero tolimense, y que en la obra se presenta de manera continua desde el cambio de tempo en el compás 71 hasta el compás 101.

**Ejemplo 23 Cuento pagoda. Compases 71 – 76.**

Musical score for Example 23, measures 71–76. The tempo is marked as quarter note = 120. The score includes two staves:
 

- Perc. 3:** Treble clef, 2/4 time. Features accents (>) over the notes.
- Bass Tom-Tom:** Treble clef, 2/4 time. Features triplets (3) and dynamic markings: *ff* (measures 71–72), *f* (measures 73–76).

La tambora es un tambor cilíndrico que se emplea en el ámbito instrumental que se ejecuta por percusión con dos baquetas. Consta de un tubo recto y dos membranas elaboradas con cuero de chiva o de venada. Los elementos se ensamblan con la ayuda de un aro cilíndrico del que surgen cuerdas dispuestas en forma de Y, que sirven para templar los parches del instrumento.

## 12. BIBLIOGRAFÍA

BAKE, A.: *The Music of India. New Oxford History of Music*, vol. I, Londres, 1960.

ERLMANN, Veit, *The Aesthetics of the Global Imagination: Reflections on World music in the 1990s*. En *Public Culture*, 8, 1996.

GARCÍA GUTIÉRREZ, Fernando, *La Pagoda Budista en los templos Japoneses*, Revista del laboratorio de arte del Departamento de Historia de Arte de la Universidad de Sevilla, 1998.

GARCÍA MARTÍNEZ, José María, *La música étnica. Un viaje por las músicas del mundo*, Alianza Editorial, S.A., Madrid, 2002.

GRIFFITHS, Paul, *Modern music. A concise history*, Revised edition, Thames and Hudson, Malta, 1994.

LESTER, Joel, *Enfoques analíticos de la música del siglo XX*, Madrid, Fernández Ciudad, S.L. 2005.

LEVIN, Theodore y VALENTINA SUZUKEI, *Where rivers and mountains sing. Sound, Music, Nomadism in Tuva and beyond*, Indiana University Press, Bloomington, 2006.

MALM, William P., *Culturas musicales del Pacífico, el Cercano Oriente y Asia*, Alianza Editorial, Madrid, 1985.

RODRÍGUEZ ACERO, Mirta, *Estética oriental en la historia musical occidental*, Revista digital, Artículo N° 147, marzo de 2010. <http://www.claseshistoria.com/revista/2010/articulos/rodriguez-esteticaoriental-musica.pdf>

SCHWARTZ, Elliott y DANIEL GODFREY, *Music since 1945: Issues, materials and literature*, Simon & Schuster Mcmillan, 1993.

SHARMA, Elizabeth, *Músicas del mundo*, Edibook S.L., Yuncos (Toledo), 2006.

SKLAR, Steve: Types of Throat Singing with Tips /Tuvan Throat-Singing <http://www.overtone.cc/profiles/blogs/884327:BlogPost:7001> Consultado el 7 de mayo.

TODD TITON, Jeff, *Worlds of music. An Introduction to the Music of the World's Peoples*, 5<sup>th</sup> Edition, Schirmer Cengage Learning, Belmont CA, 2009.

WERGIN, Carsten *World Music: a medium for unity and difference?* EASA Media Anthropology e-Seminar, 2007. <http://www.media-anthropology.net/>

YU SUZUKEI, Valentina, *Tuvan Music and the Twentieth Century*, Journal of Siberian Federal University, Humanities & Social Sciences, Krasnoyarsk, 2009.

Partitura en formato pdf suministrada por el compositor.

Grabación de la obra "*Cuento Pagoda*" por la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Memphis,  
Director Pu-qi Jiang, 24 de marzo de 2008.



### 13. LISTA DE FIGURAS

Figura 1 Evolución de la “Stupa” hasta llegar a la Pagoda en China.....	14
Figura 2 El sistema lü chino.....	22
Figura 3 El sistema de escala básico chino y sus notas.....	22
Figura 4 .....	22
Figura 5 Superposición de las notas de la escala.....	23
Figura 6 Serie (P) de once sonidos.....	26
Figura 7 Reordenamiento de la serie con sus tres grupos derivados.....	28
Figura 8 Reordenamiento de la serie (P) en Inversión.....	29
Figura 9 Nueva agrupación de la serie (P) .....	31
Figura 10 Caña de millo.....	33
Figura 11 Una canción para <i>Komuz</i> del Kirghisistán, transcrita del disco <i>Folk Music of the U.S.R.R.</i> (Nueva York: Folkways Records and Service Corporation).....	36
Figura 12 Tabla.....	37
Figura 13 Dos ciclos de tala indios .....	39
Figura 14 Base rítmica del llamador en la cumbia.....	44

## 14. LISTA DE EJEMPLOS

Ejemplo 1 Cuento pagoda. Compases 1 – 9.....	19
Ejemplo 2 Cuento pagoda. Compases 17 – 21.....	20
Ejemplo 3 .....	23
Ejemplo 4 Compás 22 Cl. Picc. ....	23
Ejemplo 5 Cuento Pagoda. Compases 41 – 43.....	24
Ejemplo 6 Cuento pagoda. Compases 44 – 54.....	25
Ejemplo 7 Cuento pagoda. Compás 23. ....	27
Ejemplo 8 Cuento pagoda. Compás 24. ....	27
Ejemplo 9 Cuento pagoda. Compases 25 – 27.....	28
Ejemplo 10 Cuento pagoda. Compases 70 – 71.....	30
Ejemplo 11 Cuento pagoda. Compases 76 – 79.....	30
Ejemplo 12 Cuento pagoda. Compases 136 – 139.....	31
Ejemplo 13 Cuento pagoda. Compases 113 – 116.....	32
Ejemplo 14 Tema. Cl. Picc. ....	34
Ejemplo 15 Cuento pagoda. Compases 61 – 69.....	35
Ejemplo 16 Cuento pagoda. Compases 168 – 172.....	35
Ejemplo 17 .....	38
Ejemplo 18 Cuento pagoda. Compases 76 – 83.....	40
Ejemplo 19 Cadenza Cl. Picc.....	41
Ejemplo 20 Cuento pagoda. Compases 135 – 143.....	43
Ejemplo 21 Cuento pagoda. Compases 155 – 158.....	43
Ejemplo 22 Cuento pagoda. Compases 18 – 22.....	45
Ejemplo 23 Cuento pagoda. Compases 71 – 76.....	45