

# **EXPRESIONES POPULARES EN LA MÚSICA ELECTROACÚSTICA LATINOAMERICANA**

*La inclusión de músicas de tradición popular  
en la composición electroacústica.*

**Felipe Corredor Téllez<sup>1</sup>**

**Universidad EAFIT  
Escuela de Humanidades  
Departamento de Música**

**Mayo de 2016**

---

<sup>1</sup> Maestro en artes musicales con énfasis en composición y arreglos de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, con experiencia en composición de músicas académicas y populares y bajista con experiencia en músicas urbanas y populares. Aspirante al título de Magister en música de la Universidad EAFIT.

## Resumen

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

## Palabras claves

Música popular, música electroacústica, músicas latinoamericanas, composición, análisis, estéticas musicales

## Abstract

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

## Keywords

Popular (folk) music, electroacoustic music, Latin-American music, composition, analysis, musical aesthetics

## **Introducción**

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

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

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

## El panorama de lo popular en la música electroacústica

Si bien es cierto que la presencia de referencias sonoras de tradición popular es una constante en la historia de la música académica occidental, también es necesario tener en cuenta que en los medios electrónicos, los compositores han buscado la manera de utilizar dichos recursos en diversas manifestaciones musicales<sup>2</sup>. Asimismo es verdad que cualquier material sonoro, rítmico, melódico, tímbrico o de otro tipo que pueda pertenecer o estar presente en manifestaciones populares es susceptible de ser usado y transformado en una obra electroacústica; la manera en que esto sucede y su uso en el discurso musical son preocupaciones estéticas propias de cada compositor. Sin embargo, al observarlas desde otro punto de vista, fuera de conceptos sobre “estilos” ó “géneros” (si es que podemos hablar de esto dentro de la música electrónica académica en Latinoamérica), es posible darse cuenta de que hay recurrencias en la práctica compositiva.

Haré entonces un recorrido por algunas de las obras que, a mi parecer, son apropiadas para aclarar mi punto de vista. (Si el lector está interesado en conocer más repertorio relacionado, en el *Anexo 1* al final del documento, encontrará una lista con algunas obras latinoamericanas de música electroacústica y mixtas que recurren al uso de músicas de tradición popular). Así, una vez claro el panorama de la inclusión de músicas populares en la creación musical académica (en nivel muy general), explicaré con mayor detenimiento el uso de los referentes populares y su aplicación en la composición.

### Antecedentes latinoamericanos

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

#### ***Movimiento Browniano*<sup>3</sup> (1968) .cinta** **Jorge Antunes (Brasil)**

La obra comienza con dos sonidos, uno agudo y luego uno más grave, que son posiblemente grabaciones de algún tipo de aerófono; probablemente, de un silbato brasileiro de samba, que luego fue procesado. Estos se alternan para crear un pulso regular y periódico al que, más adelante, se superponen pequeñas células rítmicas

---

<sup>2</sup> La música electrónica comercial, por ejemplo, es un escenario musical rico en uso de expresiones populares. El trabajo realizado por agrupaciones como *Bajo Fondo Tango Club* (Argentina), *Nortec Collective* (México) ó *Sidestepper* y *Bomba Estéreo* (Colombia), son sólo algunos referentes en Latinoamérica que muestran un claro interés por la creación musical que tiene cómo génesis la música popular y los medios electrónicos.

<sup>3</sup> En <http://www.fondation-langlois.org/html/e/oeu.php?NumEnregOeu=o00001258> (consultado en Abril de 2016)

hechas con otros sonidos que se repiten a manera de bucle y con los que crea diferentes capas rítmicas y tímbricas que tejen las texturas polirítmicas de la obra. Éstas son más ligeras o condensadas según la cantidad de capas que estén sonando de manera simultánea, su velocidad y la manipulación electrónica de las mismas. De acuerdo con Ricardo Dal Farra<sup>4</sup>, es interesante observar cómo, aparte de las intenciones originales del compositor y debido a que las capas sonoras son completamente independientes, es inevitable que haya momentos en que los sonidos se superponen de manera tal que crean eventos rítmicos alusivos al ritmo de samba. Hacia la mitad de la obra, se empieza a incrementar la tensión en el discurso musical; cambia un poco la textura y se acelera la velocidad para crear un pequeño pre-clímax que se desvanece y continúa con la textura establecida desde el comienzo. Un poco después, repite el procedimiento y acrecienta la textura para dar origen al verdadero clímax, construido también con mayor complejidad rítmica y contrastes tímbricos y que se desvanece casi tan rápidamente como lo hace el anterior; de ahí, pasa a una sección que es una variación de la textura polirítmica del principio. Hacia el final de la obra, poco a poco van desapareciendo algunos elementos y la textura se aligera hasta que, por último, regresa al pulso de dos sonidos con el que se inició y luego éstos desaparecen.

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

**Ayayayay<sup>5</sup> (1971) .cinta magnetofónica**  
**Mesías Maiguashca (Ecuador)**

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

---

<sup>4</sup> Ricardo Dal Farra, compositor, investigador musical y creador del catálogo de composiciones electroacústicas latinoamericanas para la fundación Daniel Laglois en Montreal, Canadá. Más información disponible en <http://www.fondation-langlois.org/html/e/page.php?NumPage=556> (consultado en Abril de 2016)

<sup>5</sup> En <http://www.fondation-langlois.org/html/e/oeu.php?NumEnregOeu=o00001819> (consultado en Abril de 2016)

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

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

A diferencia de la primera obra que mencioné, ésta muestra un uso diferente de los sonidos populares, al tratarse de un *collage* donde la cita musical predomina en el discurso. Manguashca, al igual que Antunes, hace uso de timbres propios de instrumentos tradicionales pero éstos nos refieren a un contexto mucho más amplio: las músicas andinas que abarcan la totalidad de las cordilleras desde Colombia hasta Argentina. Por otra parte, recurre también al uso de música pregrabada y extraída directamente, como es el caso de la salsa mencionada en el análisis.

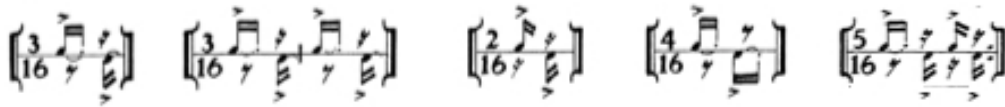
### ***Temazcal*<sup>6</sup> (1984) .maracas y soporte fijo cuadrafónico** **Javier Álvarez (México)**

Ésta es una obra bien particular ya que es mixta; así que, a diferencia de las anteriores, cuenta con partitura y, además, el compositor incluye un instrumento popular relacionado con gran parte del contexto musical latino. Es importante mencionar primero que las maracas establecen su discurso a partir de un patrón rítmico característico en el acompañamiento de gran parte de las músicas populares en 3/4 y 6/8, pero escrito con diferente subdivisión (3/16, posiblemente por la agilidad y frenesí

---

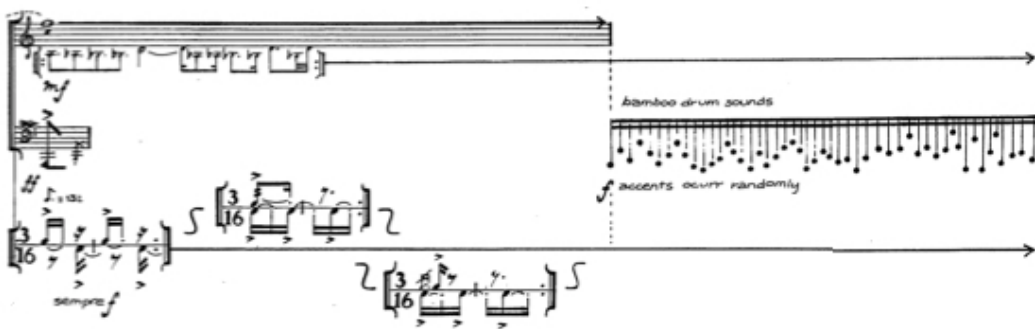
<sup>6</sup> Varias versiones con ejecutante disponibles en [https://www.youtube.com/results?search\\_query=temazcal+javier+alvarez](https://www.youtube.com/results?search_query=temazcal+javier+alvarez) (consultado en Abril de 2016)

implícitos en la ejecución de notas cortas) que alterna constantemente y, según las secciones de la obra, con diferentes patrones de 2/16, 4/16 y 5/16; la imagen 1 muestra algunos de ellos.

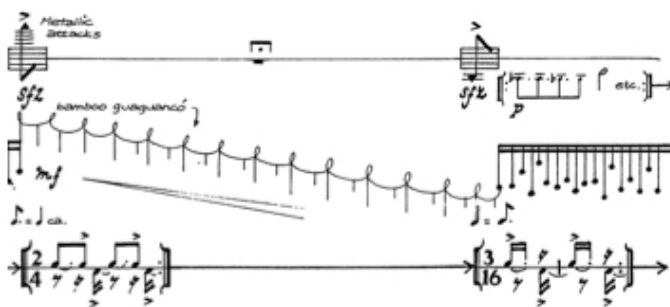


1. Patrones rítmicos en las maracas

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



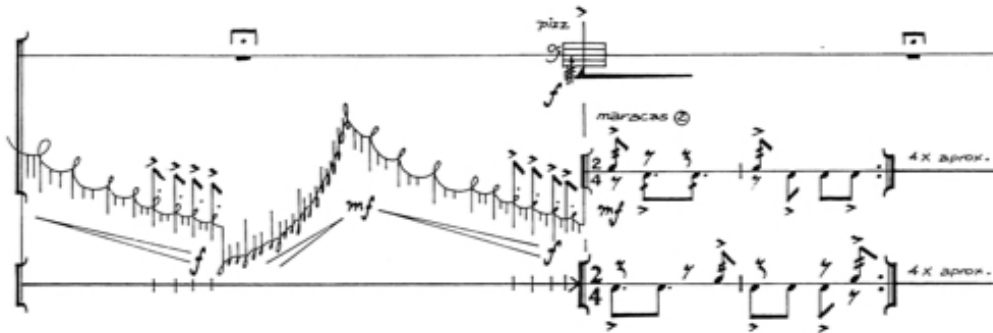
2. Materiales texturales principales



3. Material textural secundario seguido de los principales

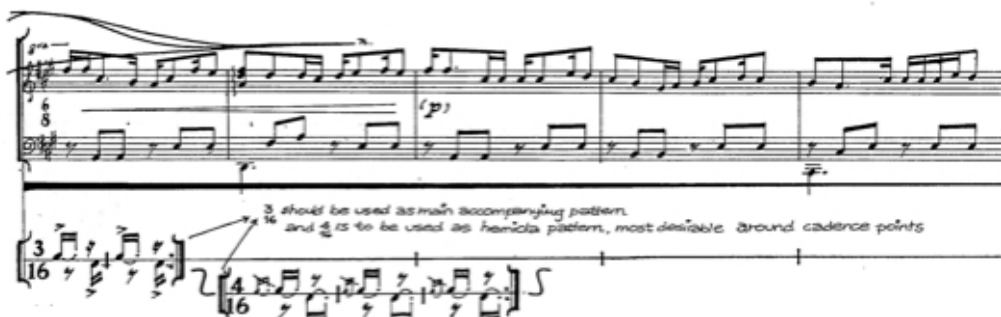
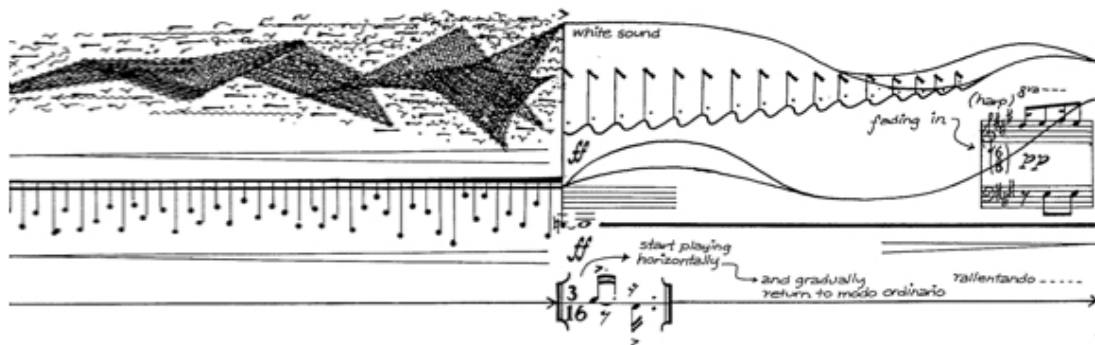
Nótese que, en la imagen anterior, Álvarez hace una referencia directa a un tipo de música popular; sin embargo, el ritmo de *guaguancó* no se escucha en realidad pero sí se pide al ejecutante acompañar el discurso electrónico como si lo fuera. Es interesante resaltar que es posible encontrar fácilmente la periodicidad binaria en la

sección marcada como “bamboo guaguancó” y lograr, en efecto, acompañar dicha sección pensando que suena como el ritmo de origen. A medida que la obra avanza, la segunda textura se va transformando y alterna con una nueva sección binaria que hace alusión a las claves 3 a 2 ó 2 a 3 de la salsa.



4. Materiales texturales secundarios

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



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



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

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

### **Antecedentes colombianos**

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

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

***En Un Mar de Contradicciones*<sup>7</sup> (2013) .soporte fijo estéreo**  
**Ana María Romano**

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

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

***Así No Tocan Los Indios*<sup>8</sup> (2014) .ejecutante de gaitas hembra, macho y maraca,**  
**soporte fijo y electrónica en vivo**

**Jonathan Corzo**

Una vez más, al ser una obra mixta, hay varios aspectos que debemos considerar de la partitura; uno de ellos es que el autor explora otras posibilidades tímbricas de ambas gaitas, diferentes a su uso tradicional, y presenta un catálogo de técnicas extendidas. Al principio de la obra, hay un sonido largo y con bastante reverberación, proveniente del soporte fijo; luego, como se puede ver en la imagen 6, entra la gaita y presenta un primer material sonoro; éste es capturado y modificado en tiempo real, y suena justo después junto al soporte; después, hacen una respuesta con varios sonidos de timbres diferentes, unos con más reverberación, otros con ruido blanco y algunos en el registro

---

<sup>7</sup> En <https://soundcloud.com/microcircuitos/colombia-ana-mar-a-romano-g-en> (consultado en Abril de 2016)

<sup>8</sup> En <https://vimeo.com/136535198> (consultado en Abril de 2016)

grave. El desarrollo de la obra continúa durante la primera sección de la misma manera pero presentando, cada vez, materiales diferentes en la gaita, algunos de los cuales aparecen en la imagen 7 con el nombre que el autor les asignó.

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

7. Otros materiales sonoros de la gaita

Poco a poco, el discurso se va haciendo más complejo; la gaita sigue presentando nuevos materiales y quien hace la electrónica en vivo debe alternar entre dos efectos con parámetros pre-establecidos que no cambian; la reverberación que vemos en la imagen 6 y un *flanger* que usa más adelante; la actividad también se incrementa en el soporte fijo y crece la textura. Cerca del tercer minuto, y como muestra la imagen 8, suena en la pista un fragmento literal de una gaita<sup>9</sup> homónima del mismo autor; el ejecutante cambia de instrumento, toca una frase completa y luego suena sólo la pista, en la que se oye el resto del ritmo mencionado, pero con modificaciones en el timbre; sin embargo, hay muchos momentos en los que los sonidos de la maraca y las gaitas, en la pista, siguen siendo reconocibles. En adelante, la tensión va incrementándose y el ejecutante continúa presentando diversos materiales tímbricos no convencionales.

<sup>9</sup> Ritmo musical del atlántico colombiano que lleva el mismo nombre del instrumento.

The image shows a musical score for a piece titled '8. Fragmento de la gaita Así no tocan los indios'. It consists of two staves. The top staff is labeled 'S.F.' and contains a melodic line with a treble clef. Above the staff, there are two time markers: '2:30'' at the beginning and '2:40'' at the end of a section. Below the staff, the text 'improvisación 1 a' is written. The bottom staff is labeled 'G.H.' and contains a melodic line with a treble clef. Above this staff, the text 'cambia a G.H' is written at the beginning, and 'improvisación 1 b' is written above the staff. A vertical dashed line connects the two staves, indicating a change in the instrument or part between the two staves.

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

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

En suma, las cinco obras expuestas muestran diversos usos del referente popular, sea a partir de la imitación del timbre de un instrumento o de su uso explícito, de elementos rítmicos evocadores de lo popular, del uso de citas textuales u otro tipo de sonidos que puedan estar relacionados con prácticas musicales tradicionales. Son además testimonio de que la música electrónica latinoamericana y colombiana también se ve tentada a nutrirse de lo popular, de los sonidos que tienen un sentido contextual, geográfico y cultural. Luego de ver las maneras en que el *objeto* es usado por los diferentes compositores previamente expuestos, queda claro que hay unos más literales y evidentes que otros y puede haber referencias a contextos particulares ó más generales. Finalmente, y teniendo en cuenta que es posible rastrear este fenómeno casi desde los inicios de la música electrónica, pienso que ha significado un aporte, tanto a la renovación de materiales musicales en la música académica vanguardista como a la perdurabilidad de sonoridades propias de la música tradicional.

## **Análisis del objeto sonoro popular y su uso en la composición**

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

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

### **El objeto sonoro popular**

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

### **Las referencias explícitas**

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

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

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

### ***Las referencias implícitas***

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

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

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

Las categorías explicadas anteriormente, es decir, las referencias de tipo *explícito* e *implícito*, pueden sin duda tener una relación muy cercana con la noción de `*marcas sonoras*´ y `*sonidos claves*´ de Schafer<sup>10</sup> (1977). El autor dice que los sonidos claves son aquellos creados por su geografía y clima (agua, viento, bosques, pájaros, insectos, etc) y pueden poseer un significado arquetípico; por otra parte, las marcas sonoras se refieren a sonidos comunitarios que son únicos o poseen cualidades que los hacen especialmente identificables por la gente en dicha comunidad. El concepto puede ser extrapolado también al de referencia popular. Por ejemplo, en el caso de las *implícitas*, el sonido de un tiple es una manifestación sonora de un instrumento de cuerda

---

<sup>10</sup> Es un punto de vista que trata de observar el comportamiento de los sonidos, particularmente en el paisaje sonoro, basado en conceptos propios de la semiología: connotación y denotación.

pulsada, posiblemente con plectro ó con los dedos o uñas, uno entre muchos otros instrumentos del mismo tipo y que también son de uso popular en una gran cantidad de manifestaciones musicales en el mundo. Sin embargo, en el contexto colombiano, el tiple tiene connotaciones culturales y significa, no sólo un instrumento de cuerda, sino uno con el que se ha hecho una enorme parte del repertorio y de las manifestaciones musicales en el país. El análisis de las referencias *explícitas* funciona de la misma manera que el ejemplo anterior pero con “géneros” o “estilos” musicales, que son todas manifestaciones populares a la luz de la academia, pero tienen a su vez significados profundos para cada grupo social que lo practica.

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

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

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

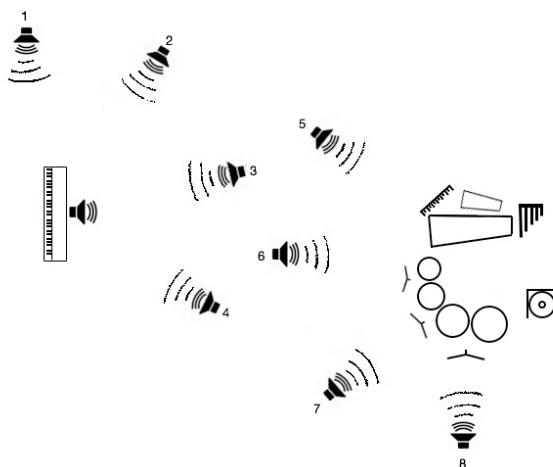
Ésta tabla puede ayudar, tanto en el análisis como en la composición, a determinar, no sólo la clasificación de los sonidos con los que se construye la obra, sino también su posible papel en el discurso musical, sea de tipo formal ó estructural, según sus características tímbricas, melódicas, rítmicas,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

### Usos compositivos del *objeto sonoro popular*

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

#### ***El Tao del Joropo*<sup>11</sup> (2015) .piano y/o percusión y soporte fijo octafónico**

La obra, y como su nombre lo dice, hace referencia a algunos elementos presentes en la creencia taoísta<sup>12</sup> y expresiones del joropo llanero colombo-venezolano. Fue pensada para que pueda funcionar en formato completo, instrumento solista y soporte fijo (sea piano o percusión) ó cada una de sus partes independientemente; como una yuxtaposición de elementos que generan un triple concierto. Los instrumentos están en dos lugares diferentes del mismo espacio/ambiente y los ocho canales de salida del soporte atraviesan y, a la vez, envuelven a los instrumentistas, generando dos micro-ambientes sonoros independientes (piano y percusión) soportados por uno macro (el soporte fijo). Formalmente, la obra está compuesta por cinco miniaturas que deben ser ejecutadas una tras otra; la electrónica viaja lenta y progresivamente a manera de espejo, desde el primer parlante hasta el cuarto y de regreso al primero y, simultáneamente, del octavo al quinto y de regreso, creando también efectos acusmáticos.



9. Disposición espacial de los instrumentos y la electrónica

<sup>11</sup> En <https://soundcloud.com/felipecorredortellez/el-tao-joropero-piano> y <https://soundcloud.com/felipecorredortellez/el-tao-joropero-percu-version> (consultado en Abril de 2016)

<sup>12</sup> Particularmente los cinco elementos (tierra, aire, madera, fuego y metal), características internas de cada uno de éstos y las maneras en que se relacionan unos con otros, fueron tomadas para determinar aspectos formales y de contenido.



El discurso de los instrumentos, en general, está basado en representaciones más o menos literales de los golpes<sup>13</sup> del joropo llanero; unos buscan ser comprendidos de inmediato por el oyente y otros, por el contrario, buscan pasar inadvertidos y sólo se hacen evidentes en algunos momentos. Los dos instrumentos tocan simultáneamente pero cada uno tiene su parte individual, así que cada uno ejecuta un golpe diferente, generando así variedad sonora en el escenario para que el oyente pueda cambiar de lugar dentro del concierto y sentirse siempre rodeado de elementos sonoros que hacen referencia a la música llanera.

La parte electrónica fue construida a partir de muestras pregrabadas de un cuatro y maracas llaneras, otros instrumentos de semillas, un bajo eléctrico, un timbal sinfónico y un platillo suspendido.

Los sonidos cuyas fuentes podemos reconocer son útiles para crear límites. Su carácter reconocible los vuelve fáciles de identificar como elementos independientes, aún cuando hayan sido sometidos a transformaciones, asumiendo que estas transformaciones no sean muy destructivas. (Sigal, 2014)

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

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

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

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

<sup>13</sup> Estructuras formales y melódicas que se usan en la música llanera, también llamados *aires* en otros géneros musicales.

Mano derecha en glockenspiel

*f*

Mano izquierda en marimba

*mp*

8

*mf*

*f*

*mf*

8

Windchimes 4"

Platillo *f*

16

*f*

5"

n. *f* n.

Timpani

5"

n. *f* n.

10. Sección de *Zumba que zumba* en la percusión

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

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

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

The image displays three systems of musical notation for a piano piece. The first system begins with a tempo marking of quarter note = ca. 100. The first staff (treble clef) contains melodic lines with dynamic markings *pp*, *ff*, *pp*, and *ff*. Performance instructions include "accel. molto hasta lo más rápido posible" and "rápido". The second staff (bass clef) contains accompaniment with dynamic markings *pp*, *f*, and *pp*, and the instruction "rápido". The second system continues with the first staff showing dynamics *pp*, *mf*, *p*, *f*, and *subito p*, and the second staff showing *f*, *pp*, *ff*, and *p*. The third system shows the first staff with dynamics *mf*, *p*, *ff*, and *p*, and the second staff with *ff* and *p*. Various performance markings like *rit.* and *rit.* are present throughout the score.

11. Material armónico de *Mamonales* en el piano

Hacia la mitad de la pieza, sobresale de entre este discurso de tipo impresionista (casi más en sentido pictórico que en el musical: impresiones), un melotipo<sup>14</sup> literal (también arpegiado) que contrasta en el discurso por su estabilidad rítmica y clara conducción armónica; sin embargo, desaparece tan rápido como apareció, regresando a la textura armónica 'tipo impresionista' que fue mencionada.

<sup>14</sup> Estructuras melódicas preestablecidas; en la práctica común los melotipos son adaptables y modificables con el fin de dar variedad al lenguaje del joropo. Debido a la gran variedad de golpes existentes, hay melotipos que sólo se usan en unos y otros que se pueden usar en muchos, ya que los golpes comparten muchas veces estructuras armónicas.

♩ = ca. 100

12. Melotipo armonizado de *Mamonales* en el piano

A este golpe se le puede hacer un doble análisis; como fue mencionado, por una parte está la estructura armónica propia del sub-género y, por otro, están sus melotipos. Así, esta cita parcial que se trae a colación es una melodía tradicional y muy clara; sin embargo, su estructura armónica se ‘disuelve’, se hace borrosa y muy poco reconocible y necesita del melotipo *explícito* para cobrar unidad y sentido como “golpe”; entonces, sus características serían las siguientes:

*Estructura melódica ‘melotipo’*

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

## Estructura armónica 'golpe'

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

En resumen, el uso de varios materiales de la tabla, me permitió establecer considerables diferencias en el discurso musical. El uso de materiales textuales y otros menos reconocibles, el tratamiento compositivo<sup>15</sup> que se les da y su alternancia y relación dentro del discurso musical, tanto electrónico como acústico, generan diversas situaciones musicales de mayor o menor referencia al contexto de origen.

### **La Vuelta Andina<sup>16</sup> (2015) .tiple y soporte fijo estéreo**

Esta obra trata de describir sonoramente un recorrido por las diferentes subregiones de la región andina colombiana; nororiental, centroandina e interandina<sup>17</sup>. El recorrido comienza en Bogotá-Cundinamarca, pasa a Tunja-Boyacá, de ahí a Bucaramanga-Santander, en la cordillera oriental. Después pasa a Medellín-Antioquia, luego a Manizales-Caldas y de ahí baja y pasa por Risaralda y luego al Quindío, dirigiéndose a Ibagué-Tolima, y finalmente regresa a Bogotá-Cundinamarca. La intención es recrear la ruta por medio de sonidos e ideas musicales que hagan referencia a los lugares por los que pasa con el uso de citas literales o modificadas de diferentes canciones que son representativas de las regiones y el uso de estructuras de acompañamiento propias de algunos géneros de la música andina colombiana: *pasillo*, *bambuco*, *torbellino* y *carranga*, aprovechando sus similitudes rítmicas.

El discurso electrónico está construido casi por completo a partir de sonidos tomados de un tiple; el instrumento fue "muestreado" nota por nota y algunos efectos de trino y tremolo en diferentes registros. Por otra parte, el tiple, instrumento nacional y símbolo de esta música, se entremezcla con el discurso electrónico constantemente; en ocasiones, emerge de éste como si la música se desdoblara y vuelve de regreso a mezclarse con la electrónica, como si fuera un tiple aumentado, un meta-tiple. Es importante mencionar que fue pensada para que cada elemento, tanto el tiple como la electrónica, estuviera dentro de sus prácticas tradicionales. Es decir que la electrónica funcionaría alterando y transformando los sonidos y sus componentes y el tiple tocaría

<sup>15</sup> En relación con la escritura instrumental, las miniaturas también se acercan, por medio de lo popular, a diferentes técnicas; unas más tradicionales y contrapuntísticas, otras más gráficas e indeterminadas, etc. Las decisiones que se toman en relación con el tipo de escritura surgen de las necesidades mismas de la obra, de pensar sobre cómo re-presentar una idea popular por medio de los recursos melográficos vigentes.

<sup>16</sup> En <https://soundcloud.com/felipecorredortellez/la-vuelta-andina>. (consultado en Abril de 2016)

<sup>17</sup> Subregiones que comprenden las prácticas musicales andinas en Colombia. Centroandina abarca las regiones de Cundinamarca, Boyacá y los Santanderes donde las músicas más usadas son los bambucos, torbellinos, guabinas, pasillos, más que todo de tipo instrumental. Noroccidental por otra parte comprende las regiones de Antioquia, Caldas y Risaralda, donde las más representativas son bambucos cantados, la trova y la música *guascarrilera*. Finalmente la interandina abarca el Tolima y Huila, donde las músicas principales son el sanjuanero y otras manifestaciones del bambuco fiestero, los torbellinos y pasillos instrumentales y el bunde. Se excluye a la región suroccidental que comprende parte del alto Cauca y Nariño. Categorización establecida por Samuel Bedoya.

dentro de su propio lenguaje, con acompañamiento con *guajeo*<sup>18</sup> y escritura melódica y armónica tradicional; pero juntos, lograran articular todo el discurso musical que soporta la idea de la vuelta andina.

En relación con el recorrido, elegí el pasillo 'La Gata Golosa' de Fulgencio García para representar a Bogotá; el ritmo de rumba carranguera para representar a Boyacá; un canto tradicional y anónimo de guabina (que a mayor velocidad y en ausencia de las voces puede comprenderse también como torbellino) a Santander. Más adelante, el bambuco 'Antioqueñita' de Pelón Santamaría y luego Feria de Manizales de Guillermo González para representar a Medellín y Manizales; uso luego 'El Pereirano' de Camilo Bedoya para evocar el departamento de Risaralda y, debido a que la ruta pasa por una parte muy reducida del Quindío, éste queda sin canción representativa. Finalmente, en el Tolima, suenan dos referencias: el sanjuanero ó bambuco fiestero 'El contrabandista' de Cantalicio Rojas y luego 'El bunde tolimense' de Alberto Castillo, que es también el himno del departamento.

Todas las anteriores son citas textuales de las cuales la gran mayoría son reconocibles, al menos ante oyentes conocedores de la música andina. Referencias *explícitas* que ayudan a dibujar el recorrido planeado y que hacen de la obra un *collage* de ritmos y canciones tradicionales, además, queda claro que cada departamento representa en sí una subsección de la obra, así que pertenece también al diseño formal. El tiple, por supuesto, toma papeles de tipo melódico y de acompañamiento cuando suenan éstas citas, para que entre ambas partes constituyan la cita con la mayor claridad posible, de manera que, y a diferencia del Tao, éstas no podrían ser apreciadas por separado.

En cuanto a las referencias *implícitas*, es apenas necesario recordar al lector la importante función que cumple el concepto sonoro que envuelve al tiple como una sonoridad con identidad propia, y que se relaciona también en la gran mayoría de prácticas musicales en el país. Podría entonces afirmarse que la obra entera es una llamado a la sonoridad andina colombiana, un referencia permanente en las prácticas musicales cotidianas en el interior del país. Hay también en la partitura indicaciones sobre cómo debe ejecutarse el acompañamiento de un ritmo particular: sea el acompañar como bambuco, como rumba carranguera o como pasillo (teniendo en cuenta que, a pesar de sus similitudes rítmicas, presentan una gran variedad y riqueza sonora en el interior de cada uno). De regreso al concepto de ruta, y como comentario adicional, el paso por el río Magdalena es también una referencia geográfica que aparece, como división formal, en el discurso musical<sup>19</sup>. Es claramente una obra que busca alimentarse de una gran cantidad de elementos referenciales al concepto de origen, que es la música de la región andina colombiana.

"...The boarder concept of 'historicism', in which entire styles (rather than specific works) are examined, appropriated, fragmented, and then recollected in new guises. Historical awareness has often surfaced in a composer's work in the form of references that serve as

---

<sup>18</sup> Acompañamiento tradicional en el tiple realizado con rasgueos en las cuerdas; existen diferentes tipos de ataques pero predominan los ataques abiertos y los apagados.

<sup>19</sup> La altimetría de las ciudades, la distancia entre ellas y otras referencias geográficas tuvieron que ver en las decisiones compositivas de la obra pero se vieron reflejadas más en la lógica de alturas, cambios de dinámica y densidad textural, entre otros, que no sirven como referencia pues pasan completamente desapercibidos al oyente.

homage to, or commentary on, an earlier style. The references are often deliberate, devices to evoke certain associations in the mind of listeners... "Historicism" of another sort occurs when entirely different traditions meet, to create a new and highly personal amalgam. (Schwartz, 1993)

Queda claro entonces que los elementos referenciales que constituyen esta obra son de diversos tipos y podríamos analizar sus características en la tabla, pero, así como el ejemplo de *zumba que zumba* en El Tao del joropo, se entremezclan entre sí, es decir, tanto las referencias *implícitas* como las *explícitas*, sus subtipos, su contexto de origen, uso formal y nivel de claridad alternan constantemente para construir todo el discurso musical, lo que podría dar lugar, si es que observamos la totalidad del discurso, a una tabla con casi todas las características presentes.

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

Queda claro cómo la tabla es en efecto útil para categorizar los objetos en la música y exponer sus características pero, y dejando un poco el análisis de particularidades, podemos ver en nivel general que la tabla también nos muestra cuán cargada es la música de referencias populares. Si aplicásemos el mismo tipo de análisis en suma de características a diferentes obras, podríamos observar también cuáles son más o menos utilizadas y, desde el punto de vista compositivo, controlar la cantidad y cualidad de dichos objetos en la creación de un discurso musical.

## Conclusiones

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

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

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

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

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

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



## Referencias

### ***Bibliográficas***

Dal Farra, Ricardo. (2004). Tesis doctoral: *El archivo de música electroacústica de compositores latinoamericanos*. Candá y Francia: Fundación Daniel Langlois

Holmes, Thom. (2002). *Electronic and experimental music. Pioneers in technology and composition*. London and New York: Routledge.

Landy, Leigh. (2007). *Understanding the art of sound organization*. Cambridge and London. The MIT Press.

Manning, Peter. (2004). *Electronic and computer music*. New York: Oxford University Press.

Schaeffer, Pierre. (1988). *Tratado de los Objetos Musicales* (trad. Araceli Cabezón de Diego). Madrid: Editorial Alianza.

Schafer, Murray. (1977). *The Soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Vermont: Destiny Books.

Schwartz, Elliott., Godfrey, Daniel. (1993). *Music since 1945: Issues, materials and literature*. New York: Schirmer Books.

Sigal, Rodrigo. (2014). *Estrategias compositivas en la música electroacústica*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.

### ***Hemerográficas***

Bedoya, Samuel. (1990). Formas musicales de las regiones de Colombia: aproximación pedagógica a su dinámica sociocultural. en *Módulos de capacitación para instrumentistas y directores de bandas de vientos*. Bogotá: Plan Nacional de Música – Programa Nacional de Bandas. Instituto Colombiano de Cultura (COLCULTURA). 66-98

Cuellar Carmargo, Lucio Edilberto. The development of electroacoustic music in Colombia, 1965-1999: An introduction. en *Leonardo Musical Journal*, Vol. 10, Southern Cones: Music out of Africa and South America. Cambridge: The MIT Press.

Gallardo Arbeláez, José. Sánchez Uribe David. Vargas Fernández, Miguel. ¿Es el computador un instrumento musical?. en El Astrolabio. Revista de investigación y ciencia. Vol. 9 No.2. Diciembre de 2009. Bogotá: Gimnasio Campestre.

Woodside, Julian. La historicidad del paisaje sonoro y la música popular. en *Trans. Revista Trascultural de Música*, No. 12, julio de 2008. Barcelona: Sociedad de Etnomusicología.

### ***Discográficas***

Varios artistas. (1998). *33 Años de música electroacústica en Colombia*. Colombia: Comunidad Electro-acústica Colombiana.

Varios artistas. (2014). *Autoctofonías Vol 3*. México: CMMAS.

Varios artistas. (2008). *Colón electrónico 5 años*. Ministerio de Cultura de Colombia y la SCR.D.

Varios artistas. (1995). *Coriún Aharonián - gran tiempo - composiciones electroacústicas*. Uruguay: Tacuabé.

Varios artistas. (2008). *Disidente sonoro*. Colombia: La Distritofónica.

Varios artistas. (1998). *Onda electroacústica en Colombia*. Colombia: Asociación Colombiana de Música Electroacústica ACME.

### ***Fuentes en la red***<sup>20</sup>

Latin-American Electroacoustic Music Collection

<http://www.fondation-langlois.org/html/e/page.php?NumPage=556>

Microcircuitos.

Plataforma independiente de experimentación sonora generada en América Latina

<http://microcircuitos.org>

Soundcloud.

<https://soundcloud.com/>

---

<sup>20</sup> Todas consultadas y vigentes en Mayo de 2016

## **Anexo 1**

### ***Listado de obras***

Alquimia sonora (2016) - David Gómez

Así no tocan los indios (2014) - Jonathan Corzo

Ayayayay (1971) - Mesías Maiguashca

Chulyadas-tarkyadas-sikuryadas (2011) - Mesías Maiguascha

El monococho chapineruno (2013) - Rodolfo Acosta

El oro (1992) - Mesías Maiguashca

El tao del joropo (2015) - Felipe Corredor Téllez

En un mar de contradicciones (2013) - Ana María Romano

Ines de Suarez (2014) - Sebastian Sampieri

La vuelta andina (2015) - Felipe Corredor Téllez

Mambo vinko (1993) - Javier Álvarez

Movimiento browniano (1968) - Jorge Antunes

Papantka (2015) - Tix Ernesto Ballesteros

Tejidos rebeldes IV (2012) - Alejandro Cardona

Temazcal (1984) - Javier Álvarez

Violenta música de marimba (2016) - Felipe Corredor Téllez