

**CANTOS DE ROMERAL:  
UN ACERCAMIENTO A LA TRADICION CAMPESINA EN SIBATE DESDE LA  
COMPOSICION DE TRES PIEZAS PARA ENSAMBLE DE CÁMARA**

**OSMAN FREDER RAMÍREZ BELLO**

**UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL  
FACULTAD DE BELLAS ARTES  
DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN MUSICAL  
LICENCIATURA EN MÚSICA  
BOGOTÁ D.C. 2021**

**CANTOS DE ROMERAL:  
UN ACERCAMIENTO A LA TRADICION CAMPESINA EN SIBATE DESDE LA  
COMPOSICION DE TRES PIEZAS PARA ENSAMBLE DE CÁMARA**

**OSMAN FREDER RAMÍREZ BELLO**

**ASESOR  
FRANCISCO ABELARDO JAIMES CARVAJAL**

**TRABAJO DE GRADO PRESENTADO COMO REQUISITO PARA OPTAR POR EL  
TÍTULO DE LICENCIADO EN MÚSICA**

**UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL  
FACULTAD DE BELLAS ARTES  
DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN MUSICAL  
LICENCIATURA EN MÚSICA  
BOGOTÁ D.C. 2021**

## Contenido

1.	Descripción del problema y pregunta de investigación.....	12
1.1.	Descripción del problema .....	12
1.2.	Pregunta de investigación.....	13
1.3.	Objetivo general.....	13
1.4.	Marco referencial.....	14
1.4.1.	Visión general de la propuesta compositiva: antecedentes y motivaciones.....	14
1.4.2.	Motivaciones antropológicas y socioculturales: El campesino sibateño.....	18
1.4.3.	Dimensión ontológica del campesino .....	23
2.	LA MÚSICA CAMPESINA, CANCIONES COMO INSUMO DE LAS COMPOSICIONES.....	29
2.1.	El merengue campesino:.....	29
2.2.	Forma del merengue campesino en Sibaté .....	31
2.3.	Análisis de las canciones seleccionadas como insumo de la composición:.....	37
2.3.1.	Canción No. 1. El coplero .....	37
2.3.2.	Canción No 2 Campesino alegre .....	43
2.3.3.	Canción No 3 El espejito.....	48
3.	Manipulación de las canciones como insumo: categorización en el tratamiento de los materiales .	52
3.1.	Análisis de los referentes estéticos y estilísticos .....	53
3.2.	Obras referentes en el proceso compositivo de la pieza No. 1 El coplero, para ensamble de cámara .....	54
3.2.1.	1 Black is the colour Luciano Berio Folk songs.....	54
3.2.2.	2 Polifónica Monodia Ritmica for Ensemble (1951) Luigi Nono .....	59
3.2.3.	Seis bagatelas para quinteto de vientos György Ligeti .....	66
3.3.	obras referentes de la segunda composición pieza No 2 campesino alegre.....	70
3.3.1.	Concierto de cámara para 13 instrumentos de György Ligeti: 1er movimiento: .....	70
3.3.2.	Ancient voices of children George Crumb; IV de donde vienes amor mi niño? .....	76

3.3.3.	Azul; para cello obligado grupo y orquesta Osvaldo Golijov .....	80
3.4.	Obras referentes en el proceso compositivo de la pieza No, 3: El espejito.....	81
3.4.1.	Nebula IV VII y IX, Oscar hernandez.....	81
4.	Descripcion del proceso compositivo de las piezas para ensamble de cámara: .....	83
4.1.	Analisis de la primera pieza para ensamble de cámara, El coplero .....	87
4.1.1.	Descripción analítica de la pieza No 1 El coplero:.....	95
4.2.	Analisis de la segunda pieza para ensamble de cámara, Campesino alegre .....	98
4.2.1.	Descripción analítica de la pieza No 2: Campesino alegre.....	104
4.3.	Análisis de la tercera pieza para ensamble de cámara: El espejito .....	109
4.3.1.	Descripción analítica de la pieza No 3 El espejito: .....	116
	Conclusiones y Aportes	121
	Bibliografía	125
	Anexos	129

## Índice de Figuras

Figura 1: Tipo 1 acompañamiento rítmico desde el bambuco .....	32
Figura 2: Acompañamiento rítmico desde el pasillo.....	32
Figura 3: Variantes en el acompañamiento encontrados en los grupos campesinos del municipio.....	32
Figura 4: Patrón rítmico guacharaca hallados en los dos tipos de acompañamiento en los grupos del municipio .....	33
Figura 5: Estructuración de la melodía. Fragmento de la 1° estrofa de lamento campesino: Agrupación Renovación Campesina vereda Las Delicias.....	33
Figura 6: secuencia de notas en la flauta del 1 mov del concierto de cámara de ligeti .....	73
Figura 7: células intervalicas propuestas por Hruby (1975) en el desarrollo de la pieza .....	77
Figura 8: tonos estructurales de la melodía .....	88
Figura 9: conjunto de sonidos generador de la melodía .....	88
Figura 10: conjunto base y su inversión.....	88
Figura 11: Nota do como eje de la melodía .....	89
Figura 12: escala mayor generada a partir del conjunto (0.1,3.5,7).....	89
Figura 13: escala lidia a partir de la trasposición del tetracordio Sib,do,re,mi,fa .....	89
Figura 14: Conjunto [0. 1. 3. 5] es empleado sin la nota mi .....	89
Figura 15: Grafico de la progresión en la dinámica de la pieza No 1 El copleiro .....	95
Figura 16: inicio de la melodía de la canción campesino alegre, interválica tomada como base para la construcción del inicio de la pieza No 2 Campesino alegre .....	99
Figura 17: Crecimiento dinámico de las tres secciones de la pieza No 2 campesino alegre .....	105
Figura 18: células de tres sonidos empleadas en la composición de la 3ª pieza el espejito .....	110
Figura 19: desarrollo dinámico de la pieza No 3 el espejito .....	117

## Índice de tablas

Tabla 1: Comparativo de los elementos musicales hallados en las canciones de los grupos campesinos del municipio de Sibaté.....	35
Tabla 2: Estructura formal de El Coplero, 1° canción usada como insumo de la composición .....	37
Tabla 3: Plan tonal del coplero, canción usada como insumo de la composición.....	38
Tabla 4: Estructura formal de El Campesino alegre, 2° canción usada como insumo de la composición..	43
Tabla 5: Plan tonal de Campesino Alegre, sección estrofa coro 2° canción usada como insumo de la composición.....	44
Tabla 6: plan tonal de Campesino alegre sección intro interludio 2ª canción usada como insumo de la composición.....	45
Tabla 7: estructura formal de El espejito 3ª canción tomada como insumo para la composición .....	48
Tabla 8: plan tonal de El espejito 3ª canción tomada como insumo para la composición.....	49
Tabla 9: uso de las alturas en música rítmica. Atencio,M,2018.....	66
Tabla 10: secuencia de notas usadas para la composición del concierto por Ligeti, tomado de Andreyev Samuel György Ligeti's Kammerkonzert: Analysis - YouTube.....	73
Tabla 11: Estructura formal de la pieza No 1 El coplero .....	95
Tabla 12: Estructura formal de la pieza No 2 Campesino alegre .....	104
Tabla 13: estructura formal de la pieza No 3 el espejito .....	116

## Índice de ejemplos

Ejemplo 1: Análisis ritmo melódico de la canción el coplero .....	39
Ejemplo 2: Estructura melódica del verso o estrofa es idéntica a la introducción.....	40
Ejemplo 3: Progresión del desarrollo melódico sobre la región de subdominante .....	42
Ejemplo 4: Interpretación variada del patrón de la guacharaca .....	43
Ejemplo 5: Línea melódica asimétrica de Campesino Alegre 2º canción como insumo de la composición .....	45
Ejemplo 6: Análisis ritmo melódico de Campesino Alegre .....	47
Ejemplo 7: Análisis ritmo melódico de El Espejito, canción insumo de la composición.....	51
Ejemplo 8: Textura estratificada de Black is the colour tomado de la partitura original edición universal compases de 1-5 .....	56
Ejemplo 9: Uso de textura estratificada en la 1º composición El Coplero score compás 20-30.....	58
Ejemplo 10: Desarrollo polifónico de la pieza. Tomado de Polifónica, Gianopoulos, G. 2018 Luigi Nono - Polifonica Monodia Ritmica for Ensemble (1951) [Score-Video] fuente: <a href="https://www.youtube.com/watch?v=dzXkeI3Oho4">https://www.youtube.com/watch?v=dzXkeI3Oho4</a> .....	61
Ejemplo 11: Tratamiento de la sección de percusión: Rítmica, tercera pieza tomado de Gianopoulos, G. 2018 Luigi Nono - Polifonica Monodia Ritmica for Ensemble (1951) [Score-Video] fuente: <a href="https://www.youtube.com/watch?v=dzXkeI3Oho4">https://www.youtube.com/watch?v=dzXkeI3Oho4</a> .....	62
Ejemplo 12: Uso de los silencios en la melodía de timbres 1ª composición El coplero, score compases 10-14 .....	63
Ejemplo 13: tratamiento casi polifónico en el desarrollo melódico. El coplero 1ª composición score compases 34-38 .....	64
Ejemplo 14: uso de la percusión en la sección central. El coplero 1ª composición score compases 68-77 .....	65
Ejemplo 15: Fragmento del inicio de la bagatela 1, comp 1- 4 y segunda sección, comp 27-31, B Shott's Sohne, Mainz 1973.....	67
Ejemplo 16: efecto ritmico del inicio de la 1ª pieza El coplero score compases 1-4.....	68
Ejemplo 17: Tresillo actuando como eco 1ª pieza El coplero score compases 25-29 .....	69
Ejemplo 18: Uso del ritmo en el inicio del I mov del concierto de cámara de Ligeti comp 1-3 tomado de Andreyev Samuel György Ligeti's Kammerkonzert: Analysis - YouTube .....	71
Ejemplo 19: cambio de textura del I mov del concierto de cámara de Ligeti comp 1-3 tomado de Andreyev Samuel György Ligeti's Kammerkonzert: Analysis - YouTube .....	72

Ejemplo 20: tratamiento contrapuntístico canónico empleado por Ligeti tomado de Andreyev Samuel György Ligeti's Kammerkonzert: Analysis - YouTube.....	74
Ejemplo 21: tratamiento a manera de micropolifonía 2ª pieza Campesino alegre score compases 6-10..	75
Ejemplo 22: Sección con empleo de micropolifonía 2ª pieza Campesino alegre score compases 92-96..	76
Ejemplo 23: George Crumb, Ancient Voices of Children, fragmento del 3 mov. @ 1971 C. F. Peters Corporation. All rights reserved. Tomado de Fleming.A 2012 .....	78
Ejemplo 24: escritura vocal sin notación 2ª pieza campesino alegre score compases 31-35 .....	79
Ejemplo 25: escritura vocal sin notación 2ª pieza campesino alegre score compases 69-73 .....	80
Ejemplo 26: ejemplo de Nebula VII, página 7, sistema 1 y 2. La circularidad o constante interválica está dada por la utilización de la segunda menor, la segunda mayor y la tercera menor tomado Tomado de Ur Sprung Salto hacia el origen Carmona Oscar 2004 .....	82
Ejemplo 27: concepto de interpolación en la obra Nebula IV. Tomado de Ur Sprung Salto hacia el origen Carmona Oscar 2004.....	83
Ejemplo 28: conjunto (0,1,3,5) generador del acorde tutti del inicio de El copleo score compases 4-5..	90
Ejemplo 29: célula rítmica de la guacharaca empleada en varias secciones de la pieza el copleo score comp. 1-4 .....	91
Ejemplo 30: Melodía de timbres en los vientos y recitado de la voz .....	92
Ejemplo 31: Materiales con relaciones basadas en la triada El copleo score comp. 55-57 .....	93
Ejemplo 32: Materiales con relaciones basadas en la triada El copleo score comp 83-87 .....	94
Ejemplo 33: Utilización del pentacordio de Re, 2ª pieza campesino alegre, Score comp 1-5.....	100
Ejemplo 34: Secuencia de notas sin ritmo que mantiene el movimiento y genera tensión. Tomado de György Ligeti's Kammerkonzert: Analysis (Andreyev.S.2018) .....	101
Ejemplo 35: Cita de la técnica de micropolifonía del concierto de Ligeti en la 2ª pieza Campesino alegre Score comp 6-10 .....	102
Ejemplo 36: uso de sonidos abiertos y cerrados recitado sin notación, tresillos en acompañamiento de cuerdas y vientos, 2ª pieza campesino alegre, score comp 11-15 .....	103
Ejemplo 37: Empleo de células a y d generan una sonoridad sombría en la introducción de la pieza El espejito, score comp 1-6.....	111
Ejemplo 38: La combinación de las células a y b, produce una sonoridad diatónica Escala de MI sin el 4to grado score comp 101-110 .....	112
Ejemplo 39: Uso de la nota do natural que no hace parte de las células b y c en la parte b sección A (Exposición) Score comp 27-35.....	113

Ejemplo 40: interpolación de elementos final de la Exposición y comienzo de la sección B Score comp 54-62 y 63-71 .....	115
Ejemplo 41: ascenso en el nivel dinámico e incremento en la tensión, score comp 81-89 .....	116

## Introducción

El proceso creativo en la música atraviesa por varias etapas durante las cuales el compositor entabla un diálogo con los elementos que le servirán para dar forma a su obra. Buscar y hallar ideas, imaginar, indagar, cuestionar y reflexionar son un ejercicio inherente a la creación artística. Recurrir a músicas vivas en busca de ideas para la creación musical ha sido una práctica constante a lo largo de la historia de la música occidental; la parodia en el renacimiento y el barroco, pastiche en el clasicismo y romanticismo, paráfrasis, variación etc. (Oxford 2007). En nuestro contexto es frecuente el uso del término arreglo para referirse a una versión más o menos variada de una canción o pieza musical ya compuesta, especialmente dentro de la práctica de música popular ya sea de manera académica o de forma empírica. El compositor argentino Osvaldo Golijov dice refiriéndose a la composición “cualquier artista desde la infancia tiene ya lo que va explorar el resto su vida” Si bien es una frase que se presta para un extenso debate sirve en este caso para presentar la visión de la propuesta que según el autor de este proyecto representa una indagación constante en el desarrollo de su práctica musical.

En el desarrollo de este texto, el autor tratará los diversos aspectos que fueron generando en él la necesidad de expresar a partir de la documentación de un proceso compositivo, su posición frente a la realidad social y cultural actual desde la perspectiva de una tradición campesina de la cual proviene, y que lo impulsó a elaborar una propuesta en el campo de la composición musical, inspirada en los cantos de música de base campesina en el municipio de Sibaté (Cundinamarca), cantos que han sido extractados de la producción discográfica que recopila el trabajo de los grupos más representativos del municipio a mediados de 2006. Es así como a través del análisis y la reflexión continua al interior de la creación quiere evidenciar fenómenos estéticos y sociológicos de la música que han mediado en los diálogos y discusiones emanados de la dicotomía entre la música de tradición oral y la de enfoque academicista, específicamente la que hemos heredado como el *canon artístico cultural de occidente*, hoy considerado anacrónico por un grupo significativo dentro de las nuevas generaciones de académicos investigadores y artistas.

Mediante el uso de recursos técnico expresivos compositivos en el lenguaje musical contemporáneo este trabajo plantea una propuesta creativa cuyo eje central es el tratamiento de tres canciones de base campesina, tomándolas como insumo para la composición de tres piezas para ensamble de cámara y a través de las cuales se busca expresar, evidenciar aspectos esenciales del sentir campesino, para lo cual aborda las indagaciones personales desde distintas miradas buscando descifrar y describir el proceso compositivo.

He optado por dividir este trabajo en cuatro grandes secciones en las cuales voy argumentando comparativamente e incluyendo ejemplos en los que haya lugar.

La primera parte tratará de la motivación y los antecedentes aportando elementos de carácter histórico, estético y sociológico y su relación con el plano musical.

La segunda sección hace un rápido análisis histórico de las músicas de base campesina en el centro del país; en el altiplano cundiboyacense región de interfluencia (Bedoya 1987) que ha sido la fuente y referente principal para el florecimiento de las músicas de las provincias de Soacha, La sabana, y Sumapaz eje central de interconexión e interacción cultural para el municipio de Sibaté. También se hace una descripción analítica de las tres canciones de los grupos campesinos que se tomaron como insumo de la composición de las tres piezas para ensamble de cámara.

El tercer apartado realiza una descripción analítica de las obras musicales del repertorio universal que sirvieron como referentes y de las cuales se emplearon técnicas y procedimientos creativos en el proceso compositivo de las tres piezas para ensamble de cámara. Se describe el uso de los materiales en cada una de las tres composiciones.

La cuarta sección del proyecto presenta el análisis del modelo compositivo empleado en cada pieza. Describe la manipulación de los elementos tomados como insumo de cada canción campesina en el proceso creativo, finalizando con la descripción analítica de cada una de las tres piezas producto del proceso compositivo.

Se termina el escrito con las conclusiones y los aportes realizados con el desarrollo de este trabajo de investigación creación.

## 1. Descripción del problema y pregunta de investigación

### 1.1. Descripción del problema

Este trabajo se propone hacer un acercamiento a la tradición musical campesina del municipio de Sibaté (Cundinamarca) desde la composición musical planteando como insumo del proceso creativo, tres canciones de tres grupos musicales representativos de algunas de sus veredas.

De igual forma quiere indagar en la manera como pueden ser evidenciados aspectos socioculturales de la comunidad campesina del municipio de Sibaté en el desarrollo del proceso compositivo musical.

Se pretende revelar entonces a partir de documentar el proceso compositivo de las tres piezas para conjunto de cámara, los fenómenos que según el autor (tomadas como base sus experiencias de vida en el territorio) son de vital importancia en la transformación que sufren las comunidades campesinas de su entorno en un continuo devenir, utilizando como recurso estético y expresivo un lenguaje musical moderno en el que se mezclan diferentes estilos y tendencias que representan la práctica musical académica actual.

Es así como a través de un proceso compositivo se busca representar conceptos e ideas extra musicales que permitan abrir un canal de reflexión y dialogo, (músicos del conjunto y publico espectador) sobre las condiciones de vida de la comunidad campesina y el pobre reconocimiento de sus aportes al desarrollo de la sociedad (que es generalizado en nuestro país pero que en este trabajo está representado por la comunidad rural del municipio) acrecentándose en momentos de crisis global.

Con la manipulación de las canciones campesinas como material sonoro de insumo, se pretende aplicar distintas técnicas compositivas que permitan trastocar, alterar, perturbar o transformar la contemplación estética y generalmente cómoda del espectador, obligándolo a entrar en un espacio activo de la experiencia artística. Por ende, darle la oportunidad para que manifieste una respuesta sensual-emotiva que active en él un mecanismo que lo lleve al encuentro con los elementos de la tradición campesina plasmados en las piezas compuestas, sintonizándolo con el hecho extra musical que se quiere comunicar.

Uno de los aspectos resultado de la reflexión continua en el desarrollo del proyecto, busca replantear la postura como artista en su entorno social regional y nacional y de qué manera el

autor desea, reconocer y servirse de su acervo cultural, frente a las dinámicas del complejo y multidisciplinar entramado de las practicas musicales actuales, en las que cada vez más convergen un sin número de técnicas creativas e interpretativas, influenciadas por múltiples estilos (clásicos y de vanguardia) mezclándose con otras disciplinas que tienden en la era de la información masiva a ser validadas y reconocidas mediáticamente.

Finalmente, esta exploración creativa pretende facilitar al autor, el acercamiento a nuevas formas de uso del material sonoro, y así lograr un dominio más profundo de las herramientas técnicas y expresivas actuales, de manera que pueda seguir ampliando su horizonte y adentrándose en otras áreas del conocimiento e investigación con el fin de conseguir un resultado cada vez más sólido en su proceso artístico, en el que el trabajo pedagógico ocupa un lugar fundamental de su práctica musical.

### 1.2. Pregunta de investigación

¿De qué manera se puede hacer un acercamiento a la tradición musical campesina de Sibaté, a través de la composición de tres obras para un ensamble o grupo de cámara?

### 1.3. Objetivo general

Documentar el proceso compositivo de tres piezas para ensamble de cámara tomando como insumo tres canciones de música campesina de los grupos representativos veredales del municipio de Sibaté

#### **Objetivos específicos:**

- Identificar tres canciones particulares de la música campesina del municipio de Sibaté que puedan servir de base para el proceso compositivo de tres piezas para ensamble de cámara
- Proponer elementos antropológicos en la tradición musical campesina que permitan ser evidenciados como insumo de la composición de tres piezas para ensamble de cámara

- analizar las canciones que servirán de insumo para la composición planteando su carácter musical
- Identificar las posibilidades estéticas expresivas de los materiales y su funcionalidad dentro de la composición de las piezas propuestas
- Determinar cómo se presentan, categorizan y clasifican los insumos para generar las estructuras musicales en cada pieza.
- Describir a través de proceso analítico las obras que sirven de referencia para la composición de las piezas
- Desarrollar un proceso compositivo utilizando materiales y herramientas de estilos musicales actuales para la creación de las 3 piezas camerísticas
- Expresar distintos hechos extra musicales, enmarcados en las practicas sociales campesinas a través del uso de diversas técnicas compositivas modernas

#### 1.4. Marco referencial

##### 1.4.1. Visión general de la propuesta compositiva: antecedentes y motivaciones

El municipio de Sibaté es un pueblo ubicado en la región sabana Soacha-Sibaté en el centro del país. Tiene una extensión de 125.6 Km<sup>2</sup> con una población aproximada de 40.000 habitantes su casco urbano con una extensión aproximada de 12.5 km<sup>2</sup>, ocupando su parte rural alrededor del 90% del total de su territorio. Su historia se remonta a principios. Como casi todos los pueblos de la región andina colombiana es de características socio culturales rurales, cuyo tejido social está conformado mayoritariamente por familias campesinas que a lo largo de los años se han venido desplazando de las veredas al casco urbano y grupos familiares herederos de las primeras haciendas de los que se consideran primeros asentamientos en el municipio.

Siendo sus tierras unas de las más fértiles gracias a su ubicación y clima frio (altiplano cundiboyacense) su economía se basa casi totalmente en la agricultura. Actualmente la distribución de tierras cultivadas la ocupa casi en su mayoría (80%) en la siembra de papa y fresa, el resto en hortalizas, legumbres (15% aproximadamente) y el restante es usado en el cultivo de flores. Alto porcentaje de su población urbana labora en el sector industrial ubicado en la rivera de la laguna del muña y Soacha, y en el sector comercial que se encuentra en el corredor vial

(autopista sur Bogotá-Sibaté) con una distancia promedio de 25 km al centro de la capital colombiana y la zona industrial de la sabana, en municipios circunvecinos como Funza, Mosquera y Madrid.

Sibaté es conocido por sus instituciones para enfermos mentales, entre las que se destaca el hospital neuro-psiquiátrico Julio Manrique, -cabe aclarar que hacia el 2008 fueron clausuradas sus instalaciones y trasladados sus pacientes a otros centros de tratamiento del departamento- tal vez el hospital psiquiátrico más grande del país, que en sus 60 años de funcionamiento llego a albergar cerca de 2.000 pacientes con estas patologías y que paulatinamente fue desalojado y abandonado.

El municipio también es reconocido por “la laguna del muña” embalse construido a mediados del siglo XX para ser una fuente de producción de energía eléctrica para la región, y que luego de algunos años como destino eco turístico y sitio obligado para la práctica de deportes náuticos, termino por convertirse en uno de los cuerpos de agua más contaminados del planeta, por el vertimiento de los desechos tóxicos de las industrias que la circundan y del rio Bogotá el cual deposita sus aguas completamente contaminadas en el embalse. Fruto de la contaminación del embalse se registró por casi 2 décadas la aparición de una plaga desproporcionada de mosquitos causante de muchas otras enfermedades e infecciones, sobre todo en niños pequeños que obligo a los habitantes a sellar puertas y ventanas de sus viviendas con angeos y toldillos para los dormitorios suministrados por la empresa de energía de Bogotá, en la actualidad Emgesa (quien se encarga de la explotación del embalse). Durante esta invasión era imposible transitar por las calles a partir de las 6 de la tarde y hasta el amanecer del día siguiente.

Además de este proceso de degradación ambiental causado por el embalse, se suma la contaminación por residuos de asbesto, producida por la industria Eternit S.A, que, sin ningún protocolo sanitario ni estudio de las consecuencias de la torpe e ineficiente manipulación de sus residuos (altamente tóxicos), en los años 70's rellenó bastos terrenos, que hoy forman parte del casco urbano con dicho residuo, el cual, produce mesotelioma pleural, un tipo de cáncer pulmonar. Según estudios médicos recientes de la universidad de los Andes (Ramos, Marsili y Comba 2020) es una de las causas más frecuente de muerte en los habitantes del pueblo, que en su momento tuvieron exposición o entraron en contacto con este material.

Los fenómenos sociales ambientales descritos y la consecuente afectación que supuso en los años que siguieron en la comunidad de Sibaté, sirven para develar un poco la experiencia de vida del autor y la manera en que estos fenómenos, de algún modo han influido en la transformación de su práctica artística y por ende el proceso creativo que pretende desarrollar este proyecto.

Las diversas formas de expresarse a través de la música (cantando en un coro, como formador en procesos de enseñanza musical, como interprete, productor y compositor) han llevado al autor a cuestionarse constantemente de su papel en la sociedad.

Es inevitable que proviniendo de familia campesina y estando permanentemente en contacto durante su niñez y adolescencia con una realidad en este contexto social, el autor se incline por tratar de representar los fenómenos sociales en los que se ha visto inmerso; influenciado en gran medida por expresiones estéticas venidas del folclor y la música popular a pesar de la cercanía con la ciudad de Bogotá donde se ha formado.

De ahí que las experiencias del autor a lo largo de muchos años en la práctica artística musical teniendo como residencia el municipio de Sibaté, sean la guía para el desarrollo de las etapas que componen este proyecto. La práctica desarrollada en el municipio, en la que el autor ha venido trabajando durante varios años como formador en procesos musicales y en el campo de la creación musical, o como interprete en grupos de música folclórica tradicional y popular moderna, le ha permitido desarrollar una gran intuición y sensibilidad.

El enfrentarse a un proceso creativo de forma autodidacta, haciendo un arreglo o dirigiendo una agrupación tradicional agudiza el oído y afina la intuición. Es precisamente, en el momento de hacer música que la interacción con los demás participantes de un grupo las pone de manifiesto (la intuición y sensibilidad) por medio del dialogo intra-musical, ya que proviene de estas prácticas socioculturales y es inherente a estas músicas (Pedro, J. 2018).

La intuición, como lo expresó el compositor Blas E Atehortúa es un elemento muy importante, pues guía las ideas y encauza la sensibilidad, porque la técnica por sí misma no consigue conmover a los espectadores. La experiencia es un factor fundamental para desarrollar la intuición (López, C. NA). En este sentido la intuición constituye para el autor, un pilar y punto de partida en su proceso creativo, motivando la búsqueda constante para generar múltiples formas de expresarse musicalmente.

Esa búsqueda de una estética con la cual identificarse lo lleva a repensarse continuamente, de tal forma que va encontrando elementos que sugieren, evocan, transmiten una cercanía no con la forma propiamente dicha de expresión de la música campesina, sino con aspectos psicológicos afectivos. Dos enfoques principalmente de entre los más relevantes en la psicología musical que describe Josefa Lacárcel Moreno, son tomados desde la perspectiva del autor en su caso particular como altamente determinantes de su conducta en la práctica musical. El primero desde el marco conceptual de los sentimientos, a través de la ayuda en el desarrollo psíquico-emocional; La música nos brinda un equilibrio para alcanzar el bienestar y la felicidad. El segundo cuando hablamos de la música como arte ciencia y lenguaje; no solo desarrolla la sensibilidad creatividad y la capacidad de abstracción y análisis, sino que propicia el auto descubrimiento, la interacción con el otro y la asimilación del mundo que nos rodea de manera holística (Lacárcel Moreno, J. 2003)

Dicha reflexión le permite al autor identificar y reafirmar relaciones profundas entre la forma de asumir su trabajo musical y su posición crítica dentro de un contexto social, en el que los rasgos más influyentes de su personalidad artística provienen de la vida en el campo, de la forma en que se relaciona en medio de una familia numerosa con los abuelos y tíos que en su mayoría desempeñan labores agrícolas y recorriendo desde muy pequeño las veredas y parajes rurales.

A fin de intentar expresar con una mirada actual desde la creación musical, la tradición campesina de este municipio y evidenciar su cultura, se quiere manifestar en la composición de 3 piezas para ensamble o conjunto de cámara, la preocupación del autor por las dinámicas sociales que han llevado a esta comunidad a ser subvalorada y olvidada por parte de un sistema social político y económico globalizado. Cabe enfatizar que dicha preocupación gravita en el desconocimiento de los aspectos que implican entender la condición afectiva, poética, estética y simbólica del campesino con su entorno, al que se le relega y mutila su conocimiento trascendental de vida en nuestra sociedad.

Gracias a los trabajos de sociólogos antropólogos y escritores investigadores en este campo en la historia reciente de nuestro país; como Fals borda, Darío Fajardo, Jaime Forero Álvarez, Absalón Machado, Alfredo Molano, William Ospina por nombrar algunos, se puede evidenciar el

permanente abandono y el gradual desplazamiento de su territorio y el deterioro de las condiciones de vida al que ha estado sometida esta comunidad.

No se propone aquí discutir las teorías antropológicas y sociológicas que analizan los fenómenos sociales campesinos que se tratan de manifestar en las piezas musicales, pero el acercamiento a algunos de los estudios más relevantes en el tema si proporcionan una visión para entender e incorporar dichos fenómenos a la reflexión e indagación del autor de tal manera que sirven como material para trabajar en la búsqueda de un pilar estético-expresivo de las composiciones.

#### 1.4.2. Motivaciones antropológicas y socioculturales: El campesino sibateño

Es importante, para reconocer el aspecto estético que determina en gran medida el lenguaje usado en las composiciones, hacer una breve descripción de la rutina cotidiana que cumple un campesino de Sibaté. Pero para poder entender los fenómenos que moldean la vida del campesino es necesario identificar los rasgos de la comunidad campesina.

En tal sentido sirve como referencia directa la experiencia del autor a lo largo de sus primeras etapas de vida dentro de un núcleo familiar de ascendencia campesina.

Este cambio de entorno de pasar de las labores propias de una parcela en la vereda a buscar un espacio que les posibilite menos esfuerzo y mejores condiciones de vida para poder desarrollarse, les hizo buscar rápidamente su independencia y en su afán, se vieron enfrentados a un sistema que desconocían y que les exigía un sin número de habilidades y destrezas para vivir dignamente, avocados a engrosar las filas de operarios para la naciente industria nacional. Evidentemente para mediados del siglo pasado el acceso a la educación en el campo era casi nulo y los campesinos que contaban con la fortuna de poder estudiar no encontraban apoyo ya que primaba la habilidad para los trabajos del campo para el que particularmente los abuelos consideraban no se necesitaba un mínimo nivel educativo. De esta forma sus padres como la gran mayoría de otros padres en estas circunstancias, se convirtieron en campesinos de ciudad.

Estas luchas con aristas medianamente generalizadas en nuestro país han llevado a los campesinos producto del menosprecio y la explotación histórica a una transición que lleva de la resignificación a la insatisfacción (Fals Borda,1961) y que pese a la modernización de los aparatos productivos rurales se mantiene vigente y agudizándose aún más debido al abandono estatal

que como consecuencia de la no implementación de una reforma agraria y la continua guerra que cada vez desplaza a más campesinos de sus territorios aumenta la brecha social.

Rubiano (2013) en su documento de la subgerencia de tierras rurales paradójicamente hace un análisis del campo colombiano en el que enfatizan el aporte del campesino al desarrollo económico del país:

*“En América Latina, la población campesina se identifica por un conjunto de características económicas, sociales, culturales, políticas y ambientales de las cuales se destacan, la doble función de la actividad agrícola, el uso de mano de obra familiar de forma intensiva con limitaciones de capital y porque en general la producción es destinada para el autoconsumo con algunos rangos variables que se orientan hacia el mercado (Barea 1994)”*

En Colombia el campesinado se clasifica según la forma de producción en 3 grupos: empresa agropecuaria capitalista, el latifundio ganadero especulativo y la producción familiar (Forero, J.2003)

Basada en esta clasificación y teniendo en cuenta que en el municipio se encuentran las 3 clasificaciones, el análisis se centra en el tercer grupo: La producción familiar, ya que constituye alrededor del 80% de las comunidades rurales de Sibaté. (POT Sibaté 2010).

El instituto colombiano de antropología e historia (2017) presenta una serie de elementos para conceptualizar a la comunidad campesina en Colombia, en el que se aprecian las dimensiones que configuran su estructura:

**Sociológico-Territorial:** Hace referencia a la relación con la tierra y su territorio, la posesión de esta y con la forma de organización social de la comunidad rural anclada en los núcleos comunitarios y familiares. La vida campesina se constituye en una red de relaciones sociales campesinas expresadas territorialmente en comunidades, veredas, corregimientos, minas, playones, entre otros.

El campesino tiene una vinculación estrecha con la naturaleza, en el proceso general de la producción a través de su trabajo. Por lo tanto, la actividad agrícola sigue siendo un elemento primordial de apropiación del campo.

**Dimensión socio-cultural:** el campesinado tiene unas maneras específicas de ser, de vivir y estar en el campo se reconoce como parte de una comunidad de identidad rural, manifiesta maneras de vida comunitaria diversas que vinculan formas de vecindad, de vida veredal. La vida campesina

se entiende como un conjunto de formas de vivir sustentadas en un complejo de relaciones sociales rurales, de conexiones urbanas y cabeceras municipales, basadas en la cotidianidad familiar y comunitaria. Los campesinos vienen del campo y expresan su identidad en la relación profunda con las labores del agro, expresan un vínculo con sus ancestros y con su propia descendencia.

Existe en el campo, genera pertenencias y representaciones a partir de su arraigo con la tierra, sustentadas en sus conocimientos, sus memorias y sus formas de hacer transmitidas entre generaciones.

Dimensión económica-productiva: la relación de la vida campesina con su cualidad como productores de alimentos, valores de uso y de materias primas, es central. Su relación de trabajo con la naturaleza, implica manejos de la biodiversidad, para la producción de alimentos y desempeño de servicios

El trabajo campesino conforma una unidad de producción/consumo cuyo sustento se encuentra en la agricultura, la ganadería, la pesca, la minería artesanal y labores artesanales, junto a otras ocupaciones articuladas de distintos modos al trabajo del campo. Esta unidad es sostenida por el trabajo de las diversas formas de familia y vecindad.

Los campesinos establecen diferentes formas de tenencia de la tierra que están relacionadas con los lazos familiares, comunitarios y asociativos de la zona en la que viven, han constituido y transmitido a través de las generaciones un acervo de memorias, saberes y formas de hacer, que le permiten actuar y garantizar su permanencia en los procesos productivos, se organiza y trabaja para su auto subsistencia, trabaja para el autoconsumo y para generar productos y materias primas destinadas a su auto reproducción y circulación en el mercado.

Sin embargo como lo identifica Pérez y Llambi (2011) en su documento sobre nuevas ruralidades, hay aspectos, como condiciones geográficas de clima derivados de la distancia con los pueblos o ciudades, la densidad poblacional, el uso de la tierra y sus recursos, los procesos productivos rurales basados en trabajos no agrícolas, y algunos otros que evidencian una nueva ruralidad y que generan nuevas dinámicas en las relaciones de los campesinos, nueva ruralidad que ha venido transformando el campo sibateño y que son evidenciadas en su trabajo de investigación, Agudelo (2018) en la vereda de Romeral de Sibaté.

*“La relación económica del sector campesino con la ciudad, influye en el proceso de desarrollo de las áreas rurales del municipio en varios sentidos; 1) relacionado con el tipo de producción de las veredas, 2) la incorporación de empresas industriales, 3) los cambios en el paisaje y la degradación ambiental y 4), la oferta de empleo. Estas características se suman a los constantes vínculos de movilidad y comercialización con la capital, la oferta laboral de la ciudad permite un abanico de posibilidades de trabajo para sus habitantes y la comercialización de diversos productos” (Agudelo, D.2018).*

La cercanía del municipio de Sibaté con Bogotá ha venido transformando la realidad en sus veredas, aunque el acceso a las herramientas tecnológicas y el proceso gradual de transformación en las formas de producción en el campo sibateño se ha presentado, el autor considera que un alto número de campesinos sigue siendo jornalero y obrero, trabajadores para unos pocos finqueros quienes controlan la mayoría de los medios de producción.

En los últimos años esta transformación ha dado lugar a que los hijos de los campesinos opten por dejar la parcela y migren a la cabecera municipal buscando establecerse como obreros y operarios de las empresas que funcionan en el corredor Sibaté Bogotá y alrededor del embalse del Muña.

Desde la observación del autor muy pocos siguieron explotando la tierra de forma tecnificada, quienes heredaron la tierra de sus padres poco a poco la fueron vendiendo, este fenómeno evidencia la poca inversión estatal en el campo, que causa la migración y el desarraigo, además de que solo ofrece condiciones precarias de subsistencia para ellos.

A éste, se suma la explotación minera reciente en algunas veredas como es el caso de la vereda El peñón, en donde la multinacional Comin S.A ha contribuido con la disgregación de sus pobladores, cambiando desfavorablemente el entorno y los medios de subsistencia.

Respecto a la incursión de la minería en el territorio se aprecia en la investigación de Méndez (2019):

*“Cabe resaltar que la explotación minera ejecutada en el municipio es a cielo abierto, según el Plan Ambiental Municipal de Sibaté 0175, esta actividad produce una fuente sedimentógena que en zonas rurales destruyen pastizales y suelos fértiles. Además, se menciona que “la minería a cielo abierto, destruye la topografía, la vegetación y altera el suelo, las aguas, el aire y el entorno paisajístico, favorece el desarrollo de fenómenos erosivos al interior o en las cercanías inmediatas de las áreas de extracción de materiales” (CAR, n.d.)” (Méndez, E.2019)*

Al respecto el autor como habitante del municipio percibe como la llegada de la minera al territorio además de causar el daño ambiental descrito, ha interrumpido de manera dramática la interacción entre los miembros de su comunidad; comprando fincas a quien posee terrenos y ofreciendo trabajo como obreros en la mina o conductores de camión a quienes, cultivando la tierra por vocación, conservaban un equilibrio con ella, fuente de su sustento.

Como lo perciben Bojacá y Mejía (2020) en su trabajo de investigación desde su enfoque educativo con niños de la escuela de la vereda de Aguas Claras, esta nueva ruralidad afecta de manera muy desfavorable su propia autopercepción y reconocimiento del entorno, su identidad y arraigo y expresan:

*“Al ser zonas rurales cercanas a lo urbano son mayormente afectadas e influenciadas por esa estructura urbana, es así que desde esta perspectiva son definidas desde las deficiencias, estereotipos y prejuicios (negativos) en comparación a la ciudad. Estas comparaciones deslegitiman lo rural y le dan un valor menor. Por eso, las concepciones de que los campesinos son pobres, atrasados en desarrollo, etc. Y ello produce desplazamiento de los campesinos a la ciudad esperando conseguir una mejor calidad de vida, se ve baja autoestima en los niños, pérdida de apropiación de su identidad cultural.”* (Bojacá Mejía,2020)

Estos fenómenos van debilitando considerablemente desde la mirada del autor, los lazos de unión, el vínculo con el territorio, la tradición que es transmitida de abuelos a padres y de padres a hijos se va haciendo más endeble y las formas de producción que priorizan el consumo desbordado, desdibujan la necesidad real de las comunidades campesinas.

Los conceptos anteriormente expuestos, aluden someramente en términos generales al concepto de campesino, pero el autor no logra identificar con claridad en las fuentes consultadas, los rasgos psicológicos que dan cuenta de su carácter y tipo de conducta, que describen en alguna medida su dimensión psico-afectiva emocional (que es el aspecto verdaderamente revelador para el objeto del proyecto) pues en todos los casos se toman meras estadísticas y datos que representan cifras en términos de sistema de producción, o se le analiza como fenómeno socio-político y económico.

### 1.4.3. Dimensión ontológica del campesino

Pero la parte humana el sentir del campesino su manera de relacionarse con su entorno, su cosmovisión no hace parte de los datos arrojados por esos estudios. y en esos términos de análisis no se puede hallar su verdadera esencia.

En su búsqueda se ha resuelto adentrarse en la reflexión filosófica (si se permite) aproximándose a la dimensión ontológica del campesino.

Esta dimensión ontológica implica una profunda relación del campesino con la tierra y de cómo esta simbiosis le da sentido a su existencia.

Giraldo (2013) en su artículo de la ontología de la agricultura expresa de la manera más clara y sencilla las relaciones del hombre con la tierra, a partir de conceptos como agroecología, filosofía ambiental, epistemología de la agroecología, teoría de los estudios rurales, hace un completo esbozo sobre el reconocimiento de ser habitar y cultivar, encontrarse en comunión con su territorio, del cual el autor se permite citar con el fin de entender esa relación simbiótica entre campesino y la ruralidad, para luego poder ser reconocidos y manifestados con hechos y experiencias cotidianas del acontecer de la vida en el campo:

*“El vocablo agricultura está conformado por dos derivaciones latinas: Agri- de agri, que expresa “arte de cultivar el campo”, y -Cultura, del verbo Colere, cuya raíz originaria quiere decir “cultivar” y “habitar”, de manera que el significado profundo de la palabra Agri-Cultu-ra es “el arte de cultivar y habitar la tierra. Habitar es la posibilidad de morar junto a los demás, con lo Otro, con todo aquello que no soy yo mismo. Habitar y Cultivar en su sentido más amplio, implica cuidar la vida, rodearla de abrigo, envolverla en un buen trato. Tratar bien, es establecer las condiciones adecuadas para residir junto a la totalidad de lo existente” (Giraldo,O. 2013)*

En ese sentido, el trabajo agrícola constituye el eje sobre el cual el campesino desarrolla su forma de sentir de actuar (vivir) y de pensar, se podría decir que las labores del campo están determinadas por la relación recíproca con la parcela sin la cual no puede existir la agricultura y por ende el campesino.

Y en torno a esta profunda relación del campesino con su tierra Giraldo (2013) expresa el proceso cotidiano por el cual se reconoce como parte del medio natural que habita, lo comprende e interactúa con él para proveerse y al mismo tiempo la manera en que se va tejiendo un vínculo afectivo indisoluble, ya que el campesino con cada acto de transformar,

preparar, sembrar, recoger, reconocer el cambio de estación y el momento justo para hacer o no hacer también se está transformando él mismo. Estas formas de conocer la naturaleza le permiten entender su lenguaje, estableciendo una relación recíproca en la que cada elemento que transforma afecta no solo la tierra sino a todos los seres que viven en ella incluyéndolo.

*“La ontología del Agri-Cultor exige estar abierto a una comprensión poética de quien se ha fundido en la tierra sin perderse a sí mismo. Un habitar dialéctico en constante correspondencia, que es justamente la manera por la cual el Agri-Cultor existe.” (Giraldo,O. 2013)*

La manera afectiva con la que el campesino se relaciona con la tierra determina sus hábitos, su manera de expresarse verbalmente, su trato en comunidad; sus rasgos distintivos en las relaciones afectivas con su familia y sus allegados, en cómo se trata al visitante, en cómo se expresan sus penas, dolores y alegrías, porque es el lenguaje del campo de la naturaleza el que ha moldeado su carácter, lleva el trabajo de la tierra en sus manos en su espalda, el cuidado de los animales en su caminar, en su voz, tal vez por esa razón a quienes habitan la ciudad les parezca un ser huraño, con formas arcaicas de comportarse, tal vez por eso en las ciudades el campesino es visto como como un ser arisco, huidizo, osco. Pero, como reflexión del autor, para acercarse a esta concepción ontológica del campesino, haría falta pasar una temporada viviendo en el campo para darse cuenta de las dinámicas que nutren esta relación entre hombre y tierra, para entender por un momento la paradoja del mundo globalizado, en el que lo que produce la tierra fruto de la relación afectiva del campesino y la tierra, deba ser empaquetado, transformado y manipulado para que sea apto para ser consumido.

una primera instancia para intentar reconocer estos aspectos psicológicos emocionales es mostrar un breve relato de las labores en una jornada de trabajo descrita en su investigación por Agudelo (2018):

*Un Día de trabajo en la finca de mis padres*

*El día comienza aproximadamente desde la 5:30 Am - 5:45Am, generalmente a esa hora ya se han levantado todos en la finca.*

*El primero en levantarse se encarga de encender la estufa de leña también llamada hornilla, con el fin de preparar aguade panela, aromática o tinto según lo que se desea para el día. Aunque generalmente se prepara aguade panela con higo, cidrón o yerbabuena (“Aromática”). Es la costumbre preparar alguna de las anteriores opciones con el fin de calentar el cuerpo, ya que lo primero que se hace al levantarse para*

*comenzar el día es lavarse la boca, la cara y las manos con agua del tanque la cual parece estar siempre entre el punto de congelación y el punto que le permite estar líquida.*

*Generalmente luego de tomar la bebida caliente, la persona que la hizo comienza a dejar cocinando un caldo de papa (la papa se deja pelada desde el día anterior por cuestiones de que la temperatura del agua es muy fría en las mañanas lo que genera dolor). Mientras los demás alistamos baldes, cantinas, filtros, lazos y preparamos una mezcla de sales minerales para que las vacas coman mientras se ordeñan. Salimos a ordeñar de la casa a la 6:20Am, nos dirigimos al potrero o corral en el que se encuentran la vacas, algunos llegan a estar a más de 30 minutos caminando de la casa. Esto no quiere decir que la finca sea tan grande, sino que hay potreros o pequeñas parcelas que ha comprado mi padre y para llegar se hace necesario atravesar otras fincas.*

*En el ordeño se riega la mezcla de sal mineral a las canoas y se reúnen las vacas para ordeñarlas. Pasadas 2 horas y 30 minutos aproximadamente se llega de nuevo a la casa. Allí se filtra la leche de nuevo y se vierte en las ollas de cuajar leche, se ubican a los costados de la hornilla con el fin de que la leche se mantenga entre 27°C y 35°C temperatura ideal para una buena cuajada y desuerado de la cuajada, de no mantenerse dicha temperatura los sólidos de la cuajada se van en el suero, dando de esta manera muy poco rendimiento en peso la cuajada o el queso.*

*Mientras la leche cuaja todos desayunamos el caldo que se había dejado cocinando (Todos los días se desayuna caldo). A veces mi madre nos acompaña y ayuda a ordeñar, aunque generalmente se queda en casa realizando las labores del hogar. (Agudelo, D.2018)*

En su trabajo de auto etnografía haciendo antropología de la vida campesina Rodríguez (2020) al citar a Duarte y Camacho (2016) hace una reflexión sobre los estudios antropológicos del campo en nuestro país. En él hay dos enfoques; uno sigue como se mencionó anteriormente las relaciones del campesino desde la producción e integración en formas de tenencia y explotación de la tierra dentro de un sistema económico y el otro, analiza la pérdida del arraigo e identidad campesina relacionados precisamente con la industrialización y la modernización. De nuevo aludiendo a Duarte y Camacho según los cuales Los estudios sobre lo campesino se enfocan en la organización por la tierra y por condiciones de vida justas y por el reconocimiento por su contribución social y cultural a la academia.

En este orden de ideas Rodríguez (2020) indica el concepto en el que define dichos estudios antropológicos como división injusta y estereotipada del campesino, ya que una de ellas es folclórica, atando al campesino a la tierra, y otra es la postura política, que define a lo campesino

desde las movilizaciones y las protestas. En su reflexión en torno a esta discusión Rodríguez (2020) acepta la importancia de estos estudios en busca del reconocimiento de sus luchas por la tierra y su identidad cultural, pero primordialmente enfatiza en el esfuerzo por desarrollar una antropología campesina, es aquí donde el autor de este proyecto encuentra el sentido de su indagación en este campo para manifestar este hecho trascendental de lo que constituye el ser campesino y está completamente de acuerdo con su postura:

*“La vida de mis amigos es una lucha por vivir en un mundo que vive junto a ellos. Hacer antropología de la vida campesina supone reconocer que fuera de los salones de las escuelas, de las reuniones y de las asambleas los campesinos llevan su vida en un mundo que merece la pena ser reconocido. El conocimiento de quienes se reconocen campesinos, como mis amigos está en el trabajo material y en la vida que se lleva en junta de otras vidas. Hacer antropología de la vida campesina, acompañando la vida que está haciéndose, puede hacer que esas transformaciones sean más visibles y que nuestros maestros puedan enseñarle a la disciplina cómo es que toca que llevar la vida y cómo eso es una lucha que merece ser reconocida” (Rodríguez,A. 2020)*

El autor propone reconocer como, en el día a día del campo se manifiesta a través de las conductas, los hábitos, el lenguaje, las maneras de relacionarse con el entorno etc., la ontología campesina y por eso se extractan los siguientes testimonios del trabajo auto etnográfico de Rodríguez (2020):

*“El camino que pasa por la casa de Denis y Ricardo es transitado por las personas que suben al monte a recoger moras. Por los espacios de las paredes de tabla de la cocina de la casa se ve pasar a la gente. A veces gritan ¡adioooooooooos! ¡adioooooooooos! o ¡bueeeeeenas!. Cuando no dicen nada, se escuchan vallenatos y rancheras en los radios que llevan las personas amarrados a la cintura. También pasan caballos cargados de canastillas de colores. Por ese camino solo entran las bestias, es imposible que un carro suba hasta el monte por la carga. Por esta razón la gente echa para arriba y para abajo a pata. Quienes quieren ahorrarse tramos del empedrado se botan por los desechos.”*

*Cada vez que Adonías Rodríguez me veía dar un mal paso, advertía mi caída con un ¡óstele! o un ¡pumpumpum!. Él me enseñó, al igual que su hijo Yilber, que a esos caminos hay que enfrentarlos sin miedo y es mejor botarse que ir tanteando, con pasos inseguros, qué piedra es mejor para pisar.*

*A la hija de Yilber le dicen "Mundo Viejo". A sus dos años camina como si nada y es seguro que llega más rápido que yo a la casa. Un domingo en el pueblo, mientras ella jugaba dando vueltas en la punta de sus pies, se fue contra el piso, "Eso se dio durísimo la chinita", decía Ricardo con angustia. Pero más fue la angustia de todos, porque ella se levantó como si nada, supo resolver.*

*Seguramente le dicen Mundo Viejo porque cuando ven caminar a ese "trisitico", pareciera que llevara la vida enseñándose a resolver por los caminos de la vereda.*

*Otro día Ricardo bajó las escaleras de la casa a toda velocidad y le dijo a Denis que había soñado que la Cachona ya había parido. "Toca que salga en pura a ver si ya nació el animalito". Ricardo asegura que siempre que él sueña con que las vacas parieron es porque es así. A Denis le tocó dejar las arepas en el fogón; salió por el desecho y a toda carrera se fue a verificar si lo que decía Ricardo era verdad. Mientras la veíamos alejarse, Ricardo me contó que tocaba estar pendientes de atender esos partos. Ya les había pasado que los becerros recién paridos trataban de seguir a la mamá y en esas salían a botes y se mataban.*

*Para la mayoría de situaciones, mis amigos en San Bernardo dicen que toca que ir a ver, toca que hacer, toca que subir, toca que resolver. Esa toca que no son por gusto. Quien resuelve tiene que saber atender las situaciones urgentes. Así como cuando tocaba que salir corriendo por la ropa cuando llovía durísimo para que no se volara, o cuando tocaba que ir a cerrar todas las puertas y ventanas de la casa cuando se venía una helada para no tuyirnos del frío. Cuando alguien sabe resolver es porque sabe responder con acciones a las condiciones que el mundo trae, como las lluvias, las heladas o los nacimientos de los animales.*

*Cuando uno se encuentra a alguien por ahí caminando hacia el tajo, es frecuente que la conversación empiece con un "¿ya va a ir a maltratarse? ¿no le digo?". En esa expresión está la vida: como cuando echábamos risa al ver que Estelita salía del tajo con el pelo en ranchado, porque las espinas de la mata de mora la despeinaban. O ese maltrato que siente Denis en su cintura de esa cargadera de jotos, que le produce un dolor que la obligaba a apoyar las manos sobre su cintura cada que se cansaba en una loma para sentir alivio. Adonías, Ricardo y con el tiempo yo, imitábamos a la señora Maruja que, de tanto trabajar se tenía que sentar a cada rato porque "no podía de la neuralgia", no podía del maltrato. Eso era para las risas cuando alguien podando matas se cansaba y se sentaba en el piso, porque alguno de nosotros decía "¿qué fué que le agarró la neuralgia?". El maltrato lo sentía Ricardo Rodríguez cada que llegaba a la casa y se sentaba en la sala a quitarse las botas y las medias para luego sobarse los pies y decir con la nariz arrugada y los ojos entrecerrados "juuuyuyuyuyuy!". El maltrato también se le veía a Zuleima cada que pasaba por el camino de la casa saludando con la cara roja y sudada del cansancio. Incluso se sentía cada que escuchábamos la voz gruesa del Yilber gritando durísimo en el tajo "arre hijueputa" cada que se espinaba con las matas de mora.*

*Cuando los campesinos dicen eso, es porque el mundo da las condiciones y estas quedan ahí, sembradas en el cuerpo, en los dolores, en los rasguños de las matas, en las aporreadas como esa que se metió un trabajador en la finca de don Laureano que lo dejó privado en el suelo. También está en las emparamadas cuando no quiere escampar. Cuando me metí mi primera lavada en el monte, me dijeron que ahora sí estaba trabajando. Sin mojada no hay trabajo, sin rasguños no hay trabajo. Bien decía Anzola (2017) que en las manos y en las botas se mira el camino, se ve el trabajo de la gente. Cuando corté mis primeras semillas de arracacha, Luz miró mis manos manchadas de amarillo y dijo “ahora sí se le ve el trabajo”. La gente de la vereda sabía que veníamos todos de trabajar porque nuestra ropa deshilachada y manchada de jugo de mora y nuestro cabello despeinado también delataba que habíamos trabajado.*

*Recoger arveja maltrata mucho las manos, porque los gajos son muy duros y revientan la piel de los dedos. Hay personas que resuelven ponerse guantes, mientras hay otras, como Hernán, que tienen las manos enseñadas a los duros gajos. Las manos también van resolviendo el maltrato y se vuelven callosas y duras. Cuando Hernán vio mis manos reventadas, dijo que eso pasaba porque mis manos no estaban enseñadas al trabajo, “eran muy blanditas”.*

*En este caso podemos ver cómo en nosotros quedan las marcas de andar resolviendo el maltrato del trabajo material. Así como las manos se van endureciendo por el maltrato de las plantas y la tierra, los pies van cogiendo callo de tanto caminar en botas de caucho. Las piernas se acostumbran a la fuerza que hay que hacer para subir las lomas y los brazos se van volviendo fuertes de tanto cargar canastillas con fruta. El maltrato responde a las dificultades del trabajo material así, cada quien se va enseñando a soportar. Así como la gente trabaja el mundo haciendo caminos, el mundo trabaja a la gente.*

*En San Bernardo, sobre todo la gente antigua, alarga las palabras. Es como si estas descansaran en algunas sílabas. Pero más que descansar, la voz campesina resuelve hablar con un ritmo y un tono que permite que aquello que se está diciendo recorra las largas distancias que hay entre las personas y que tome la forma de las montañas. Esas pronunciaciones alargadas de mis amigos tienen la intención de recorrer el mundo, de llegar a un lugar determinado, que, por lo general, está lejos y tapado en rastrojo, cultivos, árboles o matas.*

*Además de alargar algunas palabras, mis amigos también abrevian otras en un hablado que puede parecernos enredado, pero que es precisamente la intención de botar las palabras en gritos para que se enreden y recorran el mundo. Es común oírles decir, por ejemplo, “pa’rriba”, en lugar de “para arriba”; “algotro”, en lugar de “algún otro”; “pu’allá”, en lugar de por allá “que’l”, en lugar de “que él”. Es un hablado enredado, porque esas palabras se ven en la necesidad de llegar a esos puntos distantes. Es un*

*tono que se mueve en junta. Así es como toca que hablar en ese monte tapado de árboles, rastrojo y cultivos que a veces nos obliga a estar alejados de los otros.*

*Así, en San Bernardo, hay muchas maneras de entendernos con los animales. Adonías me contaba camino arriba hacia el monte que su destino es ser arriero. Él sabe “manejarse bien con las bestias”, no les tiene miedo y les conoce el genio. Él sabe muy bien cómo atajar a las mulas y también cómo llevarlas por el camino. (Rodríguez,A.2020)*

Los testimonios relatados por Rodríguez (2020) y la descripción expuesta en este apartado nos permiten acercarnos a la manera en que se vive en el campo, si es que con la mera lectura se puede hacer una idea clara al respecto. Pero en opinión del autor de este trabajo que se fundamenta en la tradición campesina y que intenta abstraer en un proceso creativo musical estos aspectos, la experiencia de vivir la vida en el campo podría hacer claridad del porque para el autor el campesino es un ser único autentico e invaluable para la construcción de una sociedad más justa, más ética donde nos reconozcamos en el otro, de dónde venimos, aceptar nuestras raíces y nos de la capacidad de poder decidir hacia donde debemos ir.

## 2. LA MÚSICA CAMPESINA, CANCIONES COMO INSUMO DE LAS COMPOSICIONES

### 2.1. El merengue campesino:

El merengue campesino es el estilo musical que representa más fielmente el hacer y ser campesino. Aunque, es una hibridación de varios aires tradicionales de la zona andina colombiana principalmente el torbellino, la guabina, el bambuco y el pasillo, está mezclado con géneros populares provenientes de músicas de la costa norte, concretamente el merengue vallenato según Muñoz Ñañez (1987).

Por otra parte, Paone (1999) indica que el formato organológico del vallenato con acordeón caja y guacharaca que se interpretaba en el Valle de Upar a comienzos del siglo XX por los campesinos fue siendo reemplazado por Guitarras caja y guacharaca. Esta forma de ejecución se dio a conocer en las grabaciones de cantautores e intérpretes como Guillermo Buitrago “Buitraguito”, Bovea y sus vallenatos y Rómulo Caicedo cuyas influencias en la manera de interpretar este aire vallenato fueron calando en los habitantes del centro del país, dando forma a un estilo musical desde una

particular visión y adaptación interpretativa del interior. Muñoz Ñañez (1987) refiriéndose a la música resultado de este fenómeno lo denomina merengue interiorano y describe su transformación a partir del trabajo musical de Jorge Velosa, quien al fusionarlo con otros aires tradicionales centro andinos lo daría a conocer como música carranguera, en la que pasó de un formato organológico de guitarras guacharaca y voces, al de Requinto, tiple, guitarra, voces y guacharaca más acorde con los aires tradicionales andinos Muñoz Ñañez (1987).

De modo que desde sus inicios en los 50's y viéndose popularizado por la aparición de las expresiones musicales campesinas en la radio, en la región de Santander, Boyacá y Cundinamarca gracias a radio Sutatenza, que contribuyo a expandir el merengue en sus programas y concursos al aire de grupos musicales campesinos, fue abriéndose espacios en las radios locales de estos departamentos, convirtiéndose en la representación musical del modo de vida campesino Muñoz Ñañez (1987).

Pero es el vallenato y con él merengue vallenato que llegó a todas las regiones a través de las compañías disqueras, apropiándolo e interpretándolo a su manera, acomodándolo a su forma de sentir tocar y bailar (Paone,R. 1999)

Paone (1999) afirma que es quizás el merengue vallenato interpretado con guitarras y que los intérpretes del vallenato con acordeón denominaron "acachacado", el que originó el merengue cundiboyacense y luego el carranguero.

Al respecto menciona, que uno de los aportes del merengue Buitragueño al carranguero es la ejecución de los bajos a  $\frac{3}{4}$  y en ocasiones la anticipación armónica del bajo en el 3er tiempo

Pero reconoce también la influencia del timbre de las voces de la guabina y la misma ejecución de la guacharaca del torbellino.

Describiendo Las adaptaciones que han transformado el merengue cundiboyacense Paone hace referencia a tres etapas de apropiación de elementos del merengue vallenato:

*"El primer paso de esta apropiación (y de todas) fue la imitación, etapa en la cual suenan los mismos merengues vallenatos, pero con diferente instrumentación, diferente tímbrica vocal y una ejecución más vivaz y menos marcada de la guacharaca.*

*El segundo paso fue el fenómeno Parodia, "La gente empieza a tomar la música, las melodías de las canciones y les pone letra propia, es decir, uno como que no se atreve ante lo nuevo a embarcarse musicalmente, pero si poéticamente. Aparecen entonces innumerables canciones parodias de los temas vallenatos populares.*

*El siguiente paso fue el experimento un poco tímido de la elaboración poética y musical de sus propios merengues, aclimatando completamente este nuevo ritmo en la región Cundiboyacense.*

*Esta etapa comienza por plasmar el sentir campesino en sus canciones con su humor, su copla a veces picaresca, su amor por la naturaleza, su entorno familiar y sus problemas de campo. Este nuevo merengue fue llamado "merengue campesino" (Paone, R. 1999)*

Por otro lado, En su trabajo Franco, Lambuley, Sossa (2008) estudio metodológico de las músicas centro oriente andino colombiano, citan las zonas de interfluencia, concepto propuesto por el músico e investigador Samuel Bedoya (1986), con el cual pretende explicar la existencia de un proceso dinámico continuo que va moldeando la forma en que se interrelacionan las músicas de regiones vecinas a través de lo que denomina corredores de interfluencia. De esta manera justifica los procesos de mutua influencia y transformación de las prácticas musicales populares por ende campesinas, sobre la base de fenómenos sociales, políticos económicos antropológicos lingüísticos que, a través del tiempo, afectan a varias regiones con divisiones político administrativas distintas (el caso de los departamentos de Santander, Boyacá, Casanare, Cundinamarca) los cuales son corredores de interfluencia de la zona centro oriente Bedoya (1986).

Siguiendo este postulado Franco, Lambuley, Sossa (2008) proponen el estudio de los aspectos rítmicos melódicos armónicos tímbricos y agógicos que son comunes en estas músicas, proceso que evidencia el aporte de las zonas de interfluencia en la práctica actual de la música de base campesina, específicamente del merengue campesino cundiboyacense el cual representa las tradiciones campesinas del municipio de Sibaté.

## 2.2. Forma del merengue campesino en Sibaté

La descripción de sus características sirve para entender las dinámicas que han venido moldeando este aire tradicional y el aporte de otras músicas en su construcción.

Por esta razón los ejemplos que se muestran son extractados de varias de las agrupaciones que grabaron el disco que se tomó como referencia en este trabajo

Estructura rítmica:

### Tipo 1: acompañamiento bambuqueado o buitragueño

En el tiple y la guitarra esta forma de acompañamiento se caracteriza por copiar del ritmo tipo del bambuco y posiblemente del merengue vallenato de Buitrago, Paone (1999) el uso del silencio en la primera parte del 1er tiempo, pero utilizando figuras de negra para el 2do y 3er tiempos



Tipo 1 acompañamiento rítmico desde el bambuco

Figura 1: Tipo 1 acompañamiento rítmico desde el bambuco

### Tipo 2: acompañamiento pasillo

Aquí el acompañamiento se asemeja al ritmo tipo del pasillo en su acentuación del tiempo fuerte y silencio de corchea en la primera parte del 2do tiempo y negra en el 3ro y según Paone (1999) se debe al incremento del tempo, causando el desplazamiento de los acentos del segundo y tercer tiempo (del modelo 1) a tercero y primero. Es frecuente en merengues de tempo rápido (pulso de 200 bpm o más)



Tipo 2 acompañamiento rítmico desde el pasillo

Figura 2: Acompañamiento rítmico desde el pasillo

Algunas variantes que se presentan en los dos tipos de acompañamiento del merengue son el uso de corcheas donde aparece la negra



Figura 3: Variantes en el acompañamiento encontrados en los grupos campesinos del municipio

### Acompañamiento de percusión:

Comúnmente se utiliza como instrumento de percusión acompañante la guacharaca de madera, que tiene unas características de construcción que permiten al interprete ejecutar las variaciones rítmicas en subdivisión del pulso que sostiene toda la estructura ritmo armónica. Como indica

Paone (1999) Su división y acentuación es ternaria Igual que con los tipos merengue bambuqueado y pasillo, el uso de los acentos y el silencio de corchea en la primera parte del 1er tiempo los diferencia

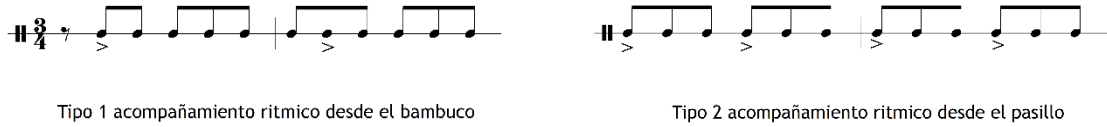


Figura 4: Patrón rítmico guacharaca hallados en los dos tipos de acompañamiento en los grupos del municipio

Es posible encontrar también el cencerro o campana marcando el pulso del compás.

Estructura formal y ritmo melódica:

En la mayoría de las piezas de los grupos campesinos de Sibaté (grabados en el año 2006) se evidencia que la melodía está construida de manera frecuente con 2 motivos rítmicos contrastantes que se alternan creando un tema cuya articulación abarca 4 compases, dispuesto en 2 o 4 frases en las que se presentan estos 2 incisos igual o con una pequeña variación en cada nueva frase, de tal manera que proporciona unidad y equilibrio en la forma.

Figura 5: Estructuración de la melodía. Fragmento de la 1ª estrofa de lamento campesino: Agrupación Renovación Campesina vereda Las Delicias

La construcción ritmo melódica puede generar variantes de acuerdo con la influencia de ritmos similares, así pueden encontrarse:

Merengue bambuquiado, joropia'o, apasillado, jalao, buitragueño, Paone (1999)

De acuerdo con las canciones de los grupos del municipio de Sibaté analizadas por el autor, esta característica puede deberse en gran parte al tipo de rima que se emplea en el texto, que por lo general está construida sobre una estrofa de cuatro versos proporcionando así su simetría:

Ej:

*El espejito en el cual yo me miraba  
Cuando lloraba por su cariño negra (bis)  
El espejito que siempre se nublaba  
Al ver el llanto de mi vida tan eterna (bis)  
El Espejito: Nostalgia campesina vereda Chacua*

Aspecto armónico:

Como los demás ritmos (o aires) del género de la música campesina de la zona andina su estructura armónica obedece a un intercambio de acordes sobre un esquema tonal en tonalidad mayor, en una progresión básica de I-IV-I, I-V-I, I-IV-V:

I  
Soy un campesino alegre  
soy un campesino alegre  
V  
siempre vengo a la ciudad  
y siempre traigo conmigo  
Y siempre traigo conmigo  
el requinto y la guitarra  
I  
para poderles cantar

Coro  
I IV  
Como yo nací en el campo  
I  
Siempre me miran de lao  
V  
Porque traigo mi machete

I  
 Y mi sombrero agachao  
*El campesino alegre Ritmo Son y Parranda vereda Usabá*

Timbre y tratamiento vocal:

La instrumentación y el uso de los recursos vocales usados en el merengue campesino puede variar de acuerdo al tipo de merengue (joropía'o, bambuquiado, Buitragueño, jalao, apasillado) Paone (1999) y a la posibilidad técnica de los ejecutantes. la tabla propuesta por el autor a continuación muestra una comparación de estos aspectos en cada grupo veredal de Sibaté:

*Tabla 1: Comparativo de los elementos musicales hallados en las canciones de los grupos campesinos del municipio de Sibaté*

Grupo	Canción	Forma de la melodía texto: versos	Ritmo tipo acompaña miento	Organología: Propuesta de la instrumentación	diseño del ritmo, en la melodía y uso de la armonía
Los auténticos de Santa Rosa	El coplero	Estrofa voz solista de 4 versos Coro de 4 versos	Tipo 1 Bambuquia do 174 bpm M.M	Guitarra 1: melódica o Puntera Guitarra 2: Acompañante o marcante Guacharaca Voz principal y coro a 2 voces a unísono	Diseño ritmo melódico: Frases de tipo tético con uso de sincopa externa regular Coro a dos voces en unísono: 2ª voz a distancia de octava
Renovación Campesina	El espejito	Estrofa voz solista 2 versos y con coro 2 versos Coro 4 versos	Tipo 1 Buitragueño o 168 bpm M.M	Guitarra 1 requinto melódica puntera Guitarra 2 acompañante o marcante Guitarra 3 cumple el papel del bajo Guacharaca y campana o cencerro Voz principal y coro a 3 voces	Diseño ritmo melódico: frases de tipo acéfalo con síncopa externa regular Coro a tres voces triádico (1ª voz superior 2ª voz a intervalo de tercera abajo, 3ª voz a distancia de 5ta de la 1ª voz abajo)
Ritmo son y parranda	Campesino alegre	Estrofa a 2 voces 7 versos (repetición del último verso)	Tipo 2 Apasillado 224 bpm M.M	Requinto melodía Tiple acompañante	Frases de tipo acéfalo sin síncopa externa

		Coro 3 voces 8 versos		Guitarra toca los bajos guacharaca y voz principal coro a 3 voces. 3ª voz contralto	Coro 1ª y 2ª voces por terceras 3ª voz contralto una tercera arriba del tenor
	Lamento campesino	Estrofa voz solista 4 versos Coro 2 voces,	Tipo 1 bambuquedo 160 bpm M.M	Requinto melodía Tiple acompañante Guitarra toca los bajos guacharaca voz principal 2ª voz contralto	Frases de tipo acéfalo sin sincopa externa coro a 2 voces por terceras 2ª voz una tercera arriba
Ritmo son y parranda	Trabajo el campo	Estrofa a 2 voces 2 versos (repetición del último verso) Coro 3 voces 4 versos	Tipo bambuquedo 182 bpm M.M	Requinto melodía Tiple acompañante Guitarra toca los bajos guacharaca y voz principal coro a 3 voces. 3ª voz contralto	Frases de tipo acéfalo sin sincopa externa Coro 1ª y 2ª voces por terceras 3ª voz contralto una tercera arriba del tenor

El autor considera con base en su experiencia asistiendo como espectador y como jurado varias veces, la última de ellas en el año 2020, a el festival del requinto y al festival voces labriegas de Sibaté, que en los últimos años se ha venido dando mayor importancia al desarrollo de procesos formativos en músicas campesinas de influencia zona del altiplano cundi-boyacense, logrando alcanzar un alto nivel interpretativo en los instrumentos de cuerda (guitarra, tiple, requinto) y un empleo más depurado del recurso vocal, gracias a esto se ha producido un resurgimiento de estas prácticas musicales, con la participación masiva de niños y jóvenes que encuentran en estas músicas representada su identidad, y motivados por la popularización de grupos que mezclan la música campesina con otros géneros modernos.

Estos avances en el desarrollo técnico instrumental sumados al interés creciente por el aprendizaje musical, han hecho que las nuevas propuestas se nutran con más recursos rítmicos melódicos y armónicos ampliando el espectro sonoro de esta música

### 2.3. Análisis de las canciones seleccionadas como insumo de la composición:

A continuación, se presenta una descripción analítica de las canciones seleccionadas como insumo para las composiciones, del disco “voces labriegas” grabado en el año 2006, por los grupos veredales más representativos del municipio de Sibaté.

Cada una de las canciones tiene sus particularidades en lo referente a la instrumentación, tratamiento de las voces dentro de las secciones de solista y coro, pero siempre conservando los rasgos característicos y el estilo de acompañamiento ya descrito.

#### 2.3.1. Canción No. 1. El coplero

Aire: Merengue campesino

Tipo: merengue bambuqueado

Grupo Los Auténticos de Santa Rosa, vereda Santa Rosa

Estructura formal:

En los merengues tomados como insumo para las composiciones se evidencia la forma simple de canción binaria A-B<sup>1</sup>

Debido a que se emplean los mismos materiales ritmo melódicos en cada sección de la canción puede considerarse que cada una de las secciones es una repetición con pequeñas variaciones

Tabla 2: Estructura formal de El Coplero, 1° canción usada como insumo de la composición

Introducción instrumental	Estrofa-coro 1	Interludio	Estrofa-coro 2	Interludio 2	Estrofa-coro 3	Coda instrumental
<b>A</b>	<b>B=A'</b>	<b>A</b>	<b>B</b>	<b>A</b>	<b>B</b>	<b>A1</b>

Es importante resaltar que la diferencia presente entre interludio y estrofa-coro es únicamente la aparición del texto en la parte de estrofa-coro

La estructura formal de cada sección se puede describir como aparece a continuación:

## Sección de interludio o estrofa-coro

**A**

**B**

a-a<sup>1</sup> | b- b<sup>1</sup> |      c-c<sup>1</sup> | a<sup>2</sup>-b<sup>2</sup>

Plan tonal de la canción:

El plan tonal que desarrolla la pieza orbita en los tres grados básicos de la tonalidad I IV y V en tonalidad de F mayor. Generalmente en la introducción se presenta la progresión armónica utilizada durante toda la canción. En algunos casos el acorde de quinto grado V puede ser dominante con séptima. En esta canción se presenta el acorde básico de dominante sin séptima.

Dentro del tratamiento del coro se pueden observar distintas formas de empleo de las voces. En esta pieza en particular y como se mencionó anteriormente se cumple la característica de que el coro aparece en la segunda sección con el paso al acorde de IV subdominante

Se presenta por separado cada periodo que compone la sección con su correspondiente plan armónico

Tabla 3: Plan tonal del coplero, canción usada como insumo de la composición

Forma general	<b>A</b>		<b>B</b>	
Introducción	<b>Periodo 1</b> a-a <sup>1</sup>	<b>Periodo 2</b> b-b <sup>1</sup>	<b>Periodo 3 coro</b> C-C <sup>1</sup>	<b>Periodo 4 coro</b> a <sup>2</sup> -b <sup>2</sup>
	8 compases I <b>Tónica</b> Fa mayor	8 compases <b>V Dominante</b> Do (V7) o Do7	8 compases <b>IV Subdominante</b> Bb	4 compases I Fa, 4 compases V Do

Análisis ritmo melódico:

La transcripción propuesta permite identificar cada uno de los aspectos comentados.

Se puede ver como el desarrollo melódico estructura la forma, el desarrollo presentando la alternancia de los 2 motivos básicos genera el discurso melódico en frases simétricas de 4 compases, tanto en la introducción e interludios como en la estrofa y coro, ya que son los mismos elementos, primero funcionando como textura instrumental y luego como tema en la voz y coros. Esta introducción se utiliza como interludio en medio de las estrofas:

# El Coplero

Elio Maldonado  
Ver, Autenticos de Santa Rosa

**Intro**  
Vivace ♩=174

The image shows a musical score for the introduction of the song 'El Coplero'. It features five staves: Tenor, Acoustic Guitar 1, Acoustic Guitar 2, Guacharaca, and T. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Vivace' with a metronome marking of 174. The score is divided into two systems. The first system shows the Tenor staff with a whole rest, and the Acoustic Guitar 1 staff with a 'Capodastro en el 1er traste' instruction. Blue brackets labeled 'motivos a y b' and 'motivos a¹ y b¹' are placed over the guitar parts. The Acoustic Guitar 2 and Guacharaca staves show rhythmic accompaniment. The second system shows the Tenor staff with a whole rest, and the Acoustic Guitar 1 and 2 staves with the same melodic and rhythmic patterns as the first system. The Guacharaca staff has a double bar line with a slash through it, indicating it is not played in this section.

*Ejemplo 1: Análisis ritmo melódico de la canción el coplero*

Se puede apreciar como la repetición de estos 2 motivos rítmicos con la subsecuente variación melódica genera el discurso musical, en frases de 4 compases cuya estructura atiende al modelo de desarrollo melódico; pregunta y respuesta o antecedente y consecuente. Si bien es homogéneo y reiterativo rítmicamente su contorno melódico en grados conjuntos sobre la escala mayor en un ámbito de 3ª y 4ª justa le da fluidez y simetría a la frase.

Como ya se mencionó este material temático es el mismo que se presenta tanto en los interludios como en las estrofas y coros.

Aquí se observa como los mismos elementos son empleados en el discurso melódico de la estrofa ya que el material melódico de la introducción e interludios es el mismo, solo se hace referencia en este análisis a la introducción y 1ª estrofa:

**Estrofa 1**

33  
T  
8  
Yo soy el co ple roel co ple ro de mi  
guitarra 1 igual que la guitarra 2

Ac.Gtr. 2

33  
Guach.

37  
T  
8  
tie rra el que por las no ches sie em

Ac.Gtr. 2

37  
Guach.

41  
T  
8  
pre va can tan do yo soy a quel

Ac.Gtr. 2

41  
Guach.

*Ejemplo 2: Estructura melódica del verso o estrofa es idéntica a la introducción*

Este equilibrio se sostiene durante toda la canción con eventual aumento del ámbito melódico a la 6ª y a veces salto de 8ª

Es probable que la ampliación en el ámbito melódico y los saltos se deban al cambio de función armónica a la región tonal de la subdominante momento en el cual se observa un ascenso marcado en la actividad melódica. Es frecuente en esta sección y que muchas veces constituye el punto culminante o clímax, el cual se expresa también en el texto:

53 **coro**  
 T E lla que la van do to dae  
 Ac.Gtr. 2 Incremento en la actividad melódica  
 Guach. 53

57  
 T — sa ro paa je na  
 Ac.Gtr. 2  
 Guach. 57

60  
 T me dió lac du ca ción ya sí yohe su pe  
 Ac.Gtr. 2  
 Guach. 60

64  
 T ra do  
 Ac.Gtr. 2 Salto de 8<sup>va</sup>  
 Guach. 64

66

T

8

por que con en tu sias mo yo i baa qu d lae s cuc la

Ac.Gtr. 2

66

Guach.

71

T

8

con un pan ta lon ci to to o

Ac.Gtr. 2

71

Guach.

Salto de 7ª m

75

T

8

do re men da do

Ac.Gtr. 2

75

Guach.

*Ejemplo 3: Progresión del desarrollo melódico sobre la región de subdominante*

Cabe mencionar en la parte rítmica, se observa en la ejecución de la guacharaca la variación del patrón tradicional de 6 corcheas por el uso de un corto redoble en donde se ubica la segunda corchea a manera de adorno del acompañamiento:

**Intro**  
Vivace ♩=174

*Ejemplo 4: Interpretación variada del patrón de la guacharaca*

**Variación rítmica**

2.3.2. Canción No 2 Campesino alegre

Aire: Merengue campesino

Tipo: merengue pasillo

Grupo: Ritmo son y parranda vereda Usabá

Estructura formal:

En este merengue se puede notar que a pesar de conservar la forma de canción binaria A-B<sup>1</sup> existe una asimetría entre la frase pregunta y la respuesta, ya que la repetición de la segunda frase alarga su duración la cual se compensa introduciendo dos compases más para equilibrar las dos frases

En este caso no se emplean los mismos materiales rítmico melódicos en cada sección de la canción el primer interludio emplea nuevas frases, en el segundo interludio se vuelve a la forma de la introducción que en este caso se recorta omitiendo la sección de coro de igual forma en el interludio 2

*Tabla 4: Estructura formal de El Campesino alegre, 2° canción usada como insumo de la composición*

Introducción instrumental	Estrofa-coro 1	Interludio	Estrofa-coro 2	Interludio 2, igual a la introducción	Estrofa-coro 3	Coda instrumental
<b>A</b>	<b>B</b>	<b>C</b>	<b>B</b>	<b>A</b>	<b>B</b>	<b>C'</b>

Plan tonal de la canción:

El plan tonal que desarrolla igualmente que en la 1ª pieza orbita en los tres grados básicos de la tonalidad I IV y V en tonalidad de D mayor. Esta vez la introducción no expone las secciones completas de estrofa y coro, solo expone la parte de estrofa; es decir que no se pasa al tono de la subdominante por lo que su extensión en compases es la mitad

**A Introducción**

a-a<sup>1</sup> | b- b<sup>1</sup> |

Tónica

**C Interludio**

a-a<sup>1</sup> | b- b<sup>1</sup> |

subdominante

En la introducción se presenta la progresión armónica. I – IV – V , V – I

En la estrofa y coro se observa la progresión armónica: I – V – V , V – I I – IV – I – V – I

Dentro del tratamiento del coro se pueden observar distintas formas de empleo de las voces.

En esta pieza en particular y como se mencionó anteriormente se cumple la característica de que el coro aparece en la segunda sección con el paso al acorde de IV subdominante se usan tres voces en el coro: tenor, segunda voz y contralto como tercera voz, además el solista canta la primera parte de la estrofa, la repetición es cantada por el coro

Cada periodo que compone la sección con su correspondiente plan armónico:

Tabla 5: Plan tonal de Campesino Alegre, sección estrofa coro 2º canción usada como insumo de la composición

Forma general	A		B
Estrofa coro	<b>Periodo 1</b> a-a <sup>1</sup>	<b>Periodo 2</b> b-b <sup>1</sup>	<b>Periodo 3 coro</b> C-C <sup>1</sup>
	8 compases I <b>Tónica</b> C mayor + 2 compases en dominante	8 compases <b>V Dominante G</b> (V7) o Do7 + 2compases en tónica	4 compases <b>IV Subdominante F</b> 2 compases en tónica C 2 compases en dominante G 2 compases en Tónica C 2compases en subdominante F

Tabla 6: plan tonal de Campesino alegre sección intro interludio 2ª canción usada como insumo de la composición

Forma general	A	B
Introducción, mismo interludio 2	8 compases I <b>Tónica</b> C mayor + 2 compases en dominante	8 compases <b>V Dominante</b> G (V7) o Do7 + 2 compases en tónica
Interludio 1, misma coda	2 compases en tónica 6 compases en <b>IV</b> <b>Subdominante</b> F + 3 en <b>V</b> <b>Dominante</b> G	8 compases <b>V Dominante</b> G (V7) o Do7 + 3 compases I <b>Tónica</b> D

Análisis ritmo melódico:

La línea melódica se mueve en función de la estructura formal creando frases asimétricas

**estrofa 1**

El impulso melódico se genera en el inicio y decrece con el avance de ésta pero se equilibra hacia el final de la frase

Desarrollo melódico en ámbito reducido se da por repetición de notas

Soy un cam pe si noa

Ejemplo 5: Línea melódica asimétrica de Campesino Alegre 2ª canción como insumo de la composición

Campesino Alegre

25

A

T

8

le gresoy un cam pe si noa le gre siem pre ven goa la ciu dad

Req.

Tple.

Gtr.

25

Gch.

31

A

T

8

y siem pre traigo con mi go y siem pre traigo con mi go el re

Req.

Tple.

Gtr.

31

Gch.

4  
37  
Campeño Alegre

A

T  
8  
quin toy la gui ta rra pa ra po derles can tar

Req.

Tple.

Gtr.  
37

Gch.

coro

43

A

T  
8  
co mo yo nacen el cam posim pre me miran de lao por que trai go mi ma

*Ejemplo 6: Análisis ritmo melódico de Campeño Alegre*

Se observa la constante del uso del mismo motivo para generar el desarrollo melódico. Como es habitual en la sección de coro el ámbito melódico se expande y tiene un contorno ascendente y descendente en esta música la construcción melódica es muy similar en desarrollo motivico y ámbito melódico tal vez por el uso limitado del recurso armónico, el aspecto ritmo melódico es siempre predecible. Sin embargo, su singular sencillez es en la opinión personal del autor la que hace que mantenga su carácter de trascender en el tiempo.

### 2.3.3. Canción No 3 El espejito

Aire: Merengue campesino

Tipo: merengue buitragueño

Grupo: Nostalgia campesina vereda Chácua-Pablo Neruda

Estructura formal:

En esta canción se observa con facilidad el estilo interpretativo emparentado e influenciado directamente por el merengue vallenato de A Bovea (Paone.R.1999) Su organología con tres guitarras; puntera, acompañante y marcante (ejecuta las cuerdas graves imitando el sonido del bajo eléctrico) guacharaca cencerro y el uso de tres voces bien diferenciadas cantando triadas. Cabe resaltar que este merengue le da más relevancia a las partes instrumentales las cuales tienen una extensión hasta el doble de la estrofa. Su ejecución utiliza notas de adorno a manera de contracanto en la guitarra puntera entre frase y frase de la estrofa y el coro.

Tabla 7: estructura formal de El espejito 3ª canción tomada como insumo para la composición

	Introducción instrumental		Estrofa-coro 2	Interludio 2, igual a la introducción	Estrofa-coro 3	Coda instrumental
<b>A</b>	<b>B</b>	<b>C</b>	<b>B</b>	<b>A</b>	<b>B</b>	<b>C'</b>
<b>a-b</b>	<b>a – b – c-</b>	<b>a – b – c-</b>				

Plan Tonal:

Es un caso atípico el uso de los acordes de tónica y dominante durante toda la canción

En la introducción se presenta la progresión armónica. I – V , V – I ,

En la estrofa y coro se usa la misma progresión armónica: I – V , V – I

Podría decirse que en esta canción la línea melódica suple la ausencia de acordes. La melodía que se mueve sobre los grados I y V necesita presentar variantes constantes con el fin de mantener su interés.

En esta pieza no se cumple la característica de que el coro aparece en la segunda sección con el paso al acorde de IV subdominante pues se mantiene gravitando entre los acordes de tónica y

dominante. El estilo interpretativo aporta contrastes con el uso de tres voces en la línea melódica de la guitarra (característico del merengue vallenato en guitarra pues busca imitar al acordeón) (Paone, R 1999) la guitarra marcante lleva también el pulso, pero a diferencia del merengue vallenato no hace uso de recursos rítmicos como los acentos el contratiempo y la síncopa. El coro canta a tres voces moviéndose en triadas a través de la escala diatónica y el cencerro con la guacharaca marcando el pulso sostiene el ritmo y lo hace menos monótono. Como se dijo este estilo le más protagonismo a las partes instrumentales, particularmente en esta canción la introducción

Tabla 8: plan tonal de El espejito 3ª canción tomada como insumo para la composición

Forma general	A	B	C	D
Introducción	<b>Periodo 1</b> II:a-b- a <sup>1</sup> :II	<b>Periodo 2</b> a <sup>2</sup> b <sup>1</sup> a <sup>1</sup>	<b>Periodo 3</b> II:a <sup>4</sup> b <sup>2</sup> a <sup>1</sup> :II	<b>Periodo 4</b> II:a <sup>5</sup> b a <sup>1</sup> :II
	2 compases I <b>Tónica</b> 4 compases en dominante B 2 compases en tónica E mayor	2 compases I <b>Tónica</b> 4 compases en dominante B 2 compases en tónica E mayor	2 compases I <b>Tónica</b> 4 compases en dominante B 2 compases en tónica E mayor	2 compases I <b>Tónica</b> 4 compases en dominante B 2 compases en tónica E mayor

Forma general	A	B	C	D
Estrofa y coro	<b>Periodo 1</b> II:a-b- a <sup>1</sup> :II	<b>Periodo 2</b> a <sup>2</sup> b <sup>1</sup> a <sup>1</sup>	<b>Periodo 3</b> II:a <sup>4</sup> b <sup>2</sup> a <sup>1</sup> :II	<b>Periodo 4</b> II:a <sup>5</sup> b a <sup>1</sup> :II
	3 compases I <b>Tónica</b> 4 compases en dominante B 2 compases en tónica E mayor	2 compases I <b>Tónica</b> 4 compases en dominante B 2 compases en tónica E mayor	2 compases I <b>Tónica</b> 4 compases en dominante B 2 compases en tónica E mayor	2 compases I <b>Tónica</b> 4 compases en dominante B 2 compases en tónica E mayor

### Análisis ritmo melódico:

Como se dijo anteriormente la melodía se mueve sobre los acordes de tónica y dominante, si bien está influenciada por el merengue vallenato la estructura rítmica de la melodía obedece a la construcción de frases con división ternaria propias de la música andina. Es notorio que no se haya mencionado hasta ahora el hecho de que los merengues de tipo bambuqueado o buitragueño, incluidas las dos canciones analizadas, tienen melodías compuestas en una bimetría de 2-3 es decir su primer compas con ritmo de 6/8 y su segundo compas con ritmo de 3/4 lo que no ocurre con el merengue vallenato cuya frases ritmo melódicas obedecen a la rítmica y acentuación de 3/4

## El espejito

Nostalgia campesina verd, Chacua

The musical score for 'El espejito' is presented in two systems. The first system shows the initial four measures, and the second system shows measures 5 through 8. The score includes parts for Tenor (T), Acoustic Guitar 1 (Ac.Gtr. 1), Acoustic Guitar 2 (Ac.Gtr. 2), Acoustic Guitar 3 (Ac.Gtr. 3), Cowbell (C. Bl.), and Guacharaca (Guac.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The Tenor part is mostly silent, with a few notes in the second system. The Acoustic Guitars provide harmonic support with chords and arpeggios. The Cowbell and Guacharaca provide a rhythmic accompaniment. A red bracket highlights a specific melodic phrase in the Acoustic Guitar 1 part across measures 2 and 3 of both systems. A first ending bracket is shown above the Tenor part in measure 8.

El espejito

5

Musical score for measures 34-37. The score includes parts for Tenor (T), Acoustic Guitar 1 (Ac.Gtr. 1), Acoustic Guitar 2 (Ac.Gtr. 2), Acoustic Guitar 3 (Ac.Gtr. 3), Clarinet Bass (C. Bl.), and Guac. The Tenor part is mostly silent. Ac.Gtr. 1 has a red bracket over measures 34-35 and a blue arrow pointing to a note in measure 36. Ac.Gtr. 2 and 3 play rhythmic accompaniment. C. Bl. and Guac. parts are marked with a slash and a percent sign, indicating they are not to be played.

Musical score for measures 38-41. The score includes parts for Tenor (T), Acoustic Guitar 1 (Ac.Gtr. 1), Acoustic Guitar 2 (Ac.Gtr. 2), Acoustic Guitar 3 (Ac.Gtr. 3), Clarinet Bass (C. Bl.), and Guac. The Tenor part is mostly silent. Ac.Gtr. 1 has a red bracket over measures 38-39 and a blue arrow pointing to a note in measure 40. Ac.Gtr. 2 and 3 play rhythmic accompaniment. C. Bl. and Guac. parts are marked with a slash and a percent sign, indicating they are not to be played.

Ejemplo 7: Análisis ritmo melódico de El Espejito, canción insumo de la composición

En opinión del autor es posible que el ritmo en las repeticiones alcance su equilibrio introduciendo silencios y subdividiendo el último pulso de la bimetría, si se mira cuidadosamente es una práctica constante en estas músicas.

### 3. Manipulación de las canciones como insumo: categorización en el tratamiento de los materiales

Las composiciones utilizan de cada canción seleccionada la estructura rítmica y melódica, tanto de la voz principal como de sus instrumentos acompañantes (cuya estructura interválica de carácter tonal se toma como el elemento generador principal sobre el cual se organizan los materiales tímbricos melódicos y armónicos y que puede presentarse inalterada o puede transformarse generando múltiples posibilidades texturales). Es igualmente imprescindible el proceso de interpretación del texto desde la postura sociocultural (antropológica y social) del autor que representa sus propias indagaciones estéticas-expresivas, a través del cual se revelan los hechos extra musicales que sustentan la intencionalidad y carácter de las piezas. Son de estas reflexiones de índole sociocultural (discutidas en el primer capítulo de este trabajo) que la composición se sirve para transmitir un mensaje, en este caso ese mensaje pretende como se trastocar, aludir intervenir causar una disrupción en su contemplación estética y proponer un diálogo acercándolo a la dimensión del sujeto activo en la experiencia artística.

En tal sentido se toman como segundo pilar para el desarrollo del proyecto la situación antropológica social y cultural de la comunidad campesina del municipio. De esta manera le permite al autor, desde su postura como músico en su contexto social, reflexionar acerca de las formas actuales de producción musical con un enfoque académico y tratar de hallar su lugar en este campo reconociéndose como parte de una tradición cultural, que sin embargo esta sujeta a transformaciones constantes a causa de la necesidad de aceptación y reconocimiento de su trabajo.

Para el autor, esta idea, es motivo de reflexión permanente, y gracias al desarrollo de este trabajo, ha tenido la oportunidad de enfrentarse por un lado a encontrar una forma acertada de emplear los elementos técnicos en el proceso compositivo, y por otro, ser capaz de mantener una identidad en el lenguaje resultante de dicho proceso. En este sentido la

búsqueda de elementos propios y su integración en el proceso creativo en busca de esa identidad dentro de un contexto social y un momento histórico particulares que expresan una realidad propia, es válida. Orquídea Guandique en su artículo la composición musical en Costa Rica (2013) refiriéndose a los procesos de búsqueda de identidad en la música de enfoque académico en Latinoamérica afirma:

*La creación musical en América Latina se ha enfrentado –y aún se enfrenta– a un proceso de luchas ideológicas por la búsqueda de identidad. Estos sincretismos culturales pretenden, además, aportar a una identidad musical propia, alejada de la influencia del Viejo Mundo y, también, mantener un estatus de verdadera universalidad musical. Esta dicotomía genera una problemática existencial para los compositores, puesto que muchos de ellos, y las obras en particular, han sido aceptados dentro de los cánones internacionales por su carácter “exótico”, sin llegar a valorar el verdadero aporte que representan al continuum de la música académica. (Guandique 2013).*

Behague (2006) citado repetidamente por Guandique en su artículo ha expuesto claramente lo que para él constituye el aspecto más importante de esta posición y así lo expone:

*“La visión etnocéntrica europea del mundo y de la cultura tuvo una influencia muy negativa para el desarrollo de la música de tradición culta en Latinoamérica durante el siglo XX. Además de las consecuencias nefastas de la colonización, esta visión ha impedido durante casi todo el siglo una verdadera comprensión por parte de los compositores de la necesidad de una concientización de su posición estética-política relativa a su arte y a su función de artista” (Béhague, G. 2006)*

Es por eso (y guardando las proporciones en el trabajo creativo) que, en el desarrollo de este proyecto, el autor a partir de su experiencia musical, ha tratado de direccionar su esfuerzo evitando caer en el ejercicio de replicar modelos y esquemas, intentando proponer una estética que evidencie su posición crítica frente a los fenómenos socioculturales locales.

### 3.1. Análisis de los referentes estéticos y estilísticos

Como referentes para el proceso compositivo se han revisado varias obras del repertorio musical contemporáneo del cual se han extraído y analizado las partes que siguiendo, las motivaciones del autor, se acercan a la finalidad de este trabajo y que ciertamente han contribuido primero; en sustentar su estructura formal dando cuenta del uso de recursos y herramientas técnicas compositivas propias de nuestro tiempo y segundo; permitir reconocer en el proceso de

composición la manera más adecuada de transmitir el mensaje extra musical que se pretende dar al espectador.

Las obras referenciales abarcan un periodo en el que el lenguaje habitual es post tonal desde principio del siglo XX hasta entrado el primer decenio del siglo XXI.

El análisis no comprende la obra completa, se relacionan las secciones y o fragmentos de las obras que implican el uso de técnicas o tratamiento de los materiales acordes con la necesidad creativa del autor y también aquello que permite evidenciar elementos estéticos expresivos específicos que confieren unicidad y coherencia al lenguaje resultante de las piezas compuestas

### 3.2. Obras referentes en el proceso compositivo de la pieza No. 1 El coplero, para ensamble de cámara

#### 3.2.1. 1 Black is the colour Luciano Berio Folk songs

Es la primera canción de un ciclo de 11 canciones que Berio compuso hacia 1963 donde toma 11 canciones populares de distintas tradiciones y rehace con cada una pieza musical que simboliza el encuentro de las formas de expresión musical popular y erudita, desde una particular manera de utilizar elementos folclóricos no desde el acostumbrado lenguaje nacionalista sino más universal por

En la música contemporánea los compositores se han servido del folclor en muchas ocasiones y de diversas formas a veces desde el timbre y el sonido otras empleándolas de forma literal para hacer versiones propias y en muchas ocasiones manipulando y reflexionando con el material para crear nuevas versiones este podría ser el caso de esta composición de Berio (Rubelt, G.2010) al respecto afirma:

*“Durante mucho tiempo, Berio enfatizó su trabajo en la música vocal y la poesía. Según Boulez, la única posibilidad de encuentro entre música y poesía es por medio de la estructura, ya que se puede revelar el poema al mismo tiempo que respetar su autonomía original. Berio igualmente considera fundamental que tanto texto como música tengan su autonomía, así como un grado análogo de complejidad y dignidad” (Rubelt, G.2010:8)*

Black is the colour está basada en una canción folclórica americana que popularizo John Jacob Miles (1892-1980) cuyo espíritu ejemplifica la típica balada americana de carácter nostálgico muy sencilla en compas de 4/4, sobre una melodía eólica<sup>3</sup> repetitiva con tema lúgubre y auto reflexivo (Tyler,2010:22).

Berio en esta pieza trabaja una recreación convirtiendo la canción popular en una nueva versión manteniendo su esencia ritmo melódica, pero incorporando elementos de orquestación y textura que confieren a la pieza una nueva identidad. Está escrita para soprano viola y arpa.

Una de las características que menciona Tyler(2010) es la dicotomía que resulta de las indicaciones de Berio en las que pide a los intérpretes expresar la melancolía y desolación del texto al tiempo de una rítmica optimista sobre el uso intenso de la sincopa.

Los elementos que se tuvieron en cuenta en esta pieza como referente de la primera composición, son la forma en que Berio trabaja los materiales generando una fina textura estratificada Rubelt (2010) gracias al uso rítmico libre (sin signatura de compas) de la viola frente a la profusión de la sincopa empleada en la voz que canta el texto en modo eólico, casi como aire de danza antigua y la contraposición de sencillas notas acompañantes moviéndose lentamente en gestos diatónicos en el arpa muy unidos al canto.

# 1. BLACK IS THE COLOUR ...

U. S. A.

♩ = ca. 72  
like a wistful "country dance fiddler"

The score consists of three systems of staves. The first system includes Viola, Voice, and Arpa. The second system includes Viola, Voice, and Arpa. The third system includes Viola, Voice, and Arpa. Annotations include tempo markings like 'mf, sempre alla corda', 'rall.', 'con sord.', 'sempre ppp e alla punta', and 'pp lascia vibrare sempre'. There are also tempo changes indicated by '♩ = 54' and '♩ = 72'. The Viola part is highlighted with a green box, the Voice part with a purple box, and the Arpa part with an orange box. The score includes lyrics such as 'black black black is the', 'col-our of my true love's hair his lips are something ro-sy fair the', and 'sweet - est smile and the kind - est hands I'.

Ejemplo 8: Textura estratificada de Black is the colour tomado de la partitura original edición universal compases de 1-5

Se observa en color verde como la viola transcurre su interpretación muy libre, sin notación de compas casi a manera de improvisación, además con un tempo diferente al de la voz y el arpa

evocando un aire de danza antiguo en ritmo ternario. Para el autor es importante destacar la reiteración del material temático en la viola en cada interludio y durante el verso como haciendo referencia a las partes instrumentales en la textura de la música folclórica

De igual forma en la línea de voz en color violeta se observa un enriquecimiento del ritmo con figuración de tresillos en valores diversos y aparición constante de la sincopa, que se contrapone En tempo más lento a la viola.

Finalmente, el arpa en naranja, acompañando en valores largos y movimientos por grado conjunto a la voz, enriqueciendo la sonoridad eólica de la interpretación vocal.

El uso de los tres instrumentos proponiendo tres planos sonoros bien diferenciados en sonoridad ritmo y articulación, plantea una textura musical estratificada Lester (2005) que es el elemento que destaca dentro de la obra como referente compositivo de la primera pieza

El coplero 5

Fl.   
 B♭ Cl.   
 T. Sx.   
 Tbn.   
 S   
 T   
 Bdla.   
 Tip.   
 Ac. Gtr.   
 D.B.   
 Perc.

pre va can tan do yo soy a mel   
 e e él va

toms guacharaca

The musical score for 'El coplero' is presented in a multi-staff format. The instruments listed on the left are Flute (Fl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Tenor Saxophone (T. Sx.), Trombone (Tbn.), Soprano (S), Tenor (T), Baritone Saxophone (Bdla.), Trumpet (Tip.), Acoustic Guitar (Ac. Gtr.), Double Bass (D.B.), and Percussion (Perc.). The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings like 'mf' and 'p'. The Tenor part is highlighted with a green box, and the Trumpet, Acoustic Guitar, and Double Bass parts are highlighted with a red box. The Percussion part includes markings for 'pl susp', 'sn.d', and 'guacharaca'.

Ejemplo 9: Uso de textura estratificada en la 1° composición El Coplero score compás 20-30

El concepto de textura estratificada se evidencia en varias secciones de la pieza; el uso del timbre y gestos contrastantes entre el grupo de vientos y la sección de cuerdas pulsadas van sosteniendo la línea melódica de la voz tenor solista, que se mantiene como la protagonista conservando en su totalidad su estructura rítmica y melódica (tonal) original. El estilo de orquestación busca mantener la claridad de la textura, tratando de hacer perceptible el movimiento e independencia de cada capa (Rubelt, G.2010).

### 3.2.2. 2 Polifónica Monodia Ritmica for Ensemble (1951) Luigi Nono

Compuesta por Nono en su periodo de estudios en la escuela de Darmstadt en Alemania, se divide en tres piezas, cada una de las cuales enfatiza uno de los diferentes aspectos a los que alude el título: definición progresiva de un tejido polifónico cada vez más denso, a partir de una celda motívica sumamente simple; cantabilidad expansiva "escuchando los silencios, canciones y ecos" (como Nono le escribió a Scherchen enviándole la partitura); denso entretejido rítmico confiado sólo a la percusión.

la última pieza puede leerse como una polifonía de ritmos, mientras que la primera, a su vez, implica un engrosamiento rítmico precisamente con el enriquecimiento del entretejido contrapuntístico. no olvidemos que, como recordó Nono, "Polifónica" está "construida sobre un ritmo negro original que me indicó Catunda" (Eunice Catunda, pianista y compositora brasileña) Está escrita bajo la técnica serial, desde la aplicación libre que de esta hace Nono, pues como es frecuente la serie no está representada por la totalidad de las doce notas, y se define a través de repeticiones progresivas de pequeños núcleos

de la composición crece a través de la progresiva repetición-transformación de una célula rítmico-melódica muy simple. La definición de este núcleo, encomendado primero a los cuatro platillos suspendidos de diferentes alturas, es por tanto solo aproximada, luego los dos clarinetes, la flauta y el cuerno, hacen explícito su significado. Es un motivo La-Sol # -Re-Eb que a través de diversas permutaciones crea una red sutil de relaciones entre las diversas partes de la obra.

La anterior sinopsis fue tomada de (FONDAZIONE ARCHIVIO LUIGI NONO ONLUS, fuente: <http://www.luiginono.it/opere/polifonica-monodia-ritmica/#tab-id-2>)

Los elementos que sirven como referencia de la 1ª composición se centran en la forma escalonada de desarrollo motívico y tímbrico del contrapunto que como se describe en el archivo de la fundación L.N "*implica un engrosamiento rítmico precisamente con el enriquecimiento del entretejido contrapuntístico*" y el estilo de escritura en la sección de percusión. Si bien en la composición No 1 no se organiza el discurso de las melodías que se contraponen con la melodía cantada de forma únicamente polifónica como si ocurre en Nono, se da siempre un silencio, que sugiere el espacio entre las voces que permite avanzar en un movimiento continuo. Esa sensación se percibe en toda la pieza de Nono y él la describe como; "pausas" de los "silencios" estas pausas

desde el punto de vista del autor, enriquecen la contraparte melódica que permite el dialogo entre las secciones de viento y cuerdas con la voz en la 1ª composición.

Desarrollo motivoco polifónico en expansión

The image shows a musical score for a symphony, measures 15 through 20. The score is written for a woodwind section (Flute, Clarinet, Bassoon) and a string section (Violin, Viola, Cello/Double Bass). The time signature changes from 2/8 to 5/8 and back to 2/8. The score is annotated with red and purple ovals highlighting specific melodic motifs. The text "Desarrollo motivoco polifónico en expansión" is written above the score. The word "ritorno" is written in the Clarinet part, and "pppp sempre" is written at the end of the section.

Desarrollo polifónico con Pausas de los silencios

Permutaciones del nucleo motivico

Ejemplo 10: Desarrollo polifónico de la pieza. Tomado de Polifónica, Gianopoulos, G. 2018 Luigi Nono - Polifonica Monodia Ritmica for Ensemble (1951) [Score-Video] fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=dzXke13Oho4>

Por otro lado, la tercera pieza de Nono, **Ritmica**, a partir de la concepción del manejo en la densidad de la sección de percusión, casi como una improvisación aporta el flujo continuo del discurso sonoro. Su influencia determinó el carácter de la percusión, en la sección central de El Coplero (la 1ª composición) ejecutada por un solo interprete.

28

Tamb. ml.

Tbn/om

Emb. { C.C.  
S.C.

Cassa chiara

Gran cassa

29

Piano

(mute)

20'

And. Mod.

Tamb. ml.

Tbn/om

Emb. { C.C.  
S.C.

Cassa chiara

Gran cassa

Piatto

legno

21'

22'

23'

24'

25'

26'

27'

\*) Percuotere simultaneamente pala e cerchiata, con il frasco della bacchetta.

Ejemplo 11: Tratamiento de la sección de percusión: Rítmica, tercera pieza tomado de Gianopoulos, G. 2018 Luigi Nono - Polifonica Monodia Ritmica for Ensemble (1951) [Score-Video] fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=dzXkeI3Oho4>

The musical score for 'El coplero' is presented on page 3. It features a variety of instruments and a vocal line. The instruments listed are Flute (Fl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Trombone (T. Sx.), Trombone (Tbn.), Soprano (S), Tenor (T), Bassoon (Bdla.), Trumpet (Tip.), Acoustic Guitar (Ac. Gtr.), Double Bass (D.B.), and Percussion (Perc.). The vocal line includes the lyrics: 'ple ro Yo soy el co ple roel co ple ro de mi'. The score includes dynamic markings such as *p*, *mf*, and *fp*. A blue oval highlights a specific melodic passage in the woodwinds and strings.

Ejemplo 12: Uso de los silencios en la melodía de timbres 1ª composición El coplero, score copases 10-14

El uso de las células motivicas interrumpidas por los silencios en la melodía de timbres y la gradual aparición de cada voz tratando de generar un entramado casi polifónico intenta citar el procedimiento usado por Luigi Nono en la entrada de su obra

34

Fl.

B♭ Cl.

T. Sx.

Tbn.

S

T

Bdla.

Tip.

Ac.Gtr.

D.B.

Perc.

di a di a yo

E lla que la van do to dac sa ro paa jc na me dió

*mf*

*mf*

*mf*

Ejemplo 13: tratamiento casi polifónico en el desarrollo melódico. El coplero 1ª composición score compases 34-38

68

Bdl.

Tip.

Ac.Gtr.

D.B.

Perc.

*rubato a piacere*

73

Bdl.

Tip.

Ac.Gtr.

D.B.

Perc.

*improvisa liberamente*

Ejemplo 14: uso de la percusión en la sección central. El coplero 1ª composición score compases 68-77

En la sección central de la pieza se quiere parafrasear la forma en que es usada la percusión por Nono en Rítmica su tercera pieza, aquí dándole libertad de improvisar al percusionista; el pasaje anterior en el que la figuración y elección de los timbres en rubato son el punto de referencia para el pasaje improvisado

### 3.2.3. Seis bagatelas para quinteto de vientos György Ligeti

Para entender el origen de las bagatelas hay que repasar el proceso que dio vida a música Ricercata. Esta última es una colección de once movimientos para piano que basados en el uso progresivo de notas de la escala cromática permitió a Ligeti experimentar en busca de una nueva fuente compositiva.

El primer movimiento comprende en su totalidad el tono de la (y se utilizan todos los la disponibles), hasta su nota final, donde Ligeti escribe un solo D. Esto establece una premisa para toda la estructura de la obra: cada movimiento incluye progresivamente una clase de tono adicional más que su predecesor. (Ver Tabla 1.) De esta manera, el segundo movimiento incluye tres clases de tono y así sucesivamente hasta el movimiento final, que usa los doce semitonos. (Atencio,M. 2018)

Se observa en la tabla (Atencio,M. 2018) como utiliza las alturas de forma progresiva en cada movimiento:

Tabla 9: uso de las alturas en música ricercata. Atencio,M,2018

Movimiento	Clases de tonos empleados
1	A, D
2	E#, F#, G
3	C, E, Eb, G
4	A, Bb, F#, G, G#
5	Ab, B, C#, D, F, G
6	A, B, C#, D, E, F#, G
7	Ab, A, Bb, C, D, Eb, F, G
8	A, B, C, C#, D, E, F#, G, G#
9	A, A#, B, C, C#, D, D#, F, F#, G#
10	A, A#, B, C#, D, D#, E, F, G, Gb, G#
11	A, A#, B, C, C#, D, D#, E, F, F#, G, G#

Es importante señalar que Ligeti no evitó las estructuras rítmicas o melódicas tradicionales. Sus sonoridades y ritmos a menudo evocan modismos del pasado y pueden parecer referencias a obras de Bartók o Kodály. Pero de particular interés en este estudio es la idea de que Ligeti estaba

experimentando, en cambio, con las relaciones entre estructuras a través de alteraciones que definen formas de estructuras estáticas. (Atencio, M.2018)

Las bagatelas para quinteto de viento son una transcripción de seis de los movimientos de música *ricercata*.

La primera bagatela corresponde al tercer movimiento de música *ricercata*, en esta el autor toma como referencia el uso de fuerza rítmica que Ligeti imprime en los instrumentos de viento, aun cuando se percibe un estatismo constante. Al hacer uso de solo cuatro notas C-Eb E-G, forman un acorde simétrico que contienen las triadas de do mayor y do menor, esta pieza es una exploración de este acorde simétrico, aunque Ligeti acepta que su procedimiento en detrimento de las verticalidades, está más enfocado hacia el serialismo (Grantham, D. 2014).

The image displays two sections of a musical score for a woodwind quintet. The top section, titled "Allegro con spirito" with a tempo marking of  $\text{♩} = 92$  and a key signature of one flat, shows the first four measures. The instruments listed are Flauto (Flute), Oboe, Clarinetto (Si b) (Clarinet in B-flat), Corno (Fa) (Horn in F), and Fagotto (Bassoon). The flute part is marked *f* and *Fl. grande*. The bottom section, starting at measure 27, is marked "muta in Fl. grande" and measure 30. It features the Fl. piccolo (Piccolo Flute), Ob. (Oboe), Cl. (Clarinet), Cor. (Horn), and Fg. (Bassoon). The piccolo part is marked *pp*, the clarinet *p*, and the bassoon *pp*. The horn part has a dynamic marking of *ff* in measure 31. The score is presented on five staves for each section, with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings.

Ejemplo 15: Fragmento del inicio de la bagatela 1, comp 1- 4 y segunda sección, comp 27-31, B Shott's Sohne, Mainz 1973

Score

# El coplero

Sobre una version de los Auténticos de Santa Rosa

Osman Ramírez

The score is for the piece "El coplero" by Osman Ramírez, based on a version by Los Auténticos de Santa Rosa. It is in 3/4 time with a tempo of 125 bpm, marked "enérgico". The score includes parts for Flute, Clarinet in Bb, Tenor Sax, Trombone, Soprano, Tenor, Bandola, Tiple, Acoustic Guitar, Double Bass, and Percussion. The first four measures (1-4) are highlighted with a green rounded rectangle. The music features a driving rhythmic pattern with accents and dynamic markings such as *sfz*, *ff*, *accel*, *poco*, and *f*. The percussion part shows a consistent rhythmic pattern throughout the highlighted section.

Ejemplo 16: efecto ritmico del inicio de la 1ª pieza El coplero score compases 1-4

6 El coplero

Fl.

B♭ Cl.

T. Sx.

Tbn.

S

T

Bdla.

Tip.

Ac. Gtr.

D.B.

Perc.

È e e él va

hi jo que na ció del pe ca do que co me

*pl susp*

*sn.d*

*guacharaca*

*mf*

*p*

Ejemplo 17: Tresillo actuando como eco 1ª pieza El coplero score compases 25-29

En los primeros compases de la pieza No 1 El coplero se quiere parafrasear el inicio de la bagatela 1 de Ligeti: Con los ataques cortos repetidos y acentuados creando un efecto percudido en un tutti acelerando poco a poco. También en la siguiente sección el tresillo en vientos representa el eco producido por la repetición de la célula del acorde simétrico (E, Eb, G) en Ligeti, aquí se trata de citar ese recurso. Al final de la pieza se hace de nuevo la cita al recurso empleado en el inicio de la pieza.

### 3.3. obras referentes de la segunda composición pieza No 2 campesino alegre

#### 3.3.1. Concierto de cámara para 13 instrumentos de György Ligeti: 1er movimiento:

Ligeti compone el concierto de cámara entre 1969 y 70, escrito en estilo muy personal en momento en el que

El primer movimiento del concierto esta basado completamente en el desarrollo intervalico de un cluster conteniendo todos los sonidos de Gb a Bb (Andreyev, S, 2018) desglosado semi tono por semitono, alejado del frenetico impulso armonico de los que se consideraban en ese momento como unos de los más destacados compositores europeos. A pesar de esa diferencia tan marcada con el estilo de sus contemporaneos es una obra excepcional y detalladamente construida que pese a su aparente carencia de el componente armónico (acordes), utiliza de una forma magistral la categoría del timbre instrumental la cual probablemente supera el manejo ritmico y melódico. (andreyev,S.2018).

La instrumentación elegida por ligeti es la que se muestra en el cuadro siguiente:

Flute (+ piccolo)
Oboe (+ oboe d'amore, English horn)
Bb clarinet
Bass clarinet (+Bb clarinet)
Horn in F
Tenor trombone
Harpsichord (+Hammond organ)
Piano (+ celesta)
Violin I
Violin II
Viola
Cello
Double bass

Una de las características más fascinantes en el desarrollo de la obra es la disgregación del ritmo, a pesar de que usa signatura de compas Ligeti indica que no deben ser tenidos en cuenta

los tiempos fuertes y débiles, al contrario, lo que desea es anular cualquier tipo de relación de duraciones en la escritura de cada línea individual de tal manera que la barra de compas solo sirva para coordinar los intérpretes.

4/4  $\text{♩} = 60$   
**I**  
**Corrente (Fließend)**

Flauto  
 Oboe  
 Clarinetto  
 Clarinetto basso  
 Corno  
 Trombone  
 Clavicembalo + Organo Hammond (cassa; Armonio)  
 Pianoforte + Celesta  
 Violino 1  
 Violino 2  
 Viola  
 Violoncello  
 Contrabbasso

con sord. senza vibr.  
*pp*  
*pp sempre*  
 senza vibr. (klingt wie notiert) (sounds as written) suono reale  
*pp* *pp sempre*

Ejemplo 18: Uso del ritmo en el inicio del I mov del concierto de cámara de Ligeti comp 1-3 tomado de Andreyev Samuel György Ligeti's Kammerkonzert: Analysis - YouTube

En los primeros compases se observa como el ritmo de cada línea individual esta diseñado para que no se sientan coincidencias de tiempo y acentuaciones de compas, cada instrumento toca un entramado ritmico en constante transformación (Andreyev S.2018). Pero a la vez su textura es de total claridad permitiendo diferenciar muy bien los timbres dentro de esa densa masa sonora. Cada instrumento es una fina hebra tejida con variedad de figuraciones ritmicas: tresillos, quintillos, seisillos septillos. En un momento dado las relaciones vertical y horizontal se encontraran en un tutti.

The image shows a musical score for the first movement of Ligeti's Kammerkonzert. The score is for a chamber ensemble including a horn (Coro), trumpet (Trbn.), violin 1 (Vn. 1), violin 2 (Vn. 2), viola (Vla.), cello (Vc.), and double bass (Cb.). The horn part is highlighted in yellow and includes the instruction 'senza sord.' and 'unmerklich einsetzen attack imperceptibly' followed by 'cresc. poco a poco' and 'p tenuto, dolcissimo'. The string parts feature complex rhythmic patterns with triplets and quintuplets.

Ejemplo 19: cambio de textura del I mov del concierto de cámara de Ligeti comp 1-3 tomado de Andreyev Samuel György Ligeti's Kammerkonzert: Analysis - YouTube

En este punto se presenta la introducción de un nuevo tono tocado por las trompas, indicando un cambio en la textura, así cuando se presenta la aparición de uno o un grupo de nuevos tonos estos determinan un cambio en la textura (Andreyev,S.2018)

En el compas 20 se presenta un interesante rasgo que caracteriza su estilo en ese momento: La entrada del clavecin y la celesta estan escritas como un largo continuo de notas de gracia sin

figuración rítmica con la indicación tocar lo mas rapido posible. Esta tecnica compositiva aporta un contraste fascinante mientras le permite a Ligeti seguir moviendose en ese espacio restringido.

Este material se traslada a las cuerdas pero reduce el numero de tonos empleados a cuatro que tienen una sonoridad como de tetracordio menor. Finaliza esta sección con un sonido en nota larga que indica el final del proceso de crecimiento gradual del clóster. (andreyev.S.2018)

La obra esta costruida sobre una secuencia de 39 notas en espacio cromático de la 3ª mayor solb-sib

♩ = 60  
Corrente (Fließend)

*p dolce, espr.*

Figura 6: secuencia de notas en la flauta del 1 mov del concierto de cámara de Ligeti

Tabla 10: secuencia de notas usadas para la composición del concierto por Ligeti, tomado de Andreyev Samuel György Ligeti's Kammerkonzert: Analysis - YouTube

PITCH SEQUENCE

Es evidente como Ligeti busca en la elaboración de esta secuencia utilizar las permutaciones posibles de los tonos que contiene el ambito de la 3ª mayor (Andreyev.S.2018)

El desarrollo del material esta escrito como una polifonia canonica en este ambito reducido en el que cada nueva entrada de un instrumento es el tono siguiente en el orden de la secuencia:

4/4  $\text{♩} = 60$   
Corrente (Fließend)

Flauto  
\*) *p dolce, espr.*

Oboe

Clarinetto  
\*) *p dolce, espr.*

Clarinetto basso  
\*) *p dolce, espr.*

Violoncello  
con sord. senza vibr. *pp*

Contrabbasso  
con sord. senza vibr. *pp*

(klingt wie notiert) (sounds as written)  
suono reale  $\text{II}^{\circ}$

*pp sempre*

Ejemplo 20: tratamiento contrapuntístico canónico empleado por Ligeti tomado de Andreyev Samuel György Ligeti's Kammerkonzert: Analysis - YouTube

Este proceso complejo en el que el canón se presenta en los distintos tipos de contrapunto, imitación, inversión y retrogradación, va incluyendo nuevas notas que provocan un cambio gradual y notorio de la tensión armónica. Esta técnica es descrita por Ligeti como movimiento de masas y el canón desarrollado en un ambito de tonos restringido se conoce como micropolifonía. (Andreyev,S.2018)

Esta técnica se citó en gran parte de la pieza No 2 Campesino alegre:

## Melodías independientes sobre el 1er pentacordio de re

2 Poco piu mosso  $\text{♩} = 78$  Campesino alegre

The score shows independent melodic lines for each instrument, all derived from the first pentachord of D major (D, E, F#, G, A). The instruments and their dynamics are: Flute (pp), B♭ Clarinet (pp), Alto Saxophone (pp), Trombone (mp), Soprano (p), Tenor (p), B♭ Trumpet (mp), Trombones (p), Trumpets (p), Acoustic Guitar (mp), Double Bass (mp), and Percussion (p). The percussion part includes 'Semillas' and 'floor tom'.

Ejemplo 21: tratamiento a manera de micropolifonía 2ª pieza Campesino alegre score compases 6-10

La paráfrasis a la técnica de micropolifonía de Ligeti corresponde a la introducción del pentacordio de re, mi, fa#, sol, la perteneciente a la escala diatónica de re mayor. En este caso en particular no se desplegó el procedimiento canónico como lo desarrolla Ligeti en un ámbito reducido de alturas, sino que el movimiento de masas se da más espaciado en polifonía libre y cada instrumento en su registro más cómodo. El efecto que se obtiene es un tanto menos denso y de mayor claridad en el tratamiento del pentacordio en la elaboración melódica. Como ya se mencionó el lenguaje usado es el pandiatonismo sin relaciones funcionales de sus elementos melódicos y armónicos (Kostka y Santa.2018)

Como en el concierto de cámara de Ligeti, se va ampliando el uso de tonos hasta completar el total de la escala de re mayor, pero sin mantener relaciones de funcionalidad tonal: El resultado es una sonoridad brillante y espacios leves de tensión que contrastan con el estatismo del movimiento de masas:

18 Campesino alegre

The image shows a musical score for 'Campesino alegre' starting at measure 92. The score is for a chamber ensemble and includes the following parts: Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (B♭ Cl.), Saxophone Alto (A. Sx.), Trombone (Tbn.), Soprano (S), Tenor (T), Bassoon (Bdla.), Flute Piccolo (Fip.), Acoustic Guitar (Ac. Gtr.), Double Bass (D.B.), and Percussion (Perc.). The score is characterized by micropolyphony, with multiple instruments playing different notes of the same chord simultaneously. The woodwind and string parts are highlighted with blue boxes. The vocal parts (Soprano and Tenor) have lyrics in Spanish: 'mo mo o a a a a a a a a o a c i'. The tempo is marked 'mf' (mezzo-forte).

Ejemplo 22: Sección con empleo de micropolifonía 2ª pieza Campesino alegre score compases 92-96

### 3.3.2. Ancient voices of children George Crumb; IV de donde vienes amor mi niño?

Ancient Voices of Children es una obra escrita en 1970 para ensamble de cámara, basado en un ciclo de poemas de Federico García Lorca. Crumb seleccionó cuidadosamente los poemas y los combinó en un grupo que nos hace sentir nuestro amor especial por la inocencia infantil, la desesperación de la esterilidad, el dolor indescriptible por la muerte de los niños y la esperanza de que la inocencia infantil incluso pueda ser restaurada. (Hambrick, J.2020)

La obra consta de cinco movimientos con dos interludios instrumentales en forma de danza, estos son:

- I. El niño mudo
- II. danzas de la tierra antigua
- III. Gacela de la huida
- IV. ¿De donde vienes amor mi niño?
- V. danza del sagrado ciclo de la vida
- VI. Gacela del niño muerto, danza de fantasmas
- VII. Balada de la placeta

Escrito para mezzosoprano, niño soprano, oboe, mandolina, arpa, piano amplificado.

(y piano de juguete) y tres partes o sets de percusión (Fleming.A.2012)

*“La capacidad de Crumb para emplear métodos de composición como técnicas instrumentales y vocales extendidas, materiales armónicos que combinan colecciones de tonos modernos con toques de tonalidad tradicional y un mundo sonoro que es vanguardista pero accesible, lo convierten en uno de los mejores representantes de la música moderna y la popularidad de sus obras incluso cuarenta o cincuenta años después de su composición parece un buen augurio para su impacto duradero en la música clásica.”*

(Fleming.A.2012)

Hruby (1975) citando a perle (1972) quien se refiere al proceso constructivo de la música atonal libre en el cual se genera el discurso musical a través del tratamiento de la célula mínima intervalica, a través del análisis de estas células, revela las características del material usado por Crumb en la obra, y que a su juicio le permite entender su comportamiento, clasificandolo en seis células de tres sonidos cada una, que

contienen un intervalo característico y que en general son la base para la construcción de esta obra:

The image displays six musical cells, each consisting of three notes on a staff, circled in blue. The cells are labeled as follows:

- A tritono**: Notes G4, Bb4, D5.
- B sexta menor**: Notes G4, Bb4, D5.
- C cuarta justa**: Notes G4, B4, D5.
- D novena menor**: Notes G4, Bb4, D5.
- E septima mayor**: Notes G4, B4, D5.
- F tercera mayor y mayor**: Notes G4, B4, D5.

Figura 7: células interválicas propuestas por Hruby (1975) en el desarrollo de la pieza



Las voces soprano femenina y soprano infantil sostienen un diálogo en este movimiento. La entrada corresponde a la soprano femenina cantando sonidos onomatopéyicos, la notación en esta parte esta escrita en el pentagrama, pero la interpretación usa un movimiento profuso que de algún modo simboliza un rito dando la sensación de que estuviese gritando como si no fueran notas propiamente. A esta entrada le sigue la entrada de la percusión interpretando un ritmo de bolero que se mantiene durante todo el dialogo. Entre la sección cantada y la sección recitada suena el piano en sonidos clusters largos y el oboe en movimientos rapidos, mientras los interpretes de la percusión hacen cada cierto tiempo un gesto como grito indicando ser la base de este diálogo

En esta sección que aparece arriba en la partitura, como puede observarse las líneas vocales con texto no tienen notación melódica, Crumb emplea la escritura a dos planos para darle libertad de expresión a la voz. El uso frecuente de técnicas extendidas en los instrumentos le otorga a la textura que se transforma continuamente un color especial.

The image shows a musical score for Example 24, featuring vocal lines and instrumental accompaniment. The vocal lines are for Soprano (S) and Tenor (T), with lyrics in Spanish. The instrumental parts include Bateria (Bdla.), Típico (Tip.), Acoustic Guitar (Ac. Gtr.), Double Bass (D.B.), and Percussion (Perc.). A red box highlights the vocal lines, which are written on a staff with lyrics in Spanish. The lyrics are: "Co mo yo na cien el cam po sien pre me mi ran de lao por que trai go mi ma che te y mi som bre roa ga cha o". The score is for measures 31-35.

Ejemplo 24: escritura vocal sin notación 2ª pieza campesino alegre score compases 31-35

La canción No 2 campesino alegre cita en varias secciones esta técnica

The image displays a musical score for 'La canción No 2 campesino alegre'. The score is written for a vocal line (Soprano, Tenor) and instrumental accompaniment (Banda, Tiples, Acoustic Guitar, Double Bass, Percussion). The vocal line is highlighted with a red box, showing the lyrics: 'més a' quien el cam poes de la pa pi ta y de la fre sa y de to do lo que la tie rra da'. The instrumental parts include Banda (Bdn.), Tiples (Tip.), Acoustic Guitar (Ac. Gtr.), Double Bass (D.B.), and Percussion (Perc.). The score is in 8/8 time and features a key signature of one sharp (F#).

Ejemplo 25: escritura vocal sin notación 2ª pieza campesino alegre score compases 69-73

### 3.3.3. Azul; para cello obligado grupo y orquesta Osvlado Golijov

Esta obra del compositor argentino fue quizás uno de los más directos referentes de la sonoridad de la pieza No 2 campesino alegre. Debido a la dificultad que se tuvo para acceder a la partitura a través de múltiples audiciones se fue entrando en sintonía con el lenguaje de la obra. Lo etéreo en el movimiento de la orquesta en el transcurso de las secciones sirven de sustento al discurso del cello que en palabras del compositor representa un viaje interestelar en el cual este instrumento es el viajero, una sección conformada por hiperacordeón y dos sets de percusión completan la parte de solistas acercándose con frecuencia al estilo concierto grosso italiano el cual es envuelto por una sonoridad que según Golijov se mantiene siempre flotando ayudado por la parte electrónica. Tiene como marco formal de referencia la pascaglia y la chacona en la que se pueden sentir las influencias (como lo expresa el compositor) de las músicas que han estado presente y que lo han marcado más; por un parte Piazzola y la música popular latinoamericana, por otra las músicas tradicionales de oriente medio especialmente la música ritual judía. Tomado de Canal Encuentro En concierto. Música en el CCK: Osvlado Golijov [En concierto. Música en el CCK: Osvlado Golijov \(capítulo completo\) - Canal Encuentro - YouTube](#)

En la pieza No. 2 campesino alegre se quiere evocar esa especie de ingravidez que nunca toca tierra en palabras de Golijov y que mantiene la música en continuo devenir. Para lo cual recurre en principio al pentacordio diatónico de Re al cual se van sumando los demás grados hasta alcanzar la sonoridad completa de la escala que sin embargo se preocupa de no hacer referencia directa a la tonalidad o expresar una evidente relación funcional.

### 3.4. Obras referentes en el proceso compositivo de la pieza No, 3: El espejito

#### 3.4.1. Nebula IV VII y IX, Oscar hernandez

Estas piezas que fueron escritas para instrumento solo; flauta, violin y clarinete amplificados respectivamente, contiene elementos del discurso musical que el compositor ha desarrollado basandose en la aplicación de conceptos de movimiento y direccionalidad del sonido, entendido como texturas, timbres grupos o conjuntos de alturas (intervalos) que tienen un comportamiento propio en virtud del espacio que ocupan en el plano sonoro de la obra. De aquí se desprenden la simultaneidad de discursos, la polarización e interpolación de elementos Carmona (2004), entendido por el autor como cualquier elemento sonoro susceptible de ser puesto en acción en el discurso sonoro.

Otro elemento que influenció el uso de las células intervalicas (como en la obra de G Crumb) fue la relación armónica establecida por lo que él llama la circularidad o constante en el uso de ciertos intervalos. Al respecto expresa:

*Al referirme a la circularidad o constante, hablo de la utilización de un grupo interválico (2, 3 o 4 intervalos) sobre el cual se desplaza un gesto o movimiento sonoro en un momento determinado. Generalmente esta circularidad es utilizada en momentos en que hay una gran cantidad de información en un tiempo particularmente breve. (Carmona.O.2004)*

The image shows two musical staves, each labeled 'VI' on the left. Each staff contains a dense sequence of notes and stems, representing a complex rhythmic or melodic pattern. The notes are arranged in a way that suggests a continuous, circular progression of intervals, as described in the accompanying text. The notation is intricate, with many notes clustered together, creating a sense of a constant, evolving intervallic structure.

*Ejemplo 26: ejemplo de Nebula VII, pagina 7, sistema 1 y 2. La circularidad o constante interválica está dada por la utilización de la segunda menor, la segunda mayor y la tercera menor tomado Tomado de Ur Sprung Salto hacia el origen Carmona Oscar 2004*

Las ideas de la circularidad o constante de Carmona y el uso de las células interválicas propuesto por Hruby (1975) en el análisis de la manera de composición de G Crumb en la obra Ancient voices of Children, fueron las que determinaron el empleo de un sistema similar de uso de las laturas en esta obra, el cual es descrito en el apartado correspondiente al análisis de la tercera pieza compuesta El espejito (pag 110-116).

Debido al lenguaje moderno, el uso idiomático de los instrumentos y las características propias de una obra para instrumento solo, no se citan técnicas constructivas de estructuras sonoras (uso de texturas, manejo del ritmo, técnicas extendidas, electrónica o amplificación) en cambio se tienen en cuenta los conceptos mencionados y su manera particular de emplearlos estructurando el discurso musical:

El concepto de interpolación aparece en un ejemplo tomado del trajo de Carmona (2004)

*En el siguiente ejemplo, vemos cómo funciona esto en Nebula IV. Primero el discurso base (nota pedal), al cual luego de presentarse se le interpolan dos elementos (grupos de eólicos staccatos, y slaps). Es importante destacar que para que se genere un interés, la separación entre la aparición de un elemento interpolado y la siguiente debe ser siempre distinta, lo mismo para el segundo elemento y para la relación entre el primero y el segundo*

molto frull → non frull

(#)

<f> p <f> p f mp <f> p <f> p

(#)

<f> p mf p mp (p) <f> p f p mp

(like interpolations, the eolic sound of note "D" continue)

(#)

mp (p) sfz (p) mf p mp (p) <f> p sfz (p) sfz (p)

poco a poco frull → molto frull → non frull

(#) (#)

mp (p) <f> p <f> p mp (p) sfz (p) sfz (p) mp (p)

Ejemplo 27: concepto de interpolación en la obra Nebula IV. Tomado de *Ur Sprung Salto hacia el origen* Carmona Oscar 2004

#### 4. Descripción del proceso compositivo de las piezas para ensamble de cámara:

El proceso de creación de una composición no obedece, según la experiencia del autor a mecanismos ya establecidos, que puedan ordenar los materiales y que determinen la dirección definitiva del impulso creativo, considerando, que la mayor parte de su práctica musical permite un amplio espacio al desarrollo de una idea de manera intuitiva, o instintiva si se puede utilizar este término.

para el autor es necesario experimentar, explorar escuchar el material, deconstruirlo, manipular o moldear de a poco hasta poder hallar una idea que guíe el proceso constructivo de la pieza.

El proceso compositivo que se desarrolló en este trabajo, acorde como se abordaron los materiales se puede dividir en tres momentos, tres etapas en las que cada una da paso a la siguiente permitiendo la manipulación de las canciones campesinas en sus diferentes categorías (expresivas, estructurales, contextuales), mediante este ejercicio se van decantando las ideas y poco a poco van develándose las características de los materiales que darán forma a la nueva pieza musical.

Estos tres pasos como lo describe el autor son:

- Etapa de audición y exploración: Es una primera instancia de exploración y reconocimiento de las cualidades expresivas del insumo.

Cabe señalar que cada canción de cada grupo de música campesina representa para el autor una mirada única y particular de expresión de esa tradición y por eso aborda su exploración con el mayor respeto e interés por recrear desde una estética contemporánea toda la expresión de lo que significa ser campesino.

En este paso el autor se ha servido de la audición y análisis de varias obras que emplean distintas técnicas y leguajes que se puedan incorporar en la recreación de cada una de las piezas. (obras que se mencionaron en el apartado anterior)

- Etapa de planificación y creación de bocetos: En Este paso el autor determina la planificación, estructuración de la pieza y el uso de los recursos que a través de la experimentación consiguen ser amoldados para ser empleados con una técnica específica. En este momento del proceso se determina de qué manera las obras referenciales inciden en la composición. Es importante mencionar que, en el desarrollo de este proyecto, el autor no pretende copiar procedimientos empleados por grandes compositores contemporáneos, sino tratar de encontrar desde un uso muy personal de las técnicas empleadas por esos compositores, una sonoridad acorde con el fin de acercarse a la tradición campesina, intentando hallar una estética propia y también conservar las virtudes expresivas de las canciones campesinas.

Para el autor es importante manifestar que muchas de las técnicas y los recursos expresivos en lenguajes de las músicas referentes, en este proyecto, son abordados por primera vez, lo cual lo ha obligado (en la mejor acepción de la palabra) a sumergirse en la exploración de elementos que implican procesos largos de comprensión y asimilación que por momentos ha causado una ralentización o traba en el fluir del trabajo compositivo (como cree que pasa no solo en este caso, sino tantos otros, a muchas personas en distintas áreas del conocimiento). Sin embargo, el trabajo constante le ha dado confianza y fortalecido en procura de alcanzar un muy buen resultado artístico, que transmita y emocione pues al final es lo que se espera lograr y es por lo que se trabaja intentando superar los obstáculos día a día.

- Etapa de escritura y orquestación: En este paso ya se han aclarado las dudas (por lo menos en su mayoría) y sobre un plano proyectado de la composición se comienza a desarrollar el discurso a través de la escritura en la partitura general (score).

Debe mencionarse que la instrumentación empleada en este paso es una elección que se tomó mucho antes de iniciar la primera etapa, es decir es el único elemento del proceso que se estableció desde el comienzo del proyecto.

El autor expresa la decisión que tomó, en cuanto a la selección de la plantilla instrumental que se iba a emplear, en virtud de su cercanía desde muy pequeño con los instrumentos de cuerda típicos de la región andina, incluido también el charango. Y por otro lado la oportunidad que tuvo al adentrarse en los procesos bandísticos del municipio de Sibaté eventualmente como director, como arreglista y compositor de la banda municipal. En tal sentido representó la unión de dos universos con lenguajes propios que se integraron en el desarrollo de las composiciones.

Por esa razón la plantilla instrumental está conformada por una sección de vientos:

Flauta, clarinete en Bb, saxofón (alto y tenor alternativamente) y el trombón como instrumento de metal. Una sección de cuerdas pulsadas que representa el formato típico andino colombiano; bandola, tiple y guitarra, con el contrabajo como instrumento soporte en el registro grave. Un set de multipercusión ejecutado por un solo instrumentista, y por último la voz solista representada por un tenor y una soprano.

En este sentido la decisión de emplear un tenor estuvo ligada al concepto de las voces que aparecían en las canciones tomadas como insumo. La voz soprano representa la voz de la mujer campesina abnegada que siempre trabaja por su familia y su tierra, incansable, para el autor su aporte, es invaluable por eso su presencia en la instrumentación era imprescindible.

Plantilla instrumental:

1 flauta

1 clarinete en Bb

2 saxofón Tenor

1 trombón

Tenor

Soprano

Bandola

Tiple

Guitarra

Contrabajo

Set de multipercusión

En la composición de las piezas se ha recurrido al uso de diversas técnicas empleadas a lo largo del siglo XX y hasta nuestros días. La manera en la que se emplean los materiales puede enmarcarse dentro del poliestilismo, o eclecticismo debido a la posibilidad de usar los mismos materiales de formas diferentes. En este sentido se consideró oportuno a medida que se presentaba el análisis de cada pieza hacer la referencia de los insumos obtenidos y las técnicas utilizadas ya que en cada pieza la canción campesina (tomada como insumo) sugería diversas formas de trabajar los aspectos deseados, conduciendo a emplear recursos que tal vez no estarían presentes en las demás piezas.

A continuación se describe el trabajo compositivo en cada pieza y como se integraron los materiales de insumo en cada canción campesina

#### 4.1. Analisis de la primera pieza para ensamble de cámara, El coplero

La 1ª pieza compuesta esta basada en la canción “el coplero” canción interpretada por el grupo *Los autenticos de Santa Rosa* del municipio de Sibaté.

Con esta cancion se presenta una particularidad pues realmente es un paseo vallenato compuesto por el cantautor costeño Elio Maldonado que fue transformada en merengue campesino por el grupo mencionado, el cual re elaboró la canción adaptandola al estilo y formato instrumental propios.

De esta canción se tomó como insumo fundamental la linea melódica con el texto propuesto por la agrupación, conservando la estructura ritmo melodica en su totalidad.

##### **Descripción del modelo compositivo:**

El modelo compositivo usado se basó en tomar como idea generadora del discurso musical las características sonoras fundamentales de la melodía de la canción.

Luego de escuchar mucho tiempo la canción campesina se concluyó que el factor determinante en la composición de esta 1ª pieza, era en definitiva la voz solista; el timbre particular de la voz tenor transmitía la esencia del mensaje, el estilo particular de interpretación con sus glisandos al final de cada frase llenaba sin esfuerzo el espacio, sonoro imprimiendole esa calidez propia del estilo de expresarse del campesino cundiboyacense, que tiene cierta prevención pero con sinceridad decidida.

La intención fue entonces tratar de darle a los instrumentos ese carácter de la voz. Se deconstruyó la linea vocal y se determinó el siguiente procedimiento:

1. Hallar el conjunto interválico del ambito melódico: a través de la reducción de los parametros de alturas mediante eliminar las notas repetidas de la melodía, se descubre la célula o grupo de alturas generador del tema.

Reducción de las alturas empleadas omitiendo las repeticiones

Figura 8: tonos estructurales de la melodía

De este ejercicio se extrajo el conjunto interválico que posteriormente fue ordenado (Lester, 2004) y manipulado para generar los materiales melódicos y armónicos de la pieza

Forma prima Conjunto [0, 1, 3, 5, 7]

Figura 9: conjunto de sonidos generador de la melodía

Este conjunto de sonidos es manipulado en función de sus posibles formas de desarrollo (combinación o permutación) que ofrece la técnica de Pitch class sets propuesta por Alan Forte (Lester, J. 2004)

Figura 10: conjunto base y su inversión

A partir de la Tol del pentacordio la sib do re mi se genera la permutación la sol# fa# mi re. Un análisis estructural de la melodía original basada en la escala diatonica en fa, revela la importancia de la nota do como eje de la línea melódica



Figura 11: Nota do como eje de la melodía

sugiere el desarrollo de material intervalico nuevo aprovechando la sonoridad de Tol (inversión retrograda) la sol# fa# mi re, intervalos que amplian el espectro cromático



Figura 12: escala mayor generada a partir del conjunto (0,1,3,5,7)

Se genera como escala 2 un modo lidio a partir de la trasposición del tetracordio Sib Do Re Mi Fa tomando siempre como eje la nota do (ahora Si#).



Figura 13: escala lidia a partir de la trasposición del tetracordio Sib,do,re,mi,fa

El material resultante de la combinación de estas dos escalas es el que va a definir el sonido particular para la 1ª composición.

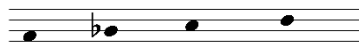


Figura 14: Conjunto [0. 1. 3. 5] es empleado sin la nota mi

Este conjunto representa el germen de la pieza y esta en correlación entre alturas y contorno melódico recurrente en la canción campesina.

Con este conjunto de sonidos se compuso el acorde inicial en tutti de la introducción de la 1ª pieza

2 El coplero Allegro ♩ 174

Fl. *f* *ff*

B♭ Cl. *f* *ff*

T. Sx. *f* *ff*

Tbn. *f* *ff*

S

T *mf* Yo soy el co

Bdla. *f* *ff*

Tip. *f* *ff*

Ac. Gtr. *f* *ff*

D.B. *f* *ff*

Perc. *ff* *p*

Ejemplo 28: conjunto (0,1,3,5) generador del acorde tutti del inicio de El coplero score compases 4-5

- Como ya se observó, el análisis del conjunto de sonidos da como resultado el pentacordio de una escala modal, la cual se combina con otra escala modal de centro tonal diferente (fa#lidio) para abarcar todas las notas de la escala cromática, sin embargo las relaciones que se generan a veces tienden hacia una sonoridad triadica particular (bimodalismo o politonalismo) que sirve como referencia para generar material armónico o simultaneidades contrastantes. (Kostka y Santa, 2018)

- Al tiempo que las características de la interpretación y la sonoridad de la organología de la canción campesina proporciona materia prima para desarrollar la textura musical y los tipos de combinaciones tímbricas: El estilo de interpretación de la guacharaca sugirió la célula de carácter ternario que constituye un elemento rítmico estructural importante presente en la orquestación de las diferentes secciones de la pieza

Score

## El coplero

Sobre una versión de los Auténticos de Santa Rosa Osman Ramírez

The score illustrates the rhythmic cell of the guacharaca, which is a ternary pattern. This cell is highlighted in green across the Flute, Clarinet in Bb, Tenor Sax, Trombone, Bandola, Tiple, Acoustic Guitar, Double Bass, and Percussion staves. The score includes various dynamics such as *sfz*, *ff*, *accel*, and *poco*, along with performance instructions like *enérgico* and a tempo marking of  $\text{♩} = 125$ . The piece is in 3/4 time and features a complex orchestration of instruments.

Ejemplo 29: célula rítmica de la guacharaca empleada en varias secciones de la pieza el coplero score comp. 1-4

- El repaso minucioso del texto va sugiriendo las categorías de sonoridades y como pueden ajustarse a la gama de timbres disponibles en la plantilla instrumental del ensamble. De esta forma el texto se convierte en el segundo pilar estructurante de la composición por

medio del cual se buscan las sonoridades que para el autor pueden expresar o describir hechos extramusicales; la letra de la canción sugiere una sección en la que se crea una línea para la soprano; la voz canta un recitado sobre un acompañamiento de la sección de vientos que evoca un desarrollo estático o melodía de timbres técnica empleada por Schoenberg (Lester.J.2004):

El coplero

*lento melancólico* ♩ = 77

68

Fl. *ppp*

B♭ Cl. *ppp*

T. Sx. *ppp*

68

Tbn. *ppp*

68

S *mf*  
 Noo o mijo no se vaya pua llá se va pu'a llá es a pasarme ce si da des

68

T  
 Tris te rea li dad a mi

68

Bdla. *ppp*

Tip.

Ac. Gtr.

68

D.B.

68

Perc. *rubato a piacere*

Ejemplo 30: Melodía de timbres en los vientos y recitado de la voz

8 El coplero  
Relaciones de carácter triádico

34  
Fl. *mf* 5

34  
B♭ Cl. *mf* 5

34  
T. Sx. *mf* 5

34  
Tbn.

34  
S  
dí a dí a yo

34  
T  
E lla que la van do to dae sa ro paa je na me dí

34  
Bdla.

34  
Tip.

34  
Ac. Gtr. *mf* 5

34  
D.B.

34  
Perc.

Ejemplo 31: Materiales con relaciones basadas en la triada El coplero score comp. 55-57

5. En la búsqueda de sonoridades verticales (acordales), es bueno mencionar que el estudio del texto iba sugiriendo el grado de tensión o relajación de un pasaje determinado y el hecho de escuchar constantemente la sonoridad diatónica de la melodía hizo que las

simultaneidades y acordes resultantes de este proceso estuviesen más cercanos al tratamiento triádico de los materiales, es probable, por la naturaleza de las canciones

6. campesinas y también por sonoridades recurrentes en los años de práctica musical con grupos populares.

Incluso en los pasajes que implican el incremento en la tensión interválica se hace evidente esta relación:

18 El coplero

The image shows a musical score for 'El coplero' starting at measure 83. The score includes parts for Flute (Fl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Tenor Saxophone (T. Sx.), Trombone (Tbn.), Soprano (S), Tenor (T), B♭ Trumpet (B♭la.), Trumpet (Tip.), Acoustic Guitar (Ac. Gtr.), Double Bass (D.B.), and Percussion (Perc.). The vocal lines (S and T) have lyrics: 'se fue c... que dios lo cui de' and 'que no co no cí a ju rán do lea ma má que cru'. An orange box highlights a 'cluster' in the vocal line and a corresponding passage in the double bass. Blue boxes highlight 'Sonoridades triádicas' (triadic sonorities) in the guitar and double bass. The percussion part features a 3/4 time signature and a triplet of eighth notes.

Ejemplo 32: Materiales con relaciones basadas en la triada El coplero score comp 83-87

4.1.1. Descripción analítica de la pieza No 1 El coplero:

Teniendo en cuenta que la pieza esta basada en una forma simple de canción y por su proporción se describen sus carectiristicas desde el analisis meso y microformal

**Estructura formal: forma libre por secciones en arco**

Tabla 11: Estructura formal de la pieza No 1 El coplero

A		B	C			B	A'
Introducción	1ª Estrofa	2ª estrofa	Interludio	3ª estrofa	Interludio	4ª estrofa	coda
cc 1- 8	cc 9- 32	cc 33-54	cc 55- 67	cc 69-90	cc 91-100	cc 101-122	cc 123-137

**Sonido:**

En el siguiente grafico se observa el comportamiento en la categoría de dinámicas de la pieza; el eje X representa el nivel de dinámicas en donde 1 es ppp y 6 es fff. El eje Y representa los cambios de dinámica en el compás correspondiente

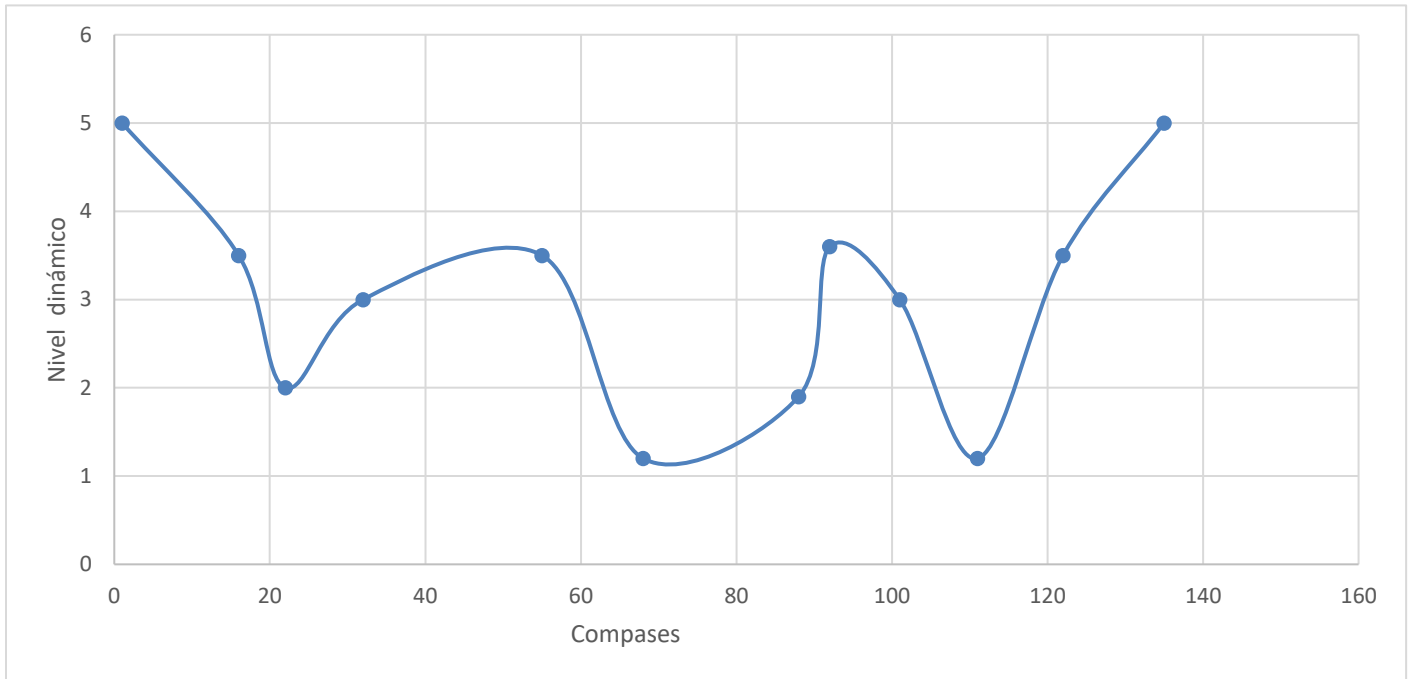


Figura 15: Grafico de la progresión en la dinámica de la pieza No 1 El coplero

**Sección A: Introducción y 1ª estrofa compases 1 al 32**

La pieza da inicio con la indicación enérgico en tempo allegro con unos acordes en Tutti en figuras cortas derivadas de la interpretación del adorno de corchea, semicorcheas, corchea de la guacharaca, con un acelerando paulatino dan paso a un acorde en notas largas compas 6 y 7

ahora en tempo lento, para luego cambiar de tempo inmediatamente a un allegro en el compás 8, e introducir la voz solista cantando el motivo temático de las cuatro notas anteriores sobre acordes de notas largas en las cuerdas y acompañamiento de la guacharaca en la sección de percusión.

En el compás 11 entra la melodía diatónica cantada por el tenor en melodía de timbre en la sección de cuerdas mientras los vientos cantan en melodía de timbres también una contramelodía creada con las mismas cuatro notas del tetracordio mencionado, ya se puede sentir el color armónico bimodal, esta frase descansa con un acorde Tutti igual a la inicial en el compás 15, dando paso a la segunda frase del tenor, empleando la misma técnica hasta el compás 21 donde cierra la frase. Antecede a la siguiente frase del tenor un acompañamiento casi contrapuntístico en tresillos en la sección de vientos compas 22 mientras la sección de cuerdas canta una contramelodía en figura de pulso en movimiento cromático descendente en el compás 23 estas sostienen la voz que canta la nueva frase al unísono con el trombón hasta el compás 27. En el compás 29 se incorpora un nuevo elemento de carácter melódico en la flauta que es imitado en el saxofón tenor, mientras suena la última frase del tenor cerrando esta sección con una aparición de la percusión en una figura cadencial en el compás 32.

### **Sección B: estrofa 2 compas 33 al 54**

Abre esta sección la nueva frase de la estrofa dos el tenor, sostenida por el patrón rítmico constante de la guacharaca. Esta vez ha variado la textura y la sección de vientos acompaña intermitentemente con dos notas cortas que se alternan de manera escalonada contra figuras de blanca en las cuerdas, también alternadas dando la sensación de un desplazamiento en el tempo. Se introduce la voz soprano insinuando una pequeña frase de carácter anacrúsico que se refuerza con el contrabajo y cierra la semifrase el tenor con el tiple, cantando el gesto melódico de la flauta y saxofón de la sección anterior que es reiterado en la flauta y la guitarra dos compases más adelante donde entra en anacrusa la segunda semifrase de la melodía en el tenor en el compás 38.

Se mantienen las blancas alternadas en las cuerdas y se aligera la textura con un silencio de los vientos dándole paso a la voz soprano para cantar dos frases contra melódicas cortas en

anacrusa. Un gesto en fluttertongue de notas largas del trombón compas 41 va cerrando esta frase.

En el compás 44 hay un Tutti rítmico en forte muy corto y abrupto que sacude por un momento la aparente calma con que transcurre la música. Esta última frase del tenor está acompañada con la contramelodía de timbres propuesta en la primera sección. En el compás 49 hay de nuevo un corte abrupto en Tutti que se mantiene rítmico en corcheas con acentos irregulares y una pequeña melodía cromática en los vientos cierra esta sección.

### **Sección C Interludio Estrofa 3 e interludio compases 55 al 100**

Esta sección es la más larga y constituye la parte contrastante de la pieza. Interludio: un acorde repetido marcando el pulso del compás en corcheas con articulación staccato da inicio al interludio una frase cuya voz superior en cuerdas canta la melodía diatónica del tema, pero el acompañamiento desdibuja el color tonal gracias al empleo de la sonoridad del conjunto interválico y su inversión retrograda, produciendo una sonoridad bitonal.

La frase es acompañada en la sección de vientos por motivos rítmicos derivados del tema, cerrando este pasaje en notas largas las cuerdas en el compás 67.

La estrofa que se presenta en esta sección da inicio con la indicación de tempo lento y melancólico, abriendo la soprano con un recitado cantado en el compás 68 junto a la percusión que ejecuta rápidos movimientos en pianísimo que le confiere una carga enérgica, oscura como contenida al pasaje. Se van sumando uno a uno los instrumentos de viento y la bandola en notas largas sobre un cluster que le imprime una sonoridad fría a la entrada del tenor en el compás 71, en el que canta lentamente la estrofa con un carácter casi lírico, y al que se le suma la guitarra en lentos arpeggios disonantes y el tiple rasgueando en notas largas. en el compás 73 hay descanso de los vientos que retoman el cluster con el contracanto recitado de la soprano dos compases más adelante.

Los vientos encuentran de nuevo una pausa con el cierre de la frase del tenor.

El compás 80 abre la última frase del tenor y en las cuerdas se escucha ahora el motivo temático desplazado del tempo fuerte que va ascendiendo sobre el cluster que retoma su último aliento en este pasaje, con mayor movimiento rítmico y melódico toda la textura más densa se desplaza

al registro agudo para concluir con un trino en Tutti y forte sobre un cambio de tempo con indicación piu mosso en el compás 90 que indica la segunda entrada del interludio reexpuesto sin variaciones.

### **Sección B cuarta estrofa compases 101 al 122**

La sección es reexpuesta igual en su totalidad, la variación se presenta en que la melodía canta otro texto.

### **Sección A' coda compases 123 al 137**

La coda es una variación rítmica de la introducción con los acordes enérgicos en notas cortas conservando las características de sonoridad y dinámica pero el tempo piu mosso le da mayor fuerza y direccionalidad a la intensión de momento cadencial, se suman las voces soprano y tenor sobre los ataques cortos de la verticalidad tensionante y finalizando en tutti se ejecuta un glisando corto en nota larga con un silencio antecediendo la nota final.

Se recomienda dirigirse a los anexos para observar la descripción siguiendo la partitura completa de la pieza

#### 4.2. Analisis de la segunda pieza para ensamble de cámara, Campesino alegre

La segunda pieza compuesta lleva por titulo campesino alegre, como su homónima canción campesina interpretada por la agrupación Ritmo son y parranda de la vereda Usabá.

En general Los nombres de las piezas compuestas no fueron cambiados, tal vez se deba a que el autor consideró como un homenaje a la cultura campesina conservar el titulo que cada grupo decidió colocar a su canción.

A diferencia de la 1ª canción, es, en carácter y tonalidad, más brillante y movida. Su estilo de acompañamiento corresponde al tipo de merengue pasillo o apasillado, y su tempo es significativamente mas vivaz que el de las otras dos canciones.

El acercamiento a esta canción se dio también desde el analisis de su aspecto ritmo melódico pero lo que dinamizó el trabajo con esta pieza fue el audicionar la obra azul del compositor argentino Osvaldo Golijov. En ese momento el autor vió con claridad el procedimiento para engranar las ideas. La música de algunos compositores puede ser capaz de transmitir desde un

primer momento sensaciones y emociones capaces de liberar y transformar. Para el autor sería como poder acceder a esos recuerdos que producen una sensación de sanación, esos que en el convulsionado mundo de hoy se van quedando resagados en un rincón del pensamiento.

El texto reafirmó la necesidad de crear una música brillante y dotada de movimiento. Para ese momento el autor ya había escuchado varias obras de Golijov, también el concierto de cámara de Ligeti y sentía que la canción campesina le mostraba el camino de la recreación.

La primera sugerencia fue no recrear esta pieza con un lenguaje denso y abstracto.

El manipular de nuevo las características intervalicas de la línea melódica descubrió la resonancia que había entre el texto y la melodía. Para el autor es increíble como dos ideas tan distantes en apariencia podían resonar tan bien juntas, refiriéndose a la pieza de Golijov y la canción campesina. Se tomó la decisión de utilizar el material temático melódico dentro del concepto del pandiatonismo (Kostka y Santa.2018) para lo cual se propuso utilizar dos o tres sonidos de la escala diatónica de re mayor. La línea melódica de la canción campesina da inicio con el conjunto pentafono La si re mi fa# la y la semicadencia es un sonido abierto la-mi se decidió utilizar el pentacordio sobre esa nota para apartar la sonoridad de pentatonía menor sobre el si

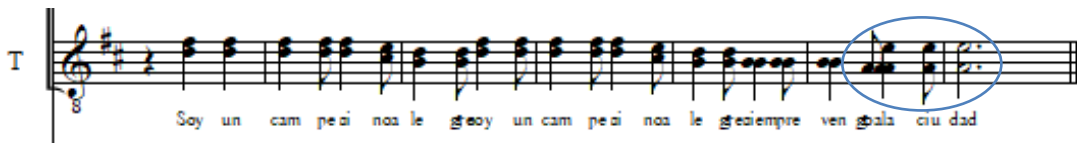


Figura 16: inicio de la melodía de la canción campesino alegre, intervállica tomada como base para la construcción del inicio de la pieza No 2 Campesino alegre

Así con base en un plano que previamente se elaboró se fueron tratando de bocetear las partes dentro de las secciones que se habían proyectado. (ver anexo 8)

Se debe mencionar que el plano es un excelente punto de partida para poder imaginar la obra completa, pero no siempre sucede o la música permite trabajar en la dirección planeada.

Imaginar una jornada de trabajo en el campo un viaje a la ciudad como lo narra la canción campesina fue contribuyendo a sentar los pilares de cada sección.

Se tomó el primer pentacordio de re para recrear ese momento de inicio de una jornada campesina

## Campesino alegre

Calzado ca 66

Sobre el campesino alegre de Leyenda son y parranda de la vereda de Usabá

Osman Ramírez

The musical score is arranged for a large ensemble. The instruments and parts include:

- Flute:** Starts with a *mf* dynamic, then *pp* with a triplet.
- Clarinet in Bb:** Enters with a *pp* dynamic and a triplet.
- Alto Sax:** Plays sustained notes with *pp* dynamics.
- Trombone:** Plays sustained notes with *pp* dynamics, transitioning to *sf* and *sfp*.
- Soprano and Tenor:** Sing the vocal line with lyrics "Ah Ah" at the end.
- Bandola:** Plays a rhythmic pattern with *pp* dynamics.
- Tiple:** Plays a rhythmic pattern with *pp* dynamics.
- Acoustic Guitar:** Provides harmonic support with *pp* dynamics, transitioning to *mf*.
- Double Bass:** Plays a rhythmic pattern with *mf* dynamics, transitioning to *sf* and *sfp*.
- Percussion:** Features a *pl susp* (plucked suspended) effect.

Ejemplo 33: Utilización del pentacordio de Re, 2ª pieza campesino alegre, Score comp 1-5

Las notas del pentacordio están expuestas sobre una sonoridad de una nota pedal la, en el registro grave que genera la sensación de movimiento, pero es muy claro, para describir esta sensación el tempo debe transcurrir lento por eso se optó por desdoblar el compás de tres pulsos a seis. Y para no dar la sensación de tonalidad se jugó con la nota mi que coloreaba un tanto los gestos armónicos fuera de la gravitación del re mayor.

Es oportuno para el autor mencionar el concepto mencionado por Ligeti, en el que se trata de explicar cómo la música contemporánea no se puede pensar y desarrollar sino en el momento mismo de componer, pues es cuando se descubren las verdaderas posibilidades de los materiales. Este ejercicio para el autor fue el que le permitió avanzar en el trabajo.

El tratar de examinar al interior de los procedimientos de las técnicas extendidas especialmente en los vientos, al escuchar la canción campesina, el autor, no consideraba tener la solidez en el

manejo de estas herramientas y pensó la forma en que con escritura tradicional podía acercarse a ese estilo de música.

Entonces analizando la secuencia III de Berio quiso probar alguna manera de accionar este dispositivo en la pieza, usando las voces era una forma para lo cual decidió incluir textos que no estaban en la canción pero que validaban de alguna manera la descripción de la labor campesina.

La búsqueda en la red le permitió hallar una pieza audio visual en la que se narra la historia de una vereda de Sibaté y se agregaron parte de los diálogos a las voces tenor y soprano, la forma en que aparecen es a través del recitado rítmico, técnica analizada en la obra Ancient of childrens de George Crumb

Surgió entonces la pregunta ¿Cómo se puede integrar el concepto que describe la música de Golijov en la obra azul y la técnica empleada por Ligeti en su concierto de cámara en esta pieza? ¿Teniendo en cuenta que el material con el que se trabaja es un conjunto de notas de una escala diatónica?

La respuesta a esta pregunta se fue resolviendo durante la composición:

En el concierto de Ligeti una vez se presenta la secuencia de notas en todas los instrumentos se genera una nueva textura que mantiene el movimiento, pero sin ritmo, es decir son un grupo que se repite en un orden establecido durante un tiempo prolongado y actúa como una división de la textura inicial:

Cor. *ppp sempre*

Trbn.

Clavi-cemb. *Clavicembalo \* senza tempo (prestissimo possibile) pp (s)*

Cel. *(Cemb. und Pf. setzen gleichzeitig ein - die Geschwindigkeiten ihrer Figuren sind aber nachher voneinander unabhängig) (Harpsichord and piano enter simultaneously, but the speeds of their cadenza figuration are independent) Pianoforte\*, senza tempo (prestissimo possibile) pp (Lautstärke dem Cembalo anpassen - eventuell mit Verschiebung - pp im Pianoforte - pp im Cemb. (Adjust dynamic level to harpsichord; soft pedal can be used; pp in pianoforte - pp in harps.)*

Ejemplo 34: Secuencia de notas sin ritmo que mantiene el movimiento y genera tensión. Tomado de György Ligeti's Kammerkonzert: Analysis (Andreyev.S.2018)

de se tomaron esos dos conceptos y se aplicaron a dos pasajes de la pieza:

The image displays a musical score for the piece "Campesino alegre" by György Ligeti. The score is divided into two main sections. The first section, starting at measure 2, is marked "Poco piu mosso ca 78" and "Campesino alegre". It features a complex texture of overlapping melodic lines in various instruments, including Flute (Fl.), Bass Clarinet (B. Cl.), Alto Saxophone (A. Sx.), Trombone (Tbn.), Soprano (S), Tenor (T), Bidiol (Bdla.), and Trumpet (Tip.). A green oval highlights a section of the score labeled "Lineas melodicas libres sin tratamiento canonico" and "Micropolifonia". A blue oval highlights a section labeled "2 melodia en movimiento continuo en canón". The second section, starting at measure 6, is also marked "Campesino alegre" and features a similar texture of overlapping melodic lines. The score includes lyrics in Spanish and a "Semilla floor to" mark at the bottom right.

Ejemplo 35: Cita de la técnica de micropolifonía del concierto de Ligeti en la 2ª pieza Campesino alegre Score comp 6-10

El tenor recita una estrofa de la canción y la soprano desarrolla una línea que acompaña la voz principal, con cierto grado de independendia. La figuración en los vientos es una referencia al acompañamiento del merengue tipo apasillado también ocurre en la percusión.

Campesino alegre

The image shows a musical score for 'Campesino alegre'. The score includes parts for Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (B. Cl.), Alto Saxophone (A. Sx.), Trombone (Tbn.), Soprano (S.), Tenor (T.), Bandola (Bdla.), Tiple (Tip.), Acoustic Guitar (Ac. Gtr.), Double Bass (D.B.), and Percussion (Perc.). The vocal parts (Soprano and Tenor) are highlighted with a red box, and the instrumental parts (Flute, Clarinet, Alto Saxophone, Bandola, and Tiple) are highlighted with a green box. The score includes lyrics in Spanish and musical notations such as dynamics (p, mp, mf), articulation (trills, slurs), and performance instructions like 'poco rubato' and 'elección de timbres a libertad'.

Ejemplo 36: uso de sonidos abiertos y cerrados recitado sin notación, tresillos en acompañamiento de cuerdas y vientos, 2ª pieza campesino alegre, score comp 11-15

En algunos pasajes se eligió emplear otros recursos en la voz como trinos, sonidos abiertos y cerrados y hablar con gestos de alturas.

Finalmente se decidió por trabajar el texto con esta técnica en las dos voces.

El ritmo en el acompañamiento de la sección de vientos la bandola y el tiple en tresillos por un lado quiere dar la sensación de una atmosfera que evoque un estado emocional como el que expresaba la obra de Golijov, da la sensación de moverse, pero no se sienten los pasos. En concierto. Música en el CCK: Osvaldo Golijov (capítulo completo) – (Canal Encuentro.2017)

Y por otro quiere hacer referencia a la técnica usada por Ligeti en su concierto de cámara.

György Ligeti's Kammerkonzert: Analysis (Andreyev.S.2018)

#### 4.2.1. Descripción analítica de la pieza No 2: Campesino alegre

La pieza tiene una forma simple ternaria ABA en la que las secciones se asemejan al primer movimiento de la forma sonata en el que A es la exposición, B actua como desarrollo y A' cumple la función de reexposición

Estructura formal: ternaria ABA

Esta tabla describe la forma de las partes internas en cada sección

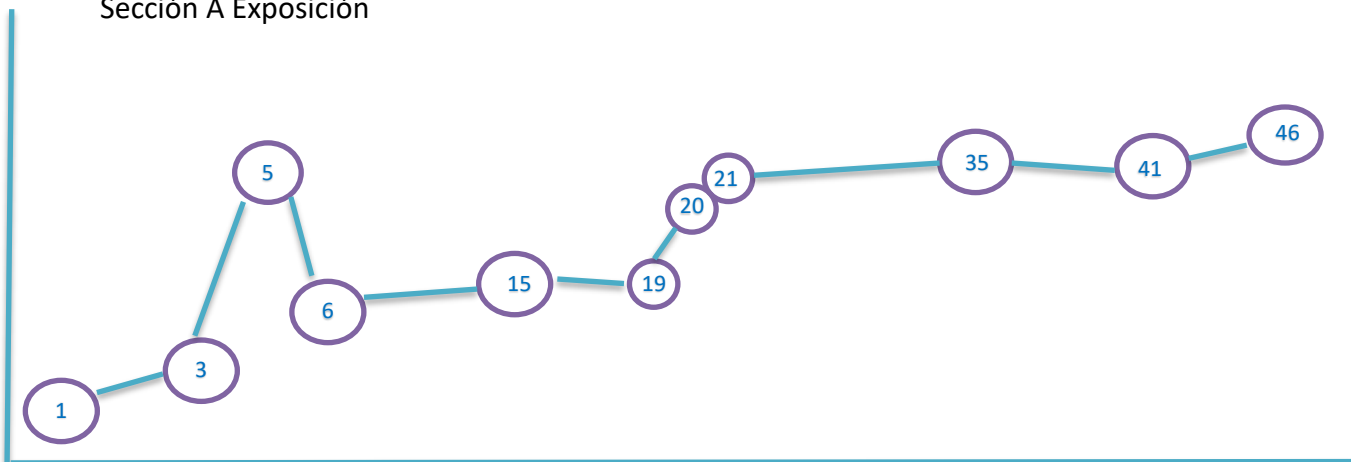
Tabla 12: Estructura formal de la pieza No 2 Campesino alegre

A exposición			B desarrollo				A' reexposición	
A		B	C				A	B'
Introducción	1 solo tema	transición	a 1ra Idea de las voces	b idea 2	b idea tenor	c idea soprano y tenor	1 tema solo reexp	coda
cc 1 - 15	cc 16 - 34	cc 35 - 46	cc 47- 62	cc 53 - 62	cc 63-80	Cc 81 - 99	cc 100-129	cc 130-139

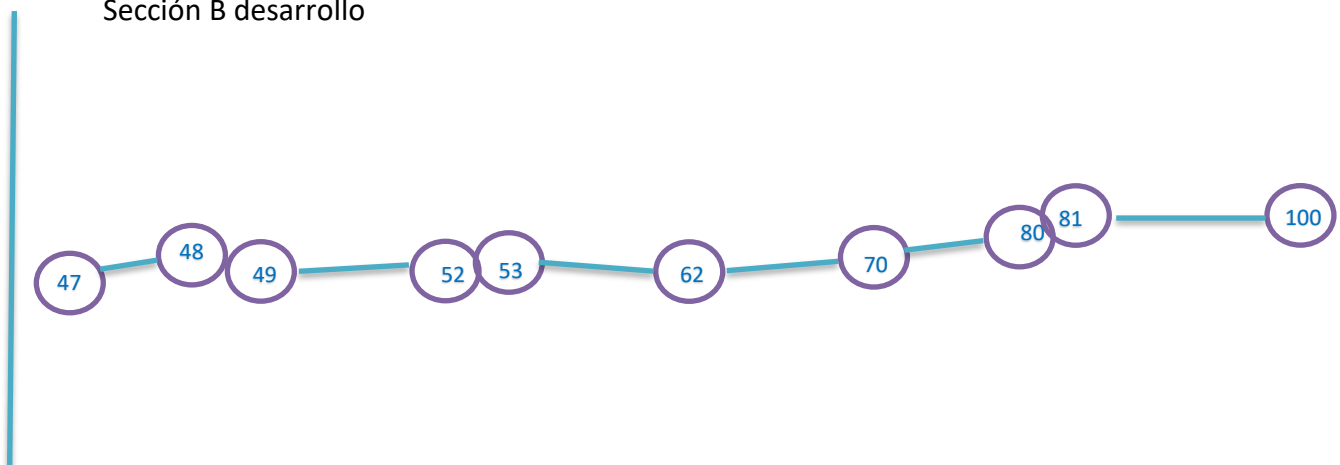
**Sonido:**

**Crecimiento dinámico de la obra**

Sección A Exposición



### Sección B desarrollo



### Sección A' Reexposición

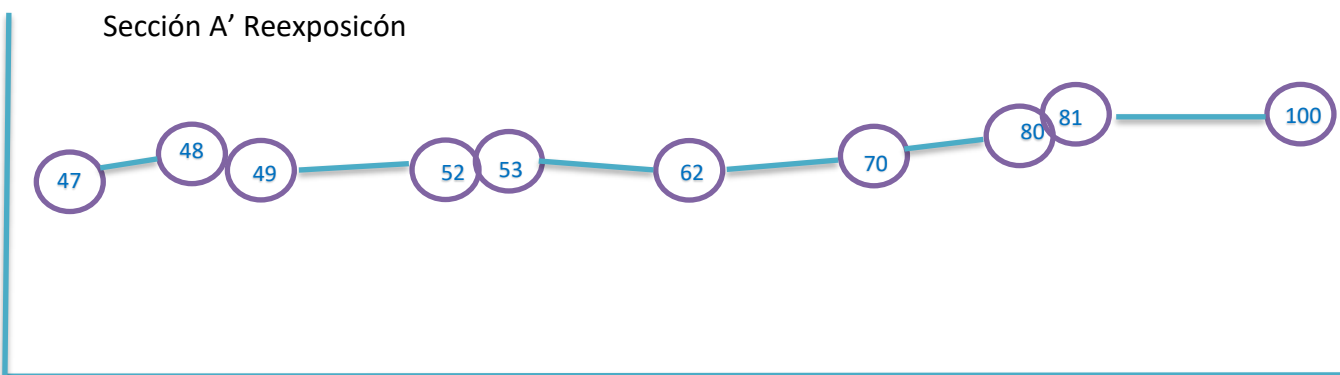


Figura 17: Crecimiento dinámico de las tres secciones de la pieza No 2 campesino alegre

### Sección A exposición: introducción compases 1 al 15

Inicia con la indicación calmado negra cerca de 66 en compas de 6/4, abre la flauta muy suave con una nota larga en la en registro medio, en pianísimo un trino largo ascendente en saxofón sobre la nota pedal la y la nota si, sostenido por un tremolo en la guitarra también sobre la nota la y el tiple con rápida apoyatura tremolando la misma nota pero en el registro agudo, durante cuatro compases sostienen una frase de la flauta en el compás 2 con las notas del pentacordio de re que es imitado en aumentación por la bandola, y luego por el clarinete en el compás 3, mientras la soprano y el tenor cantan un intervalo de 4j que oscila con un movimiento de cuarto de tono, sube a una tercera y regresa al intervalo de 4j para dar paso a un súbito esforzando que se repite en el compás 5.

En el compás 6 la indicación de poco piu mosso da la entrada de un Tutti en textura polifónica, aquí por primera vez se hace paráfrasis del concierto de cámara de Ligeti en el que se emplea la micropolifonía de forma más libre (no canónica), ya que cada una de las melodías es libre no imitativa y en el ámbito del tetracordio re, mi, fa, sol, la.

En el compás 9 el saxofón y clarinete ejecutan una figuración rápida en tresillos al que suman la flauta la bandola y el tiple un compás después (es de nuevo una cita la procedimiento de Ligeti) en esta figuración se van sumando más instrumentos hasta el compás 14, aquí se aligera la orquestación y las voces cantan onomatopeyas sin notación de alturas exactas, el set de percusión imita el movimiento en tresillos enriqueciendo la sonoridad con diversos ataques con cambios tímbricos y de registro, al tiempo que un trémolo en las cuerdas da paso a la sección siguiente.

#### **Sección A exposición del tema compases 16 al 34:**

De nuevo el cambio de tempo a piu mosso casi agitato con un tutti en nota larga introduce una célula repetida en corcheas tocada por las cuerdas que da entrada a la voz tenor en el compás 20; cantando un recitado rítmico con acompañamiento en cuerdas que evoca el merengue apasillado y notas largas en los vientos, la soprano hace su entrada en el compás 23 en una línea recitada intermitente mientras que las secciones se intercambian en la figuración rítmica del acompañamiento compas 26, las voces se cruzan como en contrapunto libre hasta el compás 31 en donde se aligera la textura callando la sección de vientos y las cuerdas acompañan en una célula rítmica de merengue apasillado intermitente, se silencia un compás y vuelve al siguiente. Aquí las voces se entrelazan en un canón recitado con texto de la canción campesina hasta el compás 34.

#### **Sección A exposición, transición compases 35 al 46:**

En el compás 35 la figura atresillada de corcheas es ahora ejecutada por los vientos. Una nota larga del trombón se mezcla coloreando esta combinación de timbres, sobre un trémolo en las cuerdas que en el compás 38 cantan una melodía de timbres en intervalos de terceras mientras el contrabajo desciende por grados conjuntos para detenerse en un Fa# que sostiene el último

fraseo de los tresillos en las corcheas y un redoble largo en registro grave de la percusión acompaña de nuevo un tremolo en las cuerdas que da paso en el compás 42 a una enérgica frase en tutti al unísono que sirve como transición para la sección del desarrollo.

### **Sección B desarrollo: primera idea de las voces compases 47 al 67**

El compás 46 en silencio solo con el llamado del vibra slap en percusión da paso a esta sección que vuelve a la indicación del tempo primo negra cerca a 66.

Una figura ascendente de tercera mayor por grados diatónicos en notas largas sostiene la entrada de un nuevo recitado en la soprano, esta vez más ajustado en alturas al tiempo que una figura casi melódica de seisillos es tocada por la flauta e imitada inmediatamente después por el clarinete, el saxofón y el trombón se suman en notas largas agregando peso y densidad a la sonoridad de acorde mayor que crea en compas 47 y 48.

Una entrada anacrusa de la siguiente frase en la soprano es dinamizada por un movimiento a manera de ostinato en semicorcheas de la flauta el clarinete y el tiple, en el fondo se escucha un tremolo de la bandola y la guitarra mientras el saxofón canta un fragmento melódico que se escuchó en la introducción en registro medio y notas largas. Esta sonoridad diatónica es redondeada de nuevo con el trombón también en notas largas.

En el compás 51 un seisillo en la última parte de la idea cantada por la soprano es reforzado en cuerdas mientras las semicorcheas de los vientos ralentizan el movimiento ejecutando también ellos seisillos de corchea, y un tremolo que se une en bandola y tiple cierran este pasaje compas 52.

De nuevo un cambio de tempo a piu mosso introduce la segunda parte de esta sección que la inicia el clarinete cantando una frase con los seisillos, pero con otra intención melódica que es imitada por el clarinete mientras la soprano introduce una nueva idea recitando onomatopeyas, la cual se sostiene en la guitarra y trombón con ritmo pausado, mientras el tiple toca un pedal en notas largas que es fusionado por una frase cantando también en terceras y tremolando en la bandola. De nuevo los seisillos en flauta completan la frase que es imitada por el clarinete, interviene el saxofón con una alusión a la frase de seisillos y la flauta imprime movimiento cantando un intervalo de tercera en corcheas que desciende y que es tomado por

el clarinete y el saxofón dos compases después. Un pequeño diseño en staccato de clarinete y saxofón sobre el final del tremolo y el pedal de la bandola y el tiple cierra este pasaje en el compás 62.

### **Sección B desarrollo: segunda idea de las voces compases 63 al 80**

Esta sección se abre de nuevo con un llamado en acelerando de la percusión sola en el compás que antecede al cambio de tempo una vez más *piu mosso* casi *agitato*, Al tiempo que el tenor recita la nueva idea, el saxofón canta un fragmento melódico construido con el acompañamiento del merengue pasillo, que es imitado enseguida por el trombón, la guitarra acompaña con notas largas en el registro medio, mientras que la bandola imita tremolando un glisando ídem del tiple. La frase imitativa entre saxofón y trombón se desplaza en movimiento contrario y la guitarra y el tiple toca el motivo rítmico del merengue en dobles, la voz tenor alcanza la mitad de la idea en el compás 69 al tiempo que entra en las cuerdas un nuevo diseño basado en los 2 motivos iniciales de la canción campesina que es imitado por los vientos cerrando la frase del tenor en el compás 72, a continuación el movimiento de intervalo de tercera se escucha de nuevo en clarinete y saxofón y tiple y bandola cerrando la interpretación de la voz tenor y creando una transición en *Tutti* con el primer motivo temático de la canción campesina que aparece intermitente sobre una nota pedal del contrabajo que finaliza este puente con el diseño de corcheas ahora repetido en la guitarra cerrando esta sección las cuerdas con acompañamiento de la percusión en el compás 80.

### **Sección B desarrollo: tercera idea de las voces compases 81 al 99**

Abre esta sección el trombón que introduce una secuencia de 9 notas en figuración rítmica libre que es el diseño con el que se vuelve a citar a Ligeti con la micropolifonía, la guitarra empieza el canon al mismo tiempo con la técnica ya descrita y poco a poco se van sumando los demás instrumentos en un micro canon que sirve de piso para que la voces soprano y tenor reciten cuatro frases al unísono, esta textura produce la sensación de una masa sonora con movimiento interior (Andreyev S.2017) culminando en el compás 91.

El compás 92 le da una pausa a los cantantes mientras el movimiento de masas sigue su curso y en el compás 93 de nuevo retoman las voces, cantando notas largas cerradas que se abren y entonan sonidos onomatopéyicos, finalmente el micro canon se detiene en el compás 99 cerrando esta sección.

#### **Sección A' reexposición del tema compases 100 al 119:**

Esta sección es reexpuesta totalmente sin cambios, se presentan juntas las secciones del tema y la transición hasta el compás 129.

#### **Sección A' reexposición coda 130 al 139:**

De nuevo el compás precedente cierra la pieza con el vibra slap solo, la coda está construida con las notas pedal del tiple junto a los movimientos en intervalos de terceras de la bandola, ambos en trémolo sobre un contrabajo que lleva el pulso rítmicamente en staccato y una sección de vientos que va creciendo sobre una nota sostenida hasta el compás 134.

La frase final es el diseño con sonido atresillado de corcheas en vientos y set de percusión sobre tremolo de nota larga en cuerdas que se sostiene hasta que la sección de vientos se une a esa última nota larga produciendo un sonido abierto en un intervalo de quinta justa.

La pieza termina con un eco del contrabajo y la percusión del primer motivo temático y finalizando un tutti en la redonda con puntillo.

#### 4.3. Análisis de la tercera pieza para ensamble de cámara: El espejito

La pieza numero tres tomo como insumo la canción del mismo nombre compuesta por el grupo Nostalgia campesina de la vereda de Chacua – Pablo Neruda de Sibaté.

Esta pieza es la más divergente en estilo de las tres, pues se empleo la técnica serial libre y su sonoridad se distancia notablemente de la segunda pieza.

Los elementos de la canción campesina que motivaron el uso de herraminetas en particular, fueron la exploración de la letra la casi se constituyó en la norma, debido a las capacidades expresivas y constructivas que ofrecían, los estilos de interpretación vocal, la timbrica y la manera como transmitían el mensaje de la canción.

En esta instancia del trabajo el autor ya hacia menos caso a la ejecución instrumental, ya que sentía que los recursos que podían venir en esta categoría estaban casi agotados. La construcción tonal y ritmo melódica que al comienzo se constituyó en la fuente de ideas parecía secarse paulatinamente. Así que el autor em pieza a urgar más profundamente en el texto y se remite a la emoción que sintió quien escribía la canción en el momento de su producción.

Esto lo llevó a considerar que la emocionalidad contenida en algún momento puede ser apropiada por quien la escucha.

Es difícil comprender que pudo haber sentido el autor de la canción, pero si en este momento el autor de este trabajo intenta tomar el lugar de quien la compuso, remitirse a esa emoción implicaría que la canción ya no es fuente de recursos compositivos.

En otras palabras los insumos están en las emociones que son del compositor pero que ahora el autor debe tratar de evocar.

Ya entrando en la meditación del texto empiezan a aparecer conceptos como; soledad, melancolía, contemplación pasiva, desesperanza, inquietud, etc.

Repasando el texto cantado por el grupo campesino se consideró pensar en aspectos sonoros que pudieran relacionarse y lo primero que se venía a la mente del autor era sonidos evocativos del momento descrito.

Una fuente de recursos estructurales para el trabajo creativo que fue desarrollándose en esta pieza fue la obra descrita en el apartado anterior de George Crumb *Ancient voices of children* principalmente la manera en la que emplea los grupos de células interválicas que llevo a determinar asignar una emoción insinuada en la letra de la canción campesina. Entonces se atribuyó características emocionales a unas células interválicas con las que empezó a integrar emociones y sonidos.

Después de realizar este ejercicio se consibió un grupo de cuatro células interválicas, a las cuales se les asignó un papel acorde con las referencias emocionales del texto siempre pensándolo desde la perspectiva del grupo campesino:



Figura 18: células de tres sonidos empleadas en la composición de la 3ª pieza el espejito

A partir de estas células se generan los materiales sonoros que se emplean en toda la obra

La forma de combinación horizontal y vertical obedece a rasgos emocionales identificados por el autor en la letra de la canción; la combinación de la **células a y d** hace referencia al espejo y su proyección de las emociones en una primera instancia se presentan como tristeza y desolación, y así se expresa en la introducción y primera parte de la **sección A** (exposición) de la pieza combinando las células de forma que resulta una sonoridad un poco oscura como aparece a

Score continuación:

## El espejito

Sobre una versión de Nostalgia campesina de Chacua

Osman Ramírez

Cel a y d

The musical score for 'El espejito' is presented in a standard orchestral layout. It features 13 staves for different instruments: Flute, Clarinet in Bb, Tenor Sax, Trombone, Soprano, Tenor, Bandola, Tiple, Acoustic Guitar, Double Bass, and Percussion. The score is in 3/4 time and begins with a key signature of one sharp (F#). The first six staves (Flute through Tenor) are mostly empty, indicating that these instruments are not playing in this section. The Tiple part starts with a melodic line marked with a forte (f) dynamic. The Acoustic Guitar part features a complex, arpeggiated accompaniment, also marked with a forte (f) dynamic. The Double Bass part is mostly empty. The Percussion part starts with a rhythmic pattern marked with a mezzo-forte (mf) dynamic. The score is labeled 'Cel a y d' at the top left, indicating the use of specific musical cells.

Ejemplo 37: Empleo de células a y d generan una sonoridad sombría en la introducción de la pieza El espejito, score comp 1-6

La **células a y b** hacen referencia o evocan un sentimiento de resignación;

el texto que expresa esta emoción es la frase final del 1er coro: “el espejito dijo la realidad

Pero ya no lloro más”

En la exploración de las permutaciones interválicas esta combinación producía una sonoridad particularmente diatónica y tomando como base el sonido mí, se hallaba la escala de mi mayor sin su cuarto grado, lo cual producía una sensación de estatismo y se decidió que además de ser una sonoridad que expresaba la emoción narrada en el texto podía aportar contraste y servir como gesto armónico resolutivo de la pieza en su parte final.

El espejito

Sección A' reexposición combinación de las células a y b para crear contraste insinuando la tonalidad de Mi

101

Fl.

B. Cl.

T. Sax.

Tbn.

S.

T.

Bdla.

Tip.

Ac. Gtr.

D.B.

Perc.

El ee pe ji to di jo la

sub p

mf

sub p

mf

Ejemplo 38: La combinación de las células a y b, produce una sonoridad diatónica Escala de MI sin el 4to grado score comp 101-110

Todos los acordes derivados de la permutación de cada grupo tienen una sonoridad que

buscaba relacionarse lo más posible con el texto, tratando de expresar las emociones que en él

iba hallando el autor, aunque se trataba de reflejar este hecho en la escogencia y uso adecuado del material intervalico de las combinaciones y permutaciones se debe mencionar que este proceso es el resultado de la indagación subjetiva y personal del autor por lo que puede llegar a ser concebido como relativo por quien escuchándola busca concordancia entre texto, emocionalidad y su referencia musical.

Las **celulas b y c** fueron encontrando espacio en la introducción del texto en la voz del tenor que pese a no incluir la nota **do natural**, el autor se encontró intuitivamente con la necesidad de su uso en la parte **b** de la **sección A** (exposición) como se ve en el siguiente ejemplo:

El espejito

Fl. *piu mosso* ca 164  
cel b y c

B♭ Cl.

T. Sx.

Tbn.

S.

T.

Bdla.

Tip.

Ac. Gtr.

D.B.

Perc.

Ejemplo 39: Uso de la nota do natural que no hace parte de las células b y c en la parte b sección A (Exposición) Score comp 27-35

Aquí se puede ver como la introducción de la nota do natural desde el compas 29 transición de la **parte a** a la **b** de la **sección A** en el contrabajo se hace cada vez más patente, convirtiendose

en la base rítmica de este pasaje la triada fa la do, que soporta la entrada de la voz en cánon con los vientos, el do natural se incorpora luego en el entramado musical en cada sección de instrumentos.

Los conceptos de simultaneidad de discursos, interpolación y polarización de elementos propuestos por el compositor Oscar Carmona (2004) sirvieron como punto de referencia en el tratamiento de la sección central y reexposición específicamente, aunque son tratados extrapolándolos desde su lenguaje moderno e innovador en el contexto latinoamericano (Nebula IV, VII y IX para instrumento solo) a la cultura y formas de pensamiento musical basadas o cercanas lo más posible a los estilos musicales de tradición campesina del municipio de Sibaté.

En la sección central B desarrollo, se buscó ir incrementando el grado de tensión sonora por lo que se usarón las combianciones **b y c**, **a y b**, **a y d** y **b y d** conteniendo esta sección las 4 células interválicas, aquí aparece el concepto de interpolacion de elemntos como lo describe Carmona (2004):

*En música, luego de establecer un discurso X, este es interrumpido brevemente con las apariciones sucesivas pero distanciadas de unos o más elementos que no pertenecen necesariamente a X*

8 El espejito

The musical score is for the piece "El espejito" and is on page 8. It features multiple staves for different instruments: Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (Cl. Bb.), Saxophone Tenor (Sx. T.), Trombone (Tbn.), Soprano (S.), Tenor (T.), Bateria (Bda.), Trumpet (Tip.), Acoustic Guitar (Ac. Gtr.), Double Bass (D.B.), and Percussion (Perc.).

A yellow box highlights the first 16 measures of the woodwind and string parts, where the dynamic marking *sfzp* is used. A blue box highlights the guitar part starting at measure 54, with the annotation "Interpolación de elementos de la parte a de la sección A" and a dynamic marking of *mf*. A small yellow box highlights a specific phrase in the woodwind part labeled "cel a v b".

cel a y d material tematico inicial intro

Interpolación de elementos de final de la sección A

Fl.

B♭ Cl.

T. Sx.

Tbn.

S.

T.

Bdla.

Tip.

Ac.Gtr.

D.B.

Perc.

Ejemplo 40: interpolación de elementos final de la Exposición y comienzo de la sección B Score comp 54-62 y 63-71

La progresión en el aumento de la tensión en la sección B se logra con la combinación de las células b y d además contribuye a alcanzar el punto climático los sonidos esforzando y la llegada a los registros extremos de los instrumentos. En este pasaje se da el uso nuevamente de la nota do natural no contenida en las células, permitiendo un ascenso gradual y un sonido más acromatizado

Ejemplo 41: ascenso en el nivel dinámico e incremento en la tensión, score comp 81-89

#### 4.3.1. Descripción analítica de la pieza No 3 El espejito:

La pieza tiene una forma simple ternaria ABA en la que las secciones se asemejan al primer movimiento de la forma sonata en el que A es la exposición, B actúa como desarrollo y A' cumple la función de reexposición

Estructura formal: ternaria ABA

Esta tabla describe la forma de las partes internas en cada sección

Tabla 13: estructura formal de la pieza No 3 el espejito

Contemplación triste y pasiva	Negación	Aceptación
A	B	A'

a	b	c idea tenor	d idea soprano y tenor	a' b'
cc 1 – 29	30 - 62	cc 63-80	Cc 81 - 95	cc 96-142

**Sonido:**

### Crecimiento dinámico de la obra

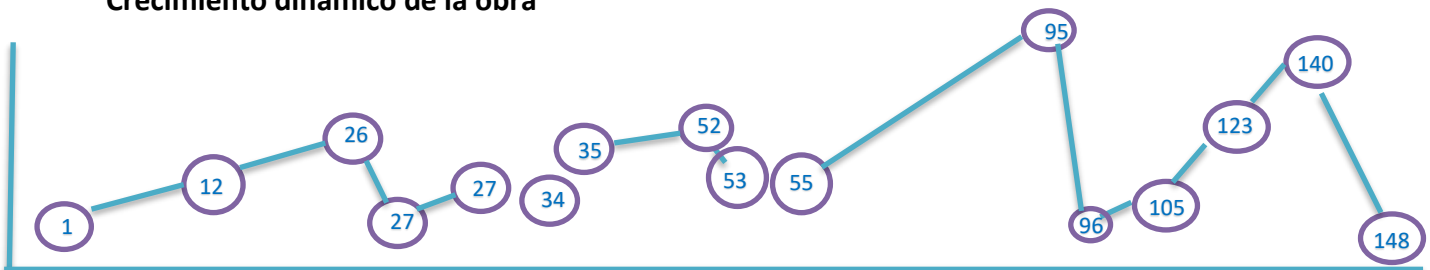


Figura 19: desarrollo dinámico de la pieza No 3 el espejito

### SECCION A: Contemplacion parte a triste y pasiva compases 1 ai 29

La primera parte de la obra está basada en el empleo de las células a y d:

La obra da inicio con el motivo de la segunda parte del coro de la canción campesina expuesto por el tiple con acompañamiento de guitarra y percusión en forte que asciende por un momento para bajar a una nota larga sostenida con un retardando en la percusión hasta llegar a dos calderones ultimas corcheas del compás 11, el tiple toca una nota blanca con puntillo sola, con la indicación a tempo en el compás 12 y entra la sub sección con un cambio de tempo a largo negra cerca a 52, compas 13. Inicia un acorde sostenido en tiple y guitarra y un gesto melódico de las voces soprano y tenor en notas largas sobre un ostinato de la percusión en dinámica piano, en el compás 14 la guitarra toca un arpeggio y entra la flauta y un compás después la bandola duplica la flauta tremolando, dentro de un signo de repetición que tiene la indicación tres veces.

En el compás 16 el tiple toca un ostinato en semicorcheas que suena tresillo, al tiempo que el saxofón y el clarinete introducen un tresillo ligado a nota larga en octavas, el trombón llena el registro grave con un intervalo de cuarta justa que resuena con los otros 2 instrumentos de viento. El tresillo se repite ahora descendiendo al tiempo que suena la misma figura en el contrabajo con la indicación de ataque con el arco en nota pedal fa# que luego se prolonga en un largo aliento disminuyendo hasta extinguirse compas 18. En ese compas entran las voces soprano y tenor cantando una frase de carácter sombrío, el tenor asciende y desciende como

tratando de encontrar su registro más cómodo y la soprano responde en una nota larga pedal en su registro medio mientras el contrabajo ejecuta la figura de tresillo sobre la misma nota que se alarga y extingue nuevamente, la frase de las voces se cierra con una coloratura del tenor teniendo de fondo el diseño de los tresillos en saxofón y clarinete y el trombón con la cuarta justa en sonido profundo con el re central de su clave, la guitarra en este compas hace un movimiento descendente en pulsos y cierran la frase en crescendo dinámico y Tutti compas 24.

El compás siguiente comienza con un eco del tresillo tocado por la bandola el tiple y la guitarra de manera sucesiva reforzándolo en el cotrabajo y de fondo la percusión con el mismo ostinato rítmico, En el compás 27 las voces cantan un gesto casi melódico a destiempo en sonido cerrado que se va abriendo con el apoyo del contrabajo reiterando la figura de tresillo y rasgueo lento de un acorde sostenido en la guitarra el tiple y tremolo de la bandola que reitera un diseño rítmico que ya había sonado en las voces en compas 27 y 28,

### **Sección A: Contemplación triste y pasiva compases parte b compases 30 al 60**

El compás 29 anticipa la sonoridad de las células b y c en una corta transición de 5 compases hasta el compás 33 las cuales se emplean en la estructura de esta sección Las cuerdas preparan la entrada, reiterando el gesto anterior y se da paso a la próxima sección con un cambio de tempo indicando pui mosso en el compás 30 en el que con el nuevo tempo las cuerdas tocan un acorde que indica un cambio en la sonoridad y la textura, Los próximos tres compases la guitarra vuelve a tocar arpegios y el tiple los refuerza con rasgueo en nota larga que suena también con tremolando en la bandola que es acompañado por un nuevo ostinato en la percusión, el cual lleva el pulso con el cencerro, aludiendo al estilo interpretativo del grupo campesino.

La voz tenor introduce el tema principal en el compás 34 en contrapunto canónico se une el trombón y el saxofón cantando en intervalo de tercera, el clarinete toca una tercer melodía la base rítmica de la percusión sostiene el pasaje junto con el contrabajo llevando el pulso en sonoridad triádica se cierra en el compás 52 con un tutti en un figura rítmica corta y acentuada.

El compás siguiente ejecuta el pasaje correspondiente al coro de la canción campesina con indicación dinámica piano súbito en staccato y sonando en Tutti esta frase se cierra con un esforzando en nota larga compas 56. La frase se repite en crescendo dinámico y movimiento de corcheas en los vientos, cerrando con un acorde cluster en el compás 60.

### **Sección B: Negación compases 1 al 29**

La sección se abre con un arpeggio de guitarra en los compases 61 y 62 inmediatamente suena el primer arpeggio los vientos flauta y clarinete hacen sonar una variación del tema que fue tocado en tutti staccato en la sección anterior pero esta vez se ha transformado por el uso de otro grupo de células interválicas a y d, adquiere una sonoridad un poco más tosca, el tema se va intercambiando entre las secciones instrumentales pasa luego al trombón y saxofón para luego de un contra tema interpretado por el trombón sea interpretado por la flauta el tiple y la guitarra con esta nueva entrada de este tema la percusión propone un ostinato más ligero tímbricamente y corto en figuración. Cerrando esta frase polifónica se escucha el diseño de tresillos de la primera sección en saxofón y clarinete y en el compás 74 vuelve a sonar el tema en cuerdas nuevamente transformado en su interválica por el uso de las células b y d mientras la sección de vientos va generando un crescendo de tensión dinámica y registro, las cuerdas repiten el tema y la tensión se incrementa con sonoridad de cluster de notas largas en los vientos, la sección de cuerdas relaja momentáneamente la textura al cambiar de registro para comenzar de nuevo el crescendo, la percusión incrementa su actividad sumándose a esa avalancha sonora. Avanzando ahora en trémolos en la bandola y el tiple intercalando los ataques de notas largas también con los vientos que siguen subiendo con acordes cluster con ataques esforzando y a los que se suma la voz del tenor, con respuestas cortas de la soprano hasta alcanzar el límite del registro en una nota larga acompañados por la percusión indicando el clímax de la pieza en el compás 95.

Un silencio momentáneo le da un respiro al ensamble y da paso a la sección final de la pieza.

### **Sección A' reexposición variada, Aceptación compases 98 al 142**

La textura se aligera y la guitarra y tiple en arpegios ostinato en gradual crescendo, la percusión acompaña con la introducción de un ostinato menos figurado hasta el compás 105.

El siguiente compas presenta el tema del coro de la canción campesina en Tutti en aumentación, el tiple juega arpegios en figura de corcheas y la guitarra apoya el fraseo temático de los vientos con acordes rasgados, el tema es reiterado en el compás 116.

El tresillo que ha estado constantemente siendo enunciado es ejecutado una vez más por el saxofón y el clarinete, el trombón interpreta un diseño melódico de tres notas largas que fue el primero que toco la flauta en el inicio de la pieza.

En el compás 125 las voces re exponen la melodía pesada y oscura de la primera parte, pero ahora suena con brillo y calidez gracias al empleo de las células a y b que generan una sonoridad diatónica mayor, esta frase finaliza en el compás 133 con una gesto melódico del tenor que desciende hasta el do del registro grave, y es doblado por la bandola y subrayado por la nota sostenida de la soprano. En el compás 137 suena como casi extinguiéndose el eco en tresillos que tocaron las cuerdas en la primera sección de la pieza, mientras que el tiple dibuja un gesto de tres compases en corcheas y finaliza en tresillos sobre un arpegio de la guitarra que evoca una tonada en modo menor que se va perdiendo en un acorde sostenido, la percusión susurra los pulsos de un último compas. Termina la pieza con un ostinato polifónico de 2 compases que se repite decrescendo lentamente hasta desaparecer, con una indicación de 8 repeticiones.

## **Conclusiones y aportes**

En el proceso creativo que tiene como objeto tomar elementos ya establecidos y deconstruirlos transformándolos para producir una nueva obra, el autor se encontró casi siempre en medio de un infinidad de posibilidades de las cuales la mejor o la más adecuada no siempre estuvo a la vista.

Si bien podría decirse que estas circunstancias son comunes a todo trabajo de composición, en este trabajo particularmente fue un reto para el autor. Ya por tener que enfrentarse al uso de conceptos y elementos que no eran frecuentes en su práctica musical, que en varios casos no fueron la respuesta al tipo de problema que planteaba la composición de las piezas más aun cuando la guía de su indagación e investigación fue su intuición, o ya por tratarse de la manipulación de músicas que han hecho parte de su vida y que por momentos quería transformar en una propuesta de exploración innovadora muy común en estos días de emancipación de escuelas estéticas y libertades interpretativas, pero que con cada impulso exploratorio lo apartaba más de las novedosas técnicas extendidas y los lenguajes de vanguardia. El hecho de aceptar resolver múltiples dudas partiendo de lo que era su experiencia musical le permitió abordar con menos complejidad las herramientas que emplean las técnicas compositivas actuales.

El proceso de acercamiento a los nuevos lenguajes por momentos fascinante, en otros perturbadores con el tiempo le fue dando la confianza al autor de incorporar estos aspectos técnicos a su trabajo, hasta el punto de concebir este proyecto como un punto de partida para un estudio más profundo de los recursos y materiales en la formulación de una propuesta mucho más sólida, tanto técnica como artísticamente.

Las estéticas y estilos que a través del estudio y análisis en obras del repertorio nacional y universal fueron un pilar importantísimo en la elaboración de este trabajo, que definitivamente atravesó por varias etapas que, si bien se trataron de resumir en la parte que describe el modelo compositivo utilizado, no han sido consignadas minuciosamente, pero en definitiva sufrieron un sin número de transformaciones a lo largo de un periodo de trabajo extenso. Tomar músicas vivas como insumo de un trabajo de composición intentando no caer en el pastiche, Oxford (2007) o que el resultado sean versiones arregladas de las mismas implica un

proceso arduo, en ocasiones de prueba y error, por momentos de ingenio y determinación, pero siempre asistido por el consejo de los grandes maestros representados en sus obras y por el conocimiento y asimilación de las herramientas de composición, que trabajadas juiciosamente pueden acortar el camino para la obtención del objetivo deseado.

Una parte del trabajo que sin duda causó momentos de estancamiento en el proceso, fue integrar en el discurso musical los elementos sociológicos y psicoafectivos que representa la cultura campesina ya que para el autor se constituye en una experiencia subjetiva, por tanto difícil de expresar con claridad sin recurrir a elementos artísticos por fuera de la misma música, pero quizás constituyó uno de los más valiosos recursos en el trabajo de investigación que intentó en la propuesta creativa posibilitar al espectador el distinguir y valorar que es ser campesino a través de una experiencia estética.

Buscar con precisión entender en el proceso investigativo este componente antropológico le permitió al autor abordar con mayor seguridad el trabajo creativo, sin rehuir a los problemas epistémicos que ello supone. Lograr durante el proceso identificar los aspectos relevantes en la manipulación de las canciones insumo para ir dando forma a las composiciones observando permanentemente este componente antropológico, implicaba adoptar una postura y tratar de hallar la manera más acertada en que pudiese ser manifestado en el resultado final.

El tomar como punto referencial en el proceso compositivo el aspecto axiológico y ontológico del campesino reveló al autor formas de integrar al discurso musical hechos extra musicales de gran relevancia, la exploración de las emociones utilizando recursos y estructuras expresivas contemporáneas significó un gran cuestionamiento y en ocasiones no fue sencillo encontrar la dirección en la que se debía conducir el trabajo. esta dimensión en el trabajo creativo del autor no había estado tan patente como hasta ahora. Se suele enfocar en los problemas técnicos y el estilo de la escritura, pero ahondar en este aspecto que es realmente donde radica el valor del trabajo de investigación en opinión del autor, permite reformular los objetivos y finalidad de una pieza musical por lo menos bajo estas circunstancias.

Su engranaje dentro de la composición de las piezas para conjunto de cámara se trató con la mayor seriedad, pero queda la sensación por el autor de que puede mejorarse

significativamente. En la posibilidad de que las piezas musicales se lleven a los escenarios artísticos con todo su poder de expresar hechos de nuestra realidad está garantizado el perfeccionamiento del oficio del creador. Todas estas variables que se presentaron en este proyecto le dan la posibilidad al autor de mejorar y seguramente se afrontarán más rigurosamente en un posible proyecto de maestría.

El intentar documentar el proceso compositivo, para el autor es más que el tiempo dedicado al trabajo de investigación, pues hace parte de sí mismo de una reflexión constante de la música, su modo de aprendizaje como persona y como músico, de sus raíces de su acervo y en gran medida esa tradición oral que expresa en su práctica musical se observa poco en esa descripción, sin embargo la exposición de los modelos compositivos empleados en cada pieza sugiere una mirada objetiva, apoyada en los principios técnicos de la composición que buscó encontrar una estructura formal un equilibrio y fluidez en el discurso sonoro, que finalmente es el producto que sustenta el proyecto.

Los materiales y técnicas empleados en la composición de las piezas para ensamble de cámara intentaron mantener en lo posible una línea coherente entre lo expresivo de las canciones campesinas y el lenguaje moderno de las piezas compuestas, tratando los insumos

El proceso compositivo en este proyecto dio como resultado clarificar la sistematización del trabajo obteniendo resultados más satisfactorios, ya que permitió desarrollar nuevas herramientas, fortalecer los conocimientos que ya se tenían, empleando los elementos técnicos con mayor seguridad y destreza. Cada proyecto de creación conlleva su propias inquietudes artísticas, epistemológicas, axiológicas, una manera particular de enfrentarlas y resolverlas, encontrar el método preciso depende de la capacidad de quien desarrolla el trabajo de contar con las herramientas y la habilidad de usarlas. En ese sentido para el autor, el desarrollo de este proyecto de investigación ha sido un punto de inflexión en su trabajo como arreglista y compositor pues las etapas del proceso que tuvo que articular serán tomadas como punto de partida en proyectos venideros.

Cabe mencionar que al comienzo del trabajo el autor se cuestionaba constantemente sobre la pertinencia del trabajo y su enfoque, pero una vez más la intuición y en ocasiones la terquedad

del autor hizo que a pesar de los inconvenientes y las dificultades en el momento del planteamiento del tema como proyecto de investigación se fuera desarrollando. Los aportes encontrados en Lopez,C, (2002) contribuyeron a encontrar la guía de trabajo, la auto exploración y reflexión permitieron aclarar el momento en el que se hallaba el autor como músico y ser humano ayudando a descubrir los elementos musicales clave, que de a poco se fueron convirtiendo en los pilares en la ejecución del presente trabajo.

El producto resultante de este proceso tiene un valor en la medida que viene a ampliar las propuestas de repertorio para formatos de cámara, el lenguaje de las tres piezas para ensamble contribuye a seguir explorando los recursos expresivos y técnicas creativas actuales dentro de las músicas colombianas, invitando y motivando a los músicos jóvenes y adultos profesionales y en formación, a apropiarse de estos lenguajes.

Las tres piezas para ensamble de cámara también contribuyen a los procesos formativos pues acerca a los estudiantes al lenguaje musical contemporáneo ya que su escritura es fácil de comprender y su sonoridad atrae con facilidad al ejecutante, pues la técnica instrumental para su interpretación corresponde a un nivel intermedio acorde con los contenidos propuestos en instituciones de formación artística de carácter público como centros de educación para las artes y casas de la cultura municipales y para los nuevos espacios de practica musical en colegios y universidades.

Finalmente, el proceso aquí documentado sirve como fuente de consulta y apoyo en el desarrollo de proyectos de investigación creación en etapas de educación media y pregrado.

## Bibliografía

- Ramos Bonilla, Juan Pablo, Daniela Marsili, and Pietro Comba. 2020. “Epidemiological Research as a Driver of Prevention: The Sibaté Study.” *Ann Ist Super Sanità* 2020 56 (1): 6–9.
- Pedro, Josep. 2018. “Dialogo intra-musical: Interacción, comunicación y metáfora de la conversación de la música blues.” *Uned. Revista Signa* 27: 883–911.
- Lacárcel Moreno, Josefa. 2003. “Psicología de La Música y Emoción Musical.” *Educatio Siglo XXI* 20 (0): 213–226.
- Bedoya, Samuel. 1987. “Enfoques y Problemas. Regiones Música y Danzas Campesinas: Propuestas Para Una Investigación Inter-Regional Integrada” *A Contratiempo: revista de música en la cultura*. 1. 3-17, 2-02: 1–19.
- López Cano, Ruben. 2020 “Diálogos sobre creación e investigación artística. Conversación con Rubén López Cano” Facultad de Artes Universidad de Chile. [Diálogos sobre creación e investigación artística. Conversación con Rubén López Cano - YouTube](#)
- Fals-Borda, Orlando. 1961. *Campesinos de Los Andes. Estudio Sociológico de Sausio*. Edited by Universidad Nacional. Monografía. Bogotá. Prefacio: 17-18.
- Rubiano Navas, Norma Fernanda. 2013. “Análisis de Diferentes Concepciones Teóricas Del Campesino y Sus Formas de Organización.” DOCUMENTO ESTRATÉGICO 3 Subgerencia de Tierras Rurales 2013: 1–20. <http://www.misionrural.net/articulos/3.Campesinado.pdf>.
- Forero, Jaime. 2003. “Economía Campesina y Sistema Agroalimentario En Colombia: Aportes Para La Discusión Sobre Seguridad Alimentaria.” *Economía Campesina Y Sistema Alimentario En Colombia*: 3-6.
- Sibaté, Alcaldía municipal de. 2010. “Plan de Desarrollo Municipal 2008-2011 Sibaté Social.” 42–43.
- Instituto Colombiano de Antropología e Historia. 2017. “Elementos Para La Conceptualización de Lo ‘Campesino’ En Colombia Documento Técnico Elaborado Por El ICANH.” Instituto Colombiano de Antropología e Historia, 12. <https://www.dejusticia.org/wp-content/uploads/2017/11/Concepto-técnico-del-Instituto-Colombiano-de-Antropología-e-Historia-ICANH.pdf>.
- Llambí Insua, Luis Edelmira Pérez Correa. 2004. “Nuevas Ruralidades y Viejos Campesinismos. Agenda Para Una Nueva Sociología Rural Latinoamericana.” *Cuadernos de Desarrollo Rural* 4 (Ivic): 1–20.

- Agudelo Aguilera, Diana Yelina. 2018. “*El trabajo campesino, una mirada desde la Vida Cotidiana. El caso de la vereda El Romeral Sibaté*” Tesis de magister. Universidad Pedagógica Nacional de Colombia Departamento de Ciencias Sociales Maestría en Estudios Sociales:127
- Méndez Badel, Erika Nayibe 2019. “*Seguridad Alimentaria Y Campesina En Las Veredas De San Seguridad Alimentaria Y Campesina En Las Veredas De San.*” Tesis magister en seguridad alimentaria Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Medicina, Departamento de Nutrición Humana Bogotá, Colombia: 103
- Bojacá R, Elizeth, and Leidy Mejía Q. 2020. “*Fortalecimiento de La Cultura Campesina En La Escuela Rural Aguas Claras En El Municipio de Sibaté Desde El Reconocimiento de Su Territorio y de Sus Saberes,*” Tesis Universidad Pedagógica Nacional. Facultad de educación. Departamento de Psicopedagogía. Licenciatura en educación infantil. Bogotá:1–113.
- Giraldo, Omar Felipe. 2013. “*Hacia Una Ontología de La Agri-Cultura En Perspectiva Del Pensamiento Ambiental.*” *Polis (Santiago)* 12 (34): 95–115. <https://doi.org/10.4067/s0718-65682013000100006>.
- Rodríguez, Ana María. 2020. “*Resolver y Andar En Junta En Un Mundo Que Totea. Antropología de La Vida Campesina En San Bernardo, Cundinamarca.*” Pontificia Universidad javeriana. <https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/16701>.
- Muñoz, Ñ, Elizabeth. 1990. “*El Merengue Cundiboyacense. Origenes Transformaciones y Contextos.*” *A Contratiempo* 7: 23–35.
- Paone, Renato. 1999. “*La Musica Carranguera.*” Tesis.Escuela Popular De Arte.Programa de Música.Medellin:1-100
- Guandique Araniva, Orquídea maría. 2013. “*La composición musical en Costa Rica: ¿Hacia dónde nos lleva?*” *Cuadernos Inter.c.a.mbio* 10 (12): 1-29
- Lambuley, Néstor, Efraín Franco, and Jorge Sossa. 2008. *¡Músicas Andinas de Centro Oriente, Viva Quien Toca! Cartilla de Iniciación Musical*. Edited by Mincultuta. Plan Nacional De Música Para La Convivencia. Opciones G. Bogotá: 54. [www.mincultura.gov.co](http://www.mincultura.gov.co).
- Béhague, Gerard. “*La Problemática De La Posición Socio-política Del Compositor En La Música Nueva En Latinoamérica.*” *Latin American Music Review / Revista De Música Latinoamericana* 27, no. 1 (2006): 47-56. <http://www.jstor.org/stable/4121695>.
- Rubelt,Guillermo. 2010. “*Composición En Textura Estratificada y El Fenómeno Folklórico En Tres Números de Folk Songs ( 1964 ) de Luciano Berio.*” . 1-26
- Fritts, Jamison Tyler, “*Transforming the past : Luciano Berio's appropriation of folk materials and idioms in "Folk Songs" (1964).*” (2010). Electronic Theses and Dissertations. Paper 463. <https://doi.org/10.18297/etd/463>

Lester, Joel. 2005. “*Joel-Lester-Enfoques-Analíticos-de-La-Música-Del-Siglo-XX.*” Madrid:

306

Fundación Archivo Luigi Nono Onlus. Tomado de: *Con Luigi Nono, Festival Internazionale di Musica Contemporanea 1992/1993 - Biennale di Venezia*, Ed.Ricordi - Milano - 1993.  
[Polifónico – Monodia – | rítmica Luigi Nono](#)

Atencio, Mitchell. 2019. *Back to Bagatelles: Realizing the Remainder of Ligett's Musica Ricercata* (Luke Dahn) School of Music.” Thesis In Partial Fulfillment of the Requirements for the Honors Degree in Bachelor of Music The University of Utah.70.  
[https://collections.lib.utah.edu/details?id=1588139&facet\\_school\\_or\\_college\\_t=%22College+of+Fine+Arts%22&facet\\_setname\\_s=%22ir\\_htoa%22&fbclid=IwAR2BFHJ3OCOXeHAnOdSWf-kab6XDMOGCS2chGn6v1F3uTcFDifwImgWxdyA](https://collections.lib.utah.edu/details?id=1588139&facet_school_or_college_t=%22College+of+Fine+Arts%22&facet_setname_s=%22ir_htoa%22&fbclid=IwAR2BFHJ3OCOXeHAnOdSWf-kab6XDMOGCS2chGn6v1F3uTcFDifwImgWxdyA)

Grantham, D. 2014. “*Ligeti's Early Experiments in Compositional Process: Simple Structures In "Musica Ricercata"*.” Thesis Prepared for the Degree of Master of music University Of North Texas.  
<http://search.proquest.com/openview/4dd0d572d827d2373db092ff2897a5c1/1?pq-origsite=gscholar&cbl=18750&diss=y>.

Fleming, Amy L, and Amy L Fleming. 2012. “*Harmony, timbre, and poetic meaning in the Lorca cycles of George Crumb*”. Thesis of master in music. The Pennsylvania State University.78. [https://etda.libraries.psu.edu/files/final\\_submissions/7311](https://etda.libraries.psu.edu/files/final_submissions/7311).

Hambrick, Jennifer.2020. “*George Crumb's 'Ancient Voices of Children' At 50*”. Wosu 89.7 the american sound. Classical 101, WOSU Public Media, in Columbus. Published October 29, 2020 at 6:07 AM EDT

Hruby, Dolores. 1975. “*An Análisis of Geroge Crumb's Ancient voice Of Children.*” Master thesis in Music. Michigan State University.50. <https://doi.org/doi:10.25335/M56M33593>

Canal Encuentro En concierto. *Música en el CCK: Osvaldo Golijov* [En concierto. Música en el CCK: Osvaldo Golijov \(capítulo completo\) - Canal Encuentro - YouTube](#)

Carmona, Oscar. 2004. “*Ur-Sprung. Salto Hacia El Origen.*” Universidad De Chile. Facultad de artes. Tesis de licenciatura en composición.Dependiente de música y sinología: 36

Kostka, Stefan, and Matthew Santa. 2018. *Materials and Techniques of Post-Tonal Music. Materials and Techniques of Post-Tonal Music:336.*  
<https://doi.org/10.4324/9781315229485>.

San Cristobal, Úrsula, and Rubén López Cano. 2014. *Investigación Artística En Música. Problemas Métodos Experiencias y Modelos.* Edited by Fondo Nacional para la Cultura y las Artes. Esmuc. Esc:258

- Susanni, Paolo, and Elliott Antokoletz. 2012. *Music and Twentieth-Century Tonality. Harmonic Progression Based on Modality and the Interval Cycles*. Edited by Routledge Taylor & Francis Group. Routledge Taylor & Francis Group. New York London:177
- Reti, Rudolph. 1965. *Tonalidad Atonalidad Pantonalidad Estudio de Algunas Tendencias Manifestadas En La Música Del Siglo XX*. Ediciones RIALP. Ediciones. Madrid.
- Straus, Joseph N. 1990. *Introduction to Post-Tonal Theory*. Pearson Pr. New York: City University of New York: 273. <https://doi.org/10.2307/843819>.
- Belkin, Alan. *Music of Alan Belkin; online courses by Alan Belkin*. [Alan Belkin - YouTube](#)
- LaRue, Jan. 1989. *Análisis Del Estilo Musical Pautas Sobre La Contribución a La Música Del Sonido, La Armonía, La Melodía, El Ritmo y El Crecimiento Formal*. Editorial Labor S.A. Barcelona:187
- Searle, Humphrey. 19AD. *El Contrapunto Del Siglo XX*. Editorial Arte y Literatura.La Habana: 97
- Dimpker, Christian. 2013. *Extended Notation The Depiction of the Unconventional*. LIT VERLAG. Zürich:346
- Villa Rojo, Jesús. 2003. *Notación y Grafía Musical En El Siglo XX*. Iberautor. Madrid:378
- Bas, Julio. 1947. *Tratado de La Forma Musical*. RICORDI. Buenos Aires:349
- Perle, George. 1999. *Composición Serial y Atonalidad Una Introducción a La Música de Schönberg, Berg y Webern*. IDEA BOOKS. Barcelona:203
- Floros, Constantin. 2014. *György Ligeti: Beyond Avant-Garde and Postmodernism*. György Ligeti: Beyond Avant-Garde and Postmodernism. PL Academi. Frankfurt: 252 <https://doi.org/10.3726/978-3-653-04783-7>.
- Osorio López, David Juan. 2014. “*Flow Sin Fronteras Concierto Para Percusión y Ensamble de Vientos*.” Tesis de maestría en composición. Universidad EAFIT. Departamento de música.Medellín: 93
- Giraldo M, Yimi. 2012. “*Análisis Estructural de ‘Ut Supra El Fénix’ de Blas Emilio Atehortúa*.” Tesis de maestría en música. Universidad EAFIT. Medellín:195
- Cruz Pacheco, Ana Milena. 2018.“*Los Tres Primeros Minutos Del Universo” Documentación de Un Proceso Compositivo Que Parte de Un Impulso Extra Musical: El Big Bang*.” Universidad Pedagógica Nacional de Colombia. Bogotá: 116

Collins, Dave. 2016. *The Act of Musical Composition: Studies in the Creative Process*. Edited by Dave Collins. *The Act of Musical Composition: Studies in the Creative Process*. seMpRe studies in the psychology of Music:284 <https://doi.org/10.4324/9781315612256>.

Cope, David. 1997. *Techniques of the Contemporary Composer*. Schirmer Thomson:284

Anexo 1: Audio de las tres canciones campesinas insumo de las composiciones: canción No.1 el Coplero. Canción No. 2 campesino Alegre. Canción No. 3 el Espejito

Anexo 2: Partitura guion de las tres canciones campesinas insumo de las composiciones

Anexo 3: Audio de las tres piezas para ensamble de cámara: 1ª pieza El Coplero. 2ª pieza Campesino Alegre. 3ª pieza El Espejito

Anexo 4: Partitura score de las tres piezas para ensamble de cámara

<https://drive.google.com/drive/folders/1-bx-8JkaAlFl8Zrf-3ewcv5uC4j4iXAu?usp=sharing>