



PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA
SANTA MARÍA DE LOS BUENOS AIRES
FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES
DOCTORADO EN MÚSICA
ÁREA COMPOSICIÓN
2013

SHIHKAKUBI
GENERACIÓN DE MATERIAL PARA LA COMPOSICIÓN DE OBRAS A PARTIR DE
FUENTES ACÚSTICAS RECOPIADAS EN LA COMUNIDAD INDÍGENA *W7W7A* DE LA
SIERRA NEVADA DE SANTA MARTA

DOCTOR
FABIO MIGUEL FUENTES HERNÁNDEZ

DIRECTOR
CARMELO SAITTA

AGRADECIMIENTOS

Ante todo, quiero agradecer a Dios por esta oportunidad. Es para mí un verdadero orgullo presentar este trabajo de investigación y optar al grado académico de doctor en Música, área Composición, de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina de Buenos Aires. Tengo un especial sentido de pertenencia y respeto por esta casa académica desde mis años de estudio bajo la decanatura del maestro Roberto Caamaño (QEPD), a quien quiero dedicar los presentes trabajos compositivos.

Agradezco a la comunidad *wiwa* de Riohacha, especialmente al *mamo* Juan de Jesús Pastor, al grupo musical indígena, a los juglares, los coordinadores y en general a todos los que participaron de las actividades durante la investigación. Igualmente, a la Fundación Cerrejón Guajira Indígena y a toda la planta administrativa que colaboró para hacer posible los viajes de campo.

A la Universidad de Caldas, sus vicerrectorías tanto Académica como de Investigación y Postgrado; y a todos los colegas y profesores que apoyaron esta iniciativa. Muy especialmente quiero agradecer al profesor y amigo, compañero en este proyecto académico, doctorando Yovanny Betancur, con quien realizamos ese intercambio invaluable de ideas y aporte creativo que se da entre compositor e intérprete, cuyo trabajo se ve reflejado en las obras para flauta.

A la Universidad Católica Argentina, su Facultad de Artes y Ciencias Musicales a cargo de la decana doctora Diana Fernández Calvo, al director del área de Composición del doctorado, doctor Pablo Cetta; al doctor Juan Ortiz de Zárate; y, en general, a todos los docentes a cuyo cargo estuvieron los seminarios cursados; la profesora Constanza Galdo, el presbítero doctor Fernando Ortega y el doctor Pablo Di Liscia; a los amigos de la facultad, el maestro Mario Muscio, su anterior decano el maestro Guillermo Scarabino, así como a todo el cuerpo de profesores y planta administrativa. A todos ellos, mi sincero agradecimiento.

Quiero agradecer a los amigos de Buenos Aires que hicieron posible cada trayecto de viaje y estadía, sobre todo, por el consejo y apoyo recibidos. Entre ellos el doctor Atila Karlovich, compañero en los viajes de campo, sin cuya ayuda y orientación hubiera sido imposible cursar esta carrera; el padre Esteban Sacchi, el maestro Sergio Gutiérrez; y, en fin, a todas las personas que hicieron posible mi grata estadía en Argentina durante cada viaje académico.

Finalmente quiero dedicar este trabajo a todos mis amigos en Colombia, sobre todo aquellos antropólogos y musicólogos quienes siempre estuvieron atentos a mis inquietudes. A mi familia, especialmente mi madre, hermanos y a mi difunto padre. A mi adorable esposa Myriam y a mis amados hijos, Helena, Santiago y Antonio, a quienes ofrezco especialmente este trabajo y agradezco su infinita paciencia y apoyo.

Por último, quedo inmensamente agradecido con quienes creyeron en los postulados de esta tesis, e igualmente brindaron su sabio consejo y apoyo incondicional para llevarla a cabo, por quienes guardo una inmensa admiración: mi director maestro Carmelo Saitta, el doctor Pablo Cetta y la doctora Diana Fernández Calvo.

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO I.....	8
1. FORMULACIÓN DEL PROBLEMA	8
1.1. Pregunta de investigación.....	10
1.2. Objetivos	10
1.3. Justificación.....	11
2. MARCO TEÓRICO	14
2.1. Antecedentes musicológicos	14
2.2. Antecedentes compositivos	20
2.3. Recursos compositivos	32
2.4. Hipótesis.....	37
3. METODOLOGÍA	37
3.1. Recopilación del Material	38
3.2. Acopio, análisis y categorización de los datos obtenidos.....	39
3.3. Producción del marco teórico de las composiciones y elaboración de las mismas	40
3.4. Recursos	43
BIBLIOGRAFÍA	45
CAPÍTULO II	49
TRABAJO DE CAMPO: ESTUDIO DE LAS FUENTES ACÚSTICAS RECOPIADAS EN LAS COMUNIDADES DE LOS INDÍGENAS <i>WIWA</i> DE LA SIERRA NEVADA DE SANTA MARTA	49
1. NOTAS DE CAMPO DE LOS VIAJES DE INVESTIGACIÓN.....	49
1.1. Antecedentes	50
1.2. Introducción a la comunidad: primer viaje del 7 al 11 de febrero de 2011	52
1.3. Primera recolección de muestras: segundo viaje del 16 al 20 de octubre de 2011	55
1.4. Segunda recolección de muestras: tercer viaje del 23 al 26 de febrero de 2012	67
1.5. Tercera recolección de muestras: cuarto viaje del 26 al 30 de abril de 2012	71
2. MATERIALES FACILITADOS POR LA COMUNIDAD <i>WIWA</i> DE LA SNSM.....	75
2.1 Videos	76
2.2 Fotos	76
2.3 Audios	79
3. ESTUDIO DE LA FUNCIÓN DE LA MÚSICA DENTRO DEL CONTEXTO	80
3.1. Música sagrada	80
3.1.1 Gaitas	81
3.2. Música juglar.....	86
BIBLIOGRAFÍA	91
CAPÍTULO III.....	92
CHICOTE: RONDA SOBRE UN CANTO <i>WIWA</i> PARA FLAUTA EN DO.....	92
1. PRODUCCIÓN DEL MARCO TEÓRICO DE LA COMPOSICIÓN Y ELABORACIÓN DE LA PIEZA.....	92
2. DESCRIPCIÓN DE LA PIEZA Y PROCEDIMIENTOS	96
3. CONCLUSIONES PARCIALES	114
BIBLIOGRAFÍA	115
CAPÍTULO IV	116
GAITAS: PIEZA PARA FLAUTA EN SOL, FLAUTA EN DO, CARRIZO INDÍGENA Y ELECTROACÚSTICA	116
1. PRODUCCIÓN DEL MARCO TEÓRICO DE LA COMPOSICIÓN Y ELABORACIÓN DE LA PIEZA.....	116
2. CONSIDERACIONES PREVIAS.....	118
3. APROXIMACIÓN A LAS POSIBILIDADES DE LOS INSTRUMENTOS <i>WIWA</i> PARA EL ESTABLECIMIENTO DE LOS MATERIALES	120
4. DESCRIPCIÓN DE LA PIEZA Y PROCEDIMIENTOS	122
4.1. Primer Procedimiento. Sector I. Sección 1	123
4.2. Segundo Procedimiento. Sector I. Sección 2	125

4.3. Tercer Procedimiento. Sector I. Sección 3	127
4.4. Cuarto Procedimiento. Sector II. Sección 1	130
4.5. Quinto Procedimiento. Sector II. Sección 2	135
4.4. Sexto Procedimiento. Sector II. Sección 3	137
4.4. Séptimo Procedimiento. Sector III. Sección 1, 2 y 3	139
5. DISEÑO PARA LA ESPACIALIZACIÓN DE LOS ELEMENTOS DE LA SECCIÓN ELECTROACÚSTICA Nº 34.....	142
6. CONCLUSIONES PARCIALES	145
BIBLIOGRAFÍA	147
CAPÍTULO V	149
<i>SHIHKAKUBI</i> : PIEZA PARA CONJUNTO DE CÁMARA E INSTRUMENTOS INDÍGENAS	149
1. PRODUCCIÓN DEL MARCO TEÓRICO DE LA COMPOSICIÓN	149
1.1 Elección del material.....	149
1.2. Elección del sistema de transcripción y justificación.....	152
1.3. Pasos que determinaron la metodología utilizada en las transcripciones.....	154
1.4. Definición de parámetros de notación y análisis.....	154
2. ESTUDIO Y ANÁLISIS DE TRES PIEZAS INDÍGENAS ELEGIDAS COMO FUNDAMENTO PARA LA COMPOSICIÓN.	155
2.1. Transcripción y notación del <i>Ritual con Caracol (Dusha)</i>	155
2.2. Transcripción y notación del <i>Ritual con trompa (bumbura)</i>	168
2.2. Transcripción y notación de la gaita <i>Nola</i>	179
3. PROCEDIMIENTOS APLICADOS EN LA COMPOSICIÓN	189
3.1 Instrumentación.....	189
3.2 Forma general de la obra.....	190
3.3 Introducción. El <i>Mamo</i>	191
3.4. El Funeral	200
3.5 Trompa	224
3.6. Final Gaita y Danza indígena.....	261
4. CONCLUSIONES PARCIALES	266
BIBLIOGRAFÍA	269
CAPÍTULO VI.....	272
CONCLUSIONES	272
FE DE ERRATAS.....	280

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1. Línea de compositores colombianos	20
Tabla 2. Aplicación de las Operaciones sistemáticas de Van der Maren	38
Tabla 3. Grupo de trabajo	57
Tabla 4. Listado de material recolectado en el segundo viaje de campo	67
Tabla 5. Listado de material recolectado en el tercer viaje de campo	70
Tabla 6. Listado de material recolectado en el tercer viaje de campo	75
Tabla 7. Fundamentales, Sector B, <i>Chicote</i>	99
Tabla 8. Estructura del plan general de <i>Gaitas</i>	117
Tabla 9. Estructura interna de <i>Gaitas</i>	118
Tabla 10. Sector I, sección uno, <i>Gaitas</i>	123
Tabla 11. Sector I, sección dos, <i>Gaitas</i>	125
Tabla 12. Sector I, tercera sección, <i>Gaitas</i>	127
Tabla 13. Sector II, Sección 1. <i>Gaitas</i>	130
Tabla 14. Sector II, sección 2, <i>Gaitas</i>	135
Tabla 15. Sector II, Sección 3. <i>Gaitas</i>	137
Tabla 16. Sector Número III, Sección 1, 2 y 3	139
Tabla 17. Esquema de notación mixta	155
Tabla 18. Número de Secciones, gaita <i>Nola</i>	189
Tabla 19. Forma general de <i>Shihkakubi</i>	190
Tabla 20. PCS Violín	215
Tabla 21. Cps. N° 33, <i>El Funeral</i>	218
Tabla 22. PCS, <i>El Funeral</i>	219
Tabla 23. Forma general, <i>Trompa</i>	226
Tabla 24. Alturas Ritual con Caracol	228
Tabla 25. Repeticiones Ritual con Caracol	228
Tabla 26. Repeticiones de las alturas <i>Ritual con Trompa</i>	229
Tabla 27. Transposiciones para la generación de material (matrices 1-6)	230
Tabla 28. Ampliación de material a partir de las propiedades de la sucesión Fibonacci	231
Tabla 29. Matriz N° 1 (ciclo de un mismo operador)	234
Tabla 30. Matriz N° 2 (ciclo de un mismo operador aplicado a la inversión)	234
Tabla 31. División de la Matriz N° 1	235
Tabla 32. Matriz N° 1A	235
Tabla 33. Matriz N° 1B	236
Tabla 34. Matriz N° 2A	237
Tabla 35. Zonas de la matriz 1A, que determinan las alturas para cada instrumento	239
Tabla 36. Tabla explicativa del procedimiento para la asignación de las alturas de la cuerda Cps. N° 16	254

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Ubicación Sierra Nevada de Santa Marta.....	12
Figura 2. Municipios con Jurisdicción en la Sierra Nevada de Santa Marta.....	12
Figura 3. Estrella Hídrica de la Sierra Nevada de Santa Marta.....	15
Figura 4. Indicaciones de la partitura <i>Apu Inka Atawalpanman</i> para las “Formas de la expresión Quechua”.....	23
Figura 5 Introducción de <i>Amazonas</i>	28
Figura 6. El canto de la Jungla. Primera Parte Tercera sección.....	28
Figura 7. Extractos de Cacería de Ballenas.....	30
Figura 8. Agrupación musical.....	77
Figura 9. Carricero e hijos.....	77
Figura 10. Poblado indígena SN.....	78
Figura 11. <i>Mamo</i> en el Estudio.....	78
Figura 12. Encuentro musical.....	79
Figura 13. Fragmento de la transcripción de <i>Periquito</i> , gaita <i>wiwa</i>	82
Figura 14. Fragmento de la transcripción de <i>Flor del Higuerón</i> , gaita <i>wiwa</i>	83
Figura 15. Fragmento de la transcripción de <i>Flor de Chicoria</i> , gaita <i>wiwa</i>	84
Figura 16. Fragmento de la transcripción de <i>La mona</i> , gaita <i>wiwa</i>	90
Figura 17. Trascriptión de las alturas básicas de los chicotes Culebra y Sapo.....	93
Figura 18. Cps. N° 1-4, <i>Chicote</i>	96
Figura 19. Cps. N° 4-8, <i>Chicote</i>	97
Figura 20. Cps. N° 9-13, <i>Chicote</i>	98
Figura 21. Procedimientos para estructurar el sector B, <i>Chicote</i>	99
Figura 22. Cps. N° 15-19, <i>Chicote</i>	100
Figura 23. Cps. N° 21-24, <i>Chicote</i>	101
Figura 24. Cps. N° 25-27, <i>Chicote</i>	102
Figura 25. Cps. N° 28-30, <i>Chicote</i>	103
Figura 26. Cps. N° 31, <i>Chicote</i>	103
Figura 27. Cps. N° 33, <i>Chicote</i>	104
Figura 28. Cps. N° 34, <i>Chicote</i>	104
Figura 29. Cps. N° 35, <i>Chicote</i>	105
Figura 30. Cps. N° 36-38, <i>Chicote</i>	105
Figura 31. Cps. N° 39, <i>Chicote</i>	106
Figura 32. Cps. N° 40-44, <i>Chicote</i>	107
Figura 33. Cps. N° 45-51, <i>Chicote</i>	109
Figura 34. Cps. N° 52-65, <i>Chicote</i>	110
Figura 35. Cps. N° 66-70, <i>Chicote</i>	111
Figura 36. Cps. N° 71-72, <i>Chicote</i>	112
Figura 37. Cps. N° 73-76, <i>Chicote</i>	113
Figura 38. Cps. N° 76-79, <i>Chicote</i>	113
Figura 39. Carrizo Hembra, Caja, Maracas.....	121
Figura 40. Escalas y Arpeggios del Carrizo Hembra.....	122
Figura 41. Procedimiento N°1, <i>Gaitas</i>	124
Figura 42. Primera página, Procedimiento N°2, <i>Gaitas</i>	126
Figura 43. Segunda página, Procedimiento N°2, <i>Gaitas</i>	127
Figura 44. Primera página, tercer procedimiento, <i>Gaitas</i>	129
Figura 45. Segunda página, cuarto procedimiento <i>Gaitas</i>	130

Figura 46. Procedimiento N°4, <i>Gaitas</i>	131
Figura 47. Matriz resultante de la combinación ABC	132
Figura 48. Matriz D, <i>Gaitas</i>	133
Figura 49. Resultado musical de la Matriz D	134
Figura 50. Recombinación concéntrica de los treinta tresillos de fusas provenientes de la matriz D	134
Figura 51. <i>Codetta</i> , Sector II, Sección 1 (tresillos de fusas), <i>Gaitas</i>	135
Figura 52. Primera página. Procedimiento N° 5. <i>Gaitas</i>	136
Figura 53. Segunda página. Procedimiento N° 5. <i>Gaitas</i>	137
Figura 54. Transcripción gaita <i>Susubano</i>	138
Figura 55. Procedimiento N° 6, <i>Gaitas</i>	139
Figura 56. Procedimiento N°7, <i>Gaitas</i>	141
Figura 57. Comp. N°84-95, <i>Gaitas</i>	141
Figura 58. Comp. N° 96-Final, <i>Gaitas</i>	142
Figura 59. Espacialización, <i>Gaitas</i>	143
Figura 60. Espacialización, <i>Gaitas</i>	144
Figura 61. Espacialización, <i>Gaitas</i>	144
Figura 62. Espacialización, <i>Gaitas</i>	145
Figura 63. <i>Ritual con Caracol</i>	157
Figura 64. Gesticulación, <i>Ritual con Caracol</i>	158
Figura 65. Apoyaturas, <i>Ritual con Caracol</i>	158
Figura 66. <i>Glissando</i> , <i>Ritual con Caracol</i>	159
Figura 67. Puente N° 1, <i>Ritual con Caracol</i>	159
Figura 68. Puente N° 2, <i>Ritual con Caracol</i>	160
Figura 69. Puente N° 3, <i>Ritual con Caracol</i>	160
Figura 70. Transcripción del <i>Ritual con Caracol</i>	163
Figura 71. Representación mixta del <i>Ritual con Caracol</i>	166
Figura 72. Representación sinóptica de la proporción aurea del <i>Ritual con Caracol</i>	167
Figura 73. Primera transcripción del <i>Ritual con trompa</i>	169
Figura 74. Alturas más audibles en las secciones del <i>Ritual con Trompa</i>	170
Figura 75. Relieve en las secciones del <i>Ritual con Trompa</i>	171
Figura 76. Secciones y alturas, <i>Ritual con Trompa</i>	174
Figura 77. Proporción de apariciones de las secciones A, B, C, <i>Ritual con Trompa</i>	176
Figura 78. Relación Aurea de las exposiciones, <i>Ritual con Trompa</i>	177
Figura 79. Notación Sinóptica, <i>Ritual con Trompa</i>	178
Figura 80. Transcripción de la introducción, Cps. 1-5, <i>gaita Nola</i>	180
Figura 81. Transcripción, Cps. 6-18, <i>gaita Nola</i>	181
Figura 82. Transcripción, Cps. 19-24, <i>gaita Nola</i>	181
Figura 83. Ejemplo de variaciones del motivo A, <i>gaita Nola</i>	182
Figura 84. Ejemplo de variaciones del motivo B, <i>gaita Nola</i>	182
Figura 85. Ejemplo de variaciones del motivo C, <i>gaita Nola</i>	182
Figura 86. Secciones A, A1, A2, <i>gaita Nola</i>	183
Figura 87. Secciones B, C, C1, <i>gaita Nola</i>	184
Figura 88. Apartes de la transcripción y análisis, <i>gaita Nola</i>	185
Figura 89. Conjunto de motivos A, A1, A2, B y C, <i>gaita Nola</i>	187
Figura 90. Ejes centrales, <i>gaita Nola</i>	188
Figura 91. <i>Batimentos</i> y movimientos circulares del arco, <i>Shihkakubi</i>	192
Figura 92. Arpeggio y <i>glissando</i> súbito y muy rápido, <i>Shihkakubi</i>	192

Figura 93 <i>Jetè</i> presionando el arco, <i>Shihkakubi</i>	192
Figura 94. Frecuencias graves por vibración del tiracuerdas en el violonchelo, <i>Shihkakubi</i>	193
Figura 95. Frecuencias graves por vibración del tiracuerdas, <i>Shihkakubi</i>	193
Figura 96. Movimiento transversal del arco, <i>Shihkakubi</i>	193
Figura 97. Entrada del Carrizo y el clarinete, <i>Shihkakubi</i>	195
Figura 98. Plano de la percusión (trío), <i>Shihkakubi</i>	195
Figura 99. Introducción del <i>Ritual con Caracol</i> , <i>Shihkakubi</i>	195
Figura 100. Textura de la cuerda. Canto del ave /pájaro / pichón de nido, <i>Shihkakubi</i>	196
Figura 101. Cps N° 19, Sección del trío, <i>Shihkakubi</i>	197
Figura 102. Enjambre, <i>Shihkakubi</i>	199
Figura 103. Pasaje de trémolo de la flauta e indicación de la digitación. Cps N° 3, <i>El Funeral</i>	202
Figura 104. Cps. N° 5 y 6, <i>El Funeral</i>	202
Figura 105. Secuencia de alturas del <i>Ritual con Caracol</i> en orden de aparición	203
Figura 106. Matriz Cuadrado Romano, <i>El Funeral</i>	204
Figura 107. Secuencia del <i>glockenspiel</i> , Cps. N° 7, <i>El Funeral</i>	204
Figura 108. Alturas utilizadas por Flauta, clarinete y Violoncelo, Cps N° 7, <i>El Funeral</i>	205
Figura 109. Alturas utilizadas por los instrumentos en el Cps. N° 8, <i>El Funeral</i>	205
Figura 110. Movimiento hacia el Naciente, <i>El Funeral</i>	206
Figura 111. Desplazamientos sobre la matriz, <i>El Funeral</i>	207
Figura 112. Desplazamientos sobre la matriz, Cps N°9-12, <i>El Funeral</i>	208
Figura 113. Cps. 10 y 11, <i>El Funeral</i>	209
Figura 114. Columna 1 de la matriz, <i>El Funeral</i>	210
Figura 115. Disposición rítmica de la cuerda, Cps N° 13, <i>El Funeral</i>	210
Figura 116. Tema de la flauta, Cps. N° 13, <i>El Funeral</i>	211
Figura 117. Espiral de la Matriz.....	211
Figura 118. Matriz Cps. 27, Cps. 28 y Cps. 30, <i>El funeral</i>	213
Figura 119. Matriz, Cps. N° 32, Cps. N° 34, <i>El funeral</i>	214
Figura 120. Disposiciones Armónicas de la cuerda, Cps. 27, 28, 30, 32, y 34, <i>El Funeral</i>	215
Figura 121. Cps. N° 29, <i>El Funeral</i>	216
Figura 122. Cps. N° 31, <i>El Funeral</i>	217
Figura 123. Cps. N° 31, <i>El Funeral</i>	218
Figura 124. Cps. N° 35, <i>El funeral</i>	219
Figura 125. Cps. N°30, <i>El Funeral</i>	220
Figura 126. Plano de voz y Piano, <i>Ritual con Caracol</i> , Coda de <i>El Funeral</i>	220
Figura 127. Morendo de la coda, <i>El Funeral</i>	221
Figura 128. Cps. 23-26, <i>El Funeral</i>	222
Figura 129. Cps. N° 26, <i>El Funeral</i>	222
Figura 130. Cps. N° 30, <i>El Funeral</i>	223
Figura 131. Cps. N° 28, Variaciones rítmicas del Piano, <i>El funeral</i>	223
Figura 132. Cps. N° 33, Reexposición de las alturas de la columna 1, <i>El Funeral</i>	224
Figura 133. Introducción, <i>Trompa</i>	227
Figura 134. Transcripción <i>Ritual con Trompa</i>	229
Figura 135. Exposición de las alturas, <i>Ritual con Trompa</i>	229
Figura 136. Secuencia de alturas provenientes de la tabla de transposiciones, Cps. N° 5, <i>Trompa</i>	231
Figura 137. Matrices a1, a2 y cuadrado mágico.....	232
Figura 138. Escala Mayor y escala <i>lidia</i> de La, provenientes de matriz N°2	233
Figura 139. Secuencia proveniente de la aplicación del cuadrado mágico sobre la matriz N°2	233

Figura 140. Pasaje de armónicos de la cuerda, Cps. N° 5-8.....	233
Figura 141. Acordes del piano Cps N° 6 (aplicando la primera fila de la matriz N° 1)	238
Figura 142. Aplicación de la Matriz 2A.....	238
Figura 143. <i>Pizzicati</i> de la cuerda, Cps. N° 9, <i>Trompa</i>	239
Figura 144. Matriz 1A y aplicación al Cps. 10 y 11, <i>Trompa</i>	240
Figura 145 Matriz N° 1A y aplicación al pasaje del piano, Cps. N° 9 y 10, <i>Trompa</i>	241
Figura 146. Pasaje de flauta y clarinete, Cps, N° 10 y 11, <i>Trompa</i>	241
Figura 147. Pasaje del piano a partir de la Matriz N° 1B, Cps N° 10 y 1, <i>Trompa</i>	242
Figura 148. Relevé de acordes piano-xilomarimba, Matriz 1B aplicación al Cps. N° 11, <i>Trompa</i>	243
Figura 149. Selección de alturas para los violines, Matriz N°, Cps. N° 12-13, <i>Trompa</i>	244
Figura 150. Selección de alturas para los violines, Matriz N°1, Cps. N° 12-13, <i>Trompa</i>	244
Figura 151. Selección de alturas para viola y violonchelo, Matriz N°1, Cps. N° 12-13, <i>Trompa</i>	245
Figura 152. Resultado musical de la cuerda, Matriz N°1, Cps. N° 12-13, <i>Trompa</i>	246
Figura 153. Subsección de la matriz N°1, alturas del clarinete	247
Figura 154. Pasaje de clarinete a partir de la Matriz N°1, Cps. N° 13, <i>Trompa</i>	247
Figura 155. Procedimiento realizado sobre la primera fila de la Matriz N° 3, Cps. N° 14, <i>Trompa</i>	248
Figura 156. Matriz N° 3, <i>Trompa</i>	249
Figura 157, Tresillos de la flauta, Cps. N° 14-24, <i>Trompa</i>	250
Figura 158. Procedimiento para la recombinación de los elementos de los compases N° 14-24	250
Figura 159. Pasaje de flauta segunda sección, Cps. 25-38, <i>Trompa</i>	251
Figura 160. Disposición armónica de los dos primeros compases de la cuerda.....	253
Figura 161. Procedimientos implementados para cada fila de la Matriz N°3.	254
Figura 162. Orden concéntrico.....	255
Figura 163. Quinta, sexta, séptima y octava fila	256
Figura 164. Novena y décima fila	257
Figura 165. Relieve de la línea de silencios de fusa.....	258
Figura 166 Material de alturas obtenido con los operadores T2, T5, T7	259
Figura 167. Reexposición temática de la introducción, <i>Trompa</i>	260
Figura 168.Cps. 45-49, <i>Trompa</i>	261
Figura 169. Base del acompañamiento rítmico de la gaita <i>wiwa</i>	262
Figura 170. Material aplicado en la introducción Danza Indígena	263
Figura 171. Tres planos instrumentales de la introducción.....	263
Figura 172. Tema de la gaita <i>Nola</i> , acompañamiento de cuerda y estructura armónica, <i>Danza Indígena</i>	264
Figura 173. Variación en el plano de la cuerda, <i>Danza Indígena</i>	265
Figura 174. Tema de la gaita <i>Nola</i> en piano y xilomarimba, <i>Danza Indígena</i>	265
Figura 175. Apoyo rítmicos de flauta y clarinete al plano de la cuerda, <i>Danza Indígena</i>	265
Figura 176. Planos melódicos de la gaita <i>Nola</i> superpuestos, <i>Danza Indígena</i>	266

ÍNDICE DE ANEXOS

PARTITURAS

Partitura 1. Chicote. Ronda sobre un canto *wiwa* para flauta en Do

Partitura 2. Procedimientos Chicote

Partitura 3. Gaitas. Pieza para flauta en Sol, flauta en Do, carrizo indígena y electroacústica

Partitura 4. *Shihkakubi*. Pieza para conjunto de cámara e instrumentos indígenas

TRANSCRIPCIONES

Transcripción 1. GZBS1- *Shuana*

Transcripción 2. GZBS2 - *Susubano*

Transcripción 3. GZBS3 - Marimba

Transcripción 4. GZBS4 - Periquito

Transcripción 5. GZBS5 - Perrito cachorro

Transcripción 6. GZBS6 - Marañón

Transcripción 7. GZBS7- *Nola*

Transcripción 8. GZBS8 - Rosa Fina

Transcripción 9. GZBS9 - Carmelina

Transcripción 10. GZBS10 - *Sindule* (Chupaflor)

Transcripción 11. GZBS11 - Flor del Higuerón

Transcripción 12. GZAS1 - Flor de Chicoria

Transcripción 13. GZAS3 - Yerba Buena

Transcripción 14. GZAS4 - *Tocílagu* (*tucilaw*)

Transcripción 15. CHZB5 – Culebra y Sapo

Transcripción 16. La Palomita - Tema de don Antonio Nazario

Transcripción 17. Me voy a morir - Tema de don Antonio Nazario

Transcripción 18. La de mi Dios - Tema de don Antonio Nazario

Transcripción 19. El Periquito - Tema de don Nemesio Nieves

Transcripción 20. Hay Festival - Tema de don Nemesio Nieves

Transcripción 21. Esperanza - Tema de don Nemesio Nieves

Transcripción 22. El plato roto (Puya) - Tema de don Nemesio Nieves

Transcripción 23. La Mona - Tema de don Nemesio Nieves

Transcripción 24. Ritual con Caracol. *Mamo* Juan de Jesús Pastor

Transcripción 25. Ritual con Trompa. *Mamo* Juan de Jesús Pastor

AUDIOS

Audio 1. Primera versión. Chicote. Ronda sobre un canto *wiwa* para flauta en Do

Audio 2. Segunda versión. Chicote. Ronda sobre un canto *wiwa* para flauta en Do

Audio 3. Gaitas. Pieza para flauta en Sol, flauta en Do, carrizo indígena y electroacústica

Audio 4. Ritual con Caracol. *Mamo* Juan de Jesús Pastor

Audio 5. Testimonio sobre el ritual con Caracol. *Mamo* Juan de Jesús Pastor

Audio 6. Ritual con Trompa. *Mamo* Juan de Jesús Pastor

Audio 7. Testimonio sobre el ritual con Trompa. *Mamo* Juan de Jesús Pastor

Audio 8. GZBS1- *Shuana*

Audio 9. GZBS2 - *Susubano*

Audio 10. GZBS3 - *Marimba*

Audio 11. GZBS4 - Periquito

Audio 12. GZBS5 - Perrito cachorro

Audio 13. GZBS6 - Marañón

Audio 14. GZBS7- *Nola*

Audio 15. GZBS8 - Rosa Fina

Audio 16. GZBS9 - Carmelina

Audio 17. GZBS10 - *Sindule* (Chupaflor)

Audio 18. GZBS11 - Flor del Higuerón

Audio 19. GZBS12 - Flor de Caracolí

Audio 20. GZAS1 - Flor de Chicoria

Audio 21. GZAS2 - Palomita (Dunzysi)

Audio 22. GZAS3 - Yerba Buena

Audio 23. GZAS4 - *Tocílago* (*tucilaw*)

Audio 24. CHZB1 - Loro

Audio 25. CHZB2 - Barco

Audio 26. CHZB3 - *Molindero* (*Dungunaby*)

Audio 27. CHZB4 - Pelicano (*Danaboho*)

- Audio 28.** CHZB5 - Culebra, Sapo, y Tigre
- Audio 29.** CHZB6 – Sangre de toro
- Audio 30.** CHZB7 - Tigre
- Audio 31.** Carmencita - Tema de don Antonio Nazario
- Audio 32.** La Palomita - Tema de don Antonio Nazario
- Audio 33.** Me voy a morir - Tema de don Antonio Nazario
- Audio 34.** La vaca - Tema de don Antonio Nazario
- Audio 35.** Mi despedida - Tema de don Antonio Nazario
- Audio 36.** La Perrita - Tema de don Antonio Nazario
- Audio 37.** Café - Tema de don Antonio Nazario
- Audio 38.** La mula hosca - Tema de don Antonio Nazario
- Audio 39.** Vallenato - Palomito - Tema de don Nemesio Nieves
- Audio 40.** Hay Festival - Tema de don Nemesio Nieves
- Audio 41.** Esperanza - Tema de don Nemesio Nieves
- Audio 42.** El plato roto (Puya) - Tema de don Nemesio Nieves
- Audio 43.** La Mona - Tema de don Nemesio Nieves
- Audio 44.** Efectos violonchelo para *Shihkakubi* - Batimentos circulares
- Audio 45.** Efectos violonchelo para *Shihkakubi* - Batimento transversal
- Audio 46.** Efectos violonchelo para *Shihkakubi* - Batimentos circulares (brisa)
- Audio 47.** Efectos violonchelo para *Shihkakubi* - Batimentos circulares arco
- Audio 48.** Efectos violonchelo para *Shihkakubi* - Arco en el caracol
- Audio 49.** Efectos violonchelo para *Shihkakubi* - Arco sobre filo del puente
- Audio 50.** Efectos violonchelo para *Shihkakubi* - Arco sobre el tiracuerdas
- Audio 51.** Efectos violonchelo para *Shihkakubi* - Arco sobre el tiracuerdas 2
- Audio 52.** Efectos violonchelo para *Shihkakubi* - Detrás del puente presión
- Audio 53.** Efectos violonchelo para *Shihkakubi* - Detrás puente, Trémolo, Jaguar y Arco transversal
- Audio 54.** Efectos violonchelo para *Shihkakubi* - Detrás del puente Varios Efectos
- Audio 55.** Efectos violonchelo para *Shihkakubi* - Arpeggio trem. sul tasto mano izquierda. Tapando y destapando zona de toque normal
- Audio 56.** Efectos violonchelo para *Shihkakubi* - Arpeggio trem. tasto senza altura
- Audio 57.** Efectos violonchelo para *Shihkakubi* - Frotar transversalmente arco y sonido agudo tras el puente
- Audio 58.** Efectos violonchelo para *Shihkakubi* - Jeté con presión del arco

Audio 59. Efectos violonchelo para Shihkakubi - Pizzicato y rascado detrás del puente (lluvia)

FOTOS

Foto 1. Primera recolección de muestras. Segundo viaje

Foto 2. Primera recolección de muestras. Segundo viaje

Foto 3. Primera recolección de muestras. Segundo viaje

Foto 4. Primera recolección de muestras. Segundo viaje

Foto 5. Segunda recolección de muestras. Tercer viaje. Construcción de instrumentos

Foto 6. Segunda recolección de muestras. Tercer viaje. Construcción de instrumentos

Foto 7. Segunda recolección de muestras. Tercer viaje. Construcción de instrumentos

Foto 8. Segunda recolección de muestras. Tercer viaje. Construcción de instrumentos

Foto 9. Segunda recolección de muestras. Tercer viaje. Construcción de instrumentos

Foto 10. Segunda recolección de muestras. Tercer viaje. Construcción de instrumentos

Foto 11. Segunda recolección de muestras. Tercer viaje. Construcción de instrumentos

Foto 12. Segunda recolección de muestras. Tercer viaje. Construcción de instrumentos

Foto 13. Segunda recolección de muestras. Tercer viaje. Construcción de instrumentos

Foto 14. Segunda recolección de muestras. Tercer viaje. Construcción de instrumentos

Foto 15. Tercera recolección de muestras. Cuarto viaje

Foto 16. Tercera recolección de muestras. Cuarto viaje

Foto 17. Tercera recolección de muestras. Cuarto viaje

Foto 18. Tercera recolección de muestras. Cuarto viaje

Foto 19. Tercera recolección de muestras. Cuarto viaje

Foto 20. Tercera recolección de muestras. Cuarto viaje

Foto 21. Tercera recolección de muestras. Cuarto viaje

Foto 22. Tercera recolección de muestras. Cuarto viaje

Foto 23. Tercera recolección de muestras. Cuarto viaje

VIDEOS

Video 1. Primera recolección de muestras. Segundo viaje

Video 2. Primera recolección de muestras. Segundo viaje

Video 3. Primera recolección de muestras. Segundo viaje

- Video 4.** Primera recolección de muestras. Segundo viaje
- Video 5.** Primera recolección de muestras. Segundo viaje
- Video 6.** Primera recolección de muestras. Segundo viaje
- Video 7.** Primera recolección de muestras. Segundo viaje
- Video 8.** Primera recolección de muestras. Segundo viaje
- Video 9.** Primera recolección de muestras. Segundo viaje
- Video 10.** Segunda recolección de muestras. Tercer viaje. Chicote Barco
- Video 11.** Segunda recolección de muestras. Tercer viaje. La Mona
- Video 12.** Segunda recolección de muestras. Tercer viaje. Estrella mayor Molindero
- Video 13.** Segunda recolección de muestras. Tercer viaje. Entrevista a don Antonio y don Nemesio 1
- Video 14.** Segunda recolección de muestras. Tercer viaje. Entrevista a don Antonio y don Nemesio 2
- Video 15.** Segunda recolección de muestras. Tercer viaje. Integración en el Dividivi
- Video 16.** Tercera recolección de muestras. Cuarto viaje
- Video 17.** Tercera recolección de muestras. Cuarto viaje
- Video 18.** Tercera recolección de muestras. Cuarto viaje
- Video 19.** Tercera recolección de muestras. Cuarto viaje
- Video 20.** Tercera recolección de muestras. Cuarto viaje
- Video 21.** Tercera recolección de muestras. Cuarto viaje
- Video 22.** Tercera recolección de muestras. Cuarto viaje
- Video 23.** Tercera recolección de muestras. Cuarto viaje
- Video 24.** Tercera recolección de muestras. Cuarto viaje. Pelicano
- Video 25.** Video editado 1
- Video 26.** Video editado 2

GLOSARIO

Arsarios, wiwas, sanhá y malayos: Grupo indígena colombiano perteneciente a la Sierra Nevada de Santa Marta. Se les conoce como *Arsarios* porque los españoles llamaron Rosario a la zona en que habitaba esta comunidad (recordando la virgen del rosario). También los llaman *Sanhá o Sanká* las otras comunidades de la SN (*koguis* y *Arhuacos*). La designación *malayo* es utilizada por ellos para referirse al grupo de *wiwas* que por el contacto con los colonizadores abandonaron muchas de sus tradiciones¹.

Damana, teyzhuan y terruna sayama: *Damana* es la lengua materna los *wiwa*, perteneciente a la familia lingüística *chibcha*. El *teyzhuan* y *terruna sayama* es la lengua sagrada a la que sólo tienen acceso las autoridades de la comunidad.

Gaitas y chicotes: Música sagrada que puede ir acompañada de danzas y ser interpretada en rituales. Debe tenerse en cuenta que dos de las obras compuestas para la presente tesis las hemos titulado *Chicote* y *Gaita* se escribirán con mayúsculas para evitar ambigüedades.

Mamos y Sagas: Autoridades tradicionales del pueblo *wiwa*. Los *mamos* (hombres) y las *sagas* (mujeres) son los sabios de la comunidad. A los *mamos* se les considera conocedores de la ley de origen y de los secretos de la naturaleza.

Pagamento (Zhabien): Uno de los rituales más importantes de los pueblos de la SN. De acuerdo a su cosmovisión, todo lo que se obtiene de la naturaleza por parte del hombre causa un desequilibrio que es necesario restablecer por medio de este ritual a manera de retribución. A través de objetos como semillas, conchitas, piedrillas y otros, obtenidos en las playas, el *mamo* realiza la ceremonia y las personas participantes son instruidas por él para depositar dichos objetos en determinados lugares sagrados de su territorio. Algunos asistentes al ritual, por la importancia de su participación, reciben una *aseguranza*, una pequeña cuerda de algodón que ata el *mamo* en sus muñecas y que funciona como mecanismo de protección. Cada vez que se realiza una actividad de

¹ Cfr. RICAURTE, C.; DOLMATOFF, G; y AMAYA, M. “Lenguas aborígenes de Colombia” En: Descripciones 3. Bogotá: Colciencias, Universidad de los Andes, CNRS, 1989.

trabajo musical es fundamental hacer el ritual de pago para pedir permiso a los seres sobrenaturales que, según ellos, rigen la vida material y espiritual².

Shezhankua: Es uno de los dioses originarios junto con *Sheukukui*. *Shezhankua* está relacionado estrechamente con la música, tal como lo refieren los indígenas *wiwa*: “Desde antes del amanecer a *Shezhankua* le comunicaron los espíritus, los creadores de la danza: ‘para que haya mundo, primero debes preparar un *Bunkuizhi-Wibizhu*, para que lo toques y con ese sonido conseguirás tu primera esposa, así crearas la tierra’. *Shezhankua* hizo caso y espiritualmente elaboró un *Bunkuizhi-Wibizhu* el cual recibió como una *aseguranza* muy valiosa”³.

Shihkakubi: Es la designación de las danzas y música tradicional *wiwa*. También se refiere a la manera en que el hombre se relaciona con la naturaleza, de allí que signifique reglamento espiritual, orden, norma, camino y respeto.

Watuhku, mena y terrua: Instrumentos musicales propios de la comunidad *wiwa*, se tratan de flautas apareadas, *watuhku térua* y *watuhku mena* (carrizo macho y hembra respectivamente)⁴ que comúnmente se les denominan carrizos. Ambos carrizos son elaborados con la planta denominada *Kauzhi* en lengua *wiwa*.

Siglas

FCGI: Fundación Cerrejón Indígena

SN: Sierra Nevada de Santa Marta

ICANH: Instituto Colombiano de Antropología e Historia

BLAA: Red de Bibliotecas Luis Ángel Arango

² Cfr. BARRAGAN PARDO, J. (Ed.). *Mamalawa, Modelo Ancestral de Ordenamiento Ancestral Indígena Cuenca del río Santa Clara Sierra Nevada de Santa Marta*. Santa Marta: Formatos & Imagen Publicidad, 2005.

³ Cfr. BOLIVAR VILLAZÓN, E. et. al. (Eds.). *Shihkakubi. Música tradicional wiwa*. Juan Feliz Malo (Trd.). Bogotá: CINEP; OWYBWT; ALBOAN; AECID. 2010, p. 24.

⁴ Debe tenerse en cuenta que —según la fuente primaria— estos instrumentos suelen confundirse. Tal es el caso del compendio de E. Bermúdez cuando en su trabajo *Shivaldamán* aparece la siguiente indicación, que podría ser perfectamente un error de edición: “*watko térua* (hembra) y *watko mena* (macho)”. Cfr. BERMÚDEZ, E. “La música de los habitantes de la Sierra Nevada: Visión Histórica” [Folleto]. En: *Shivaldamán: música de la Sierra Nevada de Santa Marta*. [CD-Rom]. Bogotá: Fundación de MUSICA, 2006.

INTRODUCCIÓN

Durante el transcurso de la carrera de Doctorado en Composición Musical en la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina de Buenos Aires, decidimos plantear una tesis relacionada con la música de las culturas indígenas de la Sierra Nevada de Santa Marta. La sierra es una zona montañosa aislada, con picos de nieve perpetua, ubicada al borde de la costa caribe de Colombia, que fue declarada por la UNESCO “Patrimonio de la humanidad” y “Reserva del hombre y la biósfera” desde 1986. Este ecosistema es la formación montañosa litoral más alta de mundo, elevándose desde el nivel del mar hasta los 5800 metros de altura.

De los cuatro grupos indígenas que habitan los territorios de la SN (*kogui, ika, wiwa y kankuamo*), los tres primeros comparten muchas de sus costumbres y creencias, y todos han sido objeto de estudio por parte de antropólogos y etnógrafos. En menor grado, ha sido estudiada su música, de lo cual se han ocupado algunos académicos e investigadores del área de la musicología.

En Colombia existen pocos trabajos de composición relacionados con la música aborígen que hayan sido objeto de una tesis de rigor investigativo. En nuestra opinión, esto se debe a que la mayoría del material existente corresponde a obras que fueron realizadas por motivaciones personales, sin apoyo institucional y en un marco diferente a proyectos de estudio académico. La investigación sobre música aborígen —llevada a cabo por parte de compositores a nivel de doctorado— se inició a finales del siglo XX y sus temáticas estuvieron orientadas hacia el campo musicológico.

La idea de la presente tesis surgió a raíz de una audición de documentos musicales recolectados y publicados por el musicólogo colombiano Egberto Bermúdez, quien realizó grabaciones de música indígena en la SN en los años de 1983, 1992 y 1993⁵. Se trata de un material que aporta un panorama general, prolijo y documentado, sobre la música y la organología propias de estas culturas. El compendio incluye valiosas referencias, datos y fuentes de utilidad para ahondar en el estudio de la música de estos pueblos, especialmente desde el enfoque etnomusicológico.

⁵ *Shivaldamán: Música de la Sierra Nevada de Santa Marta*, constituye el tercer volumen de la Colección *Oyendo el Caribe*. Es el resultado de tres proyectos de investigación (1983, 1992 y 1993) realizados por Egberto Bermúdez en colaboración con el Observatorio del Caribe Colombiano (Cartagena), la Fundación de Música (Bogotá), el proyecto *Beats of the Heart* y el proyecto Expedición Humana. Cfr. BERMÚDEZ, E. *Shivaldamán: música de la Sierra Nevada de Santa Marta*. [CD-Rom]. Bogotá: Fundación de MUSICA, 2006.

Con esta referencia, luego de hacer un sondeo inicial sobre el tema de la investigación, procedimos a enfocar nuestro proyecto hacia la música del pueblo *wiwa*⁶, cuyo conocimiento parecía encontrarse en un estado inferior al de sus culturas vecinas⁷. Todo indicaba que las demás tribus de la sierra habían sido mayormente contactadas y, en todo caso, comprobamos la existencia de una mayor cantidad de datos y referencias acerca de las mismas. Pudimos confirmar una menor atención respecto de la música de los *wiwa* por parte de quienes habían desarrollado la investigación antropológica y etnomusical referida a la Sierra Nevada, tanto en el documento de Bermúdez, como en los escritos del antropólogo austriaco Gerardo Reichel Dolmatoff, considerado como pionero de la antropología en Colombia, quien dedicó una gran parte de su investigación al estudio de las culturas asentadas en la sierra⁸.

El interés en realizar esta investigación ha implicado enfrentar esta problemática, que de acuerdo a nuestros objetivos plantea la necesidad de llenar el vacío existente como reto inicial de nuestro proyecto. Se trata, en principio, de conocer el acervo musical de la música *wiwa* e incursionar en un campo de investigación, cuyo enfoque de estudio se debe concentrar en el reconocimiento de las propiedades de dicho acervo y la relación con su pensamiento cosmogónico, lo cual aplicaremos en la composición por medio de la utilización de técnicas de composición contemporáneas.

Después de la primera recopilación de datos, optamos por emprender la investigación. En este sentido se hizo necesario programar un trabajo de campo en la zona, con la supervisión de las autoridades indígenas. Al respecto obtuvimos valiosas opiniones de académicos y especialistas sobre el tema que nos ocupaba, especialmente antropólogos y musicólogos que habían tenido contacto sobre todo con los *kogui* e *ika* y recopilado un material importante en formatos de audio análogo. Dichas fuentes —en su

⁶ El hábitat actual del pueblo *wiwa*, el cual es compartido con el pueblo *kogui*, se encuentra entre los 300 y 2500 metros, sobre el nivel del mar. Se puede tener acceso a su territorio desde Valledupar, capital del departamento del Cesar. Los *wiwa* han sido forzados a migraciones continuas sobre todo desde el siglo XVII. Gran cantidad de colonos que se vieron forzados a migrar hacia la sierra huyendo de las distintas épocas de violencia ocurridas en el país, se establecieron en tierras cercanas a sus poblados. El fenómeno se ha dado sobre todo en las partes más bajas de la sierra, donde ya el mestizaje se impuso de tal manera que el pueblo *kankuamo* de la zona de *Atánkez* prácticamente ha desaparecido. Actualmente la población *wiwa*, que aún conserva sus valores y tradiciones, está considerada en unos 1500 a 2000 individuos mientras que el total de la población se calcula en unos 12000. Su organización política la conforman los *mamos* (hombres sabios), *sagas* (mujeres sabias), comisarios, cabos y vasallos. La palabra *wiwa* significa originarios de tierras bajas. Tanto para los *wiwa* como para *koguis* e *ikas* la sierra es el corazón de la tierra, es una montaña sagrada, vital para el equilibrio de la supervivencia del mundo.

⁷ Los archivos bibliográficos, registros de grabación y filmicos que pudimos consultar inicialmente, en su mayor parte se relacionaban con las tribus vecinas (*kogui*, *ika* y *kankuamo*).

⁸ Otros académicos como Benjamín Yépez Chamorro, Carlos Miñana y María Trillos Amaya, advierten sobre el poco estudio realizado acerca de la cultura *wiwa*.

gran mayoría— nos reconfirmaron la información que teníamos respecto del insuficiente número de proyectos de investigación y material disponible, referido al estudio y análisis de las expresiones musicales del pueblo *wiwa*.

Además del compendio realizado por Egberto Bermúdez, el cual, en su momento, se constituyó en un referente, hemos tenido acceso a buena parte de los documentos grabados en la sierra —durante las últimas tres décadas del siglo XX— que reposan en la Biblioteca Nacional de Colombia, entre los cuales no hemos podido verificar información suficiente sobre piezas de música *wiwa* o la existencia de las mismas dentro del material bibliográfico. A partir de esta circunstancia, hemos considerado la necesidad de realizar una nueva recopilación de sus expresiones musicales, y obtener un material inédito de su acervo⁹. Esta nueva información ha de ser suficientemente representativa para realizar un estudio puntual y analítico sobre la estructura musical de las piezas a través de la transcripción del material recopilado. Dadas las características de las tareas propuestas, surge la necesidad de aplicar una metodología relacionada con la etnomusicología, disciplina que, en nuestro caso, será empleada por primera vez en un contexto compositivo.

Los límites y alcances del plan metodológico han sido fijados al plantear, en la primera parte de la investigación, la consecución y análisis de los datos de campo, y posteriormente, la implementación y forma de tratamiento que daremos al material recopilado en la composición. En este sentido, nos servimos de la etnomusicología para definir la manera de proceder en el trabajo de campo; para conocer y confrontar diversas tendencias acerca de cómo realizar las consultas, cómo acceder a la clase de información requerida, y sobre todo, para definir el tipo de relación que estableceríamos con las fuentes, a fin de llevar a cabo un trabajo con objetivos e intereses comunes. Más allá de estos aspectos, no pretendemos asumir un compromiso que implique el planteamiento de una hipótesis ligada al manejo de contenidos estrictamente etnomusicológicos, o con un porcentaje de los mismos que nos distancie del tema fundamental que representa en nuestro caso la tesis de composición.

Desde el punto de vista de los antecedentes e intereses compositivos, venimos desarrollando una estética alrededor de temas afines a la conservación del medio ambiente, así como a la resignificación musical de temas relacionados con el mito de la Salamanca, propio de la zona de Santiago del Estero en Argentina. Una de las

⁹ Tengamos en cuenta que los registros más actuales de *Shivaldaman* se remontan a principios de los años noventa del siglo pasado.

principales características de nuestra propuesta estética, incluye, por supuesto, un alto contenido programático, que se manifiesta en la manera de concebir la realidad y transmitirla por medio del lenguaje musical. El punto de partida de esta tendencia, coincide con la creación de una obra inspirada justamente en las selvas del Parque Tairona, complejo de conservación natural que se encuentra dentro del ámbito de la Sierra Nevada. En este sentido, la relación del tema de la tesis con los antecedentes y los motores inspiradores para la creación musical se encuentran íntimamente relacionados.

Otros compositores, no sólo colombianos sino latinoamericanos, crearon obras relacionadas con la música de nuestras culturas ancestrales, a pesar de la gran cantidad de opiniones encontradas y posturas contrarias a este tipo de tratamiento compositivo, que exalta los valores aborígenes, folclóricos o costumbristas (los cuales ya habían sido fundamento de la estética propia del nacionalismo musical). Como podemos ver, esta circunstancia en sí misma, no parece favorecer un trabajo de tesis capaz de plantear nuevos aportes a la disciplina compositiva¹⁰. Por el contrario, podría considerarse algo trillado al abordaje de un tema como el presente. Existe, sin embargo, un valor agregado al actual planteamiento, que debemos considerar relevante, el cual consiste en aplicar una dialéctica metodológica entre lo etnomusicológico y lo estrictamente compositivo, de manera que se establezcan vínculos transversales entre ambas disciplinas, teniendo en cuenta que la una (composición), se sirve de la otra (etnomusicología). Bajo este supuesto ha sido necesario definir los alcances etnomusicológicos, limitándonos al trabajo de recopilación, transcripción del material y el análisis parcial de sus contenidos.

Desde el punto de vista de las técnicas de composición propuestas para la elaboración de las obras, éstas incluirán planes de composición mixtos con la utilización de banda electrónica, espacialización y procesamiento de sonido. Por otra parte, debido a las características de la organología y la música indígena, sobre la cual realizamos el estudio, nos proponemos integrar sus posibles características y elementos (la modalidad, rítmica, tratamiento melódico, propiedades físicas de los instrumentos y su forma de ejecución, el carácter de sus piezas, los rituales, ceremonias, etc.), con aquellos propios

¹⁰ Esta es la postura de muchos compositores, entre los que se cuenta Juan Carlos Paz, quien afirma que en nuestro continente “docenas de compositores de todo el continente falsificaron por su parte el folklore de sus respectivas comarcas y países, contribuyendo a estancamiento musical de los mismos”. Postura que da cuenta de un momento de la historia musical sumamente crítica de cualquier tipo de nacionalismos. Debe tenerse en cuenta que esta no es en ningún momento la intención de la presente investigación: ni falsificar la música de la comunidad *wiwa*, ni mucho caer en un nacionalismo que nos impida desarrollar una estética propia. Cfr. PAZ, J. C. *Introducción a la música de nuestro tiempo*. Buenos Aires: Editorial sudamericana. 1971, p. 469.

de la música contemporánea (representados en el tratamiento de los conjuntos de grados cromáticos, el uso de matrices, el establecimiento de propiedades matemáticas para determinar las estructuras y la utilización de las técnicas extendidas de ejecución instrumental entre otros).

Hemos dividido nuestra tesis seis capítulos. El primero de ellos se referirá al planteamiento inicial de la propuesta investigativa, donde ahondaremos en los antecedentes de la investigación sobre el tema (el estado de la cuestión respecto del estudio musical de las culturas indígenas de la Sierra Nevada), la propuesta de nuestra hipótesis, los objetivos de la investigación y las herramientas que utilizamos para desarrollar el trabajo, así como la metodología elegida.

En el segundo capítulo nos referiremos al trabajo de campo. El lector podrá encontrar un recuento de las actividades realizadas durante cada uno de los cuatro viajes a la SN, elaborado a partir de los diarios de campo. Relatamos acontecimientos y situaciones vividas durante las grabaciones realizadas por un grupo de música indígena y dos compositores juglares de ascendencia *wiwa*. En este capítulo podremos enterarnos de la relación establecida con las diferentes fuentes de información, y de cómo proyectamos el trabajo para la obtención de los registros de campo. Se tratarán las diversas problemáticas afrontadas y relacionaremos los aciertos obtenidos. Las actividades de entrevista, grabaciones formales e informales, tanto en estudio como en campo abierto, el recuento de las vivencias de *pagamentos* y rituales, se reflejarán en el texto citado. La importancia del contenido de este capítulo radica en la visión y puesta en práctica de la metodología aplicada. Finalmente, enunciaremos y describiremos el material recopilado, e ilustraremos, en algunos casos, parte de dicho material, el cual se encuentra dentro de los anexos de la presente tesis.

El tercer capítulo, se referirá a la primera de las composiciones de la tesis, titulada *Chicote*. Se trata de una pieza para flauta en Do, basada en un tema de chicote *wiwa*, cuyo tratamiento explora —ante todo— el tema de la ejecución extendida del instrumento. También evocamos, por medio de los elementos tratados, algunos fenómenos acústicos propios de las selvas y el medio ambiente de la Sierra Nevada, entre los cuales mencionamos el agua, la brisa y algunos animales. La obra fue estrenada en un concierto de doctorado en interpretación de flauta de la Universidad de Montreal ante jurado internacional. El capítulo presentará un breve marco teórico y la descripción de la pieza a través de los procedimientos implementados así como las conclusiones respectivas.

El cuarto capítulo de nuestra tesis se referirá a la segunda de las composiciones elaboradas en el marco de la investigación. La obra, titulada *Gaitas*, fue compuesta para flauta en Sol, flauta en Do, carrizo indígena y banda electrónica. El tratamiento de la obra se fundamenta en otro tipo de pieza *wiwa* (gaita), cuyo nombre corresponde al título de la composición. Presenta un componente basado en tres temas distintos de dicho género de música *wiwa*, que fueron recopilados durante el trabajo de campo. En esta pieza aplicamos los resultados del estudio realizado sobre el carrizo indígena hembra de cinco orificios, instrumento que se utiliza para la interpretación de las piezas de gaita. El texto de este capítulo incluye las ilustraciones correspondientes a los procedimientos implementados para la estructura de la obra, cuya partitura va anexa a la presente tesis. La obra, trabajada en conjunto con el intérprete de flauta, utiliza los medios de ejecución extendida de este instrumento, así como del carrizo. Para esta pieza elaboramos una banda electrónica que interviene con el instrumento en vivo, compuesta a partir de una mezcla de temas de música juglar, de gaitas y de distintas situaciones grabadas durante los viajes de campo. Fue diseñada para espacializarse tanto en estéreo (primeras intervenciones), como *ambisonic* (última intervención). El capítulo presenta un marco teórico, ilustra los resultados del estudio realizado sobre el carrizo indígena, la descripción de la pieza y las correspondientes conclusiones.

En el capítulo quinto de nuestra tesis presentaremos la última obra cuyo título es *Shihkakubi*; palabra en lengua *wiwa* con la cual se denomina la interpretación de sus danzas y su música tradicional. Se trata de una composición para formato de cámara que incluye violonchelo, viola, dos violines, piano, mezzosoprano, clarinete (soprano y bajo), flauta (en Do, en Sol y piccolo), percusión e instrumentos indígenas. Iniciaremos este capítulo con un marco teórico relacionado con las aplicaciones etnomusicológicas en nuestra composición. El texto se referirá en su primera parte a la elección del material sobre el cual fundamentamos el trabajo compositivo. Presentaremos, igualmente, una justificación de la metodología elegida para realización de las transcripciones, las cuales, a su vez, aportaron herramientas útiles para la elaboración de la composición. Respecto de los procedimientos implementados para la estructura de los distintos sectores de la obra, indicaremos en casos especiales la relación existente entre su diseño y el análisis de las piezas transcritas.

La obra final desarrolla una serie de temáticas que consideramos de la mayor importancia por su significado para la cultura *wiwa*. Los temas involucrados en el tratamiento se refieren a dos rituales ejecutados con trompa y caracol por parte de

mamo; un trío para flauta, violín y viola relacionado con las abejas y su producción de cera (elementos que forman parte vital de la construcción de sus instrumentos musicales y husos); el tercer componente temático tratado en la obra se refiere a los rituales de enterramiento, una de cuyas ceremonias es representada en la estructura del tercer movimiento; para finalizar, estructuramos una danza indígena a partir de la transcripción de la gaita denominada *Nola*. El nombre *nola* designa un color marrón-rojizo, asociado con la menstruación y es interpretada para exaltar el valor que representa la mujer dentro de la cultura *wiwa*.

Se incluirá al final de este capítulo una conclusión parcial, cuya temática consideramos mayormente desarrollada en el correspondiente capítulo de conclusiones finales, con el que damos por terminado nuestro trabajo de investigación.

CAPÍTULO I¹¹

1. FORMULACIÓN DEL PROBLEMA

Gran parte de la investigación musical sobre las culturas de la Sierra Nevada de Santa Marta (SN) se ha enmarcado dentro de los estudios y trabajos de campo realizados a la luz de áreas afines a la Antropología. Respecto de la comunidad *wiwa* no hay publicaciones o precedentes de trabajos musicales fundamentados en el análisis de las recopilaciones sonoras realizadas en la zona de *sus* asentamientos. Los registros filmicos y de audio existentes corresponden a trabajos efectuados durante la segunda mitad del siglo pasado por importantes investigadores nacionales y algunos extranjeros. Una buena cantidad de estos archivos presentan un estado deplorable, otros se encuentran en proceso de reconocimiento y recuperación (el cual consiste en cambiar sus formatos —de análogo a digital— para su posterior clasificación) o sencillamente no están clasificados debidamente y no están disponibles para la consulta a pesar de estar resguardados por instituciones oficiales como el Banco de la República de Colombia o el Ministerio de Cultura. El estado del escaso material disponible no permite una revisión exhaustiva -tal como pudimos constatar en la visita realizada en el 2012 al Instituto Colombiano de Antropología e Historia (ICANH), a la Biblioteca Nacional de Colombia y a la Red de Bibliotecas Luis Ángel Arango (BLAA)¹².

Conscientes de este inconveniente, algunas de las instituciones oficiales encargadas de salvaguardar este patrimonio, han optado por realizar convocatorias dirigidas a investigadores con el fin de elaborar proyectos para la recuperación y clasificación de los archivos relacionados en sus bases de datos. Sin embargo, debido a las políticas de manejo para la asignación de los presupuestos y la gran cantidad de material por clasificar en las diversas temáticas de la Antropología y materias afines, estas convocatorias anuales han resultado a todas luces insuficientes para resolver adecuadamente el problema.

¹¹ Este capítulo, toma sus fundamentos en el *Proyecto de tesis* presentado para la admisión a la carrera de doctorado. Elaborado en el marco del seminario *Metodología de la investigación* (2010). Dictado por la Dra. Diana Fernández Calvo.

¹² Incluso dentro del compendio realizado por la Fundación Pro-sierra Nevada de Santa Marta, en el cual se encuentra referenciada la mayoría de la producción bibliográfica que se había publicado hasta el 2004, es escaso el material sobre la comunidad *wiwa* y su música. Cfr. SUAZA VARGAS, M. C. *Bibliografía General de la Sierra Nevada de Santa Marta: Centro de Documentación*. Colombia: Fundación pro-sierra nevada de Santa Marta; Tercer Mundo Editores S.A., 1994.

Además de la imposibilidad al acceso de la información que describimos antes, existe una escasa labor investigativa sobre la música de los pueblos indígenas de Colombia, lo cual ha impedido el establecimiento del estado real de la cuestión relativa a la música de las culturas de la SN. Al respecto, el investigador y profesor de la Universidad Nacional de Colombia, Carlos Miñana Blasco, al referirse al panorama de la producción académica en torno a la música de los pueblos indígenas en las dos últimas décadas asevera que es “[...] bastante escasa, dispersa y que [...] no permite la mayoría de las veces dar cuenta de la situación de la música en sus territorios”¹³. Esta situación resulta evidente en lo que concierne al pueblo *wiwa*, sobre el cual —según lo reconocen estudiosos de estos grupos indígenas y la comunidad antropológica en general— no hay precedentes de investigaciones dirigidas a una clasificación fehaciente de los archivos musicales existentes.

Las anteriores circunstancias, determinan que, de basar la consulta en el material existente, deberíamos pasar por alto una cantidad incierta de material, además de imposibilitar la tarea posterior aplicación de conceptos y estructuras inferidas de la música *wiwa*. Es por esto que en la investigación nos propusimos:

1. Implementar estrategias que permitieran un adecuado acceso a la información requerida.
2. Definir cómo y dónde tendría lugar el acceso a esta información, a sus fuentes primarias, y contar con la supervisión de una autoridad mayor indígena (como garante para suplir el vacío existente).
3. Definir la aplicación de los conceptos musicales derivados del análisis a fin de determinar qué materiales se utilizarán y de qué manera serán aplicados en las composiciones abordadas.

Ante esta situación y a fin de llevar a buen término el objeto principal de esta tesis —la composición de tres piezas musicales fundamentadas en la investigación realizada—, se haría indispensable la revisión del acotado material que estuviera a disposición y encontrar los elementos suficientes con miras a establecer algún tipo de

¹³ MIÑANA, C. “Investigación sobre músicas indígenas en Colombia. Primera parte: un panorama Regional”. En: *Revista A Contratiempo Música en la cultura*. Bogotá: Vol. 3. N° 13. 2009, p. 8.

clasificación útil para la creación musical. Dicha verificación y posterior ordenamiento de los materiales permitirían establecer criterios para fundamentar las obras, tanto su forma general como la estructura interna y los procedimientos implementados.

1.1. Pregunta de investigación

Es necesario reiterar que el punto de partida de la investigación está dado por la riqueza que representa el estudio de la comunidad *wiwa* y el interés del investigador en ofrecer un conocimiento de ella. Sin embargo, debe tenerse en cuenta que el objetivo principal de la investigación desarrollada no es formular una teoría etnomusicológica, sino generar herramientas originales a ser aplicadas en la composición. Luego de la formulación del problema surge un interrogante: ¿Es posible generar composiciones a través de la elaboración de materiales sonoros que estén basados en el estudio de las fuentes acústicas recopiladas en las comunidades de los indígenas *wiwa* de la Sierra Nevada de Santa Marta?

1.2. Objetivos

Objetivo general

- Realizar una investigación que sostenga la generación de material para la composición de obras musicales, a partir de fuentes acústicas recopiladas en la comunidad indígena *wiwa* de la Sierra Nevada de Santa Marta.

Objetivos específicos

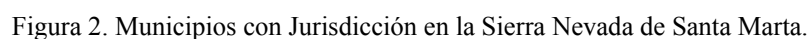
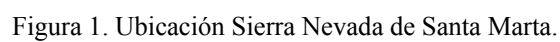
- Recopilar documentos sobre temas vinculados a la investigación en centros de documentación, bibliotecas, bases de datos científicas digitales, etc.
- Realizar un trabajo de campo *in situ*, que permita recopilar testimonios directamente grabados en la zona de residencia de los indios de la Sierra Nevada de Santa Marta. Estudiar su significación y efectuar un estudio de sus componentes musicales estableciendo un sistema de representación y transcripción para ser aplicado en la composición.

- A partir de la investigación, recopilación y análisis abordado, componer obras que integren el material seleccionado aportando resignificaciones del mismo.
- Integrar en las obras elementos del paisaje sonoro de la región en cuestión.
- Estudiar la organología instrumental de la comunidad *wiwa*.
- Determinar y seleccionar aspectos que sean relevantes para el tratamiento tímbrico de los instrumentos utilizados por los indígenas con el fin de obtener material sonoro para la elaboración de las composiciones.
- Implementar en las estructuras compositivas, si fuere el caso, los sistemas microtonales o modales utilizados en la música de los *wiwa*.
- Realizar transcripciones de música inédita *wiwa* que puedan ser eventualmente incluidas como parte de los procedimientos de las composiciones de la presente tesis.

1.3. Justificación

Los asentamientos de las comunidades *kogui*, *wiwa* y *arhuaukas* de la zona de la Sierra Nevada de Santa Marta han estado expuestos a una alta vulnerabilidad por la pérdida de sus valores y creencias desde los tiempos de la colonización española. Dentro de estos aspectos, la música como uno de los principales ejes de la cultura mitológica y de su vida cotidiana, tan sólo ha sido objeto de algunas referencias en trabajos de investigación antropológica, etnológica y etnográfica a partir de mediados del siglo pasado. La música y los instrumentos de los *kogui* se han convertido en un punto de referencia y es sobre este material que se encuentra mayor cantidad de observaciones y registros sonoros en la bibliografía consultada. Tal como refiere Carlos Miñana Blasco (2009), en torno a este punto, sólo en 1958 se realiza un primer trabajo musicológico por parte del alemán Frits Bose quien transcribe seis piezas grabadas entre los *kogui* por Konrad Preuss en 1926. Bose halla similitudes entre la música de estas

Debido a la ubicación geográfica de los asentamientos *wiwa* (véase Figura 1), en zonas cálidas y templadas—hasta unos 2000 metros de altura— cercanas a grupos de mestizos, mulatos y zambos, con los cuales interactúan, su música ha sido vulnerable a usos instrumentales ajenos a sus costumbres primitivas y expuesta a la influencia de las expresiones musicales propias de los pueblos de la sabana que rodea la SN. En general, se reconoce en el medio académico la pertinencia de actualizar y revisar los estudios que sobre la música de esta zona se han desarrollado a fin de establecer tanto una nueva clasificación de los usos y maneras de ejecución instrumental, como de las nuevas formas de expresión.



En el caso particular de los asentamientos *wiwa* próximos a Riohacha (capital del departamento de la Guajira) se están haciendo esfuerzos por revitalizar los valores etnolingüísticos a favor de la conservación y enseñanza del idioma con el fin de evitar su desconocimiento por parte de la población infantil de la comunidad. Hoy día la población menor indígena sigue expuesta a la pérdida de sus valores culturales debido a la difusión del mundo tecnológico por parte de los medios de comunicación, que privilegian la sociedad de consumo y la música comercial. A pesar de los esfuerzos, por evitar —en el caso idiomático— la incapacidad de hablar y escribir en su propia lengua, las iniciativas no incluyen las tradiciones musicales desde la perspectiva de la investigación y la conservación de sus más importantes componentes.

Es indudable la existencia de grandes vacíos en el estudio, tratamiento, análisis y clasificación de la música de esta cultura, así como de la apropiación de sus formas acústicas para generar nuevas ideas musicales. No existen suficientes estudios en los cuales se consideren ampliamente las características o posibles relaciones estructurales, microtonales, modales —o de otra índole—, propias de sus instrumentos, y de su función en las distintas circunstancias del diario vivir de la comunidad (rituales de sanación, fiestas de cosecha, cantos característicos alusivos a los animales, fenómenos naturales etc.).

Es indispensable valerse de los estudios musicológicos más serios de los cuales se tenga conocimiento con el fin de confrontar y complementar la información obtenida con nuevos hallazgos. Cabe mencionar al respecto una de las más importantes formas de expresión musical de estas culturas que constituye todavía un misterio: se trata del canto de los *mamos* (sabios mayores de la comunidad), el cual está íntimamente relacionado con el ejercicio ritual; estos cantos se realizan en lengua sagrada (*teyzhuan* y *terrana sayama*) únicamente hablada por los *mamos*.

La música como forma de expresión cosmogónica de las comunidades de la SN cumple la función de afirmar sus creencias mitológicas y de imprimir un significado especial a cada actividad del diario vivir desarrollada por los miembros de la tribu y a los distintos objetos de la naturaleza que los rodea. Lo anterior significa que la música en esta cultura representa uno de los principales ejes alrededor del cual se afianzan y preservan las costumbres y creencias de estos pueblos.

Las obras de la presente tesis fueron concebidas a partir de grabaciones tanto musicales como de testimonios orales y rituales indígenas. Se contempló para el

desarrollo de la composición el entorno del paisaje sonoro¹⁴ determinado por las distintas circunstancias del diario vivir de los nativos, las condiciones climáticas de la zona, la revisión de sus mitos, las narraciones significativas y las expresiones propiamente musicales de su cultura. Lo expuesto implica no sólo una re-significación de los valores de la cultura musical indígena a través del ejercicio de recopilación, análisis y creación musical, sino la publicación de un material inédito que podrá ser objeto de estudio y análisis desde el enfoque de otras disciplinas afines.

Justamente, y debido a la escasa actividad investigativa del aspecto etnomusicológico de estas familias de la Sierra, se considera que uno de los aportes más significativos de la presente investigación es que logra poner en conocimiento de la comunidad académica la recolección y pre-clasificación de buena parte del material inédito mencionado, así como una serie de propuestas de notación y análisis de las primeras transcripciones. Sin embargo, como se mencionó anteriormente, el aporte más importante no es de carácter musicológico: el trabajo realizado sobre la música *wiwa* (los registros sonoros, la clasificación, los análisis, etc.) está direccionado a crear herramientas para la composición, en otras palabras, la presente investigación no sólo se justifica porque aporta a la conservación de una tradición musical perdida, sino porque la *revitaliza*. Gracias a la música *wiwa* el investigador y jóvenes compositores podrán crear nuevas obras musicales.

2. MARCO TEÓRICO

2.1. Antecedentes musicológicos

Tal como se ha mencionado anteriormente, son escasos los estudios que sobre las comunidades de la Sierra Nevada de Santa Marta se han realizado con referencia a su música y en particular sobre los *wiwa*. El pueblo *wiwa* tiene sus asentamientos en lugares sagrados de la SN y es uno de los cuatro grupos indígenas que habitan las zonas aledañas del antiguo valle San Sebastián de Taironaca. Dichos grupos ocupaban las hoyas de los ríos Don Diego, Buriticá y Guachaca en la vertiente norte de la Sierra Nevada (ver Figura 3).

¹⁴ Téngase en cuenta que por “paisaje sonoro” aquí no me refiero a la forma de composición electroacústica sino al entorno acústico propio del medio ambiente en el cual habitan las comunidades.

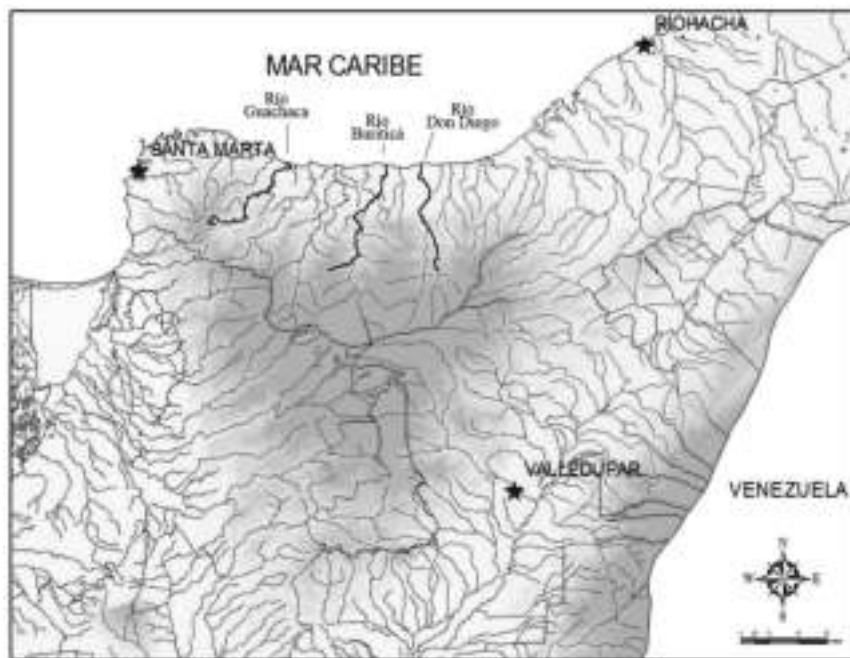


Figura 3. Estrella Hídrica de la Sierra Nevada de Santa Marta.

Esta fue una zona densamente poblada de acuerdo a las fuentes históricas en los recuentos de las crónicas de la conquista española. Según afirma el antropólogo austriaco Gerardo Reichel Dolmatoff:

“La alta cultura de los indios había desaparecido ya durante el primer siglo de la conquista. Sus remanentes descendieron a un nivel cultural inferior al ser rechazados a áreas marginales. Las tribus fronterizas a las de la Sierra Nevada desaparecieron, se aculturaron o se fugaron en los siglos siguientes. En términos generales los grupos indígenas que alcanzaron a sobrevivir como sociedades autóctonas hasta entonces, sobreviven aun aproximadamente en el mismo territorio y aunque aculturadas y menos numerosas, esencialmente en las mismas condiciones”.¹⁵

A pesar de los riesgos de extinción, la población *wiwa* tradicional sigue siendo una comunidad de origen amerindio cuyos miembros comparten valores, rasgos y costumbres culturales, así como normas y un sistema de gobierno propios. Durante una primera visita a la zona de los asentamientos de la población *wiwa* —luego de haber efectuado un sondeo inicial sobre la bibliografía existente alrededor de esta cultura— se pudo comprobar que a pesar de encontrarse algo documentado el aspecto antropológico, existe muy poco al respecto de publicaciones de orden musicológico y etnomusical:

¹⁵ DOLMATOFF, R. *Datos Histórico-Culturales sobre las Tribus de la antigua Gobernación de Santa Marta*. Bogotá: Banco de la República, 1951, p. 55.

“Mientras que las tribus vecinas, los Kogi y los Ika, han sido objeto de numerosos estudios, ningún trabajo se ha dedicado aun específicamente a los Sanká; de manera que este pequeño grupo aborigen ha quedado prácticamente desconocido para la antropología [...] Tratándose de una tribu tan poco conocida, las escasas informaciones disponibles podrán, tal vez, ser de utilidad para investigaciones futuras”.¹⁶

Hay que tener en cuenta que el texto anterior de Dolmatoff corresponde a una revisión que hiciera en el año 1962 cuando pasa a limpio apuntes realizados en 1947 sobre materiales lingüísticos de los *wiwa*. Posteriormente Carlos Miñana Blasco (2009) reconocería como el aporte musicológico más relevante de las últimas dos décadas el realizado por Egberto Bermúdez. El medio académico colombiano actual considera que en el campo de la investigación musicológica el material de *Shivaldamán* es de gran importancia (trabajo de recopilación iniciado en 1983). En todo caso, respecto de la música de la SN, no hay referencias o precedentes al trabajo de Bermúdez sobre las cuales la comunidad académica etnomusical en general califique hoy día como más completa y prolija. Aunque evidentemente ha habido importantes trabajos y autores relacionados con la producción en este campo de la investigación, hay una gran diferencia entre las actuales herramientas de recopilación y aquellas utilizadas antes de 1980. A causa de ello, de las formas de archivarse, y la falta de revisión de los documentos, parte de la información correspondiente al período entre 1962 y 1983 del pasado siglo, está dispersa y en riesgo de desaparecer, o bien de quedar definitivamente oculta y continuar su ciclo de deterioro.

En cuanto a lo atinente a documentos relacionados con la música *wiwa*, al no existir trabajos de transcripción y análisis estructural de los componentes acústicos y su relación con las características físicas de los instrumentos, formas de digitación, etc., es innegable la dificultad de contar a priori con un marco teórico que aporte elementos de valor para el entendimiento y reflexión sobre estos aspectos. Es así como el punto de partida para asumir un trabajo compositivo riguroso con base a la música de los *wiwa* debe comenzar por llenar parte de estos vacíos, de manera que esto contribuya a determinar consecuentemente los planes estructurales de la composición y sentar las bases para ampliar dicho contexto teórico.

A pesar de lo expresado, existe una clara concepción entre los indígenas acerca de sus representaciones musicales y del papel que tiene la música en su mundo mítico y

¹⁶ DOLMATOFF, R. *Lenguas Aborígenes de Colombia: Descripciones*. Vol. 3. Bogotá: Centro colombiano de estudios de lenguas aborígenes, Universidad de los Andes, 1989.

cosmogónico. Alrededor de esta temática es sobre la cual se encuentra mayor información por parte de los investigadores.

En lo referente a la bibliografía de consulta para la investigación, es imprescindible tener presentes las valiosas anotaciones y referencias encontradas en las publicaciones Gerardo Reichel Dolmatoff, especialmente, las del trabajo monográfico sobre los *kogui* basado en su trabajo de campo entre 1946 y 1948. En este documento, el autor se refiere a los instrumentos musicales, al baile, el canto y la oratoria, haciendo observaciones sobre la emisión vocal de los cantos y la manera de elaborar y ejecutar los instrumentos.

Otras referencias útiles para tener en cuenta son las publicaciones de los misioneros capuchinos que en el caso de José de Vinales lo constituye su escrito *Indios arhuacos de la Sierra Nevada de Santa Marta*¹⁷. También debe considerarse de manera especial el aporte del misionero antropólogo Pio Emilio Cuchiella quien vivió con los indígenas *kogui* durante doce años y publicó varios artículos en revistas especializadas sobre su cultura, su cosmogonía y organización social¹⁸. En general, reconociendo el perjuicio causado a los pueblos indígenas de la SN por el contacto con las misiones, cuyo fin era desarrollar una labor educativo-religiosa que duró hasta la década de los ochenta del siglo pasado, sus escritos ofrecen narraciones y anécdotas de mucho valor para entender el pensamiento de estas culturas. Lamentablemente como ocurrió a lo largo de la historia de la colonización, estos contactos propiciaron la pérdida de identidad.

Tal como se ha consignado con anterioridad, en Colombia es el musicólogo Egberto Bermúdez quien ha emprendido la investigación en la región, y quien ha aportado la publicación de algunos trabajos discográficos entre los cuales figura el citado *Shivaldamán*. Las grabaciones se hicieron en junio de 1983 (Proyecto *Beats of the Heart*), abril de 1992 (*Expedición Humana*), octubre y noviembre de 1993. Se trata de música *kogui* (narraciones, toques de trompa, cantos, toques de flautas *kuísis* o gaitas con maraca), *wiwa* (narraciones, cantos, carrizos, baile del chicote, gaita y tambor), e *ika* (narraciones, carrizo y maraca, chicote con acordeón).

La producción presenta una interesante sinopsis histórica de los estudios musicológicos, grabaciones de campo, referencias a la iconografía y arqueología así

¹⁷ Cfr. VINALES, J. *Indios Arhuacos de la Sierra Nevada de Santa Marta*. Bogotá: Editorial Iqueima, 1952.

¹⁸ Cfr. CUCIELLA, E. *El solitario corazón comenzó a hablar: recuerdos y primeros años de la misión entre los Kogi de la Sierra Nevada*. Italia: Itálica en Pescara, 1995.

como a las prácticas musicales de otras regiones. Es uno de los trabajos más sobresalientes sobre la música de las comunidades de la zona nororiental de Colombia. Sus referencias y explicaciones acerca de los instrumentos utilizados y sus formas de ejecución son relevantes. El trabajo supuso una recolección de información en campo a través de la interacción con fuentes primarias. *Shivaldamán* describe elementos mitológicos, relatos, cantos, e incluye datos sobre la música campesina (mestiza, zamba y mulata).

Bermúdez reconoce como primer trabajo musicológico sólidamente documentado, el realizado en 1958 por el alemán Fritz Bose (1906-1975) a partir de grabaciones efectuadas por el reconocido etnólogo alemán Konrad Theodor Preuss en 1926 entre los *kogui*. Sin embargo, en el mismo texto en referencia a los viajes de investigación realizados entre los años de 1960 y 1990 y las muestras recolectadas el autor escribe a propósito del trabajo etnográfico realizado sobre los *wiwa* (Sanhá, Malayo) que “[...] de todos los grupos es el que ha recibido menor atención desde este punto de vista”¹⁹

Uno de los más importantes referentes de consulta durante el trabajo de recopilación y la toma de decisiones para la escritura de la música indígena se encontró en el tratado *Etnomusicología* de Enrique Cámara de Landa²⁰. Este documento ofrece un amplio espectro de procedimientos para la recopilación de la información en campo y trata diversos enfoques metodológicos y de análisis musical. Fue vital este tipo de referencia para definir los procedimientos que se aplicarían en la labor de transcripción, especialmente, la aplicación de una metodología afín a la escuela del Museo del Hombre de París, cuyo principal recurso es la representación gráfica de los componentes de las piezas musicales.

Desde el punto de vista de los métodos etnológicos de recolección y análisis, fueron de gran valor para su consulta los trabajos y monografías que sobre los indios americanos como los *Siux*, los *Chipewa* o los *Papago*, entre otros, dejó la etnóloga Frances Densmore (1867-1957) quien pasó gran parte de su carrera dedicada a esta labor investigativa. Densmore buscó preservar y resignificar en su momento los valores y culturas indígenas a través de la recolección y conservación de su música, para lo cual realizó un amplio trabajo de campo a lo largo del territorio norteamericano. Sus

¹⁹ BERMÚDEZ, E. “La música de los habitantes de la Sierra Nevada: Visión Histórica” [Folleto]. En: *Shivaldamán: música de la Sierra Nevada de Santa Marta*. [CD-Rom]. Bogotá: Fundación de MUSICA, 2006, p. 8.

²⁰ Cfr. CÁMARA DE LANDA, E. *Etnomusicología*. Madrid: Ediciones del ICCMU, 2004.

monografías fueron publicadas por el *Southwest Museum and the Bureau of Ethnology* en la década de 1930.

El referente de escritos como los de Zoltán Kodály y Béla Bartók, entre otros, y en Colombia algunos trabajos de Jesús Pinzón o Fabio Gonzales Zuleta, quienes dedicaron parte de su actividad compositiva a la recolección de la música folclórica de sus países, fue tenido en cuenta para analizar puntos de vista sobre la forma de representación musical, y de apropiarse y disponer nuevas composiciones e ideas musicales a partir de la investigación etnomusicológica²¹.

Un antecedente personal de este proyecto fue el desarrollo de una obra mixta sobre el Mito de la Salamanca²² propio de la región de Santiago del Estero en Argentina, así como la composición de obras constituidas a partir de estructuras formales y/o temas provenientes de la música andina colombiana con un enfoque de *Regionalismo crítico*; igualmente los trabajos mixtos de los últimos años —dirigidos a la concientización para la conservación de los recursos naturales— guardan un interés afín por el sentido crítico de la visión compositiva que poseen las ideas de Kenneth Frampton:

“La estrategia fundamental del regionalismo crítico consiste en reconciliar el impacto de la civilización universal con elementos derivados indirectamente de las peculiaridades de un lugar concreto. De lo dicho resulta claro que el regionalismo crítico depende del mantenimiento de un alto nivel de autoconciencia crítica. Puede encontrar su inspiración directriz en cosas tales como el alcance y la calidad de la luz local, o en una tectónica derivada de un estilo estructural peculiar, o en la topografía de un emplazamiento dado [...] Es necesario distinguir entre regionalismo crítico y los ingenuos intentos de revivir las formas hipotéticas de los elementos locales perdidos. El principal vehículo del populismo, en distinción por contraste con el regionalismo crítico, es el signo comunicativo o instrumental”.²³

²¹ Cfr. FERNANDEZ CALVO, D. *Constantes gráficas. La representación de la altura del sonido en el sistema notacional de Occidente*. Publicación internacional del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” UCA con la Editorial de la Universidad Peruana de Arte Orval, Lima, Perú. EDUCA-ORVAL, 2010.

²² Esta obra contiene dos piezas desarrolladas en distintos seminarios —obligatorios del doctorado—, *Matemática aplicada a la composición musical* (2009) y *Composición asistida por computador y procesamiento de sonido en tiempo real* (2010). Dictados por el Dr. Pablo Cetta. Además se publicó un artículo Cfr. HERNÁNDEZ FUENTES, F. “Aplicación de parámetros matemáticos en un trabajo multidisciplinar de composición musical asistida por computadora sobre una temática folklórica”. En: *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”* N° 26, Editorial EDUCA, Buenos Aires, 2012.

²³ FRAMPTON, K. “Hacia un regionalismo crítico: Seis puntos para una arquitectura de resistencia”. En: *La Posmodernidad*. Barcelona: editorial Kairos. 2006, p. 44.

2.2. Antecedentes compositivos²⁴

A continuación presentamos una *retrospectiva* de la labor compositiva local, lo cual es necesario tratar, en primera instancia, a aquellos compositores colombianos que han seguido líneas que se pueden enmarcar dentro de esquemas metodológicos afines a la presente investigación.

Tabla 1. Línea de compositores colombianos

-Guillermo Uribe Olguín (1880-1971)	-Fabio González Zuleta (1920)	-Jacqueline Nova Sondag (1935-1975)	-Luis Pulido Hurtado (1958)
-Roberto Pineda Duque (1910-1977)	-Jesús Pinzón (1928)	-Blás Emilio Atehortua (1943)	-Fabio Fuentes (1957)

Guillermo Uribe Holguín

En esta línea cronológica figura al comienzo, el nombre de quien a finales del siglo XIX se convirtió en el más importante compositor de su época en Colombia. La revista *Compositores Colombianos* del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional de Colombia, lo reseña de la siguiente manera:

“El compositor bogotano Guillermo Uribe Holguín lideró un cambio significativo en la vida musical colombiana en la segunda década del siglo XX. No sólo fue el primer compositor en dominar la forma de la sinfonía, la sonata y el cuarteto, en su definición más académica, sino que fundó el Conservatorio Nacional de Música (Antigua Academia Nacional de Música de 1882), y convirtió la orquesta del Conservatorio en la Orquesta Sinfónica Shival de Colombia. Combinó las labores de violinista, compositor, pedagogo y director. Su estilo musical fue fuertemente influenciado por la escuela francesa conservadora de *D’Indy*. Sin embargo, asimiló una gran cantidad de gestos de la música popular nacional andina, en especial del bambuco y el pasillo, en una faceta nacionalista que mantuvo separada del resto de su obra y la cual siempre hizo explícita en los títulos de sus obras”.²⁵

Uribe Holguín comenzó sus estudios en Colombia de manera privada, posteriormente se desplazó a París y los continuó con *Vincent d’Indy* (maestro de Paul

²⁴ Este apartado de la tesis se realizó a partir del trabajo titulado *Fundamentación de una postura estética* realizado para el seminario —obligatorio del doctorado— *Pensamiento compositivo contemporáneo*, dictado por Dr. Juan Ortiz de Zárate en el año 2009.

Dukas y Joaquín Turina). Esto favoreció la tendencia nacionalista e impresionista de sus composiciones. Su estilo se convirtió en un precedente importante, tanto para la música neoclásica heredera de la línea Francesa en Colombia, como para la música programática²⁶ desarrollada posteriormente por otros compositores.

Fabio González Zuleta

Los esfuerzos hechos por Uribe Holguín para conformar una escuela académica sólo se verían recompensados luego de su retiro del Conservatorio Nacional ocurrido en 1935. A mediados del siglo pasado se gestó un primer grupo de compositores, algunos de los cuales optaron por viajar hacia otros países para perfeccionarse, este el caso de Fabio González Zuleta (1920). En la revista *Compositores Colombianos* se reseña lo siguiente:

“El estilo musical de Fabio González se enmarca dentro de las tendencias neoclásicas y neorrománticas del siglo XX. Hizo uso esporádico del atonalismo, el dodecafonismo y fue pionero en el campo de la música electrónica en Colombia [...] Desarrolló una actividad intensa en torno a la pedagogía musical, en calidad de docente de la composición y en el ejercicio de cargos directivos en escuelas y facultades de artes a nivel universitario”.²⁷

A Zuleta se le reconoce la labor formativa de los más sobresalientes compositores de la mitad del siglo XX en Colombia, entre ellos se encuentran: Blas Emilio Atehortúa, Jacqueline Nova, Jesús Pinzón Urrea, Luis Torres Zuleta y Francisco Zumaqué entre otros. Fue el compositor de la primera pieza de música electrónica en Colombia *Ensayo Electrónico* producida en 1965 en la Radio Nacional de Bogotá. En 1959 emprendió la creación del Centro de Estudios Folclóricos y Musicales, apoyado por el musicólogo Andrés Pardo Tovar, el antropólogo Luis Duque Gómez, el folclorólogo tradicionalista Guillermo Abadía Morales y los compositores Jesús Bermúdez Silva, Jesús Pinzón Urrea y Blas Emilio Atehortúa. Alrededor de las actividades de dicho centro, se pudo fundar el Museo de Instrumentos Aborígenes, hoy conocido como Museo Organológico, que se propuso llevar a cabo una recolección de música indígena.

²⁶ Como se sabe la música programática o “descriptiva” tiene por objetivo evocar ideas o imágenes extra-musicales, más adelante se explicará cómo las composiciones de la presente tesis son tratadas a partir de temas programáticos.

²⁷ CALDERÓN, J. “Fabio González Zuleta”. En: *Revista Compositores Colombianos*. [citado el 4 de Agosto de 2013]. Disponible on-line: <http://facartes.unal.edu.co/compositores/>.

Sus primeras obras dejan translucir la influencia de los lineamientos de Uribe Holguín por su carácter nacionalista. Con el tiempo incursiona en las nuevas corrientes europeas, aplicando técnicas devenidas del serialismo, sin dejar de lado su interés por las sonoridades de las músicas de nuestro país. Algunas de sus obras guardan afinidad temática con la presente investigación ya que fueron creadas a partir de temas de música indígena, siendo el caso de la *Suite Amazonia* (1945).

Blas Emilio Atehortúa

Blas Emilio Atehortúa fue uno de los estudiantes de Fabio González Zuleta, convirtiéndose con el tiempo en otro de los compositores más importantes del país. Además de fundar el Centro de Estudios Folclóricos y Musicales (con Zuleta), incorporó en sus piezas las sonoridades provenientes de música indígena. En la revista *Compositores Colombianos* se reseña lo siguiente:

“Blas Atehortúa es uno de los compositores colombianos más prolíficos de su generación y sin duda el más importante en el espectro internacional. Su obra abarca gran parte de las tendencias de vanguardia que se cultivaron durante el siglo XX y conserva del pasado una continua inspiración temática, al mismo tiempo que un interés americanista particular”.²⁸

El interés americanista se puede encontrar en *Apu Inka Atawalpanman* la cual fue compuesta a partir de una elegía anónima quechua sobre la muerte de Atahualpa que lleva el mismo nombre de la pieza. Uno de los versos más interesantes del poema es en el que afirma que “la tierra se niega a sepultar a su señor”, mostrando así gran sensibilidad por esta problemática que afectó a los Incas. Algunos aspectos compositivos son explicados brevemente en la nota que acompaña la partitura:

“El “APU INKA APAWALPAMAN” lo escribí como una elegía americana en homenaje a uno de los más grandes hombres de la América Precolombina, como lo fue Atahualpa, el último de los incas de antes de la conquista. He utilizado como texto las dos versiones: en español por José María Arguedas, y la de quechua, realizada especialmente para mi trabajo por la profesora en lenguas indígenas Alicia de Coronel de la Universidad de Trujillo, Perú. La obra la estructuré en base a elementos aleatorios con algunos momentos medidos, empleando para ello el resultado de la fusión fonética de ambos textos (español y quechua), sin pensar en

²⁸ MONCADA, I. y DUQUE, E. “Blas Emilio Atehortúa”. En: *Revista Compositores Colombianos*. Disponible on-line: <http://facartes.unal.edu.co/compositores/>

ningún procedimiento de orden tonal, atonal o serial, sino con carácter íntegramente personal”²⁹.

Atehortúa muestra un interés particular por el tratamiento compositivo de elementos de una lengua indígena. Se puede observar la manera en que tiene en cuenta aspectos de la fonética quechua para la composición (véase figura 4).

FORMAS DE LA EXPRESIÓN QUECHUA

Para dar la expresión exacta a los sonidos quechuas, es preciso tener en cuenta lo siguiente:

1)- Toda palabra quechua lleva acento fonético o prosódico en la penúltima sílaba. - Ejm.:

NANAY	Dolor
Q̣UESPICḤIWAYKU	Vivificar
Q̣UESP̣ICḤIY	Hacer vivir

2)- La letra “H” tiene valor fonético como en el inglés, tanto al comienzo de la palabra como en de la palabra, después de las consonantes CH, K, P, Q, S y T. Podemos decir que la letra “H” en quechua tiene sonido expirado o soplado. - Ejm.:

CḤHALLU	Romperse en el suelo un objeto
PḤINA	Enojado
TḤASṆUY	Apagar el fuego
MUṢPḤA	Delirante

3)- La letra “CH” conserva su sonido castellano, es el único caso en que la letra “C” se presenta quechua. - Ejm.:

CHINO	De nacionalidad china (en castellano)
CHILMIY	Pestañear (en quechua)

Es decir que la sílaba “CHI” de la palabra castellana y de la quechua suena igual

Figura 4. Indicaciones de la partitura *Apu Inka Atawalpanman* para las “Formas de la expresión Quechua”

La composición gira alrededor de un tema programático —el poema atrás mencionado— a partir del cual se elabora la parte coral. Debido a esta inclinación hacia la música programática y hacia las sonoridades de la música indígena, la obra de Atehortúa, y en particular esta pieza, se convierte en un antecedente importante de la presente investigación.

Jacqueline Nova

Jacqueline Nova Sondag también fue estudiante de Fabio González Zuleta, estudió piano y composición en el Conservatorio Nacional de Música de la Universidad Nacional. Además asistió al curso de *Música contemporánea*, dictado por Blas Emilio Atehortúa en 1965. La compositora continuó sus estudios en Buenos Aires becada por el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales, toma clases con Luigi Nono,

²⁹ ATEHORTÚA, B. *Apu Inka Atawalpanman*. Partitura inédita que se encuentra en el Centro de documentación musical de la Biblioteca Nacional de Colombia.

Alberto Ginastera, Francisco Kröpfl y Gerardo Gandini entre otros. En la revista *Compositores colombianos* se reseña lo siguiente:

“Representante de las vanguardias musicales vigentes en Colombia a partir de los años sesenta. Su estilo se caracterizó por la aplicación y el desarrollo de las técnicas de la estética contemporánea como el serialismo, la aleatoriedad y la electroacústica, así como por la inclusión en sus obras de elementos de las culturas indígenas colombianas”.³⁰

Esto se puede ver en una de sus obras más representativas: *Creación de la tierra* (1972) para una voz transformada electrónicamente, la pieza está elaborada a partir de cantos rituales de los indígenas *Tunebo* (grupo perteneciente a la región del norte del departamento de Boyacá-Colombia). Esta pieza es otro de los antecedentes de composiciones basadas en la música indígena en Colombia, en este caso dentro del género de la música electrónica.

Jesús Pinzón Urrea

El Maestro Pinzón Urrea ha sido uno de los más connotados compositores de la segunda mitad del siglo pasado en Colombia. Ha recibido distinciones y premios en concursos y convocatorias nacionales e internacionales. Es considerado un importante exponente del tratamiento de la colorística orquestal a nivel sinfónico en Colombia. Tal como en otros compositores de su generación, están presentes en su trabajo las diferentes técnicas de escritura propias de mediados del siglo pasado como el aleatorismo, la atonalidad, la politonalidad y un particular tratamiento rítmico basado en las estructuras de las tradiciones colombianas, con visos de un neoclasicismo cercano a Stravinsky.

Pinzón trabajó muy particularmente la técnica de su escritura, logrando en sus texturas sonoras un lenguaje controlado por grafías ideadas por su propia inventiva y otras derivadas de propuestas tradicionales. Dos de sus obras pueden ser consideradas antecedentes importantes de la presente investigación. La primera, corresponde a *Ñéé Iñati ¿Qué mira?*, para coro mixto “a capella”, inspirada en un poema de la cultura de los *Tucano* (del Vaupés-Colombia). Como en el caso de la obra de González, hay un

³⁰ CALDERÓN, J. “Jaqueline Nova Sondag”. En: *Revista Compositores Colombianos*. [citado el 4 de Agosto de 2013]. Disponible on-line: <http://facartes.unal.edu.co/compositores/>

interés por las sonoridades de la música indígena y el tratamiento compositivo de un texto. Esto se puede observar en la nota que acompaña la composición:

“En la presente obra se enfatiza la rítmica, melódica, estructura, dinámica y escalística de la música de la tribu indígena TUCANO y macro-tucano (Amazonas, Vaupés, Guainía y Llanos Orientales). Se tuvo en cuenta, además, la duración de la sílaba Tucana, el acento prosódico, el contenido de cada palabra y el contexto general de la leyenda y su significado”.³¹

La segunda obra que se relaciona con la presente investigación es la cantata indígena *Bico Anamo (gente sumergida)*, para voz soprano, quinteto de vientos, coro mixto de cámara y percusión. Basada en una leyenda de la tribu *Huitoto* (Amazonas-Colombia), en la que se trata —como en los casos anteriores— aspectos fonéticos de una lengua indígena específica. Así lo refiere en la nota que acompaña su composición:

“La música propia de los HUITOTOS se fundamenta básicamente en la voz humana, y se secunda en la percusión y en los instrumentos de aliento; de ahí la instrumentación de la presente obra. Se enfatiza la rítmica, la melódica, la estructura y la escalística de esa tribu, con la obvia y necesaria adición de diversos elementos sonoros y rítmicos, utilizados como factores de ambientación y desarrollo. Se tuvo en cuenta también, la duración de la sílaba Huitota, el acento prosódico, el contenido de cada palabra y el contexto general de la leyenda y su significado”.³²

Las piezas mencionadas de Pinzón Urrea tienen temáticas programáticas y se desarrollaron dentro de esquemas metodológicos similares a los de la presente investigación. Sin embargo, las obras compuestas para esta tesis no se fundamentan en aspectos fonéticos de la lengua *wiwa.*, debido a que en su mayoría se tomaron fuentes acústicas que corresponden al formato instrumental de gaita y chicote.

Para finalizar, debe decirse que Jesús Pinzón Urrea fue otro de los discípulos de González Zuleta, dejando a su vez una línea de la enseñanza de la composición en el país, entre cuyos discípulos se encuentran Luis Pulido Hurtado y quien escribe, pertenecientes a la cuarta generación de compositores Colombianos del siglo XX.

³¹ URREA, J. *Ñeé Iñati ¿Qué mira?* Partitura inédita que se encuentra en el Centro de documentación musical de la Biblioteca Nacional de Colombia.

³² URREA, J. *Bico Anamo (gente sumergida)*. Notas de la partitura inédita que se encuentra en el Centro de documentación musical de la Biblioteca Nacional de Colombia.

Fabio Miguel Fuentes Hernández

Luego de esta breve retrospectiva histórica, nos referiremos a los estudios realizados por el investigador y mencionaremos algunas de las obras compuestas por este compositor, que constituyen precedentes importantes para los trabajos actuales. Debe tenerse en cuenta que pretendemos sólo presentar algunos antecedentes que ayuden a entender el enfoque estético y los procedimientos compositivos utilizados en las obras creadas para la presente tesis.

Los estudios realizados por Fuentes con Jesús Pinzón se limitaron a la formación tradicional en las materias obligadas para la composición. Posteriormente se realizaron estudios en la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica de Buenos Aires a través de un programa de perfeccionamiento propuesto por el Maestro Roberto Caamaño hacia comienzos de los años 90. Al mismo tiempo, asiste a congresos, cursos y festivales de música contemporánea, compartiendo escenario con algunos compositores como Jhon Shouning, Antoine Bonnet, Francoise Bell y Leo Edwards entre otros, lo cual le sirvió sin duda para emprender un camino de experimentación tímbrica dentro de las técnicas de composición de obras mixta.

La primera etapa compositiva (de 1980 a 1986) fue de tipo académica; se pueden mencionar entre estos trabajos las *Dos Fugas* para orquesta de cuerdas estrenadas por la Orquesta Filarmónica de Bogotá y un *Motete* basado en la letra del poema *Ella Nombre y Perfume* perteneciente al libro de escritos poéticos *Límite* del colombiano Alberto Ángel Montoya (desde este momento ya existía una atracción por la música programática). La elección de la instrumentación para las fugas se debió al interés de utilizar en la composición el bagaje adquirido como instrumentista de distintas orquestas, en las cuales había participado como violinista y violista.

La preferencia por formatos instrumentales acotados se debió a que permitían un contacto más íntimo con el instrumentista y un mayor control por parte del compositor, lo cual no es posible en orquestas de grandes dimensiones. Además, por aquel entonces el investigador desarrolló una afinidad por el estilo y el tratamiento de estructuras webernianas, asumiendo cierta economía en la disposición de los elementos del discurso musical. A partir de ese momento se propuso optimizar los recursos compositivos, lo cual se refleja en la elaboración de secciones de pasajes cortos que fuesen relevantes y significativos. Todo esto derivó a la postre en un lenguaje relacionado con las teorías de

la información donde se privilegia el discurso corto para lograr un mensaje más efectivo (a menor extensión de la unidad comunicativa mayor probabilidad de eficacia).

Lo anterior se puede observar en la estructura de *Segmentos*, para formato de pequeña orquesta, que consta de una serie de seis piezas donde se yuxtaponen pequeños bloques temáticos definidos por distintos entretejidos tímbricos. En otras obras, como *Un viaje alrededor Osblen*, para clarinete y trece instrumentos de cuerda, hay secciones con este tipo de tratamiento. Debe mencionarse que dicho procedimiento también se encuentra presente en las composiciones de la tesis, tal como se verá más adelante.

En una segunda etapa (1992) el compositor emprendió la búsqueda de un estilo propio, incluyendo elementos de la realidad latinoamericana. Problemática que el compositor Ítalo-Argentino Carmelo Saitta describe de la siguiente manera:

“Seguramente los procesos de transculturación a que nos hemos visto sometidos en lo que va del siglo —donde curiosamente se han instalado entre nosotros las tendencias europeas o norteamericanas con sus técnicas— nos han impedido, salvo excepciones, reflexionar sobre nuestro propio universo”.³³

Saitta propone salidas que han sido compartidas por el investigador, en especial las tocantes al atrás mencionado *regionalismo crítico*:

“Es imprescindible pensar en alguna forma de “regionalismo crítico” que, sin renegar de aquellos aspectos que hacen a los intereses de la humanidad, hoy centrados en la ecología, la paz mundial, la erradicación del hambre, etc., nos permita implementar las acciones que puedan ayudarnos a encontrar nuestras verdaderas potencias”³⁴

Paralelamente se fueron abordando problemáticas *ecológicas* que plantean el riesgo de la extinción de muchas especies sobre la tierra y del planeta mismo. La pieza *Trópico*, para cuarteto de cuerdas, estrenada en el Festival de Música Contemporánea de Bogotá, muestra por primera vez a través de su tímbrica la presencia viva de la naturaleza. Esta obedeció a la necesidad de comunicar un estado de inmersión dentro del mundo de la selva húmeda tropical, el cual debía ser transmitido por los intérpretes. Teniendo en cuenta que el ambiente acústico que se percibe en el interior de la selva es dinámico, se elaboraron unos cuadros que contuvieran diversas formas de articulación y gestos aleatorios idóneos para recrear este ambiente.

³³ SAITTA, C. “El compositor hoy en América Latina”. En: *Revista del Instituto Superior de La Universidad Nacional del Litoral* (Santa Fe, Argentina) en el Número 6, de Julio de 1999, p. 32.

³⁴ *Ibíd.*, p. 37.

Otra obra con esta temática es *Amazonas*, la cual fue interpretada en el marco del Festival Internacional de Música de Bogotá y representó a Colombia en la muestra de compositores del país durante el Congreso Internacional de Composición de la UNESCO en Jordania. *Amazonas* contiene algunos giros melódicos típicos de aves autóctonas del Perú, así como muchos ruidos típicos del ambiente de la jungla (véase Figura 6). Desde un principio la gran preocupación al abordar la escritura fue hallar una acertada correspondencia acústica entre los sonidos ejecutados y muchos de los que se escuchan en medio de la atmósfera selvática.

Figura 5 Introducción de *Amazonas*

Figura 6. El canto de la Jungla. Primera Parte Tercera sección

Dice el Maestro Hernando Caro Mendoza en sus comentarios críticos sobre la obra:

“El compositor bogotano Fabio Fuentes escribió en 1996 una sugerente partitura para orquesta de cuerdas con intervención ocasional del piano que evoca la selva colombiana del Amazonas. El epígrafe del inicio es diciente: “A muchos les contarán qué era eso que llamaban selvas”. Un acorde en segundas sucesivas, “*pianísimo*” crea desde el primer momento un clima de misterio acentuado por un breve pasaje combinado de “*pizzicati*” y arco que lleva a una sección titulada “El Ave de Canto”. Aquí, figuras muy agudas del primer violín contrastan con fuertes acordes de las cuerdas bajas: las aves cantando sobre el pantano a algo así. A veces se percibe la influencia de Stravinsky. En la sección titulada “El Canto de la Jungla” se hace amplia utilización del sistema aleatorio: cada instrumentista hace lo que quiere dentro de ciertos parámetros, con profusión de efectos inusitados, la mano suelta sobre las cuerdas, el arco detrás del puente o tocando con la madera y no con las cuerdas, se pone y se quita rápidamente la sordina, “*glissandi*”, percusión sobre la caja, etc. (el compositor es intérprete del violín y de la viola). El clima es ciertamente alucinante. El trozo siguiente en el que aparece el piano, es curiosamente casi tradicional. Una especie de “Scherzo” en el que las cuerdas, en ágiles figuraciones alternan “*spiccati*” y “*pizzicati*” y el piano hace oír ásperos acordes. Vuelve enseguida la música aleatoria con toda clase de artificios en las cuerdas, incluso frotar circularmente con el arco y otros descritos gráficamente por el compositor con las indicaciones de “efecto de aleteo”, “efecto de brisa” y “efecto de lluvia”. Finalmente se disipa el clima opresivo de la selva húmeda y un pasaje fuertemente rimado pone punto final a la interesante partitura”.³⁵

En 1993 en la ciudad de Manizales el investigador tuvo la oportunidad de dirigir las actividades del *Laboratorio de Música Electrónica Jacqueline Nova*, de la Universidad Autónoma de Manizales. Allí se realizaron una serie de trabajos mixtos entre los que se cuentan *Cacería de Ballenas*, *Air and Fantasy*, *Contaminación y Reciclaje*, *Talas* y *Cobra* entre otros. Además, se funda el *Grupo Ozono* de música mixta dedicado a la difusión de la música contemporánea y el tratamiento de las temáticas ecológicas. Desde este momento ha sido de vital importancia el intercambio de información e interacción entre compositor y los intérpretes al momento de componer³⁶. Esta ha sido una constante durante todo el proceso de creación e interpretación de las ideas musicales y la exploración tímbrica del grupo. Ello se ve reflejado en el caso de la obra *Cacería de Ballenas*, para cinta pregrabada y violín procesado en tiempo real, en la cual los giros melódicos del Violín imitan los cantos de

³⁵ CARO MENDOZA, H. “Amazonas Fabio Fuentes”. En: Festival internacional de Música Contemporánea. Compositores colombianos Vol. 1. Bogotá: Ingeson [CD-Rom].

³⁶ Al respecto Umberto Eco escribe a propósito de la importancia de este fenómeno dialéctico entre compositor e intérprete “El restaurador —como el crítico, y como el ejecutante respecto a la partitura musical—, precisamente es quien redescubre las leyes que rigen la obra, su idiolecto, el diagrama estructural que compone sus partes”. Eco define al Idiolecto como “el código privado e individual del parlante” y agrega luego “este idiolecto origina imitaciones, maneras, usanzas estilísticas y por fin, normas nuevas como enseña la historia del arte y la cultura” Cf. ECO, U. *La estructura ausente. Introducción a la Semiótica*. Francisco Serra Cantarell (Trd.). Barcelona: Lumen. 1986, p. 128

ballenas (véase Figura 7), los cuales son constantemente repetidos y reinventados por el intérprete en la medida que transcurre la obra.



Figura 7. Extractos de Cacería de Ballenas

Otra composición que merece destacarse es la serie *Pájaros*, trabajada con un instrumentista de flauta doctorando de la universidad de Montreal-Canadá. Este tipo de obras mixtas se convierten en antecedentes significativos de la presente investigación, ya que en ellas se definen las temáticas ecológicas, los procedimientos programáticos (que en varios casos no hacen referencia a textos sino a ambientes acústicos), y el trabajo colaborativo entre compositor-intérprete, lo cual fue de vital importancia para asumir los trabajos de composición de la presente tesis.

Por último debe mencionarse la obra *Salamanca*, composición de carácter interdisciplinario (Imagen-Texto-Música) desarrollada con elementos de imagen animada, música electroacústica, instrumentos en vivo y procesamiento en tiempo real. La temática de este trabajo está relacionada con el mito de la *Salamanca* de Santiago del Estero en Argentina. La creencia tiene que ver con una cueva o un lugar en la espesura del monte donde se tiene tratos con el diablo, habitualmente en forma de animal, y

generalmente con la presencia de una bruja. En la obra se utilizó una metodología compositiva para resignificar los fenómenos acústicos de la región y en especial la sonoridad de la lengua quichua. El proyecto fue asesorado por el doctor Atila Karlovich (investigador de la cultura quichua) quien escribió un texto a propósito de la composición, en el cual hace referencia el *Regionalismo crítico*:

“Enfocar esta cultura específica, desde el punto de vista de un regionalismo crítico, nos parece interesante sobre todo por la peculiar mezcla de elementos indígenas y criollos que la conforman. Ello nos abre nuevas perspectivas para reflexionar sobre el mestizaje y la marginalidad como elementos constitutivos de las culturas latinoamericanas. Desde el punto de vista musical no sólo nos sedujo la eufonía de la lengua quichua sino también el hecho de que el aporte Santiagueño a la cultura musical argentina sea muy superior a su importancia en términos políticos o económicos”.³⁷

Como texto base se utilizó una chacarera llamada *Salamankamanta Amuni*, de Sixto Palavecino (1915-2008). Palavecino fue violinista, compositor, poeta y cuentista. En este poema el autor relata su encuentro con la salamanca, teniendo en el texto, la particularidad de combinar versos en lengua quichua con otros en español:

Yo me presenté brujapi
manchakuywan chayarani
yaykunaas salamakapi
chá tuta rimacherani.³⁸

Esta obra es el último de los antecedentes compositivos que se mencionan, siendo a su vez la primera en la que se aborda un mito de un pueblo indígena, y en la que el concepto de Frampton se implementa directamente en la composición. En *Salamanca* se consolida un tratamiento de aspectos propios de los fenómenos naturales y culturales de la forma de vida de los indígenas a partir de técnicas actuales y tradicionales de composición.

³⁷ KARLOVICH, A. *Supay y salamanca en Santiago del Estero*. En: Actas de las VII Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana (JALLA). Bogotá: Universidad de los Andes. 2006, p. 20.

³⁸ “Yo me presente en lo de la bruja / llevaba miedo en el alma / y esa noche conversamos / porque yo quería entrar en la salamanca”. La traducción de estos versos fue realizada por Atila Karlovich.

2.3. Recursos compositivos

A continuación, se mencionan algunos de los aspectos que definen los procedimientos compositivos, la estética, el tratamiento técnico del discurso formal, la transformación de los materiales, el estilo y manejo instrumental etc.

1. Implementación de Música Programática

Sobre este tema, es pertinente añadir la diferenciación que ofrece Ulrich Michels, en su *Atlas de Música I*, entre la música programática y la de carácter:

“Distinguiéndose ésta [la música programática] de la pieza de carácter en que la primera describe más bien un decurso argumental o una sucesión de imágenes, mientras que la segunda se inclina más a la descripción de elementos anímicos y situacionales”.³⁹

En otro apartado, el autor realiza una clasificación, en la cual resalta tres aspectos que se identifican en mayor o menor grado con el tratamiento compositivo de las piezas de la presente investigación:

“Existen tres posibilidades básicas para representar elementos extramusicales por medio de la música:

- la reproducción de impresiones auditivas;
- la representación simbólico-musical de impresiones visuales (pintura, música) y de asociaciones;
- la representación de sentimientos y estados anímicos (pintura situacional).”⁴⁰

En esta tesis, la música de programa se manifiesta principalmente de dos maneras: tanto en el contenido de la imitación de los fenómenos acústicos propios de SN (cantos de aves, aullidos, grillos, brisa, lluvia, etc.) como en la representación simbólico-musical del pensamiento *wiwa*. En el primer caso, las obras (entendidas como herramientas para manifestar determinada posición respecto de la conservación de los recursos naturales) se nutren y se sirven de un recurso programático en cuanto se transmite un determinado ambiente natural. En el segundo caso, dicho recurso, justificado desde el enfoque etnomusical, se plantea como un soporte imprescindible

³⁹ MICHELS, U. *Atlas de Música*. Tomo I. León Mames (Trd.). Madrid: Alianza, 1982, p. 113.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 143.

para el entendimiento de sucesos de naturaleza cosmogónica o religiosa de la cultura *wiwa*. También se realizan asociaciones entre procedimientos musicales y fenómenos físicos; por ejemplo, en la relación de la altura y la profundidad con los registros grave y agudo; o en el caso en que se relaciona el paso de luz a oscuridad con un tratamiento gradual del timbre. Este procedimiento podrá observarse en el segundo sector de la pieza de *Shihkakubi*, el cual describe la ceremonia de un funeral realizado por un *mamo*; allí el plan de la textura, el color y la disposición de las alturas en una matriz tipo cuadrado romano, se relacionan con acciones específicas realizadas por el *mamo* durante la ceremonia⁴¹.

2. Implementación de modelos basados en relaciones numéricas

La música de muchos compositores, a través de la historia, refiere al notorio interés por los números y las proporciones que incide en la estructura de sus obras. En el caso de compositores como Béla Bartók, se ha reconocido la implementación de la Proporción áurea y de la Serie Fibonacci. Tal como aseguraba el compositor y pianista argentino Roberto Caamaño: “[...] su afán por el equilibrio lo hacía especular entre el concepto numérico y la forma”⁴². Por otro lado, la obra de Bartók está ligada a procesos que posteriormente han sido vitales para definir metodologías de la investigación etnomusicológica, con la gran ventaja de haber sido uno de los compositores más importantes del siglo XX. Pierre Boulez en su libro *Puntos de referencia* en los apartes de sus comentarios sobre su obra *Música para cuerdas, percusión y celesta* comenta lo siguiente:

“Pasa por una fase de búsqueda tendiente a un cromatismo orgánico (...) llega por este camino a un estilo totalmente personal, punto de equilibrio entre música popular y música culta, entre diatonismo y cromatismo”.⁴³

⁴¹ El procedimiento va más allá del concepto de lo descriptivo, entendido tradicionalmente, en tanto que se usa intencionalmente una herramienta compositiva: en este caso la figura de la matriz, su contorno se utiliza como representación de la tumba y tratamiento del oficio religioso, siguiendo una direccionalidad de movimientos determinada por los puntos cardinales (norte-sur-este-oeste). Lo representativo es un desplazamiento en el espacio, análogo a los movimientos que realiza el *mamo* para abrir y cerrar simbólicamente la tumba.

⁴² CAAMAÑO, R. *Curso de Armonía del siglo XX*. Universidad Católica Argentina, 1991. [Edición Inédita].

⁴³ BOULEZ, P. *Puntos de referencia*. Eduardo J. Prieto (Trd.). Barcelona: Gedisa. 1981, p. 321.

Tanto el tratamiento numérico como la aplicación de aspectos de la música popular en las composiciones de Bartók son un precedente de inmensa relevancia que no se puede dejar de mencionar. Sin embargo, debe aclararse que los análisis de la música indígena *wiwa* son los que ofrecieron en sí mismos el punto de partida para ciertas aplicaciones numéricas en las composiciones de este trabajo de investigación, y *no* el hecho de que Bartók haya estructurado sus obras con planes formales relacionados con la Proporción áurea o la Serie Fibonacci. Se considera pertinente la aclaración en vista de que muchos compositores trabajan este tipo de proporciones para la estructura de sus obras sin mayor justificación extramusical distinta a la aplicación de un modelo matemático. Un ejemplo de la manera en que se implementaron las relaciones numéricas se encuentra en el plan estructural de la obra *Shihkakubi*. En este caso, previo al abordaje de la composición, se dispuso una organización de las secciones aplicando la proporción áurea; así mismo, la estructura y generación del material de las alturas, correspondió a relaciones matemáticas de la serie Fibonacci.

3. Uso de técnicas extendidas de los instrumentos⁴⁴

En todas las obras de la tesis, se hizo uso de algunas particularidades interpretativas que resultan posibles a través de las llamadas técnicas extendidas de ejecución de los instrumentos, especialmente de la flauta y las cuerdas. Además, se trabajaron las obras directamente con los instrumentistas, en busca de la mayor coherencia y versatilidad posibles en cuanto al tratamiento del lenguaje y los resultados sonoros. Vale la pena señalar un texto de Karlheinz Stockhausen quien, en su artículo *Música Electrónica e Instrumental*, veía la necesidad de la construcción de nuevos instrumentos para los nuevos retos compositivos: “Cuando se piensa en el sentido de una nueva música instrumental, nos damos cuenta que nos costará mucho más trabajo llevarla a cabo, que la música electrónica”⁴⁵. Y más adelante concluye:

“Escribir música instrumental significa: disparar la acción del ejecutante mediante signos ópticos y dirigirse directamente al organismo vivo del músico, a su

⁴⁴ El desarrollo de los recursos a utilizar en la presente tesis estuvo fundamentado en el trabajo realizado durante el seminario titulado *Taller de reinención Instrumental* (2010), dictado por el Dr. Juan Ortiz de Zárate. Para el cual se presentó la obra *Chicote* que es fundamental en la presente tesis (véase tercer capítulo).

⁴⁵ STOCKHAUSEN, K. *Música electrónica e instrumental*. En: *Boletín de programas*. Vol. Año XXII, Vol. 223. Octubre. Colombia: Instituto Nacional de Radio y Televisión de Colombia. 1965, p. 111.

creadora y siempre cambiante capacidad de reacción; hacer posibles por las ejecuciones distintas, la múltiple producción y la imposibilidad de repetición”.⁴⁶

Aunque el contexto del artículo estuvo dirigido a clarificar su pensamiento a cerca de la diferencia entre música electrónica e instrumental, y de cómo podrían estos dos planos encontrarse e interactuar. Ya en ese entonces, Stockhausen visionó la dificultad de la evolución paralela entre ambos géneros, poniendo en clara desventaja a la música instrumental. Hoy día aunque se sigue avanzando en la transformación de los instrumentos tradicionales, de manera que estos ofrezcan mayores y mejores posibilidades de ejecución, está claro, que son los intérpretes los que fijan los límites o coadyuvan para ampliar aún más el espectro de posibilidades de escritura y experimentación sonora.

En el campo del uso de técnicas extendidas para la interpretación de la flauta se consultaron los textos de Robert Dick⁴⁷, Pierre-Yves Artaud y Gerard Geay⁴⁸. Como referente reciente sobre los usos de alturas microtonales y de armónicos en la cuerda (en el caso del violonchelo), se deben mencionar los escritos y datos de autores y composiciones ofrecidas por Martín Devoto⁴⁹. En sus artículos se ofrece un espectro muy interesante sobre recursos y maneras de tratamiento diverso por parte de compositores latinoamericanos como Julián Carrillo, Mario Lavista, Carmelo Saitta, además de compositores de otras latitudes. Aunque la música *wiwa* no tiene una tradición fundamentalmente microtonal establecida y reconocida, algunos procedimientos de este orden fueron utilizados para ciertas secciones de las obras. Sin embargo el propósito de dichos procedimientos son ajenos a un interés particular referente a la estructura básica de ésta música indígena y más bien estuvo dirigido al desarrollo de ciertas texturas y colores de algunos planos instrumentales.

El tratamiento de las alturas y los bloques o planos yuxtapuestos se relacionan con la elección de una concepción neoclásica para el tratamiento de la estructura, pudiendo mezclar o contraponer durante el discurso bloques diferentes, estos procedimientos y estructura son más afines al ámbito atonal. En cuanto a precedentes importantes

⁴⁶ *Ibid.*, p.112.

⁴⁷ DICK, R. *The Other Flute: A Performance Manual of Contemporary Techniques*. 2ª ed. United States of America: Multiple Breath Music Company, 1989.

⁴⁸ ARTAUD, P., & GEAY, G. *Present Day Flutes*. Paris: Editions Jobert et Editions Musicales Transatlantiques, 1980.

⁴⁹ Vale la pena mencionar dos de sus artículos: *Microtonos en el violonchelo: algunas soluciones posibles al problema de su interpretación* (2010), publicado en la revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega; y *La sucesión de Farey y los armónicos lejanos del violonchelo* (2011), publicado en la revista de investigación musical contemporánea de la Universidad Nacional de Lanús.

relacionados con la yuxtaposición, es Oliver Messiaen uno de los compositores que en buena parte de su obra desplegó un sistema con dicho procedimiento, a diferencia de otro tipo de tratamiento más propio de la tradición austro-alemana. Pierre Boulez define esta tendencia como la necesidad de expresar la “evolución y la continuidad” en el tratamiento de las ideas musicales. A cerca del caso particular de Oliver Messiaen, Boulez escribe que existe un “eclecticismo en su manera misma de escribir, que yuxtapone y superpone más bien que desarrollar y transformar”⁵⁰.

En cierto sentido tanto Claude Debussy como Oliver Messiaen trabajaron en forma análoga un amplio espectro de acordes confiriéndole determinadas propiedades y personalidad desde el punto de vista tímbrico. La compositora finlandesa Kaija Saariaho —quien ha realizado sus obras con una concepción y tratamiento fundamentados en un trabajo *espectralista*—, se ha referido a que el timbre forma parte del plano vertical y la armonía del horizontal. Al explorar los componentes tímbricos para elaborar la composición, se encontró súbitamente muy lejos de la concepción occidental de la música. Sin embargo, reconoce cierta asociación entre la concepción de las texturas claras o turbias, o el manejo de un eje tímbrico entre dichas texturas, con el sentido tonal y atonal de la música tradicional occidental.

*“Dans un sens abstrait et atonal, l'axe son/bruit peut, en quelque sorte, se substituer à la notion de consonance/ dissonance. Une texture bruitée et grenue serait ainsi assimilable à la dissonance, alors qu'une texture lisse et limpide correspondrait à la consonance”.*⁵¹

4. Control de las alturas y el plan de combinación de las mismas

Una de los referentes para este trabajo investigativo es el legado del compositor y teórico Milton Babbitt y el también teórico y musicólogo Allen Forte, quienes trabajaron en el diseño de un sistema atonal no-serial por medio de la teoría de conjuntos y álgebra combinatoria. Este trabajo fue complementado con las aplicaciones de las matrices, para la disposición de los conjuntos de alturas en los planos horizontal y vertical; los que fueron desarrollados por el compositor norteamericano Robert Morris. De gran utilidad para la consulta y aplicación de estos procedimientos en las obras de la tesis, resultó la

⁵⁰ BOULEZ, P. *Op. Cit.*, p.287.

⁵¹ “En un sentido abstracto y atonal, el eje sonido/ruido, puede sustituirse por la noción de consonancia/disonancia. Una textura ruidosa y granulada sería similar a la disonancia, mientras que una textura lisa y limpia correspondería a la consonancia”. Cfr. SAARIAHO, K. *Timbre et harmonie*. En: *Le Timbre, métaphore pour la composition*. Paris: IRCAM, 1991, p. 35.

síntesis del tema, elaborada por los compositores y teóricos argentinos Pablo Cetta y Oscar Pablo Di Licia en su escrito *Elementos del Contrapunto Atonal*⁵².

2.4. Hipótesis

La presente investigación parte de la premisa que las relaciones existentes entre el pensamiento *wiwa*⁵³ y su música representan una fuerte “impronta identitaria”, la cual es observable a través del análisis de su estructura interna⁵⁴. Este material ofrece al compositor un componente étnico importante, que en conjunción con las técnicas de composición contemporáneas, permite la elaboración de obras y la resignificación de los elementos investigados.

3. METODOLOGÍA

Visto desde un enfoque de la antropología de la música, la presente propuesta investigativa privilegia el análisis que parte de la visión del universo sonoro de la cultura *wiwa*. Este enfoque *émico*⁵⁵ es de gran valor como punto de partida para el estudio y proporcionará los instrumentos de análisis y síntesis necesarios para nuevas investigaciones de este tipo. A través de esta metodología, la de combinar las versiones tanto *émica* como *ética*, serán definidos algunos procesos y estructuras subyacentes de los fenómenos acústicos y el discurso musical. Esto favorecerá el establecimiento de nuevos conceptos cuyo trasfondo podría ser significativo para el entendimiento de su música.

La temática compositiva está íntimamente relacionada con la etnografía y su característico procedimiento inductivo, el cual se implementa parcialmente sobre una de las comunidades representativas de la cultura *wiwa*. Dichas herramientas o técnicas de recolección de datos están representadas por *observación participante* (como se verá en el segundo capítulo) las grabaciones de entrevistas y música; y la escogencia de los

⁵² CETTA, P. y DI LISCIA, O. *Elementos del contrapunto atonal*. Cuaderno de estudio N° 6 del Instituto de investigación Musicológica “Carlos Vega”. Editora: Dra. Diana Fernández Calvo. EDUCA 2010.

⁵³ Por pensamiento *wiwa* se entiende: lo tocante a lo sagrado como sus maneras de concebir el mundo, su cosmogonía, sus deidades (especialmente las relaciones con aspectos numéricos), así como lo referente a su organización espacial-temporal, territorial y todo lo tocante a su cotidianidad.

⁵⁴ El análisis de la estructura interna de su música consistió en identificar: la forma general, el carácter, la interválica, el ritmo, las duraciones y el equilibrio áureo.

⁵⁵ Que parte de desde los propios participantes. Cfr. MARVIN, H. *Introducción a la Antropología General*. Juan Oliver Sanchez Hernandez (Trd.). Toledo: Alianza, 1985.

métodos de análisis cualitativos. Desde este punto de vista, podemos relacionar nuestra metodología con el modelo de Van der Maren⁵⁶, quien considera que el método de investigación es un conjunto de operaciones sistemáticas. A continuación se relaciona las operaciones propuestas por Van der Maren con las realizadas en la presente investigación:

Tabla 2. Aplicación de las Operaciones sistemáticas de Van der Maren

Operaciones sistemáticas de Van der Maren	Aplicación a la presente investigación
Fin u objeto de la investigación	Comprobar la hipótesis sobre el valor de los elementos de la música <i>wiwa</i> al ser aplicados en la composición
Manera de plantear el problema	Estudio de las fuentes acústicas
Técnicas de conformar y validar el material	Métodos etnográficos (trabajo de campo, producto de la visión émica y ética)
Técnicas de tratamiento para transformar los datos en resultados	Clasificación y Análisis, escogencia de los medios instrumentales
Procedimientos de interpretación de los resultados y su verificación	Escrito de la tesis, escogencia de procedimientos estructurales de las composiciones, montaje de la Obra y concierto
La justificación de la elección	Conclusiones

El presente método sigue cuidadosamente los siguientes pasos: la observación (trabajo de campo) y el registro (grabaciones y transcripciones); el análisis y clasificación posterior; la elección de las herramientas para la composición, la posible formulación de algún enunciado y las conclusiones de la investigación.

3.1. Recopilación del Material

Debido al diseño de la presente investigación, la bibliografía consultada para el desarrollo de las composiciones se encuentra en las instituciones especializadas en antropología, etnomusicología y musicología: materiales de archivo inéditos que puedan encontrarse en el antiguo Centro de Documentación del Ministerio de Cultura de Colombia, Instituto Nacional de Antropología e Historia, los archivos del Conservatorio Nacional, publicaciones de revistas indexadas, Red Bibliotecas Luis Ángel Arango del

⁵⁶ Cfr. MAREN, J-M. *Méthodes de recherche pour l'éducation*. Bruxelles: Édition de Boeck. 1996, p. 112.

Banco de la República (BLAA), el Consejo de Territorial de Cabildos Indígenas de la Sierra Nevada (CTC), Ministerio del Medio Ambiente y otras instituciones que incluyen centros de documentación de las universidades de Colombia en Bogotá y la costa norte en los departamentos de la Guajira, Magdalena, Atlántico y Bolívar.

Las fuentes primarias también constituyen un importante instrumento para el presente estudio. Con este propósito se han realizado una serie de visitas a la Sierra Nevada. La primera fue llevada a cabo antes de la elaboración del proyecto de tesis y sirvió tanto para un primer acopio bibliográfico en bibliotecas locales, como para establecer un contacto inicial con uno de los jefes indígenas *wiwa* por medio de la *Fundación Cerrejón Guajira Indígena* institución que desarrolla proyectos sociales con las comunidades de la SN.

Los registros sonoros que sirvieron de insumos al proyecto proceden de las fuentes y materiales que se enumeran a continuación:

1. Fuentes sonoras que reposan principalmente en los archivos del Ministerio de Cultura de Colombia, la Asociación Nacional de Antropología del país, el Conservatorio Nacional y otras de las instituciones atrás mencionadas.
2. Documentos de recolección de material sonoro producido y editado por la fundación de música a cargo de los maestros Egberto Bermúdez y Juan Luís Restrepo. Dicho material responde a la recopilación en el marco de la citada producción de *Shivaldamán*.
3. Material sonoro recopilado durante el trabajo de campo a partir de fuentes primarias de referencia representadas por nativos de la región y personas en contacto con las comunidades.

3.2. Acopio, análisis y categorización de los datos obtenidos⁵⁷

Una vez obtenido el suficiente material, se emprendió el proceso de clasificación para determinar categorías, delimitar las fuentes a utilizar y la manera cómo éstas serían parte del plan general de cada obra. Debe aclararse que sólo se grabaron y transcribieron

⁵⁷ Los procedimientos mencionados en esta sección y desarrollados en el capítulo cinco de la presente tesis, se basan en el trabajo titulado: *Transcripción y notación de piezas musicales indígenas: recopilación realizada entre la comunidad wiwa de la zona del río Ranchería / Riohacha-Guajira-Colombia* (2012), realizado para el seminario optativo del doctorado *Panorama de la Teoría Musical en la Historia de Occidente. La Representación del sonido y sus reglas compositiva* dictado por la Dra. Diana Fernández Calvo en la universidad de Cuenca, Ecuador.

las piezas autorizadas por el *mamo* obteniendo la respectiva explicación sobre cada una de ellas; el material al que se accedió se puede clasificar en Música sagrada (gaitas y chicotes) y Música juglar, la cual no es considerada sagrada por la autoridad *wiwa*, puesto que es ejecutada por mestizos y se encuentra influenciada por otras culturas. Siguiendo el criterio del *mamo* y del investigador, únicamente la música sagrada fue utilizada como base fundamental para las composiciones de esta tesis, debido a su valor simbólico y cosmogónico dentro de la comunidad. A continuación se resumen los pasos dados:

1. Selección de las piezas (realizada por el *mamo*)
2. Explicación por parte del *mamo* sobre el significado de cada pieza
3. Grabación
4. Transcripción global del material a notación occidental tradicional
5. Ponderación y escogencia del material utilizado en las composiciones
6. Revisión y Análisis del material elegido
7. Representación mixta⁵⁸
8. Implementación del material en la composición

Finalmente se procedió a elegir cada una de las herramientas para la estructuración de las composiciones, tratando de visualizar lo más acertadamente posible las distintas técnicas que serían aplicadas: el tratamiento estético de las obras, la orquestación, los medios mixtos, y en determinados casos, los lenguajes de programación, edición y audio que fueran pertinentes.

3.3. Producción del marco teórico de las composiciones y elaboración de las mismas

Cada obra cuenta con un marco teórico determinado y una metodología particular. El trabajo compositivo, por ser inherente a la experimentación en varios de los aspectos

⁵⁸ La representación mixta o sinóptica utilizada, sigue la metodología de la escuela francesa impulsada por Gilbert Rouget desde el Museo del Hombre de París. Esta metodología está explicada en una publicación de 1981 titulada: *Ethnomusicologie et representations de la musique* editada por el Centro Nacional de la Investigación Científica, en la cual se hace referencia a cinco casos de transcripción sinóptica realizada por distintos autores desde el Departamento de Etnomusicología del Museo. Cfr. FERNANDEZ CALVO, D. “La representación gráfica de la música de tradición oral. Enfoques y problemas”. En: *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”* N° 21, Editorial EDUCA, 2007, p. 174.

de su abordaje (tal como ocurre por ejemplo con la toma de decisiones para definir el uso y las combinaciones del aparato instrumental y su tratamiento tímbrico) implica la toma de decisiones por “ensayo y error”, lo cual podría generar en su momento contradicciones con el plan previsto inicialmente. Por esta razón los textos respectivos fueron desarrollados paralelamente con la escritura de las secciones de cada obra, de manera que se fuera constatando si realmente los resultados de los procedimientos aplicados en la composición cumplían la solidez de la investigación.

Antes de presentar algunos de los aspectos fundamentales, que son ejes de las propuestas compositivas de la investigación, resulta importante dejar en claro que dichos aspectos implican el uso de técnicas y estructuras diferentes de acuerdo a cada una de las obras proyectadas. En general, desde el punto de vista de la visión estética, cada obra fue fundamentada en un estilo que favoreciera las sonoridades propias del medio local.

De acuerdo a lo que se expresó sobre los trabajos mixtos relacionados con la conservación de los recursos naturales, la estética corresponde a una postura que el autor de la presente tesis ha venido desarrollando durante varios años, la cual en buena parte condiciona el tratamiento tímbrico y la estructura musical en favor de la concientización de las problemáticas ecológicas. Para el caso de los pueblos indígenas, es muy importante entender que la alteración del equilibrio ecológico por parte del ser humano presenta una analogía con la pérdida de los valores culturales y las costumbres de estos pueblos, los cuales, debido al acoso tecnológico y arrinconamiento de la civilización moderna, son víctimas del desarraigo, la desaparición y el desplazamiento. Se asumió, por tanto, a favor de estos fundamentos ecológicos, un compromiso estético que supuso una metodología de experimentación tímbrica, un trabajo conjunto con los intérpretes, una verificación de los resultados y una ponderación para definir las representaciones gráficas más adecuadas dentro de las partituras.

Entre los aspectos esenciales que determinaron tanto la estructura como las ideas generatrices de las obras y los recursos para desarrollarlas, numeramos (en negrilla) algunos de los más significativos:

- 1. Aspectos tímbricos propios o derivados de los instrumentos indígenas y del paisaje sonoro de su entorno.** Para el desarrollo de estos aspectos se hicieron los registros sonoros correspondientes y se procedió a una clasificación y organización de un banco de muestras que dio cuenta de las posibilidades

tímbricas tradicionales y extendidas de los instrumentos indígenas. Debido a que estos aspectos se relacionan con los recursos utilizados para la composición electroacústica, se utilizó el software Max MSP y Pro Tools para la programación, la edición y la espacialización de las obras así como para el procesamiento en vivo. Se utilizaron programas como PWGL y PD en algunos casos de estructuración de las alturas, de obtención de diversos parámetros de combinación rítmica, densidad armónica, y en general para obtener un espectro de posibilidades para la aplicación de los conjuntos de grados cromáticos.

2. **Aspectos derivados de las estructuras musicales de la música wiwa, que se aplicarán en las composiciones (escalas, modos, estructuras rítmicas, de tempo y carácter, giros interválicos y afinación, etc.).** Estos elementos constitutivos de la propia expresión musical de los indígenas de la Sierra en general y de los *wiwa* en particular, requirió de un procedimiento analítico previo, de manera que se pudo clasificar y definir su estructura musical, la importancia que tienen y el papel que cumplen dentro de dicha estructura. Solo entonces se planearon las piezas utilizando los elementos estudiados, de forma tal que la contextualización de las obras garantizara una coherencia entre los materiales utilizados y el desarrollo de las ideas. Se privilegió la composición acústica para instrumentos solos y para el grupo instrumental de mayor dimensión, así como el uso de técnicas extendidas en los instrumentos.
3. **Tópicos que tienen relación con la visión cosmogónica de los wiwa, sus expresiones literarias y su tradición oral (fábulas, relatos, creencias, etc.).** Estos aspectos relativos a sus seres míticos, sus dioses, así como a la interpretación de los fenómenos naturales, han sido contemplados para el abordaje de cierto contenido programático presente en sus mitos. Dichos tópicos fueron de suma importancia para el proyecto, en tanto que implicaron una relación muy estrecha entre los recursos, los métodos y la fundamentación de la visión estética de la propuesta creativa.
4. **Desarrollo de las posibilidades de ejecución de los instrumentos indígenas, y la inclusión de un grupo musical *wiwa* como parte del plan estructural e instrumental de las obras.** A lo largo de la investigación y fruto del

trabajo con un grupo musical *wiwa*, se propuso que hicieran parte del grupo de cámara previsto para la obra mayor u otra de las composiciones de la investigación. Sin embargo, debido a la dificultad de su actuación en vivo, se compuso una sección electroacústica que incluyó la sonoridad del grupo de gaita indígena en la obra denominada *Gaitas*, pudiendo ser modificada dicha sección, a fin de incluir el grupo en vivo cuando esto sea posible.

Finalmente, para la obra mayor del doctorado y para la obra mixta *Gaitas* se planteó el uso de los instrumentos indígenas ampliando sus posibilidades tímbricas y de ejecución. El trabajo de las composiciones y el orgánico instrumental se resume en una serie de piezas (al menos 2) para instrumentos solos. Dichas obras son para Flauta en Do y en Sol. En el caso de una de ellas se utiliza el carrizo, las maracas y la caja indígena, utilizando un tratamiento mixto que incluye sonidos electrónicos y espacialización. Por otra parte, la obra de mayor dimensión se presenta para conjunto de cámara compuesto por cuerdas (cuarteto en formato tradicional), maderas (Flautas, Clarinetes), piano, voz, percusión e instrumentos indígenas.

Los resultados obtenidos se han dado a conocer a través de conciertos y conversatorios en las Universidades de Montreal-Canadá, Jorge Tadeo Lozano de Bogotá, Nacional de Colombia y Caldas de Manizales. Igualmente, la producción de un disco de música indígena que contiene el material de la investigación etnomusicológica referente a las estructuras, cantos y significación de las piezas indígenas está en proceso de grabación y será publicado en su momento.

3.4. Recursos

Los recursos para la elaboración de las distintas composiciones incluyeron el uso de programas de audio y de composición asistida, aplicaciones de la *Transformada Discreta de Fourier* (la cual sirve para la obtención de bandas distintas cuyas señales se envían a canales de audio diferentes para el diseño de la espacialización)⁵⁹. Se privilegió como recurso el uso de *matrices combinatorias* seriales o no, así como las aplicaciones teóricas y el manejo de los conjuntos de *grados cromáticos*. En general, los recursos

⁵⁹ El desarrollo de esta temática fue ampliado en el seminario titulado *La espacialidad del sonido en la música electroacústica* (2011) dictado por el Dr. Oscar Pablo Di Liscia. En la obra *Gaitas* se implementaron algunos recursos propios de la especialización del sonido electroacústica (véase cuarto capítulo).

que se acaban de mencionar, se aplicaron tanto en la elaboración de las obras electroacústicas, en las que se requirió procesamiento previo y en tiempo real, como en la determinación de distintos parámetros y posibilidades de combinación de las alturas, los alcances para el desarrollo de los recursos instrumentales y el plan estructural de las obras.

Además de los recursos musicales propios del proyecto fueron requeridos los correspondientes a recursos humanos y físicos para las tareas investigativas. Estos recursos están representados por la comunidad *wiwa* en general y en particular sus Mayores o *mamos*, un grupo musical y su coordinador, un ingeniero de sonido, así como asesores de la Fundación Cerrejón Guajira Indígena, personal para la guía de campo y los instrumentistas. En cuanto a recursos físicos se necesitaron todos aquellos para los desplazamientos a las zonas donde habitan las comunidades, tales como medios de transporte aéreo, terrestre y animal (mulas); además se utilizaron equipos de audio para grabación y edición, estudio de sonido, computador, material de escritorio, libros, insumos y alimentos no perecederos propios del trabajo de campo. En el momento de la realización de conciertos o informes musicales, se requirió el alquiler de equipos de sonido.

BIBLIOGRAFÍA

- ARTAUD, Pierre-Yves & GEAY, Gerard. *Present Day Flutes*. Paris: Editions Jobert et Editions Musicales Transatlantiques, 1980.
- ATEHORTÚA, Blas Emilio. *Apu Inka Atawalpanman*. [Partitura inédita que se encuentra en el Centro de documentación musical de la Biblioteca Nacional Colombia].
- BARRAGAN PARDO, Julio Marino. *Mamalawa, Modelo Ancestral de Ordenamiento Ancestral Indígena Cuenca del río Santa Clara Sierra Nevada de Santa Marta*. Santa Marta: Formatos & Imagen Publicidad, 2005.
- BARTÓK, Béla. “Sobre el método de transcripción”. En: *Escritos sobre música popular*. Madrid: Siglo XXI, 1979.
- BERMÚDEZ, Egberto. “La música de los habitantes de la Sierra Nevada: Visión Histórica” [Folleto]. En: *Shivaldamán: música de la Sierra Nevada de Santa Marta*. 2 ed. [CD-Rom]. Bogotá: Fundación de MUSICA, 2006.
- _____. “El poder de los sonidos: el lugar de la música en la ideología de los *kogui* y *sikuani*”. En: *Revista Javeriana*. Bogotá: Vol. 118, N° 586, 1992. pp. 54-65.
- BOULEZ, Pierre. *Puntos de referencia*. Eduardo J. Prieto (Trd.). Barcelona: Gedisa. 1981.
- CAAMAÑO, R. *Curso de Armonía del siglo XX*. Universidad Católica Argentina, 1991. [Edición Inédita].
- CALDERÓN, Johanna. “Fabio González Zuleta”. En: *Revista Compositores Colombianos*. Bogotá: Vol. 1, N°1, 2008. Disponible on-line: <http://facartes.unal.edu.co/compositores>
- _____. “Jaqueline Nova Sondag”. En: *Revista Compositores Colombianos*. Bogotá: Vol. 1, N°1, 2008. Disponible on-line: <http://facartes.unal.edu.co/compositores/> falta fecha de consulta
- CARO MENDOZA, Hernando. “Amazonas Fabio Fuentes” [Folleto]. En: *Festival internacional de Música Contemporánea*. Compositores colombianos Vol. 1. Bogotá: Ingeson [CD-Rom].

- CETTA, Pablo y DI LISCIA, Oscar Pablo. *Elementos del contrapunto atonal*. Cuaderno de estudio N° 6 del Instituto de investigación Musicológica “Carlos Vega”. Diana Fernández Calvo (Ed.). Buenos Aires: EDUCA, 2010.
- CUCHIELLA, Emilio. *El solitario corazón comenzó a hablar: recuerdos y primeros años de la misión entre los Kogi de la Sierra Nevada*. Italia: Itálica en Pescara, 1995.
- DICK, Robert. *The Other Flute: A Performance Manual of Contemporary Techniques*. 2a ed. United States of America: Multiple Breath Music Company, 1989.
- DOLMATOFF, Gerardo Reichel. *Datos Histórico-Culturales sobre las Tribus de la antigua Gobernación de Santa Marta*. Bogotá: Banco de la República, 1951.
- _____. “Notas sobre el simbolismo religiosos de la sierra nevada de Santa Marta”. En: *Razón y Fábula*. Separata. Bogotá: Universidad de los Andes. 1967, pp. 55-72.
- _____. *Lenguas Aborígenes de Colombia: Descripciones*. Vol. 3. Bogotá: Centro colombiano de estudios de lenguas aborígenes, Universidad de los Andes, 1989.
- _____. *Los Kogi: Una tribu indígena de la Sierra Nevada de Santa Marta, Colombia*. 2 ed. Vol. 1 y 2. Bogotá: PROCULTURA; Fondo Cultura Económica, 1985.
- DUQUE, Ellie Anne. “Guillermo Uribe Holguín”. En: *Revista Compositores Colombianos*. Bogotá: Vol. 1, N°1, 2008. Disponible on-line: <http://facartes.unal.edu.co/compositores/>
- ECO, Umberto. *La estructura ausente. Introducción a la Semiótica*. Francisco Serra Cantarell (Trd.). Barcelona: Lumen, 1986.
- FERNANDEZ CALVO, Diana. “La representación gráfica de la música de tradición oral. Enfoques y problemas”. En: *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*. N° 21, Editorial EDUCA, 2007.
- _____. *Constantes gráficas. La representación de la altura del sonido en el sistema notacional de Occidente*. Publicación internacional del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” UCA con la Editorial de la Universidad Peruana de Arte Orval. Perú: EDUCA-ORVAL, 2010.

- FRAMPTON, Kenneth. "Hacia un regionalismo crítico: Seis puntos para una arquitectura de resistencia". En: *La Posmodernidad*. Barcelona: Editorial Kairos, 2006.
- HERNÁNDEZ FUENTES, F. "Aplicación de parámetros matemáticos en un trabajo multidisciplinar de composición musical asistida por computadora sobre una temática folklórica". En: *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"* N° 26, Editorial EDUCA, Buenos Aires, 2012.
- SUAZA VARGAS, María Cristina. *Bibliografía General de la Sierra Nevada de Santa Marta: Centro de Documentación*. Colombia: Fundación pro sierra nevada de Santa Marta; Tercer Mundo Editores S.A., 1994.
- KARLOVICH, Atila. "Supay y salamanca en Santiago del Estero". En: *Actas de las VII Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana* (JALLA). Bogotá: Universidad de los Andes, 2006.
- MAREN, Jean-Marie. *Méthodes de recherche pour l'éducation*. Bruxelles: Édition de Boeck, 1996.
- MARVIN, Harris. *Introducción a la Antropología General*. Juan Oliver Sanchez Hernandez (Trd.). Toledo: Alianza, 1985.
- MICHELS, Ulrich. *Atlas de Música*. Tomo I. León Mames (Trd.). Madrid: Alianza, 1982.
- MIÑANA, Carlos. "Investigación sobre músicas indígenas en Colombia. Primera parte: un panorama Regional". En: *Revista A Contratiempo Música en la cultura*. Bogotá: Vol. 3. N° 13, 2009.
- MONCADA, Irving y DUQUE, Ellie Anne. "Blas Emilio Atehortúa". En: *Revista Compositores Colombianos*. Bogotá: Vol. 1, N° 1, 2008. Disponible on-line: <http://facartes.unal.edu.co/compositores>
- PAZ, Juan Carlos. *Introducción a la música de nuestro tiempo*. Buenos Aires: Editorial sudamericana, 1971.
- ROMANO, Ana María. *Fabio González Zuleta: Compositor colombiano*. Bogotá: Biblioteca Virtual del Banco de la República, 2001.

SAARIAHO, Kaija. “Timbre et harmonie”. En: *Le Timbre, métaphore pour la composition*. Paris: Ircam, 1991.

SAITTA, Carmelo. “El compositor hoy en américa latina”. En: *Revista del Instituto Superior de La Universidad Nacional del Litoral*. Santa Fe, Argentina, N° 6, 1999.

STOCKHAUSEN, Karlheinz. “Música electrónica e instrumental”. En: *Boletín de programas*. Vol. 22, N° 223. Bogotá: Instituto Nacional de Radio y Televisión de Colombia, 1965.

URREA, Jesús Pinzón. *Bico Anamo* (Gente sumergida). [Partitura inédita que se encuentra en el Centro de documentación musical de la Biblioteca Nacional Colombia].

_____. *Ñéé Iñati ¿Qué mira?* [Partitura inédita que se encuentra en el Centro de documentación musical de la Biblioteca Nacional Colombia].

VINALES, José. *Indios Arhuacos de la Sierra Nevada de Santa Marta*. Bogotá: Editorial Iqueima, 1952.

Obras musicales referenciadas

FUENTES HERNÁNDEZ, Fabio M. *Segmentos*, para Pequeña Orquesta Sinfónica, 1992.

_____. *Amazonas*, para Orquesta de Cuerdas, 1996.

_____. *Cacería de Ballenas*, para Violín electrónico y cinta pregrabada, 1996.

_____. *Pájaros*, para flauta y sonidos electrónicos, 2006.

_____. *Salamanca*, pieza mixta, 2010.

CAPÍTULO II

TRABAJO DE CAMPO: ESTUDIO DE LAS FUENTES ACÚSTICAS RECOPIADAS EN LAS COMUNIDADES DE LOS INDÍGENAS *Wiwa* DE LA SIERRA NEVADA DE SANTA MARTA⁶⁰

1. NOTAS DE CAMPO DE LOS VIAJES DE INVESTIGACIÓN

Este capítulo es el resultado de los datos y actividades realizadas durante las visitas a la SN. En su mayoría, la información es tomada directamente de las notas de campo. Se mencionan a continuación algunas de las actividades realizadas en la fase previa al trabajo de campo y otras que se consolidaron durante las visitas realizadas a la SN:

Fase Previa

1. Consultas bibliográficas y recolección de datos.
2. Sondeo de la situación de seguridad en la zona y factibilidad de contacto con la comunidad *Wiwa*.
3. Delimitación del lugar o lugares en que se realizará la investigación y recopilación de material para el conocimiento del área y la comunidad asentada.
4. Elección tentativa de las fuentes y plan general de trabajo para el logro de los objetivos.
5. Adquisición del equipo técnico para el Acopio de la información.

Fase de Campo

1. Socialización de los objetivos del proyecto y acuerdo de un plan de trabajo acordado con la fuente primaria.
2. Presentación de un proyecto que beneficie a la comunidad, la entidad cooperante y al investigador.

⁶⁰ El presente capítulo está elaborado siguiendo algunas de las recomendaciones del tratado *Etnomusicología* de Enrique Cámara de Landa. Cfr. CÁMARA DE LANDA, E. *Etnomusicología*. Madrid: Ediciones del ICCMU, 2004.

3. Elaboración de un cronograma y de los objetivos del trabajo.
4. Sesiones de grabación musical y entrevistas.
5. Encuentros informales con la comunidad.
6. Organización del material recopilado.
7. Edición de una presentación en audio y video donde se reflejen los momentos, actividades y productos del trabajo realizado para ser presentado y entregado a la comunidad y entidad cooperante.

1.1. Antecedentes

La necesidad de contactar con las *fuentes primarias*⁶¹ —y de establecer una estrategia que permitiera obtener información oportuna y veraz— requirió de un sondeo previo de algunas entidades cercanas a la comunidad, eligiendo finalmente la Fundación Cerrejón Guajira Indígena (FCGI) como apoyo para llevar a cabo la recolección del material sonoro. Luego de conocer el panorama general de la SN y la situación local del lugar en que se realizaría el trabajo de campo (teniendo en cuenta el ámbito político, social y de orden público), se determinó la estrategia para la introducción del investigador en la comunidad.

Luego se logró establecer una metodología de *trabajo colaborativo*, en el que las partes involucradas se beneficiarían mutuamente de los resultados de la investigación. Se planteó la necesidad de obtener recursos para realizar los primeros desplazamientos hacia la zona de los asentamientos indígenas, y, finalmente, se elaboró un proyecto para la recopilación y grabación de música, cuyos actores serían: el pueblo *Wiwa*, el Cabildo Indígena, la FCGI y el investigador.

Una vez se hicieron los acuerdos de cooperación con todas las partes —quedando pendiente la autorización formal del Cabildo Indígena— se dispuso un plan de acción personal para la recolección de los datos. Dicho plan debía darse en el marco de visitas programadas a la zona del asentamiento *Wiwa* e incluía:

1. Adquisición de equipos de grabación y video adecuados.

⁶¹ Siguiendo los términos antropológicos, en adelante entiéndase por *fuentes primarias* a la información proveniente directamente de la comunidad *wiwa*.

2. Sesiones de grabación en campo y en estudio; entrevistas con músicos y autoridades.
3. Registros en video y audio tanto de momentos de la vida diaria como de los rituales realizados por los *mamos*, etc.

Se detallan a continuación las actividades generales que se programaron en cada viaje:

1. **Ritual introductorio:** Presentación ante el *mamo*, ritual de recibimiento y autorización para la realización de actividades (esto fue planteado como requisito de la autoridad indígena antes de iniciar y luego de culminar las tareas con los indígenas).
2. **Reunión-plan de actividades:** Encuentro general con músicos, coordinador, *mamo* y representante de la FCGI para fijar un cronograma de actividades.
3. **Reunión-repertorio:** Encuentros para definir la grabación de la música y demás registros de audio y video con el visto bueno del *mamo*.
4. **Grabación en campo 1:** Entrevista con el *mamo* a cerca de los temas musicales que se grabarán en el estudio y su significación.
5. **Grabación en campo 2:** Ensayo general con los músicos y entrevistas con ellos.
6. **Grabación en estudio:** Sesiones de grabación de los temas musicales acordados con el *mamo*.
7. **Actividad de integración:** Momentos informales de socialización en campo. Reunión en la casa del *mamo* con los músicos y actores del proyecto, en la cual los miembros de la comunidad interpretaron de manera espontánea piezas musicales.

8. **Ritual conclusivo:** Cierre de actividades con un *ritual de pago* por parte del *mamo*

1.2. Introducción a la comunidad: primer viaje del 7 al 11 de febrero de 2011

Los viajes de investigación se realizaron a partir de Febrero de 2011. La primera visita a Riohacha en el Departamento de la Guajira permitió determinar la zona donde se llevaría a cabo el trabajo de campo, además se proyectaron otros tres viajes a lugares distintos de la SN, gracias a los cuales se pudo recoger el total de la información con la que se cuenta hasta el momento. La organización de algunos de los viajes se logró a través de la Fundación Cerrejón Guajira Indígena. Esta entidad posee una valiosa y actualizada información sobre las comunidades de la SN debido a que mantiene un continuo contacto con ellas a través de sus proyectos y la realización de actividades conjuntas. Aprovechando esta circunstancia, se hicieron las consultas y gestiones pertinentes para lograr un primer acercamiento con la comunidad *wiwa* y la posterior presentación del proyecto de investigación doctoral ante las autoridades indígenas.

El 7 de febrero comenzó un viaje de cinco días, en el cual se evaluaron las circunstancias de seguridad de la zona, se contactaron las fuentes y se establecieron los primeros acuerdos de cooperación. Se procedió a plantear una agenda de trabajo, advirtiendo la necesidad de obtener información suficiente —por parte de músicos y *mamos*— respecto de las expresiones musicales más importantes de los *wiwa* (su contenido y significación, la práctica de la música en su vida cotidiana, etc.). Se realizaron reuniones en las que se dejó establecida la importancia de trabajar inicialmente con un grupo musical y un *mamo*, así como de acordar el compromiso y la disponibilidad necesarias para establecer sesiones de entrevistas y grabación de los distintos temas musicales. Además se acordó desde aquel momento la necesidad de nombrar un Coordinador indígena y un Supervisor de la FCGI, lo cual garantizaría la disposición y colaboración logística requeridas para esta primera fase de la investigación.

Sin embargo —tal como ocurre frecuentemente en estos primeros contactos— se habían guardado demasiadas expectativas sobre los planes de trabajo planteados a corto y mediano plazo, y estos fueron variando y decantándose durante el proceso de las visitas de campo. Desde un principio hubo acuerdo —con ciertas reservas debido al alto valor que tiene para la comunidad la información a la cual se pretendía acceder— sobre

la necesidad de rescatar y resguardar su acervo cultural, sobre todo aquel representado en sus expresiones musicales. Lo anterior permitió establecer el compromiso y los votos de confianza por parte de la comunidad.

Este pueblo se considera el más “receloso” de todas las que habitan la SN, debido a que otros proyectos realizados con instituciones del Estado y particulares, terminaron siendo considerados por la comunidad como precedentes negativos. La presentación de la propuesta de investigación ante la comunidad fue un aspecto difícil de sortear, sin embargo, la vinculación de la FCGI generó la confianza y el apoyo requerido para el inicio y la continuidad de las actividades programadas durante las visitas de campo.

Como conclusión de este primer viaje, vale la pena referir lo siguiente:

1. A pesar de las primeras conversaciones con los indígenas y autoridades de la FCGI —según las cuales se esperaba tener un primer contacto con los músicos, con el coordinador y con los *mayores*— las tareas propuestas sólo se cumplieron parcialmente. Si bien se realizó una reunión con uno de los *mamos* encargado de la zona, el encuentro con los músicos (instrumentistas) queda pospuesto para un segundo viaje debido a que estos no alcanzaron a llegar desde la parte alta de la SN a causa de las copiosas lluvias de invierno. Sin embargo, rescatamos la gran importancia de un primer ritual de recibimiento por parte del *mamo* Juan de Jesús Pastor el cual autoriza formalmente inicio del proceso de investigación (selección de repertorio y grabación de música *wiwa*).
2. Es en este primer viaje de campo, es donde surge la necesidad de recopilar temas de *Música sagrada*, así como de aquella representada en la expresión de algunos Juglares que tienen ancestros *wiwa* y que son aceptados por los *mayores* de la comunidad. Se estableció un compromiso con la FCGI y la comunidad, en el que nos propusimos esfuerzos conjuntos dirigidos a la producción discográfica de *Música sagrada* y *Cantos de juglares*. Quedó claro además que esto se plantearía a través de la presentación de un proyecto liderado por el investigador y un plan de acción que pudiera articularse a las actividades del trabajo de tesis.

3. Existía un trabajo previo de la FCGI, el proyecto de promoción cultural y desarrollo social llamado *Exploración de la realidad social de las comunidades indígenas wiwa y kogui*, en cuyo marco se realizaron actividades de ensamble musical y danza, así como de construcción de instrumentos musicales para la interpretación de *Gaitas*. El proyecto, que fue novedoso e interesante para la comunidad *wiwa*, incluyó una presentación en un evento realizado en la ciudad de Cartagena de Indias. Por supuesto esta instancia, favoreció posteriormente los intereses académicos del presente Proyecto de Tesis y dejó abierta una puerta para la continuación del trabajo de rescate y afianzamiento de todos estos aspectos propios de la cultura *arsaria*.
4. Es notable que todos los miembros importantes de la comunidad con los cuales se tuvo conversaciones insistieron en que sus valores se han perdido y en que se ha distorsionado el significado de sus tradiciones, debido en parte a la información masiva de los medios de comunicación. Queda claro que los jóvenes *wiwas* que habitan las zonas bajas del río Ranchería (véase Figura 2) han sido los más afectados por este fenómeno y que gran parte de estas familias indígenas habitan en una zona urbana deprimida, donde el contacto diario con las emisoras radiales y la televisión incita permanentemente a seguir modelos y valores occidentales diferentes a su cultura.
5. Aunque los sucesos de este primer viaje no reflejaron el cumplimiento estricto de las actividades propuestas en el cronograma de la visita, se pudo concluir que el éxito de la misma radicó en el contacto con las fuentes primarias, los consecuentes acuerdos sobre cómo abordar los asuntos y propósitos de la presente investigación, y la definición del lugar donde se realizarían las tareas de campo. Por otra parte, a partir de ese momento se fijaron compromisos de cooperación y de confianza que favorecerían más adelante la continuación del trabajo tanto con la comunidad como con los funcionarios de la FCGI. Quedó a su vez pendiente la presentación del proyecto para desarrollar con la comunidad, dentro de cuyos fines estaría la grabación del mencionado disco compacto de música *wiwa*, la elaboración de instrumentos musicales, la edición de un manual de ejecución para la interpretación musical de gaitas y chicotes, y la recopilación de los temas musicales para la preservación del repertorio.

6. El punto geográfico en el cual se realizó el trabajo de campo es una zona semirural, un suburbio —llamado *el Dividivi*⁶²— en el cual pulula la pobreza y la deficiente prestación de los servicios básicos por parte del Estado. El *Dividivi* es un barrio de los suburbios de la capital de la Guajira, sus casas están construidas en algunos casos con adobe y caña, y en otros con ladrillo y mezcla de concreto, no existe sistema de acueducto y alcantarillado (el agua llega en carro-tanques una vez por semana), sus calles son trazados irregulares de tierra árida que en invierno se vuelven lodazales y en verano despiden nubes de polvo amarillento. Es allí donde se encuentra la autoridad máxima de la comunidad *wiwa* que se asienta en la zona baja del río Ranchería, la autoridad está conformada por tres *mamos* los cuales son responsables de toda la población *wiwa* del sector. La máxima autoridad la ejerce el *mamo* Juan de Jesús Pastor, con el cual se hizo contacto desde el segundo viaje emprendido y es quien ha dado las pautas para la recolección de la información y las autorizaciones de cada sesión de registros de grabación, además de elegir el repertorio de música sagrada sobre el cual se debía trabajar.

1.3. Primera recolección de muestras: segundo viaje del 16 al 20 de octubre de 2011

En el segundo viaje se diseñó un cronograma de actividades para aprovechar al máximo el tiempo que se compartiría con los músicos de la comunidad. Si bien el plan de actividades no se cumplió cabalmente (y las expectativas propias del cronograma no coincidieron con el ritmo de trabajo) se era consciente de la inconveniencia de atropellar la fuente primaria o de presionarla para obtener la información pertinente. A partir de este segundo viaje fue necesario entender la situación y adaptarse a los horarios flexibles que manejan las comunidades de la SN. Por otra parte, en cuanto a las condiciones de colaboración de la FCGI, estas no fueron lo suficientemente apropiadas durante este encuentro, debido al sin número de proyectos y compromisos administrativos que la fundación tuvo que atender en dicho momento.

⁶² El nombre de este suburbio, en el cual habita un número importante de la población *wiwa*, se debe al árbol que lleva su nombre y que es propio de esta zona suburbana de Riohacha.

La primera tarea realizada en Riohacha fue la de conocer las personas con las que se trabajaría. Además, se comprobó la eficiencia de los equipos de grabación adquiridos para el trabajo de campo, situación que se da por primera vez en el *Dividivi*, donde se realizó el primer contacto con todo el grupo de músicos, los coordinadores y el *mamo*, quienes tenían organizado un encuentro a manera de presentación musical y un ritual de pago por parte del mayor Juan Pastor. Este se convierte en un momento crucial en el que por primera vez, se visualiza la factibilidad del proyecto. Las observaciones del *mamo* se refirieron al significado de la música sagrada y la importancia de ésta en el diario vivir de la comunidad. Agregó, además, que la música era fundamental para su cultura, ya que hacía parte de cada ritual, fiesta y ceremonia.

Durante este encuentro en el *Dividivi* saltaba a la vista que el asentamiento suburbano no era el lugar adecuado para realizar las muestras, debido a las condiciones acústicas del espacio abierto, a las constantes interrupciones de curiosos y a las intervenciones de algunos habitantes, espontáneos, que querían participar en los cantos de los juglares. En todo caso este momento fue muy significativo por ser el primero de los contactos con la fuente primaria en su terreno de asentamiento, lo cual hacía necesario registrar cada uno de los eventos acaecidos. Se dispuso un método para la recolección de datos en el trabajo de campo, que consistió en el registro de entrevistas (espontáneas⁶³) y grabaciones musicales.

En este viaje el grupo de intérpretes, juglares, coordinadores y *mamo* quedó conformado de la siguiente manera:

⁶³ Se decidió prescindir de las entrevistas preparadas (a través del diseño y aplicación de cuestionarios) que podrían implicar distancia en la relación informante-receptor. En cambio se prefirió la formulación de preguntas espontáneas, esta preferencia por lo espontáneo no se restringía al campo de las entrevistas sino que buscaba crear escenarios propicios ejecuciones musicales espontáneas. Las preguntas fueron similares a las propuestas por MacAllester en *Enemy Way Music* —traducidas por Enrique Camara de Landa—, sin embargo, se formularon en diálogos informales y sin seguir un orden determinado.

Tabla 3. Grupo de trabajo

Juan de Jesús Pastor	<i>Mamo</i> (Autoridad máxima zona baja del río Ranchería)
José Mojica Andiwa	<i>Watuhku, Mena y Terrua</i> (Carrizos)
Álvaro Coronado	<i>Kamno</i> (Caja)
Pedro Fuenmayor	<i>Aguna</i> (Maracas)
Antonio Nazario	Juglar-Compositor
Nemesio Nieves	Juglar-Compositor
Arnoldo Gil	Coordinador
Fabio Montero	Coordinador-Auxiliar de etnia
Otto Vergara	Director de FCGI
Daiver Pinto	Funcionario de la FCGI-Coordinador de proyectos

A continuación, se muestra el cronograma de actividades diseñado para el viaje, señalando con una “X” las actividades cumplidas parcialmente y con “XX” aquellas cumplidas plenamente. Además, se agregan los comentarios que en su momento se hicieron respecto de cada actividad realizada.

Actividades Generales:

- **Reunión para organizar la agenda [XX].** Se le solicita al investigador ir al barrio *Dividivi* para reunirse con los integrantes del grupo. Es el primer contacto con ellos, las circunstancias no son las mejores para iniciar el trabajo. Sin embargo, es muy interesante la reunión en un contexto abierto de características urbanas, debido a la participación de algunos vecinos indígenas y gentes del barrio *Dividivi*. Esta reunión, sirvió para entrar en confianza y ser testigos de un primer ritual por parte del *mamo*.
- **Grabaciones sobre aspectos de la oralidad indígena *wiwa* y *kogui* (relatos, cantos, ritos, música, etc.) [X].** Resultado Positivo: se grabaron cerca de treinta piezas entre gaitas y chicotes, en estudio o recinto cerrado y en espacio abierto, además de un número significativo de entrevistas y aclaraciones sobre los significados de cada pieza.
- **Grabación del entorno, paisaje sonoro, circunstancias especiales del diario vivir y condiciones climáticas, etc.** Actividad Aplazada.

- **Registros de sonoridad y expresiones particulares de su lenguaje fonético y rituales [X].** Actividad realizada a partir del estudio del material recolectado.

A continuación, se encuentra el detalle diario del cronograma:

Domingo 16 de octubre 2011

8 a.m. Reunión para socializar los objetivos de trabajo conjunto y el plan de tesis [X]. Se realizó la reunión el día lunes.

10 a.m. Grabar entrevistas con los músicos [X]. Actividad realizada parcialmente. Algunas de las preguntas fueron:

- **Cuál es su función dentro de la comunidad [X].** Actividad realizada parcialmente. Se programaron reuniones individuales para llevarse a cabo en el viaje No. 3.
- **Cuáles piezas son más importantes que otras y cuál es su significado [X].** Actividad realizada parcialmente. Se programaron reuniones individuales para llevarse a cabo en el viaje No. 3.
- **Cuántos chicotes y gaitas tienen en el repertorio. [XX].** Alrededor de unos cincuenta chicotes y trecientas gaitas. En este momento aclararon que cada pieza está relacionada con las actividades de su vida cotidiana; también que son muy similares en su estructura y el carácter, con diferencias sutiles de acentuación rítmica y variaciones ornamentales en su melodía. En todo caso para ellos, cada una tiene su propia concepción y significación.
- **Cómo conciben la improvisación [X].** Actividad realizada parcialmente. Se programaron reuniones individuales para llevarse a cabo en el viaje No. 3.
- **Cómo practica cada uno de ellos su instrumento para mejorar el manejo técnico, qué ejercicios técnicos hacen [X].** Actividad realizada parcialmente. Se programaron reuniones individuales para llevarse a cabo en el viaje No. 3.

- **En qué piensan o se inspiran mientras ejecutan [X].** Depende de, a quién o a qué, se refiera la pieza, pero en general, predomina el gusto por lo musical.
- **Qué otros instrumentos ejecutan y cuáles ya no se usan, si se usan poco o muy especialmente como el caracol, preguntar por qué ya no se practica o cuándo y cómo se utilizan [X].** Esta pregunta fue realizada al *mamo*. Se realiza la interpretación de trompa y caracol por parte del *mamo* y se plantea concertar en el proyecto cerrejón una actividad de construcción de instrumentos incluido el morrocoyo, elaborado con el caparazón de una tortuga que lleva su nombre.

6 p.m. Definir qué se va a grabar en el estudio y qué se va grabar con la minigrabadora [XX]. Quedó definido y está el material inicial.

Lunes 17 de octubre 2011

8 a.m. Reunión con cada uno y grabación de cada instrumento definiendo y clasificando qué efectos se deberían grabar en estudio [X]. Esta actividad fue planteada erróneamente ya que la expectativa inicial de ellos era la de mostrar su música.

11 a.m. Reunión del grupo, entrevistas y definición de las piezas a ensayar para la grabación [XX]. Se interpretaron varias piezas y se definió cuáles serían grabadas en el estudio. Se grabó la sesión en audio y video.

2 p.m. Ensayo y grabación con video y minigrabadora [XX]. Se realizó exitosamente.

Martes 18 de octubre 2011

11 a.m. Grabación en estudio [XX]. Se realizó exitosamente.

3 p.m. Reunión y concertación de actividades como:

- Concertar actividades y objetivos de los indígenas, que permitieran formular un proyecto para la FCGI [XX]. Se llega a un acuerdo⁶⁴.
- Propuesta de crear un espectáculo con literatura (cuento, historias y fábulas) musicalizada y teatralizada [XX]. No se incluye en este proyecto.
- Cronograma de encuentros 2012 y concertación de planes y actividades [X]. Para realizar esta actividad se necesitaba conocer la financiación del proyecto.

Miércoles 19 de octubre 2011

6 a.m. Viaje al Mamey [XX].

2 pm. Actividades con los *kogui*. Reunión introductoria en la que se les explicó el proyecto de la tesis y el concertado con FCGI [X]. No se logra la actividad de bautizo del pueblo del Mamey debido a que los instrumentos no estuvieron a disposición del *mamo* por problemas del desplazamiento desde la sierra y la travesía de los ríos crecidos. Fuimos de regreso pero el *mamo* quedó en disposición de hacer la actividad en cuanto se pueda.

Jueves 20 de octubre 2012

Hablar sobre proyecto con Daiver Pinto (Asesor de la FCGI) [XX]. Se escribe el proyecto y su presupuesto. Las actividades son:

1. Grabación de un cd y edición de un folleto de la mejor calidad posible.
2. Construcción de instrumentos.
3. Edición de método de enseñanza instrumental de gaitas y chicotes *wiwas* con su respectivo significado, ejercicios técnicos si se pueden considerar, notación, etc.
4. Realización de un Festival de Música indígena de la SN.

⁶⁴ El proyecto en el que cooperan la FCGI, la comunidad *wiwa* y el investigador actualmente continúa sus actividades, entre estas se encuentra el lanzamiento de un CD con algunas de piezas grabadas.

Como puede inferirse del plan de actividades anterior, en varios casos éstas no se lograron cumplir, y en la mayoría, se realizaron parcialmente, pero además, algunas de las tareas se hicieron de forma extemporánea, adaptándose a las circunstancias.

Las sesiones más importantes desde el punto de vista de la información obtenida se realizaron en el salón de convenciones de uno de los hoteles de Riohacha. Allí se citó al personal completo del proyecto durante los días siguientes a la primera reunión en el *Dividivi*. La idea era que durante el tiempo de estas actividades se definiera todo lo que se grabaría en el estudio de sonido. El transporte de los indígenas se realizaba en taxis públicos o camionetas de la Fundación, siendo ésta la encargada de coordinar el tema de los traslados. La primera sesión del día 17 de febrero no fue lo suficientemente productiva debido a que al juntarse todo el personal fue necesario trabajar por turnos dentro del mismo salón, de manera que mientras se registraban los datos de una persona que explicaba alguna de las interpretaciones musicales, el resto de asistentes debía esperar pacientemente, lo cual causaba cierto afán o ansiedad en el informante y entorpecía la fluidez de la entrevista. Para las siguientes sesiones este inconveniente fue superado citando a los grupos o personas en horas distintas.

Uno de los inconvenientes que se reflejarían luego de estas primeras sesiones (y que mucho más adelante se haría latente) fue la ausencia del *mamo*. Esto fue relevante, debido a que el análisis posterior de las explicaciones de las gaitas obtenidas aquel día por parte de los músicos, adolecieron en general, de la profundidad que conllevaron aquellas que más adelante ofrecería el *mamo* sobre otras expresiones similares. Esto no significó, desde luego, que la visión de los otros miembros informantes no fuera pertinente o dejara de tener valor para la investigación, pero sí que sería imprescindible obtener información directamente del *mamo*.

A lo largo del trabajo de campo se siguieron algunas estrategias para la obtención de información, y éstas fueron consolidándose en la medida que avanzaron las estadías *in situ*. Dichas estrategias coinciden, en mayor o menor medida, con propuestas metodológicas como las de Enrica Delitala⁶⁵ que —según referencia Enrique Cámara de Landa⁶⁶— plantea que durante la “fase ejecutiva del trabajo de campo” se deben realizar tareas de socialización acerca de la investigación y la explicación de los objetivos de la misma. Aconseja además la elección de un intermediario (entidades culturales u otras

⁶⁵ Cfr. DELITALA, E. *Come fare ricerca sul campo*. Cagliari: Editrice Demovratca Sarda, 1978.

⁶⁶ Cfr. CÁMARA DE LANDA, E. *Etnomusicología*. Madrid: Ediciones del ICCMU. 2004, p. 373.

organizaciones locales) para acceder a los informantes de manera más fluida, teniendo en cuenta desde luego, que dichas entidades tienen sus propios objetivos de trabajo, lo cual coincide perfectamente con las circunstancias de esta investigación; también otro comentario de Delitala (con el inconveniente mencionado antes, respecto de la citación para trabajar grupalmente) en el cual ella advierte que los miembros participantes en las entrevistas y actividades pueden interinfluenciarse o condicionarse mutuamente cuando son entrevistados en grupo.

Otro autor citado por Cámara de Landa, Thomas Williams⁶⁷, aconseja tener claras las jerarquías entre los miembros informantes y no establecer favoritismos por uno u otro durante el trabajo de recolección de información. El mismo autor previene sobre aquellos informantes que en su afán de sobresalir o ganar *status* ofrecen su colaboración. Esto se menciona, ya que como se verá más adelante, se presentó el caso en el que algunos miembros informantes que colaboraron en este segundo viaje, se sintieron utilizados y desplazados de su rol dentro del proyecto de trabajo, lo cual se manifestó en reclamaciones posteriores que influenciaron negativamente el proceso de confianza durante el tercer viaje.

1.2. Detalles de las sesiones de trabajo del 17 al 19 de octubre de 2011

Lunes 17 de octubre de 2011

El día 17 de octubre se graba en dos sesiones. En la primera de ellas, sin la presencia del *mamo* Juan Pastor, se interpretaron varias gaitas escogidas de aquellas ejecutadas en el encuentro del *Dividivi*, y otras nuevas que fueron propuestas por el grupo de músicos y el coordinador asistente. Esta sesión matinal fue registrada tanto en audio como en video, mientras que las explicaciones sobre cada una de las piezas fueron relatadas en *dumana* (lengua *wiwa*) por José Mojica (intérprete del Carrizo) con traducción de Fabio Montero (coordinador y auxiliar de etnias). Si bien la actividad se realizó satisfactoriamente, se presentó el inconveniente sobre la imposibilidad de definir el repertorio para grabar en estudio el cual debía ser autorizado por el *mamo*.

Para la tarde del mismo 17 de octubre, el *mamo* Juan de Jesús Pastor acude a la cita de trabajo, siendo ello de suma importancia por el contenido de sus intervenciones,

⁶⁷ *Ibidem*.

y sobre todo, por un compromiso de su parte para participar en la grabación de estudio del día siguiente, interpretando la Trompa y el Caracol. Esa tarde finaliza la sesión con las intervenciones de los juglares Don Nemesio Nieves de 60 años de edad y Don Antonio Nazario de 75, ambos compositores de costumbres más campesinas que indígenas pero de ancestros *wiwa*. Estos personajes le añadieron a la investigación un ingrediente de música urbana y trovadorezca, lo cual enmarcaba el proyecto dentro de un género mixto (música sagrada y profana) con distintas concepciones y caracteres en cuanto a las expresiones musicales⁶⁸. Al finalizar la jornada se acordó el repertorio para grabar en el estudio de sonido.

Martes 18 de octubre de 2011

El día 18 de octubre en la mañana se realizó la grabación en un estudio de sonido profesional. Para los indígenas esta experiencia era totalmente nueva, pero en todo caso, su espontaneidad para la interpretación de los instrumentos favorecía la toma de muestras de cada una de las gaitas. En esta sesión, el *mamo* Juan Pastor ejecutó el Caracol y la Trompa, instrumentos que sólo se utilizan en la zona alta de la SN. Lo hizo en una actitud de recogimiento, interpretando previamente un canto y diciendo unas palabras —en lengua secreta— en las que expresaba el significado sagrado de cada instrumento. Finalmente se realizan las grabaciones previstas y en la tarde se programa un encuentro informal en el *Dividivi*, en casa del *mamo* Juan Pastor, durante el cual se comparte un almuerzo y un momento de esparcimiento como conclusión de las primeras jornadas de trabajo. La sesión de grabación en el estudio y parte del encuentro informal fueron registrados en video. Luego se haría una edición especial para adjuntarla en la presentación del proyecto de grabación del disco de música *wiwa* a las autoridades de la FCGI.

Miércoles 19 de octubre 2011

El día 19 de octubre se debía hacer un ritual de pago en la desembocadura del río Ranchería en Riohacha, sitio sagrado para este fin, que finalmente se aplazó para el día 20, debido a las dificultades de transporte que tuvieron los indígenas y el *mamo*.

⁶⁸ Como se ha referido anteriormente, en el capítulo I, las piezas utilizadas para la composición fueron en su mayoría de música sagrada por acuerdo entre el *mamo* y el investigador.

Ese mismo día estaba programada una visita a un asentamiento *Kogui*, para definir algunos puntos en común que podrían trabajarse con las dos comunidades. La idea era asistir al bautizo de la casa principal de un nuevo asentamiento⁶⁹. Se esperaba presenciar el correspondiente ritual y los cantos respectivos del bautizo, pero lamentablemente los instrumentos no alcanzaron a llegar desde la parte alta de la Sierra Nevada debido al caudal de los ríos que en pleno invierno imposibilitaron el paso de las personas que los transportaban.

Para el viaje hacia el Pueblo *kogui* se debió portar el equipo necesario para la travesía ya que se debía pernoctar en el lugar, ascender por caminos enlodados y atravesar caños que descendían con cierto caudal debido a las lluvias. A las 7 a.m. estaba prevista la salida para el Mamey, lugar desde donde se accedía al camino que conducía hacia el asentamiento. El pueblo a donde se llegaría con el funcionario de la FCGI Daiver Pinto, era uno de los más accesibles durante las temporadas de invierno, ya que se encontraba relativamente cerca de la carretera principal entre Riohacha y Santa Marta. La Fundación estaba apoyando esta comunidad; había entregado recursos que se invirtieron en la construcción de la casa principal alrededor de la cual se fueron agregando otras viviendas para configurar el pequeño pueblo, tal como es la costumbre de estas tribus. Había que desplazarse por tierra durante una hora hasta el sitio de partida donde cuatro indígenas aguardaban con mulas para el transporte de los víveres que se le llevaban a la comunidad, así como algunos presentes para las autoridades del pueblo. Normalmente, para este ascenso hacia la Sierra se usan botas de caucho especiales para travesía de caminos embarrados, pero que deben diferenciarse de aquellas utilizadas por los grupos armados que de vez en cuando circulan por la zona. El camino es difícil de transitar por ser bastante pedregoso e irregular, lo cual se agrava con la humedad de las lluvias. La temperatura y humedad en la zona son muy altas y estables en unos cuarenta grados centígrados; la vegetación es semiselvática con algunos terrenos deforestados que han sido poblados por colonos y campesinos que se

⁶⁹ Es tradicional en las comunidades *kogui* bautizar la primera casa de un asentamiento, Emilio Cuchela lo explica de la siguiente manera: “Una vez terminada la obra material se procede al ‘bautismo’ de la casa, conforme al principio ‘todo cuanto nace o cuanto hace el hombre debe ser bautizado’. El dueño de la casa solicita para realizar el ‘bautismo’, a uno de los indígenas habilitados para este hecho y así durante tres días con sus respectivas noches, queman los trozos de madera que sobraron de la construcción. De este modo con el humo se cura la paja para evitar que los gusanos se la coman se impermeabiliza el techo. En un sitio de la casa se entierra una *tuma* o piedra ritual de *pagamento*, seguido de encantamientos apropiados y el acto de rociar la construcción con polvo de coca”. Cfr. CUCHIELLA, E. *El solitario corazón comenzó a hablar: recuerdos y primeros años de la misión entre los Kogui de la Sierra Nevada*. Italia: Itálica en Pescara. 1995, p. 123.

dedican a la agricultura propia de la zona y otros cultivos ajenos como el café. Se aprecian durante esta travesía varias clases de pájaros y se pueden escuchar melodías microtonales propias de estas aves, así como murmullos de animales selváticos de la zona (primates, algunos felinos monteses, grillos, batracios, etc.) que constituyen un ambiente sonoro muy particular que fue determinante para la concepción musical de las obras de la tesis. Luego de un ascenso de aproximadamente cuatro horas, una vez llegados al asentamiento, se percibe un silencio *extraño* y las miradas desconfiadas y expectantes de los indígenas. Al llegar al pueblo, se realizó el recibimiento formal por parte del mayor *kogui* llamado don Blaz, quien es músico e intérprete de todo el instrumental musical *kogui*. Es además un indígena muy respetado por sus conocimientos profundos acerca de las plantas y sus aplicaciones medicinales, por lo cual es con frecuencia requerido a fin de curar diversas enfermedades.

A medida que se ingresa dentro del pueblo *kogui* es inevitable admirar la factura de sus edificaciones, una de las cuales nos fue asignada por el *mamo* para pasar la noche. Allí se colgaron las hamacas y se descargaron los respectivos morrales. En el interior, justo en el centro, había tres piedras de mediano tamaño bien apiñadas, entre las cuales se entrecruzaban algunos leños para hacer el fuego, se notaba allí el residuo de cenizas de la noche anterior. Los indígenas encienden el fuego y ahúman el interior de las casas para espantar y adormecer a los bichos antes del anochecer. Entre ellos el más peligroso es el denominado *Pito* que transmite el mal de Chagas. Esta situación por supuesto produce desconfianza y temor al ingresar y permanecer en el interior del lugar que es una construcción cilíndrica de aproximadamente tres metros de diámetro con techo cónico, muy referidas en las descripciones de los misioneros capuchinos. Las múltiples telarañas que cuelgan del armazón de palos y barro seco, así como el aspecto un tanto desprolijo y poco aseado (en el piso de tierra marrón se podían ver restos de tuza de maíz y cáscaras de mandioca) de estas casas, que causan cierta prevención. A pesar de ello, luego de cinco minutos de estar dentro de ese ambiente, el fresco que aísla la alta temperatura exterior se vuelve reconfortante y la sensación es la de no querer salir de allí. Una inusitada sensación de paz y tranquilidad despeja los temores ignorando en adelante los insectos y bichos que pudieran estar compartiendo ese reducido espacio.

Esta experiencia fue muy importante ya que a raíz de ella se define trabajar el proyecto de grabación musical únicamente con la comunidad *wiwa*, con la cual ya

existían suficientes acuerdos para el desarrollo de la tesis. Sin embargo, se hicieron las grabaciones en video y audio de algunos eventos de esta visita

Jueves 20 de octubre de 2011

El día 20 de octubre se asiste al cierre de actividades por medio de un ritual de pago (como ya se mencionó anteriormente había sido aplazado) que debía ser realizado por el *mamo* Juan Pastor a orillas de la desembocadura del río Ranchería. El *mamo* se presentó con los músicos principales de gaita y chicote muy temprano en la mañana alrededor de la 5 a.m. Una vez llegados a orillas del río, justo en su desembocadura, el *mamo* entregó un pequeño trozo de hilo de algodón para tener entre los dedos, mientras pronunciaba unas palabras entre labios y en lengua secreta durante varios minutos. Luego de esto el *mamo* retomó los hilos para depositarlos en un lugar debajo de una piedra determinada en el sitio del ritual. Con esto finalizó el *pago* y se cerraron los trabajos musicales realizados durante este segundo viaje. Este fue un momento que evidenció el gran provecho de las actividades, los avances con la comunidad *wiwa* y que a pesar de las dificultades en el cumplimiento de los cronogramas propuestos, dejaba en claro que el trabajo introductorio había valido la pena, prometiendo ser fructífero desde todo punto de vista para la investigación.

La totalidad del material recopilado en este viaje se encuentra registrado en archivos de audio y video, de todas las sesiones de entrevistas e interpretaciones musicales, así como de otros encuentros más informales. Quedan igualmente las grabaciones en estudio, de los temas escogidos por el *mamo* cuyas versiones permanecen guardadas en los correspondientes formatos de *Protools*, así como otros tales como: .wav, .aiff o .mp3.

A continuación, se presenta el número de archivos recopilados durante el segundo viaje de campo. Se realiza una clasificación parcial de los archivos según el tipo de datos recolectados (videos, fotos, audios) y a su derecha la cantidad de los mismos. El mismo procedimiento se sigue al término de la descripción de cada viaje.

Tabla 4. Listado de material recolectado en el segundo viaje de campo

Videos	74
Audios	56
Fotos	63
Total	193

1.4. Segunda recolección de muestras: tercer viaje del 23 al 26 de febrero de 2012

Para el tercer viaje de campo estaba previsto presentar el modelo definitivo del proyecto que se había estado forjando entre la comunidad indígena, la FCGI y el investigador. El responsable para la redacción de este proyecto, según lo conversado con las partes, debía ser el investigador. Se procedió consecuentemente a enviar la propuesta que incluyó entre otras las tres actividades ya mencionadas (producción de un disco, construcción de instrumentos indígenas, edición de un manual recopilatorio de la música e interpretación de chicotes y gaitas, para la instrucción musical de los futuros intérpretes de la comunidad). El Proyecto se presentó con un presupuesto global que incluyó los gastos de viaje del investigador, quien sería responsable de la producción del disco. Así mismo se haría el acompañamiento a mediano plazo en las tareas de difusión e instrucción y se apoyaría a los profesores de música (indígenas) que se encargarían de la enseñanza en los asentamientos.

Jueves 23 de febrero de 2012

El día 23 de febrero de 2012 inmediatamente llegado a la ciudad de Riohacha se asistió a una cita con el director del área cultural del Banco de la República cuyo fin fue entregarle una solicitud de apoyo para la grabación del disco compacto referido en el proyecto conjunto. El director, ampliamente conocedor de las culturas de la SN, investigador y copartícipe en varios proyectos musicológicos, atendió muy formalmente la propuesta, pero finalmente no se mostró interesado en apoyar directamente la iniciativa, argumentando la falta de presupuesto del Banco Central, cuyas nuevas políticas —según lo aseguraba— hacían casi imposible obtener el apoyo para este tipo de investigación.

Luego de esta entrevista, se realizó una reunión programada en la FCGI a la cual se había convocado a los miembros del proyecto para la presentación de una agenda de

trabajo correspondiente a este viaje. En dicha reunión se esperaba socializar el presupuesto y objetivos del proyecto que ya para entonces se había enviado al director de la Fundación para su aceptación. Desafortunadamente no hubo la suficiente presencia de parte de los músicos y el personal indígena para coordinar la agenda esa tarde, siendo necesario delegar al coordinador indígena para citar a los instrumentistas el día 24 a las 8 a.m. En esta instancia se presentó un reclamo por parte del *mamo* Juan respecto de no haberse realizado el recibimiento formal de *pagamento* correspondiente antes de asumir cualquier actividad con la comunidad o el Cerrejón.

En el encuentro con don Juan Pastor, que se daría al día siguiente, se refirieron algunos miembros de la comunidad que estaban criticando el trabajo realizado, y sobre los celos de algunas personas respecto de las metas logradas. Fue enfático en solicitar el necesario y previo contacto con él para la autorización y disposición de todas las acciones de trabajo que se planearan en adelante. Quedamos advertidos sobre las animadversiones por parte de ciertos miembros de la comunidad, lo cual se pudo comprobar días después.

Sucedió durante el ya acostumbrado encuentro informal del cierre de actividades de grabación, cuando sorpresivamente, una de las personas más importantes contactadas en el segundo viaje, se presentó a la casa del *mamo* Juan y estuvo descalificando los objetivos del proyecto de tesis, arguyendo que no había garantías de que el investigador efectivamente favoreciera los intereses de la comunidad en lugar del usufructo y beneficio propios. En ese momento se da una aguda discusión con argumentos de ambas partes, acordando finalmente convocar a una reunión conciliatoria con las autoridades de la Fundación. Este inconveniente algo común —según algunas fuentes de información que han trabajado con la comunidad *wiwa*—, pudo finalmente subsanarse por la intervención de los directivos de la Fundación y la disponibilidad de ofrecer toda suerte de aclaraciones por parte del investigador hacia los miembros del equipo de trabajo que lo requirieran. A pesar del tropiezo, quedó claro que la mayoría del grupo no coincidía con las preocupaciones del miembro disconforme, quien tampoco era integrante de los músicos y estaba más bien pendiente de ser consultado sobre la traducción de los textos del manual de música una vez se iniciara la etapa de la edición.

Volviendo a la primera reunión de recibimiento del presente viaje, el *mamo* da la noticia sobre un encuentro programado para bautizar una casa en uno de los principales asentamientos de su jurisdicción, para lo cual se aprovecharía la grabación de danzas, cantos de las *Sagas* (mujeres sabias de la comunidad), rituales y todos los instrumentos

que hicieran falta por registrar. Esto, claro está, era óptimo ya que con ello se culminaría una primera fase exitosa de la grabación de su música. Era necesario sin embargo el apoyo de la Fundación, y que otras circunstancias favorecieran un encuentro de semejante naturaleza, entre ellas, que el factor climático y de seguridad fueran benéficos para el desplazamiento, lo cual posteriormente no se dio.

Una de las conclusiones de ese momento fue que la dependencia de un apoyo económico externo era una limitante primordial para el normal desarrollo de las actividades de la comunidad, que el clima y los asuntos de orden público lo eran también, y que muy posiblemente debido a las necesidades del avance en la investigación, esta tendría que limitarse a una recolección de material sonoro parcial, el cual debía ser relevante y suficiente para el emprendimiento de las composiciones musicales.

El plan de trabajo del tercer viaje había sido enviado al representante de la FCGI Daiver Pinto. En el documento se solicitaba su colaboración a fin de cumplir cabalmente con el nuevo cronograma, teniendo muy en cuenta la experiencia del viaje anterior. Existía dentro del cronograma propuesto, la asistencia a un matrimonio (muy importante por su incidencia en la comunidad y el papel de la música en esta ceremonia) al cual había convocado el *mamo* Juan Pastor y que finalmente fue aplazado por falta de presupuesto para la celebración. Aparte de esto, se esperaba cumplir la agenda sin mayores cambios.

Viernes 24 de febrero de 2012

El día 24 de febrero se entrevistó a los Juglares Antonio Nazario y Nemesio Nieves quienes realizaron interpretaciones de sus propias composiciones. Se revisó con ellos la lista de canciones grabadas hasta el momento y se determinaron algunas otras que estaban pendientes de llevar al estudio. En la tarde se procedió de la misma manera con el grupo de música sagrada, pero esta vez con la presencia de un nuevo integrante que se había solicitado con urgencia para la conformación del dúo tradicional de chicote con los correspondientes carrizos (macho y hembra) y el acompañamiento de maracas. Para esta ocasión asistió el *mamo* Juan quien habló sobre el significado de cada chicote y gaita interpretadas, definiendo así mismo cuales de ellas, se grabarían en el estudio.

Sábado 25 de febrero de 2012

La grabación en el estudio se realizó el día 25 de febrero. En esta ocasión se registraron varios chicotes, temas que hacían falta para equilibrar con el número de gaitas que ya habían sido grabadas. Se le había solicitado al *mamo* que una familiar suya (Saga) cantara en estas interpretaciones, situación que posteriormente no se dio. La sesión de grabación en el salón acostumbrado se realizó satisfactoriamente. Lo más significativo fue el rescate de los chicotes interpretados, además de las grabaciones de los juglares que participaron debidamente. Unas pocas gaitas fueron también grabadas, y con ello terminaría el trabajo de recopilación de este viaje. Luego del término de las actividades, durante un encuentro informal en la tarde del sábado 25, sucedió la anécdota ya narrada acerca del reclamo por parte del miembro indígena inconforme con los planes de trabajo del proyecto.

En cuanto se refiere al aspecto del clima y las condiciones de salubridad de Riohacha, es de notar que por la falta de un adecuado sistema de acueducto, existe un problema de salud que afecta a la población de menores indígenas. Son recurrentes los inconvenientes gastrointestinales que también afectan a investigadores y visitantes de la Guajira causándoles en algunos casos infecciones incapacitantes. En un caso reciente un estudiante de antropología que hacía su trabajo de campo en varios asentamientos cercanos y en colaboración con los planes de la FCGI, fue víctima de una Hepatitis. En el caso personal, a pesar de tener muy en cuenta esta situación, el *suscrito* fue víctima de males estomacales durante o luego de cada una de las visitas.

El listado de archivos conseguidos en este tercer viaje de campo es el siguiente:

Tabla 5. Listado de material recolectado en el tercer viaje de campo

Videos	24
Audios	49
Fotos	20
Total	93

1.5. Tercera recolección de muestras: cuarto viaje del 26 al 30 de abril de 2012

Para esta ocasión se contó con el acompañamiento y asesoría del Doctor Atila Karlovich⁷⁰, se esperaban sus aportes en las reuniones del grupo, su revisión de los textos en español para el folleto del disco, y en fin, el acompañamiento durante las nuevas jornadas de grabación que se harían en esta visita (lo cual favoreció el proceso de registro, se hizo claro que otras personas captan a través de un lente distinto los acontecimientos durante los eventos de recolección de los datos).

Jueves 26 de abril de 2012

El Jueves 26 de abril de 2012 se llega a Riohacha con la misión primordial de presentarse oportunamente ante el *mamo* en la localidad del *Dividivi*. Aun así, se acude previamente a la FCGI a fin de presentar al Dr. Karlovich formalmente con sus directivos. Se aprovecha así mismo para hacer los comentarios pertinentes al plan de trabajo que durante los siguientes días se realizarían con el grupo de músicos. Quedó claro que la Fundación se encargaría del transporte y alimentación del personal indígena como en los viajes anteriores. Al respecto había cierta inconformidad entre algunos de los músicos debido —según ellos— al poco reconocimiento económico luego de las jornadas de trabajo. Se había solicitado en una reunión anterior que de acuerdo a las condiciones de trabajo y al presupuesto presentado en el proyecto, se hiciera un reconocimiento en dinero a cada instrumentista por cada sesión de grabación en el estudio. Ello se había pospuesto, y en el caso particular de los juglares que venían de otras zonas, habían tenido que marcharse en la última ocasión sin el debido reconocimiento. Para la Fundación el problema radicaba no en la negativa de entregar las ayudas, sino en el momento en el cual podría disponer de estos recursos, de manera que se solicitó (tanto al coordinador como al investigador) transmitir a los músicos la situación y pedirles la paciencia del caso. El proyecto si bien había sido aprobado en primera instancia, siempre dependió de flujos de caja menor para su ejecución presupuestal. Todo esto se menciona ya que la inquietud derivó en una reunión citada

⁷⁰ Investigador colombiano, residente en Argentina, con quien se trabajó la obra mixta e interdisciplinaria *Salamanca* (referida en el primer capítulo). El Dr. Karlovich de la Universidad de Zurich (1981), posee gran experiencia en el manejo de las ramas de la Filología y la Lingüística, es miembro de la Asociación de Investigadores en Lengua Quechua (ADILQ) y trabaja con el Instituto de Lingüística de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

por todo el personal, para —en principio— aclarar el presupuesto de transporte y alimentación del grupo de música sagrada y los músicos venidos de la zona del Limón y la Sierra de Marrocaso⁷¹ (Don Antonio Nazario y Don Nemesio Nieves) quienes comenzarían sesiones de entrevistas y grabación en esos días y debían viajar durante varias horas hasta Riohacha.

Durante la visita a casa del *mamo* Juan el día 26, además de recibir el visto bueno para reiniciar las entrevistas y grabaciones con los músicos debía presentarse formalmente al Dr. Karlovich así como realizar el respectivo pago para autorizar su participación como miembro del proyecto. Durante el acostumbrado ritual le fue puesta al Dr. Karlovich su primera *aseguranza*⁷² de rigor en la muñeca. Este ritual estableció una relación de confianza entre el nuevo miembro del proyecto y la comunidad, iniciándose desde ese momento un diálogo fluido en el cual el *mamo* explicaba varias de las situaciones del pago y su significado, hablaba de la importancia de la *aseguranza* donada durante el ritual y despejaba toda suerte de inquietudes manifestadas de parte del asesor. Como es costumbre en la zona semidesértica del *Dividivi*, el sol canicular hace necesario mantenerse debajo de los árboles de trupillo, cuya sombra se convierte en un verdadero refugio. En estos rituales los indígenas mezclan continuamente el contenido de su *poporo* con la saliva para obtener los efectos del *mambe* de coca, lo cual es reflejado en sus rostros que lucen muy atentos a los sucesos del momento y a la vez en actitud meditativa. Esta es la impresión normal de los asistentes no indígenas a un ritual de *pago*, pero en esta ocasión, los protagonistas proyectaban un grado mayor de concentración de la habitual. Al final del *pago* se concertó una reunión para el día siguiente cuyo asunto principal fue el tema del reconocimiento económico para miembros instrumentistas y compositores.

Viernes 27 de abril de 2012

El día 27 en la mañana, se decidió entrevistar al *cajero* Álvaro Coronado. El objetivo era recoger sus conceptos acerca de la interpretación del instrumento y de la estructura de la gaita. El mismo trabajo se realizó con el carricero José Mojica luego de

⁷¹ *Marokaso* (Marrocaso) y *Wimke* (Limón), son poblaciones que se encuentran en las zonas bajas y templadas del río Ranchería.

⁷² Como se referenció, con relación al ritual de *pago*, las *seguranzas* son hilos de algodón con cuentas (nudos), amarrado en el antebrazo. Generalmente significa la unión del hombre con la madre tierra, y en varias ocasiones los indígenas lo han relacionado con el cordón umbilical.

una reunión programada súbitamente, en la que se aclararía el inconveniente mencionado acerca de la remuneración a los músicos. Durante dicha reunión de aclaración llevada a cabo en el *Dividivi* en casa del *mamo* Juan Pastor, no se sacó nada en claro sobre la solicitud de los indígenas respecto del pago oportuno a los Juglares y el aporte en alimentos y transporte por parte de la FCGI. Por el contrario, surge en ese momento una inquietud de parte del *mamo* Lucas —otro de los mayores de la zona del *Dividivi* donde habitan en total tres *mamos*— quien manifestó su desconfianza respecto de las razones por las cuales se estaba registrando *tanta información*, afirmando a la vez que ya con lo que se había hecho hasta el momento era suficiente. Pedía que no se grabara más música hasta no llegar a un acuerdo y tener el aval del Cabildo Indígena. Por supuesto esta situación no estaba prevista y significaba parar el trabajo de inmediato, ya que las órdenes de un *mamo* se deben acatar por parte de aquellos de rango menor. De esta manera los músicos no estarían dispuestos a continuar las labores de grabación hasta que no hubiese una conciliación. Finalmente se acuerda otra reunión para el lunes 30 en la Fundación del Cerrejón a la cual asistirían ambos *mamos* (Don Lucas y Don Juan), los investigadores y las autoridades de la Fundación.

Sábado 28 de abril de 2012

Para el sábado se había dispuesto una cita con el *mamo* Juan y el carricero José Mojica en el salón de reuniones de costumbre. Esta cita se concertó directamente con el *mamo* Juan no habiendo inconvenientes para ello a pesar de los contratiempos recientes con el *mamo* Lucas. Durante esta sesión don Juan determinó iniciar las grabaciones de temas de gaita propios de la *Zona Alta de la Sierra Nevada* (ZASN). Ya se había grabado suficiente material referido a la zona baja. Pese al sinsabor dejado por la reunión con el *mamo* Lucas, era evidente que se estaba avanzando, ya que el repertorio se enriquecía y que los músicos asistieron al estudio para grabar los temas faltantes de gaita que estaban acordados así como aquellos nuevos de la ZASN. La sesión de grabación en estudio se hace al medio día sin ningún inconveniente. En la tarde, y como de costumbre, se hace la integración, se invitó al *mamo* Lucas pero debido a una enfermedad en su pie no pudo asistir. Este encuentro fue de suma importancia —como todos los encuentros informales— para el registro de imágenes y video, debido ante todo a la presencia del asesor quien asumió también dichas tareas. El *mamo* Juan se mostró tan cálido y accesible como siempre, ilustrando a los asistentes sobre algunos

aspectos de las costumbres indígenas, así como de la preparación de bebedizos y aplicaciones en sus trabajos con la comunidad.

Lunes 30 de abril de 2012

El lunes —día de la reunión general concertada— asisten el director de la FCGI, el *mamo* Juan Pastor, el investigador, el asesor, el comisario indígena de la zona, el coordinador y las autoridades *kogui* y *arhuacas* necesarias para la socialización del tema de los permisos de la producción discográfica por parte del Cabildo. El Director de la Fundación, Doctor Otto Vergara, tomando la palabra procedió a dar su visto bueno al proyecto, además de solicitar la colaboración de parte de las comunidades indígenas. Se refiere a la importancia de obtener registros de las *sagas* (mujeres sabias de la comunidad) e insiste en su interés en que estas manifestaciones de la mujer dentro de la comunidad se preserven. Insiste también el Doctor Vergara —quien es un antropólogo e investigador muy reconocido y gran conocedor de los temas étnicos de la SN— en la importancia del proyecto de investigación actual, habla de la necesidad de preservar la cultura *arsaria* así como de rescatar sus valores musicales. Fue lamentable que el *mamo* Lucas finalmente no pudiera asistir debido a que lo aquejaba un problema de salud. Sin embargo pudo concertarse durante esta reunión la continuación de las labores del proyecto, y se supo además, que al *mamo* Lucas estaría por fin de acuerdo en que las cosas siguieran adelante. Tanto el investigador como el asesor Dr. Karlovich dejaron en claro los objetivos del trabajo a corto y mediano plazo. El asesor fue enfático en la relevancia del proyecto y comentó sobre su disposición para colaborar con la revisión de textos del folleto del disco y las asesorías correspondientes.

Fueron varias las conclusiones de esta reunión sin precedentes. Entre ellas se dejó en claro que los textos para el trabajo musical se harían en español, pero que luego los del manual de música deberán ir en ambas lenguas (*damana* y español). En cuanto a las transcripciones y el significado de los temas musicales el investigador deberá avanzar en ellas para su revisión por parte de los *mamos* y el director Otto Vergara quien asumirá los textos de presentación del disco y otros que él considere. Se debe determinar cuáles serán los temas que irán en el disco para lo cual habrá que hacer una nueva reunión en la que, por supuesto debe prevalecer el interés de la investigación, pero a su vez, tener muy en cuenta las inclusiones o no de algunos de estos temas según las sugerencias de los Mayores y del Director de la FCGI. Se dejan en claro también los

límites del tema etnomusicológico, lo estrictamente musical y compositivo de la tesis del investigador. No queda claro cómo se hará para realizar las grabaciones de lo que resta para completar el amplio espectro del papel que juega la música en la cultura *wiwa*, donde se debe incluir el tema de la danza, de las *sagas* y de algunos instrumentos a los que aún no se ha tenido acceso durante la investigación —como es el caso del Calabazo—, se entregó durante esta reunión un informe en discos compactos sobre el trabajo realizado, quedando pendiente el envío de un compilatorio de videos e imágenes referentes al trabajo, agregando fotos y grabaciones realizadas durante el último encuentro. Seguidamente se mencionan los archivos obtenidos durante este viaje:

Tabla 6. Listado de material recolectado en el tercer viaje de campo

Videos	65
Audios	18
Fotos	170
Total	253

2. MATERIALES FACILITADOS POR LA COMUNIDAD *WIWA* DE LA SNSM

Los materiales recopilados en la zona de los asentamientos cercanos a Riohacha tomados a través del contacto directo con la fuente primaria suman en total 539 archivos entre audios, videos y fotografías. Otros archivos (147 en total) fueron recolectados por medio de otras fuentes como bibliotecas o institutos de investigación públicos y privados. En cuanto a la recopilación de dichos archivos de fuentes secundarias, aquellos que por su afinidad al presente trabajo de investigación puedan servir de consulta o enmarcarse como antecedentes relevantes —otras composiciones afines con imágenes de partituras, grabación y otros—, se relacionarán por ahora en forma general (cantidad y cualidad), además de anexarse en digital y formar parte de la clasificación del total de los archivos de la investigación. El número total de archivos recopilado es 686.

En cuanto a los registros de grabación, instrumentos musicales u objetos utilizados en rituales, luego de su presentación y clasificación —por ejemplo, en *música sagrada* o *juglar*—, se hará referencia sobre su significado, dentro del contexto y cosmovisión de la cultura *wiwa*. Un ejemplo es el caso de las gaitas de la zona alta de la SN que fueron grabadas en el último viaje y sobre las cuales se recibió una ilustración

especial de parte del *mamo*. En este caso y otros similares, se dimensiona la manera en que influye la música en el pensamiento *wiwa* así como el papel que juega dentro del contexto sagrado.

Todos los videos, imágenes y audios, se clasificaron posteriormente según el *lugar* donde se realizó la actividad (campo abierto, estudio, salón de trabajo, etc.); la *modalidad* (entrevista, música, testimonio oral, paisaje sonoro, etc.); *temática* (mitos, temas alusivos a plantas o animales, a dioses, humanos, objetos, etc.), y otras categorizaciones que facilitaron dicha clasificación y su inclusión dentro de futuros trabajos de investigación etnomusicológica. Como se puede observar se dispuso una *clasificación parcial*, pero suficiente para dar cumplimiento con los objetivos e hipótesis de la presente tesis. Clasificación, enumeración y nominación de las muestras obtenidas:

2.1 Videos

Se realizaron filmaciones de la mayoría de las sesiones de entrevistas y ensayos con los músicos y el *mamo*; sesiones de grabación en estudio; momentos informales; situaciones referentes a la zona del trabajo de campo tanto urbanas como rurales, rituales, etc. El número de videos existentes es de 163.

2.2 Fotos

Las fotos obtenidas durante la investigación se han hecho en las mismas circunstancias que los videos, salvo aquellas que responden a la recolección de fuentes secundarias. El total de fotos tomadas en distintas circunstancias de trabajo con la fuente primaria y que están por clasificar es de 253. De fuentes secundarias se tomaron 149 muestras en instituciones dependientes del Ministerio de Cultura de Colombia y Bibliotecas las cuales están debidamente digitalizadas. A continuación, se pueden observar algunas de las fotografías del trabajo de campo.



Figura 8. Agrupación musical



Figura 9. Carricero e hijos



Figura 10. Poblado indígena SN



Figura 11. *Mamo* en el Estudio



Figura 12. Encuentro musical

2.3 Audios

La mayoría de los audios corresponden a grabaciones de entrevistas y música hechas en los salones de trabajo. También se relacionan aquellas obtenidas en el estudio de grabación, entrevistas en campo abierto o salones privados, reuniones colectivas y otras. El total de estos archivos es de 123.

Los bancos de archivos registrados, se enmarcan en dos categorías de música diferenciadas por la temática y función que tienen dentro de la comunidad y las circunstancias en las que se ejecutan. Estas temáticas están referidas al contenido de lo *sagrado* por una parte y lo *profano* por la otra.

3. ESTUDIO DE LA FUNCIÓN DE LA MÚSICA DENTRO DEL CONTEXTO

3.1. Música sagrada

La música sagrada *wiwa* tiene una función semejante a la de las otras culturas de la SN, especialmente a la de los *kogui* y *arhuacos*. Aun así, la estética y formas de interpretación son distintas entre estas comunidades. En el caso de la música sagrada *wiwa*, ésta se divide principalmente entre temas de chicote y temas de gaita. Ambas expresiones se distinguen claramente por su carácter y función. La gaita se interpreta con el carrizo hembra de cinco orificios, dos maracas y caja o tambor de parches a lado y lado del cuerpo cilíndrico. El carácter actual de las gaitas interpretadas por los músicos de la comunidad está influenciado por las músicas de la zona baja de la SN, donde conviven indígenas, mestizos y mulatos; y la música popular vallenata tiene preeminencia⁷³. Aun así las gaitas *wiwa* son consideradas por ellos como música de carácter sagrado. Su interpretación se asocia a determinadas circunstancias relacionadas con el significado de los distintos eventos de su cotidianidad, ritualidad, identificación de los seres animados e inanimados, ceremonias y festividades, etc. Se interpretan así mismo en distintas ocasiones para congraciarse con sus dioses y para pedirles su favor en el bautizo de las viviendas o la recolección de las cosechas, etc.

En cuanto a los chicotes, es reconocido por los *mamos*, miembros de la comunidad y los músicos, que esta expresión es más elevada desde el punto de vista de lo sagrado que la gaita. Esto se infiere fácilmente comparando ambos tipos de música, las cuales tienen diferencias muy marcadas de tiempo y carácter, además de distinguirse por la instrumentación utilizada. Por lo demás, los temas de chicote poseen una rítmica lenta de carácter grave cuyas líneas melódicas evocan ambientes de recogimiento propios para la abstracción y la actitud reflexiva. El chicote normalmente no se interpreta en las zonas bajas de la SN donde es bastante restringido. Se utiliza para el acompañamiento de danzas y cantos de las *sagas*, así como en rituales de los *mayores*. Esta es una de las razones por las que se reserva más para las zonas de asentamientos ubicados en de la parte alta de la SN.

⁷³ Para mayor información Cfr. BERMÚDEZ, E. “La música de los habitantes de la Sierra Nevada: Visión Histórica” [Folleto]. En: *Shivaldaman: música de la Sierra Nevada de Santa Marta*. [CD-Rom]. Bogotá: Fundación de MUSICA, 2006.

Las muestras de música obtenidas hasta el momento formaron parte de un banco principal de archivos para el estudio analítico y su aplicación dentro de las composiciones de la tesis. Seguidamente estos archivos se relacionaron con su respectivo nombre y significado de acuerdo a las explicaciones ofrecidas por parte de las fuentes primarias, que en algunos casos estuvo representada por el *mamo* y en otros por los músicos y el auxiliar de etnias durante las actividades de los ensayos musicales. Siguiendo un orden coherente para la presente clasificación, se procede en primer lugar con la presentación de los archivos de música sagrada de gaitas y chicotes recopilados.

3.1.1 Gaitas

3.1.1.1 Gaitas zona baja de la Sierra

Estas gaitas corresponden a las zonas bajas de la SN, donde prevalece el clima cálido o templado, y por esta razón generalmente sus títulos son alusivos a flora y fauna propias de esta región. La clasificación de estas gaitas se hace con la sigla GZBS (Gaita Zona Baja de la Sierra). A continuación, se relacionan algunas de estas piezas y sus respectivos significados, generalmente seguidos del testimonio de un miembro del grupo de trabajo cuyo nombre se incluye entre corchetes y en algunos casos presentaremos un fragmento de la transcripción.

- GZBS1/ **Shuana**: Es un ave. Corresponde a la *Chaucha* o *pájaro avizor* que según los indígenas hay que cantarle y hacerse amigo de él para que no picotee la cosecha cuando esté lista.
- GZBS2/ **Susubano**: Árbol frutal que simboliza la fertilidad.
- GZBS3/ **Marimba**: Se refiere a la mata de Marihuana. Se canta para neutralizar todo lo negativo que hay alrededor de esta mata, que se convirtió en un problema social complejo en toda la zona de la SN. La explicación la dio el carricero José Mojica.
- GZBS4/ **Periquito**: Encarna todo lo que tiene que ver con el paisaje de la naturaleza en general. Todo lo que nuestros ojos alcanzan a contemplar.

Comunidad Wiwa
Transcr. Fabio Miguel Fuentes II.

Introducción del modo
Estable a partir del segundo # 54

Elemento cadencial fortuito
y aislado sin aparente función
dentro del tema.

TEMA

ÁMBITO Y ALTURAS

A B A B

Triple y cuádruple articulación en ligado
muy común con el carrizo

28

Figura 13. Fragmento de la transcripción de *Periquito*, gaita wiwa

- GZBS5/ **Perrito cachorro**: Es el que vigila para que el enemigo de no penetre en su vida. “Se le canta cuando uno quiere protegerse de lo negativo, por ejemplo cuando se hace un trabajo para rechazar al diablo, para sacar el diablo” [Álvaro Coronado].
- GZBS6/ **Marañón**: El primer canto de *Shezhankua* para crear el bosque fue el Marañón. “El primer canto para nacer el bosque y dar producto lo cantaron al marañón” [*mamo* Juan de Jesús Pastor].
- GZBS7/ **Nola**: Es un color entre marrón y rojo que remite a la menstruación. “Se cantó la menstruación de las compañeras” [*mamo* Juan de Jesús Pastor]. Es importante ver el uso de la transitividad de la expresión ya que el *mamo* se refiere a “cantar la menstruación”, y no “cantar a la menstruación”. Se toca el objeto directamente, por eso la música es sagrada ya que no sólo es el medio sino la finalidad. El objeto se hace real, o se encarna en la canción, por ello se habla de música sagrada. Sigue el *mamo* diciendo “al comienzo de los tiempos *Shezhankua* cantó la menstruación y sin la menstruación el mundo no existiría. Por esto los *mamos* también lo cantan con el caracol, y se canta también con los carrizo (...) Se habla de la menstruación de la madre y de las compañeras”.
- GZBS8/ **Rosa Fina**: Es la primera colonia (perfume) que hizo *Shezhankua* para las mujeres. “El aroma de toda flor se cantaba, por eso toda planta que tiene aroma

se canta con Rosa Fina (...) es el canto de todas las plantas que tienen olor. *Shezhankua* canta la Rosa Fina y le brinda el perfume a la mujer, a la virgen María santísima que se identifica con la Rosa Fina” [*mamo* Juan de Jesús Pastor]. Como comentario se puede agregar que existe dentro de la tradición Mariana la Rosa Mística y que ellos toman elementos de la tradición cristiana que les son afines a su manera de pensar.

- GZBS9/ **Carmelina**: Es una abeja. “*Shezhankua* canta Carmelina, si no hay ese canto, no hay esa abeja. Esta abeja produce la cera para poner en el carrizo y ajustar la pluma, se utiliza también en el caracol. El caracol sin cera no canta nada, tampoco la trompa, el calabazo [Dagawa]. *Shezhankua* cantó esa Carmelina y esa cera que hay en el carrizo es una abeja, la abeja es la cera y la cera son los instrumentos, y los instrumentos son el canto y el canto crea la abeja. Es un círculo sagrado iniciado por *Shezhankua*. Si *Shezhankua* no cantara la abeja, nosotros no podríamos trabajar [se refiere al trabajo como ritual, ritual en el cual la música es fundamental]. Por eso así como lo cantó *Shezhankua*, así como lo dejó, así también nosotros lo cantamos y tenemos ese poder” [*mamo* Juan de Jesús Pastor].
- GZBS10/ **Sindule** (Chupaflor): “*Shezhankua* vio que había que cantar todo lo que es semilla, todo lo que se come y lo que es semilla como la yuca, como el plátano y toda mata que se come, toda agricultura. Cuando cantó *Chupaflor* cantó la semilla, por eso *Sindule* anda de flor en flor, y las semillas son el alimento y el abrigo de los humanos” [*mamo* Juan de Jesús Pastor].
- GZBS11/ **Flor del Higuerón**: Es el canto a los hermanitos menores. “*Shezhankua* cantó el hermanito menor cuando cantó la Flor del Higuerón, y cantó el Caracolí cuando cantó a los habitantes de la Sierra. Si *Shezhankua* no canta esto, no existiríamos”. [*mamo* Juan de Jesús Pastor].

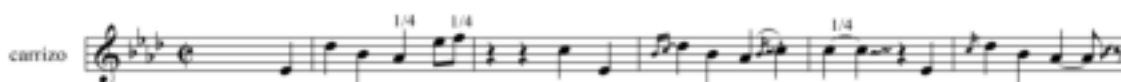


Figura 14. Fragmento de la transcripción de *Flor del Higuerón*, gaita wiwa

- GZBS12/ **Flor de Caracolí**: Es el canto de *Shezhankua* a los habitantes de la SN, al indígena.

- GZBS13/ **Margot**: Se refiere a un árbol grande y frondoso que hace manar el agua y corresponde al mismo árbol de Caracolí. En lengua *Dumana* se llama *Yangu*.

3.1.2.1 Gaitas zona alta de la Sierra ⁷⁴

Estas gaitas propias de las zonas altas de la SN, están por lo general tituladas con nombres de flora y fauna propias de regiones de baja temperatura cercanas a los picos de la Sierra Nevada. Su clasificación parcial para este caso es GZAS (gaita-zona-alta-sierra).

- GZAS1/ **Flor de Chicoria**: Se trata de un canto a la flor de Chicoria, cuya planta es medicinal y se usa para limpiar la sangre y purgar. El mamo sostiene que eventualmente se mezcla con otras plantas pero no especifica cuáles. El canto ayuda para que la planta florezca. El significado sagrado está en la flor, en el poder curativo y el hecho de que sea medicinal. “Es un canto a la flor, significa que el canto es una aplicación de la medicina, análogo a tomar la medicina, mandarla o prescribirla”. [*mamo* Juan de Jesús Pastor].



Figura 15. Fragmento de la transcripción de *Flor de Chicoria*, gaita wiwa

⁷⁴ Las transcripciones se adjuntan como anexo.

- GZAS2/ **Palomita** (Dunzysi): Palomita de la Nevada. Se refiere a un canto para todas las semillas que hay en la nevada. “Cuando uno toca esa paloma está cantando toda la semilla que hay en la nevada” [*mamo* Juan de Jesús Pastor].
- GZAS3/ **Yerba Buena**: Es un dilatante vascular. Está referido a la fertilidad masculina. “Tiene que ver con el semen. Es toda la vena, el pene. Al cantar esta yerba se canta la vena, se canta el pene” [*mamo* Juan de Jesús Pastor].
- GZAS4/ **Tocílago** (*tucilaw*): Es una planta medicinal de la nevada, de la cual se hace un agua a base de la raíz y el cogollo, es de olor fuerte pero agradable. Es un estimulante de la fertilidad masculina. “Cuando el hombre se siente enfermo del pene toma esta mata olorosa. Es para alguien mayor, se toma una infusión, un ‘calentillo’ de la raíz y el cogollo” [*mamo* Juan de Jesús Pastor].

3.1.2 Chicotes

Se han recopilado ocho chicotes y se eligió la totalidad para formar parte de los análisis para el trabajo compositivo. Aparecen seguidamente clasificados:

- Chicotes zona baja de la Sierra (CZBS)
- Chicotes zona alta de la Sierra (CZAS)

Los chicotes se clasificaron tentativamente como CHZBS (para referirse a chicote de la zona baja de la sierra), y CHZAS (para chicote de la zona alta de la sierra). Sin embargo, todos los chicotes se cantan en los propios asentamientos de la sierra en zonas templadas y frías.

- CHZB1/ **Loro**: (*sankui*, ladrón). En el tiempo mítico el loro era una persona encargada del tema de la agricultura, una especie de ministro de la agricultura de la comunidad, luego se convierte en *sankui*. “Un animal dañino y ladrón que se roba las semillas. Por eso cuando se va a hacer bautizo (ritual), lo que es la agricultura, se canta ese loro” [*mamo* Juan de Jesús Pastor].
- CHZB2/ **Barco**: Canto que cuyo significado guarda similitud con el del arca de Noé referido en el antiguo testamento. “Antes del amanecer se pusieron a hacer el barco. Porque iba a venir un diluvio y juntaron todo lo que era fauna y animales.

Cuando vino ese diluvio ellos ya tenían su barco, sus animales. Por eso había que cantar ese barco y hasta en el caracol lo cantan y lo cantan en el carrizo, por eso en el chicote se canta barco” [mamo Juan de Jesús Pastor].

- CHZB3/ **Molindero** (*Dungunaby*): estrella mayor (Venus). *Dungunaby* tiene que ver con los conocimientos astrológicos. Dicho conocimiento sigue en la comunidad por medio de ciertos sitios donde se accede a la sabiduría que él trajo. “Por eso cuando se canta Molendero se saben todos los estudios que trajo *Dungunaby* del cielo, se habla con los luceros, con ese cielo. *Dungunaby* tenía un sitio conectado con ese lucero, los estudios los trajo él y sigue conectado con ese lucero por medio de un sitio sagrado, la comunicación se sigue realizando por medio de ese canto” [mamo Juan de Jesús Pastor].
- CHZB4/ **Pelicano** (*Danaboho*): Se relaciona con la pesca, con el mar y la playa. Era un pescador en el tiempo mítico, un señor muy apreciado y alegre. “Él se enamora de una mujer que era laguna y era hermana de *Enchirigua* [laguna de la nevada]. Al cantar se cantan todos los materiales del mar, de la playa como conchitas, piedras, al quedar abajo está en contacto con la ciénaga, con el mar” [mamo Juan de Jesús Pastor]. En la playa los indígenas consiguen todas las conchas, piedras para pagamentos y diversos materiales, entre ellos la concha de nácar que muelen y llevan en el *Poporo* (calabazo para el *mambe*) para mezclar con saliva y hoja de coca. Pareciera que ese material fuera el fruto de la unión de *Donaboho* con la mujer-laguna.
- CHZB5/ **Culebra, Sapo, y Tigre**. Existe Registro sonoro, sin embargo, no se obtuvo comentario por parte del *mamo*.

3.2. Música juglar

La música juglar —referida en este apartado— es la que practican algunos mestizos con descendencia indígena *wiwa*, los cuales son compositores y van “de lugar en lugar” cantando en distintos acontecimientos festivos y circunstancias sociales (como bautizos, matrimonios, funerales, etc.).

Estos músicos componen tanto la letra como la melodía de sus temas musicales, las cuales expresan su forma de vida “fiestera y andariega”. Algunos interpretan el carrizo de cinco orificios (los cuales pueden ser de materiales plásticos, pero conservan prácticamente la misma estructura y fisonomía de los carrizos indígenas con pluma de

ave ajustada por medio de cera), su música la suelen acompañar con tamboras, guacharaca o maracas; algunos de estos juglares interpretan *violinas* (armónicas). En esta investigación se ha recolectado música de dos juglares cantautores —atrás mencionados—, cuyos ancestros pertenecen a la comunidad *wiwa* y viven en las zonas del Limón y Marrocaso. Se han recopilado temas compuestos por estos dos juglares. Los temas registrados de estos compositores tienen que ver con la vida cotidiana, los animales, las mujeres, el amor, las plantas o cultivos, coplas picantes y populares, etc.

3.2.1. Temas de don Antonio Nazario

- **Carmencita:** la hizo pensando en una mujer menor que le gustaba. Le dedicó la canción para ver si la podía conquistar. “Si no la conquisto, me queda al menos la canción. Primero pensé en el tema y lo repetí hasta que quedó bien”.
- **La Palomita:** esta canción también se trata del cortejo a la mujer, este es un fragmento de la letra: *Me puse a cazá paloma pa-garrá la más bonita / si como yo te quiero-hombe chiquita bonita*. Dice Don Antonio: “Ella andaba triste cantando por ahí, y yo dije ¡caramba! por qué será así, y dije, le voy a cantar un verso. Esa paloma tiene años desde mi juventud. Yo pensé, cuando veía a los músicos y a mi padre, yo también voy a cantar como canta mi papá y así aprendí, y pa’ donde me lleven canto”.
- **Me voy a morir:** don Antonio cuenta “En un tiempo estuve muy enfermo y dije ‘me voy a morir de esto’, total me puse a pensar y dije ‘voy a sacar una composición para mis hijos y para mis amigos’ y me daba sentimiento y ganas de llorar, esto será lo último. Hace años la compuse, no me acuerdo, en esa época uno andaba como un burro en la sabana y no le ponía cuidado a las cosas”.
- **La vaca:** un fragmento de la letra dice: *La vaca que sabaneaba y el tigre se la comió / na-ma me dejó la soga para amansar la novilla*. Nazario cuenta: “me acuerdo de esa vaca como mona (color claro) cuando una noche el tigre se la comió. Uno tenía un ganao y vino el tigre y se comió una vaca. Yo dije ‘a esto hay que hacerle unos versos’ así fue que comencé a cantar y la fui sacando hasta que quedé contento”.

- **Mi despedida:** un fragmento de la letra dice: “Digo adiós adiós porque Dios me necesita / el día que yo me muriere no sé cuándo volveré”. Dice don Antonio: “Saqué esa composición porque me despreció una muchacha”.
- **La Perrita:** un fragmento de la letra dice: “Voy a comprá una perrita pa ponela no hay con quién / las mujeres no me quieren yo paso mi vida bien”. Dice don Antonio: “La perrita no dejaba llegar donde estaba la novia entonces yo le traía un huesito y se lo tiraba lejos pa’ poder hablar con ella”.
- **Café:** existe registro sonoro, sin embargo, no se obtuvo comentario por parte del *juglar*.
- **La mula hosca:** existe registro sonoro, sin embargo, no se obtuvo comentario por parte del *juglar*.

3.2.2. Temas de don Nemesio Nieves.

- **El Periquito:** dice don Nemesio: “La inspiración del periquito fue que yo lo tenía en la casa (en la finca de Carrizales) y él se iba y venía, se iba y venía, hasta que un día se fue y no volvió más, y yo me quedé esperando y que vuelva y que llegue, y nunca más volvió. Entonces ese fue el motivo de yo sacar la canción”.
- **Palomito:** dice don Nemesio: “El palomito me vino por una tristeza que tenía una vez, por el amor. Yo estaba trabajando en un campo solo, solo, y siempre se paraba un palomo a cantar, triste pero solo, solo, y yo todos los días lo escuchaba, y lo escuchaba, y dije ‘caramba ese palomito esta triste como yo’, entonces comencé a sacarle una canción y la practicaba con la violina, y le puse el nombre del Palomito”. Un verso: *canta un palomito triste en el campo a donde yo estoy / si con tu canto me das consuelo, consuelo también te doy / si una pena te lleva al cielo, al cielo yo también voy*.
- **Hay Festival:** Surgió por una invitación de parte del evento de Cartagena *Hay Festival* a fin de conocer la música de los *wiwa*. Dice don Nemesio: “Y así primero nos invitaron a un encuentro a la casa indígena. Fuimos siete comunidades. Y quedamos en el primer puesto. Entonces nos dijeron que la gente del Hay Festival venía para acá y que querían escucharnos, fue cuando Otto [Dr. Otto Vergara Director de FCGI] me dijo que hiciera una canción para recibirlos.

Y yo la hice. Cuando vinieron me escucharon la canción les gustó mucho, se fueron contentos con la canción”.

- **Son las costumbres de mi pueblo:** cuenta don Nemesio: “Usted sabe que uno en su pueblo mira, mira lo que era antes, y a lo que es hoy en día. Pues se ve que muchas cosas se han terminado, principalmente las costumbres. Las cosas de los carnavales como eran antes que eran nueve días, ahora na má son cuatro días y ya, como eran antes los problemas. Salían de pelea un hombre con otro hombre, se peleaban, se peleaban sí. Pero luego se amistaban. No tenía que haber muertos por eso. Seguían bebiendo tranquilos, hacían sopa juntos. Y así eran los problemas antes, no eran de muertos sino era más bien como una recocha. Entonces me puse a pensar en eso y me nació la inspiración de componer ese son que dice: las costumbres de mi pueblo se han perdido, esas lindas costumbres, se fue con el ayer/ ya no existen los amores escondidos, que son tan bonitos entre el hombre y la mujer/por eso es que siempre le digo a mis amigos, esas lindas costumbres no las volvemo a ver.”
- **Esperanza:** dice don Nemesio (Necho): “Me nació en un pueblo que llaman Cascajalito aquí en la Guajira, más adelante de Tomarazón, pallá pa la Sierra Nevada. Yo llegué a trabajar allá y conocí un señor que me le acerqué a hablar con él y nos hicimos amigos. Y era el amigo de mi confianza. Un día estando con él hablando veo yo una señora que viene vendiendo dulces, y le dije yo ¿y esa mujer que vine allá? Dice entonces mi amigo Evaristo Guerrero. y está viuda Necho, si quiere cáigale. Venía vestida de negro. Bueno ella llegó y nos saludó, yo le compre dulces y luego se fue. Yo ahí estaba y entonces me sebé y todos los días ella venía y me nació la inspiración, yo le pregunté el nombre y me dijo que se llamaba Esperanza, y yo le dije: ‘esa esperanza en mí no se muere nunca’. Así que por ahí comenzó la idea de la composición que se la hice y dice así: Ay Esperanza de mi vida / hombre así no se mata un hombre/ y aunque a mí me sangra está herida / pero me alimenta tu nombre / ando en busca de tu cariño / y no sé por qué me lo escondes”.
- **El plato roto (Puya):** dice don Nemesio: “Esa canción me nació por una mujer que nos gustamos. Entonces yo como, yo tengo mis compromisos con mi señora también, y ella creía que yo, ella quería adueñarse de mí. Entonces yo inventé esa canción así, poniéndome yo como casi menos que ella, porque no quería hacerle un contrato porque ella era ajena. Eso era lo que pasaba. Y yo por no meterme en

problemas inventé esa canción en esa forma, como rebajándome yo ante ella. Pero fue por eso. Inventé esta puya, El plato roto, que dice así: Yo tuve una enamorada, y esto a mí me preguntó / porque a ella le interesaba saber lo que tenía yo / y como a mí me gustaba así le respondí yo / tengo una cama de palo y el colchón son cuatro sacos / como con cuchara-e palo y tengo hasta roto el plato / y esto es lo que tengo yo / si te conformas con esto recoge lo tuyo y vamonó”.

- **La Mona:** “Es una señora y vive en el puente. Es una mona, no somos ni muy amigos todavía y ya le saqué una canción porque fue que cuando la vi me simpatizó ¡caramba esta mona tan buena!, y como to-el mundo le dice la mona, yo me fui por ahí pa la canción, y dice así: oiga si-uste va pal puente/ hagame este gran favor / de decirmele a la mona, que estoy loco por su amor / y es que me gusta la mona / y es que no olvido a la mona / y es que yo pienso a la mona / y es que yo sueño a la mona”

The image displays a musical score for a piece titled "La mona, gaita wiwa". It includes a guitar accompaniment section at the top, labeled "Acord." and "Penc.", followed by a vocal melody section labeled "V.". The vocal part consists of five staves, each with a different voice part (1st, 2nd, 3rd, 4th, and 5th) and corresponding lyrics in Spanish. The lyrics are: "Oí ga sias - te va pal puen - - - ha - ga - me, es - te gran fa - vor Oí ga", "Di - le que me de sa, a - mo - - - ga - le que yo soy bue - De - le", "De ca - ta - co - li to, a - ri - co - no cia oia bue - na hem - bra De ca -", "De a - qui sal - go ma - dru - ga - do pa - lle - gar a bue - na ho - ra De a - qui", and "yo me pa - na me - dia no - che pa, i - na - gi - na - me la ho - ra yo me".

Figura 16. Fragmento de la transcripción de *La mona*, gaita wiwa

BIBLIOGRAFÍA

- BARRAGAN PARDO, Julio Marino (Ed.). *Mamalawa, Modelo Ancestral de Ordenamiento Ancestral Indígena Cuenca del río Santa Clara Sierra Nevada de Santa Marta*. Santa Marta: Formatos & Imagen Publicidad. 2005.
- BERMÚDEZ, Egberto. “La música de los habitantes de la Sierra Nevada: Visión Histórica” [Folleto]. En: Shivaldamán: música de la Sierra Nevada de Santa Marta. [CD-Rom]. Bogotá: Fundación de MUSICA, 2006.
- BOLIVAR VILLAZÓN, Epimelio; *et. al.* (Eds.). *Shihkakubi. Música tradicional wiwa*. Juan Feliz Malo (Trd.). Bogotá: CINEP; OWYBWT; ALBOAN; AECID, 2010.
- CÁMARA DE LANDA, Enrique. *Etnomusicología*. Madrid: Ediciones del ICCMU, 2004.
- CUCHIELLA, Emilio. *El solitario corazón comenzó a hablar: recuerdos y primeros años de la misión entre los Kogui de la Sierra Nevada*. Italia: Itálica en Pescara, 1995.
- DELITALA, Enrica. *Come fare ricerca sul campo*. Cagliari: Editrice Demovratca Sarda, 1978.
- LONDOÑO FERNANDEZ, María Eugenia. *La música en la comunidad indígena Embera Chamí de Cristianía. Descripción de su sistema musical y aporte metodológico para el aprovechamiento de la música en los proyectos de reapropiación cultural y desarrollo etnoeducativo*. Colombia: Universidad de Antioquia, 2000.
- PARDINAS, Felipe. *Metodología y técnicas de investigación en ciencias sociales*. México: Siglo XXI editores, 1969.

CAPÍTULO III

CHICOTE: RONDA SOBRE UN CANTO *WIWA* PARA FLAUTA EN DO⁷⁵

1. PRODUCCIÓN DEL MARCO TEÓRICO DE LA COMPOSICIÓN Y ELABORACIÓN DE LA PIEZA

Chicote es una pieza escrita para flauta traversa en Do, con la posibilidad de utilizar el Si grave (Pie de Si). La idea temática se generó a partir de una danza *wiwa* interpretada con cantos de las mujeres sabias de la tribu —llamadas *Sagas*—; flautas apareadas, *watuhku térua* y *watuhku mena* (carrizo macho y hembra respectivamente); maracas y caja. Las melodías de estas danzas —llamadas *chicotes*— se relacionan con sonidos producidos por animales como aves, felinos, batracios y otros. El baile consiste en una ronda en la cual tanto hombres como mujeres giran, alrededor de los músicos, en direcciones opuestas.

La pieza de referencia se encuentra dentro de la recopilación de la música *wiwa* realizada en esta investigación; corresponde al *chicote Culebra*⁷⁶. El registro fue realizado en el trabajo de campo durante el segundo viaje.

Desde su concepción, esta pieza fue pensada para la aplicación y uso de las técnicas extendidas de la flauta a través de una idea generatriz (la ronda del *chicote*). Para ello se tuvo la precaución de que el resultado sonoro de las técnicas aplicadas fuera coherente con la temática de la obra.

Para la definición del tema principal y el desarrollo posterior de las alturas, se tomó la melodía autóctona del *chicote wiwa* relacionado con la serpiente, y en menor grado, el *chicote* referido al sapo⁷⁷. Este último es expuesto únicamente en la primera parte de la obra y aporta una nueva altura (mi) al material compositivo, que no está presente en el canto de la culebra. Los archivos de audio correspondientes a las piezas

⁷⁵ Para la fundamentación de la presente obra fue de vital importancia la asistencia a los seminarios: *Matemática aplicada a la composición musical* (2009) dictado por la profesora Constanza Galdo y el Dr. Pablo Cetta; *Composición asistida por computador y procesamiento de sonido en tiempo real* (2010) dictados por el Dr. Pablo Cetta; *Seminario de reinención Instrumental* (2010) dictado por el Dr. Sergio Catalán. Además del seminario titulado *Taller de reinención Instrumental* (2010) dictado por el Dr. Juan Ortiz de Zárate.

⁷⁶ Este *chicote* también se encuentra grabado en *Shivaldaman: Música de la Sierra Nevada de Santa Marta*.

⁷⁷ “Desde el principio existen unos seres que la madre consideró que iban a ser hijos responsables. El sapo fue un hijo muy obediente al que le encomendaron cantarle al agua, anunciarla, también le encomendaron cantarle a la semilla y a todo lo que nace”. Shihkakubi música tradicional *wiwa* publicado por OWYBT p. 62.

originales de estos chicotes, forman parte de los anexos de esta investigación y facilitan el análisis del plan de la obra, la escritura y los resultados obtenidos.

Consideraciones Generales

En vista de que la melodía del chicote *culebra* es reducida (en lo concerniente a su extensión), y repetitiva al momento de interpretarse como ronda ritual, nos propusimos desarrollar un *plan formal* que permitiera aumentar el material que se tenía a disposición. Por esta razón cada altura de la melodía original fue ampliada parcialmente a partir de su espectro armónico, con el objeto de combinar y agrupar los elementos resultantes, los cuales generaron material suficiente para estructurar la composición.

Algunas matrices combinatorias —sobre las cuales se hará referencia— fueron parte fundamental de la generación de la pieza. Es indispensable aclarar que las agrupaciones de las alturas (provenientes de los armónicos y sus combinaciones) no fueron tratadas —en la mayoría de los casos— a la luz de la teoría de los conjuntos de grados cromáticos (*pitch class sets*). Sin embargo, en las ocasiones en las que se consideró pertinente utilizar un procedimiento relacionado estrictamente con este tema, se hizo la respectiva mención.

Antes de abordar los procedimientos⁷⁸ implementados en la presente composición, se muestra en la siguiente figura el grupo de alturas transcritas para la elaboración de la pieza.

Chicote Culebra Chicote Sapo trans. F Fuentes

Componente de alturas de los chicotes Culebra y Sapo. Los asteriscos indican las fundamentales utilizadas como material para la composición. Corresponden a 5 alturas distintas seleccionadas entre ambos chicotes.

Figura 17. Transcripción de las alturas básicas de los chicotes Culebra y Sapo

⁷⁸ Los procedimientos descritos a continuación no son el resultado musical. Se tratan de los procesos internos que nos posibilitaron componer las piezas, siendo de bastante utilidad para solucionar problemas puntuales. Debe tenerse en cuenta que —como sostiene Allan Forte— un procedimiento “es un hallazgo, un medio, no una norma de partida, no una receta”. Cfr. FORTE, A. *Introducción al análisis Schenkeriano*. Pedro Purroy (Trd.). Barcelona: Editorial Labor. 1982, p.16

Como se puede ver en la figura, ambos chicotes se componen prácticamente de las mismas alturas (señaladas con asteriscos) y en cada uno de ellos, éstas se sitúan en registros diferentes; se observa, también, un asterisco debajo del primer *Mi* del canto del sapo para señalar que dicha altura es aportada únicamente por este chicote.

Para la ampliación del material compositivo (resultado de la combinación de los sonidos básicos de la melodía de los chicotes mencionados) solamente se tuvieron en cuenta los armónicos correspondientes a la tercera, quinta y séptima de cada fundamental. Dichos armónicos, al combinarse con los correspondientes de los otros sonidos fundamentales de la melodía, dieron por resultado nuevas secuencias de alturas necesarias para estructurar las ideas compositivas. Se pueden verificar en el documento anexo *Procedimientos Chicote* (se trata de la misma partitura con esquemas y anotaciones pertinentes sobre los elementos más relevantes de la pieza) los distintos esquemas primarios obtenidos, los cuales se relacionan con la composición y estructura de las secciones de la obra. Ya que para la ejecución se requirieron usos no convencionales del instrumento, en tales casos tratamos de describir, lo más claramente posible, el modo de ejecución y los resultados esperados.

Es importante anotar que debido a la estructura física de las flautas de los *wiwa* algunas relaciones entre sus alturas resultan microtonales; y que, además, sus posibilidades interválicas están relacionadas con giros modales propios del pentatonismo o el modo lidio entre otros. En el caso de esta pieza, algunos microtonos tienen que ver con el desempeño de dichos carrizos, pero es bueno aclarar que, dentro de la música *wiwa*, este comportamiento microtonal depende del ejecutante y la construcción de cada carrizo, lo cual varía sensiblemente entre un intérprete y otro, lo mismo que entre dos instrumentos distintos.

Destacamos a continuación dos elementos programáticos fundamentales de la obra, relacionados con la cultura *wiwa*:

1. **El viento:** Una de las características del medio ambiente dentro del cual habitan las comunidades indígenas de la SN, son las fuertes corrientes de vientos que soplan en toda la región, especialmente cuando se asciende por las montañas. Esto ocasiona sensaciones acústicas muy especiales debido al variado relieve topográfico con el cual la brisa se estrella. La serie de texturas sonoras de viento varían de acuerdo a las distintas ubicaciones durante el ascenso hacia las cumbres y a los distintos lugares donde habitan los

indígenas. Por esta razón, en la pieza exploramos insistentemente el recurso eólico del instrumento a manera de evocación de este fenómeno atmosférico.

2. **El nueve:** Es un número importante para las culturas de la SN⁷⁹: forma parte de la génesis de la tierra, la cual —de acuerdo a sus creencias— fue creada por nueve deidades⁸⁰; *Shezhankua* el dios creador tuvo nueve esposas y según testimonios de los propios *wiwa* “cuando se habla de las nueve esposas de *Shezhankua* se está hablando de las nueve capas de la tierra de las cuales está compuesto el mundo y de los nueve planteas del sistema solar”⁸¹; además son nueve los días de ayuno relacionados con la pubertad y los posteriores al alumbramiento. La significación especial del número nueve para esta cultura, es el motivo que nos llevó a aplicar dicha cifra en distintos procedimientos tanto en ésta como en las demás composiciones de la tesis. En el caso de *Chicote*, véase, por ejemplo, la distribución de los distintos compases con subdivisiones de nueve a lo largo de toda la obra. En adelante cuando se implemente esta cifra, en determinados procedimientos de las composiciones, lo denominaremos “*aplicación del factor 9*”.

A continuación, se explican brevemente parte de los métodos, recursos y aspectos estéticos mencionados en el plan compositivo de esta obra, los cuales se ven reflejados en ilustraciones de apartes de la pieza para flauta *Chicote*.

⁷⁹ Según el antropólogo Dolmatoff en la cultura *kogui* el nueve es un número: “La madre universal fue la creadora del macro y micro cosmos, pues creó al Universo y al primer hombre. Ella tenía nueve hijas, cada una representando cierta clase de tierra de cultivo: tierra negra, tierra carmelita, tierra arenosa, tierra arcillosa y otras más. Estas tierras forman una serie de pisos horizontales dentro del huevo cósmico, es decir, simbolizan una escala de valores. Nosotros vivimos en la quinta tierra, la tierra negra, la tierra del medio, mientras que encima como debajo de nosotros se escalonan cuatro tierras diferentes. Los grandes cerros piramidales de la Sierra Nevada se imaginan como mundos y casas con la misma estructura y, en efecto, las principales casas ceremoniales representan en su construcción réplicas microcósmicas, pues tienen cuatro estanterías circulares que se escalonan por el interior de su techo cónico. En un sentido “negativo”, inverso, se imagina entonces que debajo de estas casas se continúa esta estructura, ahora subterránea, de manera que la casa ceremonial es una réplica del universo y su centro es el centro del mundo” Cfr. DOLMATOFF, R. “Notas sobre el simbolismo religiosos de la sierra nevada de Santa Marta”. En: Razón y Fábula. Separata. Bogotá: Universidad de los Andes. 1967, p. 12.

⁸⁰ En la mayoría de los mitos narrados por las comunidades de la SN se coincide en que a Madre Universal tuvo nueve hijos entre los cuales se destacan *Shezhankua*, *Seukuküisele*, *Sintána*, *Aluañuiko* y *Kunshavitabáuy*.

⁸¹ BOLIVAR VILLAZÓN, E. et. al. (Eds.). *Shihkakubi. Música tradicional wiwa*. Juan Feliz Malo (Trd.). Bogotá: CINEP; OWYBWT; ALBOAN; AECID. 2010, p. 26

2. DESCRIPCIÓN DE LA PIEZA Y PROCEDIMIENTOS

Se presenta la siguiente descripción, que puede complementarse con el PDF anexo denominado *Procedimientos Chicote*, en el cual se detallan los procesos de su elaboración.

Introducción (sección A). Este primer sector está compuesto por tres partes:

1. Tal como aparece en la introducción, inicialmente se expone el tema principal y su retrogradación con sonidos de *Whisper Tones*⁸² en el registro agudo, que es el más favorable para dicho efecto. En la partitura aparecen las digitaciones sugeridas para las alturas, que se piden con afinación microtonal (todos los microtonos fueron probados independientemente con el fin de constatar las posibilidades reales de su ejecución).

LA CULEBRA
CALMO (M.M. = c. 99)

Whisper tones

Flauta

pppp

Fl.

Fl.

Figura 18. Cps. N° 1-4, *Chicote*

⁸² Robert Dick aclara que el efecto “Whisper tones” es algunas veces llamado “Whistle tones”. En la presente tesis se ha preferido la primera nominación debido a que la traducción “susurrar” es más coherente con lo que se quiere expresar: el murmullo de las *sagas*. Cfr. DICK, R. *The Other Flute: A Performance Manual of Contemporary Techniques*. 2a ed. United States of America: Multiple Breath Music Company. 1989, p. 140.

2. En la segunda parte de la introducción se retoman las dos últimas notas del canto (do#/si), y se indica la entrada de un *Tempo Aleatorio* dentro del cual el instrumentista entona un sonido *tremolado* (do#), con la embocadura cerrada. La intención del pasaje es alternar armónicamente el intervalo de segunda mayor entre la voz y el sonido del instrumento. El modo de ejecución está indicado en la partitura (véase figura 19). El sonido original que se pide es gutural, el cual tiene una semejanza importante con el de algunos batracios, pero debido a que no todos los instrumentistas pueden realizar este tipo de articulación, es posible hacerla también con *trémolo* de lengua. Por otra parte, con el fin de no optar por la respiración continua, se indican unos puntos determinados de respiración en la partitura. Sin embargo, la ejecución del pasaje, es posible obtenerla en tiempos de aproximadamente 15 a 20 segundos sin toma de aire, para luego reiniciar o reiterar la textura.

The musical score for measures 4-8 of 'Chicote' is presented for Flute (Fl.) and Voice (Voz). The Flute part begins with a tremolo on a D# note, indicated by a wavy line and the instruction 'sonido gutural tremolado proyectado dentro del tubo con embocadura tapada'. The Voice part follows with a similar tremolo on a D#/C# interval. The score includes several performance instructions: 'Inspirar aire con la altura indicada para respiración continua' (Inspire air with the indicated pitch for continuous breathing), 'Tempo Aleatorio' (Aleatory tempo), and 'EC EA' (Embouchure Closed, Embouchure Open). A legend indicates 'EMBOC TAPADA' (Closed Embouchure) with a solid black oval and 'EMBOC ABIERTA' (Open Embouchure) with an open oval. The score also includes the instruction 'Repetir ad lib' (Repeat ad libitum) and 'cerrando' (closing) with a dashed line. The dynamic markings are *ppp* (pianissimo) and *p* (piano).

Figura 19. Cps. N° 4-8, *Chicote*

3. La tercera parte de la introducción (*Tempo calmo molto ad lib.*) explora sonidos eólicos sin contacto directo de la embocadura con los labios. El efecto se produce con un movimiento trasversal de la flauta (hacia arriba y hacia abajo) cortando la columna de aire que entra por la embocadura; la altura se percibe claramente con

una leve variabilidad de la frecuencia causada por el rápido desplazamiento del tubo (lo cual semeja el efecto acústico Doppler). En el compás N° 12 se presenta un elemento nuevo relacionado directamente con el canto de algunos sapos, el cual concluye en el compás N° 13.

(Tempo calmo molto ad lib.) Sin contacto con la embocadura, la columna de aire atraviesa el orificio transversalmente por medio de un movimiento (arriba - abajo) entre rostro y flauta (Doppler de aire)

Fl. 9 *pp* *(Doppler de aire)*

Fl. 10 *EL SAPO*

Fl. 11 *EL SAPO*

Fl. 12 *senza trem.*

Fl. 13

Figura 20. Cps. N° 9-13, *Chicote*

Sección B. Este sector contrasta temáticamente con el anterior —tanto por el carácter como por la serie de sonidos nuevos— que responden al proceso de elaboración de las alturas obtenidas a partir de los armónicos de cada nota fundamental del tema del canto. Estas alturas, con sus respectivos armónicos, se agruparon de a dos (véase Figura 21). Por ejemplo, los armónicos correspondientes al “Si” inicial de la pieza (Re#, Fa# y La) incluyendo la nota básica o fundamental (Si) se suman a los armónicos de la fundamental de “Do#” (Mi#, Sol#, Si) dando como resultado la sucesión de sonidos Si, Do#, Re#, Mi#, Fa# Sol# y La.



Figura 21. Procedimientos para estructurar el sector B, *Chicote*

En este sector B (compás N° 15 al N° 19), se exponen en semicorcheas los sonidos obtenidos por la suma de los armónicos y en fusas los sonidos complementarios del total cromático. Dichos sonidos complementarios corresponden a las notas de Do, Re, Mi, Sol y Sib (en el caso de la agrupación de sonidos armónicos de las fundamentales Si-Do#). El total de sucesiones de alturas obtenidas por medio del procedimiento mencionado, cuyo tratamiento fue similar en esta sección, provienen de la integración de las siguientes fundamentales en orden de aparición:

Tabla 7. Fundamentales, Sector B, *Chicote*

1°	Si-Do#
2°	Si-Sol#
3°	Do#-Sol#
4°	Do#-Fa#
5°	Fa#-Sol#
6°	Do#-Mi
7°	Si-Mi

El sector B que aparece seguidamente, corresponde al resultado musical del procedimiento aplicado.

B *Tempo vivo e mezzo piano* ♩ = 160

Fl 15 *mp* 1+2 1+5

VOZ 15

Se expone el material obtenido de la suma de armónicos en semicorcheas y los sonidos complementarios para el total cromático en fusas

Fl 16 2+5 2+4

(se muta Fa# por su cercanía con la fundamental de la siguiente secuencia)

Fl 17 4+5

Fl 18 2+3

Fl 19 1+3

Figura 22. Cps. N° 15-19, *Chicote*

Sección C. En esta sección de la pieza titulada *Las Cumbres* se plantean dos texturas distintas cuya intención es evocar —o introducir— el entorno acústico donde viven las culturas de la SN. El primer elemento está relacionado con ruidos de aves nocturnas y batracios, y es conseguido por medio de un pasaje de *fullato* muy nutrido, entre las alturas de Fa# y Do#. Para que el efecto resulte realmente fluido sugerimos la utilización de las llaves A y B (Do# y Re# respectivamente) En este caso se evocan algunos giros melódicos referidos a los cantos de las aves de la zona.

Trémolo en la llave del Do#. Dedos Índice y Medio.
 El Trémolo resalta entre las posiciones de Fa# y Do#.
 Para el trémolo con Fa# utilizar el meñique para digitar
 (Utilizar para mayor fluidez del efecto las llaves A y B)

Fl. 21 *mp*

Fl. 22

Fl. 24

Figura 23. Cps. N° 21-24, *Chicote*

El segundo elemento de esta sección hace referencia a la textura tímbrica de la lluvia, obtenida por medio del ruido de llaves percutidas y un elemento más de percusión (“T” lengüilabial y “K” sobre el orificio de la embocadura tapada, el cual se realiza con articulación irregular). Tanto para el comienzo como para el final de este efecto de lluvia, se utiliza el *frullato gutural* sobre el Do# grave con embocadura cubierta, el cual, al final del compás N° 27 es intervenido con distintas digitaciones para alterar el timbre y generar cierta espacialización sonora dentro del cuerpo de la flauta.

La intervención de las sílabas *tu-ku-tu-ku* así como la articulación gutural pedida al instrumentista para el *frullato gutural*, tienen por objeto posibilitar un rango variable de densidad para la obtención del efecto, así como afectar la textura del mismo. En la partitura podemos observar las indicaciones pertinentes.

The musical score for measures 25-27 of 'Chicote' is presented for Flute (Fl.) and Violoncello (V.).

- Measure 25:**
 - Flute:** Instruction: "Golpe de llaves simulando lluvia (con altura)". The notation shows a series of sixteenth-note chords. Dynamic: *mp*.
 - Violoncello:** Instruction: "sonido gutural tremolado proyectado dentro del tubo con embocadura tapada". The notation shows a tremolo on a single note. Dynamic: *ppp* (marked with "grururu...").
- Measure 26:**
 - Flute:** Instruction: "lento e poco a poco accel.". The notation shows a continuous sixteenth-note tremolo. Dynamic: *p*.
 - Violoncello:** Instruction: "Toma de aire" (marked with an upward arrow). Below the staff, it says "Tu Ku Tu Ku... Con T lingualabial dentro de la embocadura articulación regular e irregular".
- Measure 27:**
 - Flute:** Instruction: "cambios de posición para alterar el color y la sensación espacial del trémolo". The notation shows a tremolo with some notes marked with an 'x'. Dynamics: *poco rit* and *calando molto* are indicated.
 - Violoncello:** The notation shows a tremolo on a single note. Dynamic: *ppp* (marked with "grururu...").

Figura 24.Cps. N° 25-27, *Chicote*

Sección D. Está dividida en dos partes las cuales se relacionan directamente con el sector B. Las notas en *glissando* corresponden al orden retrógrado del canto inicial con una mutación del Fa# por el G#. Las apoyaturas se hacen con el conjunto de las alturas producto de la suma de los armónicos tal como se explicó antes, dejando las fundamentales del canto como notas en figuración de negras. Para la respuesta del pasaje con *frullato eólico*, se utilizan las mismas notas y el orden de aparición correspondiente a las fusas del sector B, hasta completar toda la secuencia.

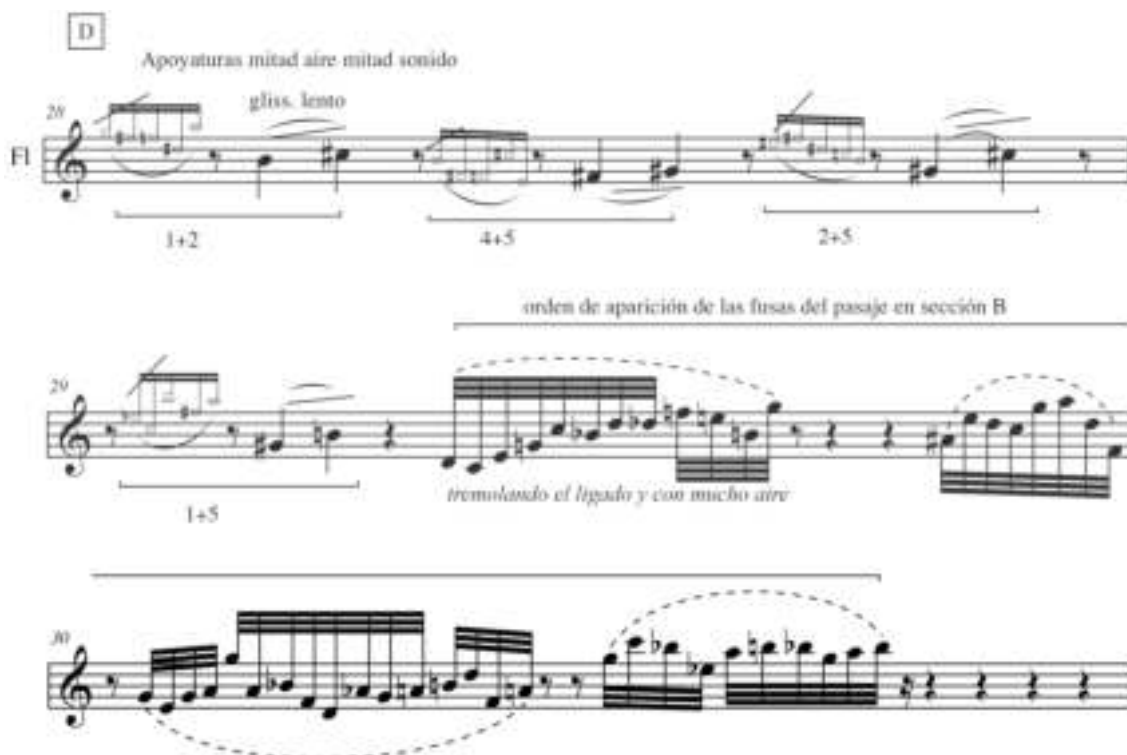


Figura 25. Cps. N° 28-30, *Chicote*

Sección E. Este sector expone cuatro nuevos elementos relacionados con fenómenos acústicos de la zona donde habitan los *wiwa*. La primera textura está referida a los efectos de la brisa; acá exploramos nuevamente —a través del uso no tradicional del instrumento— un efecto eólico que se indica como *trino de aire*, el cual se logra con un movimiento transversal de la columna de aire que se desplaza intermitentemente entre ambos tubos (batiendo la cabeza de lado a lado). Durante la ejecución y gracias a la posibilidad de cambiar de altura con las posiciones de Sol, La y Si, el resultado acústico es enriquecido por la sensación de estos cambios. Para la ejecución de este pasaje el instrumentista debe desarmar su flauta, o tener otra a su disposición.



Figura 26. Cps. N° 31, *Chicote*

La segunda parte de esta sección emite el trémolo de boquilla, simulando el canto de un búho nocturno, el crepitar de los grillos y las cigarras. Un dedo de la mano debe introducirse por el tubo sin taparlo completamente hasta obtener el armónico indicado en la partitura. El instrumentista debe utilizar uno de los dedos que de acuerdo al grosor sea adecuado para el caso.



Figura 27. Cps. N° 33, *Chicote*

El tercer timbre de esta sección se obtiene con la embocadura. Es un efecto percutido que se ejecuta utilizando la cavidad bucal como caja de resonancia y percutiendo el bisel de la boquilla con el dedo índice. El tipo de impulsión se obtiene con variación de altura y la posibilidad de *glisar* moviendo la boquilla, así como cerrando y abriendo la cavidad bucal. La boquilla debe estar apoyada sobre dicha cavidad sin tapar completamente el orificio del tubo, el cual debe desplazarse de un costado de la cara hacia el frente y regresar al costado en repetidas ocasiones. El efecto acústico es similar al sonido emitido por las ranas de la zona.

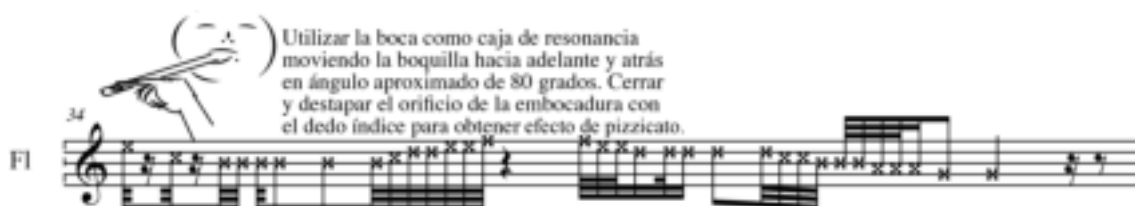


Figura 28. Cps. N° 34, *Chicote*

El cuarto efecto se relaciona con los sonidos emitidos por los micos aulladores. Se obtiene al alterar la frecuencia rítmica y la altura del sonido, introduciendo y sacando el dedo a voluntad continuamente, mientras se emite la columna de aire normal sobre la embocadura.

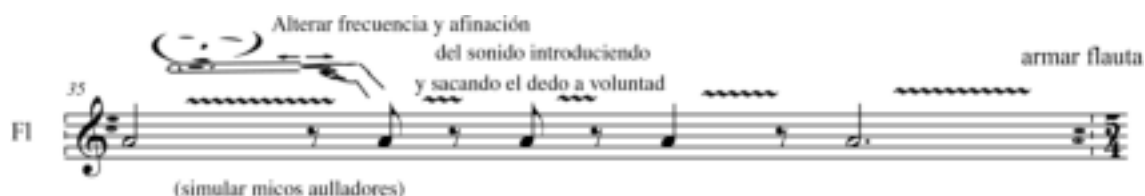


Figura 29. Cps. N° 35, *Chicote*

Sección F. Comienza con una especie de pedal eólico por grados conjuntos, resultado de la unión de los armónicos de dos sonidos fundamentales del chicote original *wiwa*. Estos contrastan con las alturas del canto que se ejecutan en *pizzicato*.

Las fusas deben funcionar como un pedal. El pedal se hará con sonido eólico y con Flatterz.

[F] *vivo*
Pizz. NA con altum

Figura 30. Cps. N° 36-38, *Chicote*

En el último compás de esta sección, la secuencia de sonidos proviene de:

1. Un complemento del total cromático de las fundamentales del canto (Si-Do#) y sus armónicos.
2. Una nueva reagrupación de las alturas, que explicamos a continuación.

El resultado de la nueva serie es: B, 1, 9, 0, 3, 5, 2, 4, 6, 8, 7, A, a partir de la cual, la composición recurre a procedimientos de organización de alturas provenientes de conjuntos de grados cromáticos y aplicación de algunas matrices.

La nueva serie es producto de una reagrupación por pares de sonidos en el orden que aparece arriba

Figura 31. Cps. N° 39, *Chicote*

Sección G. Luego de la exposición de la nueva serie de la sección F (tercer sistema del compás N° 39) y de su implementación en el compás N° 40 de la presente sección G, organizamos las alturas con varios procedimientos indicados en el documento anexo denominado “Procedimientos Chicote”. En el compás N° 41 por ejemplo, la serie fue agrupada en tres conjuntos de cuatro alturas en figuración de fusas. Los compases N° 42 y 43 son fruto de distintas combinaciones de las alturas de los tres conjuntos mencionados.

G

pizz. mudo

Fl 40 *mf* 5 *p* 3 *pp* 6

proced. 40 nueva serie de sonidos

B 1 9 0 3 5 2 4 6 8 7 A

Fl 41 *mp*

proced. 41 *mp*

Los segmentos con asterisco corresponden al plan de alturas usadas en los compases 42 y 43

Fl 42 *mp* 9 6 3 libre poco allarg.

Fl 43 *mf* poco rit. 1 3 5 1 3 4

agrupación de las notas interiores de cada uno de los subconjuntos de 4 sonidos

Primeros 5 elementos de la serie obtenida (en orden de aparición) →

con las columnas 1, 3 y 5 (abajo hacia arriba) se construyen las apoyaturas y los primeros 3 multifónicos que tienen como eje o nota común al "Si"

B	1	9	0	3
1	9	0	3	B
9	0	3	B	1
0	3	B	1	9
3	B	1	9	0
1	2	3	4	5

Figura 32. Cps. N° 40-44, *Chicote*

En el compás N° 44 aparece una matriz construida con los primeros cinco elementos de la serie obtenida. Esta matriz la utilizamos para disponer en la partitura

tres multifónicos con las columnas 1, 3 y 5, así como el pasaje melódico del compás N° 45 (en este caso en base a las columnas 2 y 4).

Abajo, en el compás N° 46 (Figura 33), aparece una nueva matriz, la cual fue implementada en el sector final de los multifónicos. Dicha matriz, que corresponde a los últimos siete elementos de la serie obtenida, representa varios procedimientos de transposición, retrogradación e inversión, aplicados para el diseño del pasaje. En la figura, indicamos cada operación realizada a la derecha de la matriz. Aparecen la distribución de los elementos en las filas y columnas, así como la indicación de cuales conformaron los acordes y las apoyaturas.

Fl

Las columnas 2 y 4 (de arriba hacia abajo) dan el orden del segmento melódico

últimos 7 elementos de la serie en orden de aparición y sus modificaciones para elaborar la 2a parte del pasaje de multifónicos. En los recuadros de la matriz aparece cuales se usan como apoyaturas y cuales como acordes (Multif.)

52	ac	468	ap	7A	ac	TO
4786	ap	A0	ac	9	ap	T2 I (R)
		69A802B		B208A96	**	T4 I (R)

Retrograd = A786425
Inversión = 25648A7
Transp. 2 = 4786A09
Transp. 4 = 69A802B

La 2a fila corresponde a la transposición 2 de la inversión de la retrogradación - T2 I (R)

La 3a fila/2a. columna corresponde a la transposición 4 de la inversión de la retrogradación.

La 3a fila /4a columna a la retrogradación de la anterior

La fila 3 columnas 2 y 4 (con asteriscos) se usaron para los segmentos melódicos arriba indicado con asteriscos

Fl

La fila 3 columnas 2 y 4 (de arriba hacia abajo) dan el orden del segmento melódico

* Mutación de Do# por Do

últimos 7 elementos de la serie en orden de aparición y sus modificaciones para elaborar la 2a parte del pasaje de multifónicos. En los recuadros de la matriz aparece cuales se usan como apoyaturas y cuales como acordes (Multif.)

52	ac	468	ap	7A	ac	TO
4786	ap	A0	ac	9	ap	T2 I (R)
		69A802B		B208A96	**	T4 I (R)

Retrograd = A786425
Inversión = 25648A7
Transp. 2 = 4786A09
Transp. 4 = 69A802B

La 2a fila corresponde a la transposición 2 de la inversión de la retrogradación - T2 I (R)

La 3a fila/2a. columna corresponde a la transposición 4 de la inversión de la retrogradación.

La 3a fila /4a columna a la retrogradación de la anterior

La fila 3 columnas 2 y 4 (con asteriscos) se usaron para los segmentos melódicos arriba indicado con asteriscos

Fl

La fila 3 columnas 2 y 4 (de arriba hacia abajo) dan el orden del segmento melódico

* Mutación de Do# por Do

últimos 7 elementos de la serie en orden de aparición y sus modificaciones para elaborar la 2a parte del pasaje de multifónicos. En los recuadros de la matriz aparece cuales se usan como apoyaturas y cuales como acordes (Multif.)

52	ac	468	ap	7A	ac	TO
4786	ap	A0	ac	9	ap	T2 I (R)
		69A802B		B208A96	**	T4 I (R)

Retrograd = A786425
Inversión = 25648A7
Transp. 2 = 4786A09
Transp. 4 = 69A802B

La 2a fila corresponde a la transposición 2 de la inversión de la retrogradación - T2 I (R)

La 3a fila/2a. columna corresponde a la transposición 4 de la inversión de la retrogradación.

La 3a fila /4a columna a la retrogradación de la anterior

Figura 33. Cps. N° 45-51, *Chicote*

Sección H. Presenta un pasaje en compás de 9/32 análogo con el de la sección F desde el punto de vista del contraste entre: las alturas originales del canto (las cuales van acentuadas) y los tresillos de articulación doble. El pasaje se repite seguidamente, pero articulando con octavas cada nota del canto *wiwa*.

Sigue procedimiento agrupando conjuntos y subconjuntos de los rectángulos de la matriz

a	B190		3524		687A	T0
b	4625		8A79		B103	T5
c	378A		016B		3459	Sonidos complementarios columnas 1, 3, 5)
d		97B253		0A8614		T2 M (transposición 2 operador de Multiplicación
e		4168A0		352B79		T2 M(R) (transposición 2 operador de Multiplicación en retrogradación)
	1	2	3	4	5	

Figura 34.Cps. N° 52-65, *Chicote*

Sección I. Este sector comienza en compás de 9/8. Está compuesto a partir de combinaciones de los grados de la serie generada en la sección F, distribuidos en filas y columnas. Es la aplicación de una matriz combinatoria obtenida con recursos de transposición, retrogradación y operadores de multiplicación (M) de la serie mencionada.

parte consta de un pasaje polifónico, entre la flauta y la voz, basado en los cinco primeros elementos de la serie generada en la sección F.

Figura 36. Cps. N° 71-72, *Chicote*

Sección K. Se concluye la pieza con tres elementos ya utilizados durante la obra. En primer lugar el pasaje del canto *wiwa* en el cual el instrumentista sopla la embocadura sin contacto directo con el instrumento. Este pasaje conecta con el ruido de llaves percutidas —el cual debe semejar una llovizna que se atenúa poco a poco— y continúa con una textura de brisa articulada con las vocales “o/i” (la intención del uso de estas vocales es reforzar la dinámica). La pieza finaliza con esta textura eólica hasta el *morendo*. Como se puede observar, en la coda se resumen varios de los efectos implementados con las técnicas extendidas propias de la flauta que fueron utilizadas durante el transcurso de la pieza.

[K] sin contacto con la embocadura
la columna de aire atraviesa el
orificio transversalmente
(Doppler de aire)

Fl 73 *pp*

Fl 74 *pp* *ppp*

VOZ 74 *pp*
Tu Ku Tu Ku.....

Figura 37. Cps. N° 73-76, *Chicote*

Fl 76 *mp* Toma de aire DIM. MOLTO E MORENDO.....

VOZ 76

Fl 77 *pppp* SOLO AIRE

VOZ 77 *pp* SENZA FRULATO

79 poco jet *sf*

Figura 38. Cps. N° 76-79, *Chicote*

3. CONCLUSIONES PARCIALES

El trabajo desarrollado en la pieza *Chicote* fue significativo para emprender la formulación de otras obras posteriores de la tesis. Sin embargo, fue necesario continuar la recolección y clasificación de los diversos elementos acústicos de la cultura *wiwa*, con lo cual logramos clasificar y emplear otro tipo de fuentes que ofrecieron mayor cantidad de material acústico para el desarrollo de las composiciones.

La flauta fue un instrumento de suma importancia para proyectar las ideas compositivas, debido a su estrecha relación con los instrumentos de viento de la organología musical de la cultura *wiwa* (Carrizos). Con ella nos propusimos generar nuevas formas de ejecución instrumental y hacer uso las de técnicas extendidas del instrumento. Lo anterior nos permitió ampliar el espectro de las posibilidades tímbricas de la flauta, en especial, cuando se generaron ideas musicales a partir de temáticas relacionadas con la forma de concebir la realidad, las creencias y el pensamiento de la cultura *wiwa*. La exploración de estas nuevas formas de expresión del instrumento, implicó cierta dificultad durante el proceso de composición, lo cual se manifestó en la necesidad de conciliar —o articular— los objetos sonoros con la idea que se pretendía comunicar. Siempre estuvimos atentos —respecto del tratamiento de los usos de técnicas extendidas— a las diversas y sutiles maneras de ejecución del instrumento que afectaban los resultados. Al respecto tratamos de ser muy claros en la escritura y las maneras de ejecución elegidas. Fue de mucha utilidad el continuo diálogo con el instrumentista para la solución de algunos pasajes. Adoptamos esta metodología, y aun así, en muchas ocasiones la ejecución fallaba por ser poco viable o difícil de realizar. Sin embargo, estamos seguros que esto contribuirá al acierto de futuras interpretaciones de la obra (respecto de los resultados sonoros como de la expresión de las ideas compositivas).

Para finalizar, consideramos esta pieza como un primer paso para comprobar que las fuentes utilizadas (la cultura *wiwa*, su música y el medio ambiente), permiten al compositor generar herramientas suficientes para la elaboración de obras a la luz de los enfoques contemporáneos de composición, entre los cuales destacamos en este caso particular, el uso de las técnicas extendidas del instrumento.

BIBLIOGRAFÍA

- ARTAUD, Pierre-Yves & GEAY, Gerard. *Present Day Flutes*. Paris: Editions Jobert et Editions Musicales Transatlantiques, 1980.
- BERMÚDEZ, Egberto. “La música de los habitantes de la Sierra Nevada: Visión Histórica” [Folleto]. En: Shivaldamán: música de la Sierra Nevada de Santa Marta. [CD-Rom]. Bogotá: Fundación de MUSICA, 2006.
- CETTA, Pablo y DI LISCIA, Oscar Pablo. *Elementos del contrapunto atonal*. Cuaderno de estudio N° 6 del Instituto de investigación Musicológica “Carlos Vega”. Diana Fernández Calvo (Ed.). Buenos Aires: EDUCA, 2010.
- CETTA, Pablo. “Principios de estructuración de la altura empleando conjuntos de grados cromáticos”. En: *Altura, timbre, espacio*. Buenos Aires: Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”. EDUCA. 2004, pp. 9-36.
- DICK, Robert. *The Other Flute: A Performance Manual of Contemporary Techniques*. 2a ed. United States of America: Multiple Breath Music Company, 1989.
- DOLMATOFF, Gerardo Reichel. “Notas sobre el simbolismo religiosos de la sierra nevada de Santa Marta”. En: *Razón y Fábula*. Separata. Bogotá: Universidad de los Andes. 1967, pp. 55-72.
- FORTE, A. *Introducción al análisis Schenkeriano*. Pedro Purroy (Trd.). Barcelona: Editorial Labor. 1982,
- MORRIS, Robert. *Composition with Pitch-Classes: A Theory of Compositional Design*. Yale: University Press, 1980.

CAPÍTULO IV

GAITAS: PIEZA PARA FLAUTA EN SOL, FLAUTA EN DO, CARRIZO INDÍGENA Y ELECTROACÚSTICA

1. PRODUCCIÓN DEL MARCO TEÓRICO DE LA COMPOSICIÓN Y ELABORACIÓN DE LA PIEZA

Tal como se infiere del título de este capítulo, *Gaitas* se enmarca dentro de aquellas composiciones planteadas, como parte de la presente investigación, cuya hipótesis supone la existencia de material suficiente para la creación de obras musicales —técnicas de composición contemporáneas— a partir de fuentes acústicas relacionadas con las expresiones musicales de la cultura *wiwa*.

La obra se presenta como una continuación de la pieza para flauta *Chicote*, la cual fue compuesta luego de un primer viaje de campo a la zona de los asentamientos *wiwa*. Cabe recordar que ambas expresiones musicales —chicotes y gaitas— son las principales representaciones artístico-musicales de estas comunidades y que a través de su interpretación, afirman su pensamiento cosmogónico, creencias, cultos y rituales sagrados.

En este trabajo compositivo, fue empleado un *patch* en lenguaje Max-MSP que implementa la técnica de localización espacial del sonido *Ambisonics* de primer orden en formato *B*, el cual será detallado más adelante.

Para facilitar el entendimiento de los procedimientos que se van a usar, se presentan dos tablas que contienen la estructura de la obra. A diferencia de la pieza *Chicote*, para *gaitas*, no se presenta una partitura general con dichos procedimientos, sin embargo, estos se detallan dentro del presente capítulo. Por otro lado, tanto la partitura como los archivos de audio correspondientes a la disposición del espacio y a los sectores de la electroacústica se encuentran dentro de los documentos anexos. Igualmente se incluye la grabación de la obra que fue interpretada en el auditorio de la Universidad de Montreal, con una versión estereofónica en la espacialización⁸³.

⁸³ Se realizaron dos versiones de la espacialización, en estéreo y a cuatro parlantes. La versión estéreo fue estrenada por un flautista candidato a doctor en interpretación de flauta de la Universidad de Montreal. Posteriormente, a fin de lograr uno de los principales propósitos de la pieza (proyectar una versión del espacio acústico envolvente que se da en los encuentros indígenas donde confluyen la música y demás actividades propias de sus fiestas, pagos y ritos sagrados) se estrenó en su versión *Ambisonic* en el Festival de Música de Cámara de la ciudad de Manizales.

De acuerdo a la idea inicial de la composición, se implementó un espacio envolvente en el que se pudo simular situaciones acústicas propias de las fiestas y rituales de la comunidad indígena. Desde un principio, la temática escogida dejó clara la necesidad de realizar un estudio preliminar de los instrumentos indígenas que se utilizarían en la composición. Este panorama inicial del comportamiento acústico de dichos instrumentos, el resultado de su observación y un primer análisis de las distintas posibilidades de aplicación en la estructura, se pueden apreciar en el primero de los procedimientos implementados para la génesis de la obra (véase Procedimiento N° 1 *Gaitas*).

La pieza está concebida con un tratamiento mixto, en su forma más general, por dos planos: el primero corresponde a las flautas (en Sol, en Do y Carrizo Indígena) y el segundo a la banda electroacústica, elaborada a partir de la combinación de varios elementos previamente seleccionados y organizados en una determinada disposición espacial.

A continuación se ilustra la estructura general de la pieza y la distribución de las secciones que la conforman. Para ello se elaboró una tabla, la cual debe ser entendida como una guía de las rutas y procedimientos que se siguieron, parte del plan compositivo. Tal como se aprecia, la pieza fue concebida con nueve núcleos temáticos⁸⁴, agrupados en tres secciones de tres partes cada una. Entre los tres sectores mayores, fueron dispuestas tres secciones electroacústicas (representadas con el siguiente símbolo: ⊕) que articulan dichos sectores a manera de transición, introducción o coda de los mismos.

Tabla 8. Estructura del plan general de *Gaitas*

I	A) Tema 1 + comentario	B) Tema 2 + comentario	C) Tema 3 + comentario	⊕
II	A) Tema 1 + comentario	B) Tema 2 + comentario	C) Tema 3 + comentario	⊕
III	A) Tema 1 + comentario	B) Tema 2 + comentario	C) Tema 3 + comentario	⊕

Como referencia y para la explicación de los procedimientos de la composición, se detallan los contenidos de cada una de las secciones de la obra, así como la disposición final asignada para los sectores electroacústicos (Abajo de dicha tabla se

⁸⁴ Como en el caso de *Chicote* se utiliza el número nueve como componente de la estructura de la pieza, debido al atrás mencionado valor simbólico que dicha cifra tiene para la comunidad *wiwa*.

hacen algunas consideraciones previas y se explican minuciosamente las secciones de la estructura).

Tabla 9. Estructura interna de *Gaitas*

SECTOR NÚMERO (I)		
SECCIÓN (1)	SECCIÓN (2)	SECCIÓN (3)
<p>A. Cps. N° 1-4 (Del primero al cuarto compás).</p> <p>* Introducción Pista N°1(○).</p> <p>** Elementos señalización carrizo CALMO Cps. N° 1-3.</p> <p>*** Transición temática PCS asociados con escalas pentatónicas (4-22) (4-23) (4-26) (4-27) Cps. N° 4.</p>	<p>B. Cps. del N° 5 al cuarto tiempo del N° 7.</p> <p>*SC (4-27) Matriz tipo 1B VIVO/ (8 tiempos Cps. N° 5).</p> <p>** Material transcripto de la señalización del carrizo (Noveno tiempo del Cps. N° 5 al cuarto tiempo del Cps. N°7).</p>	<p>C. Del quinto tiempo del Cps. N° 7 al Cps. N° 22.</p> <p>* Gaita-SHUANA con variaciones.</p> <p>** Pista N° 2 (○) Señalización de los instrumentos indígenas+variaciones tímbricas de carrizo en vivo. Sonidos eólicos y trémolos, comentarios sobre el tema del CALMO, propuestas distintas para el abordaje musical y la ejecución del carrizo (Cps. N° 23-32).</p>
SECTOR NÚMERO (II)		
SECCIÓN (1)	SECCIÓN (2)	SECCIÓN (3)
<p>A. Cps. N° 33-55.</p> <p>* Tresillos / Vivo agitato. Aplicación y combinación de matrices de tres Cuadrados Romanos de las alturas correspondientes a la primer, tercera y cuarta posición del Carrizo.</p> <p>** Tresillos / piu vivo</p> <p><i>Recombinación concéntrica</i> de 9 alturas resultantes luego de aplicar matrices</p>	<p>B. Cps. N° 56-61.</p> <p>* Pasajes melódicos+Multifónicos (7/8). (Aplicando combinaciones de siete posibles arpeggios con distintas posiciones del Carrizo)</p>	<p>C.- Cps. N° 62-75.</p> <p>* Gaita <i>Susubano</i>. Tema variado de la transcripción original. Es una exposición del tema a través de yuxtaposiciones tímbricas de su relieve melódico). Se elabora el pasaje con varias articulaciones silábicas y consecuentes acentos.</p>
SECTOR NÚMERO (III)		
SECCIÓN (1)	SECCIÓN (2)	SECCIÓN (3)
<p>A. Cps. N° 76-78 (50 segundos) Pista N° 3(○) Electroacústica en formato ambisonic+carrizo en vivo.</p> <p>* Voz del <i>mamo</i>, trompa indígena y canto de ritual sagrado.</p> <p>** Trémolo de los dedos en zona grave del carrizo con acentos.</p>	<p>B. Cps. N° 79-20 segundos más.</p> <p>*Sigue Pista N° 3 ambisonic+carrizo en vivo (○).</p> <p>* Diversas manifestaciones acústicas en las fiestas indígenas, pregrabaciones de los instrumentos <i>wiwas</i>.</p> <p>** Trémolo de digitación con variación de embocadura en zona grave del carrizo.</p>	<p>C. Cps. N° 80-110. <i>Gaita Marimba</i>. Pista N° 3 ambisonic+carrizo y Flauta en Do (○).</p> <p>*Gaita <i>Marimba</i> pregrabada.</p> <p>**Distintos diseños rítmico-eólicos muy acentuados con el carrizo (Sobre la Pista de la gaita).</p> <p>***Flauta en Do (intervención de carácter rítmico sobre las notas reales que corresponden a los ejes tonales de la gaita <i>Marimba</i>) distintos diseños de acentuación rítmica.</p>

2. CONSIDERACIONES PREVIAS

Tal como se consignó, la estructura general de la obra fue pensada en tres secciones mayores, subdivididas a su vez en tres partes temáticas cada una. Cada sección contiene el tratamiento de tres piezas de gaita escogidas, entre aquellas que fueron grabadas y transcritas —entera o parcialmente— en el trabajo de campo de la investigación. Las tres gaitas elegidas (con el visto bueno del *mamo*) fueron *Shuana*,

Susubano y *Marimba*. Como hemos referido anteriormente a *Shuana* (según los indígenas *Chaucha* o *Pájaro Avisor*) se le canta para ganar su amistad y evitar que picotee la cosecha; *Susubano* es un árbol frutal que representa en la mitología *wiwa*, la fertilidad, y se interpreta, por ejemplo, en ceremonias matrimoniales; finalmente *Marimba* (o mata de Marihuana), es una gaita que los indígenas interpretan con el fin de sustraer todo el significado negativo que existe alrededor de dicha planta, lo cual generó en su momento, uno de los grandes problemas sociales que afectó a las comunidades de la Sierra Nevada y al país en general⁸⁵.

Para la generación y el tratamiento de las alturas se trazó un plan de acción que comenzó por la adquisición de los instrumentos nativos de los *wiwa* (Carrizo, Maracas y Caja) utilizados en la interpretación de la gaita indígena. Con estos instrumentos se realizó un trabajo previo de grabación y selección de muestras para elaborar las secciones mixtas de la pieza. En el caso del carrizo (flauta hembra o *Watku Mena*), este instrumento aportó suficiente material para desarrollar el plan de las alturas de la pieza. Para ello se realizó el estudio de su ámbito tonal, tesitura y afinación; se exploraron también diversas formas de ejecución tradicional y extendida para verificar los alcances del aspecto tímbrico del instrumento.

Una vez obtenido y clasificado el material, se fue elaborando la pieza por medio de la aplicación de ciertas matrices de combinación (sobre todo el Cuadrado Romano) y el uso de los conjuntos de grados cromáticos, obtenidos por agrupaciones de las alturas fundamentales y de los armónicos del instrumento.

El mencionado *Factor 9* fue aplicado desde un comienzo como una constante para el tratamiento temático, la elección de la subdivisión de compás, el establecimiento de las secciones de la obra y en ocasiones, como resultado de un total de alturas determinado por algunas aplicaciones de las matrices. A medida que avancemos en el escrito y se expliquen en detalle algunos procedimientos, se podrá comprobar la utilización metódica de este factor.

⁸⁵ En Colombia se le llama a este período de violencia la “bonanza marimbera” durante el cual los grupos armados violentaron a los indígenas de la SN utilizando sus tierras para el cultivo y comercialización de dicha planta.

3. APROXIMACIÓN A LAS POSIBILIDADES DE LOS INSTRUMENTOS *wiwa* PARA EL ESTABLECIMIENTO DE LOS MATERIALES

El primer Procedimiento, se refiere a la estructura física de los instrumentos, la posición de las manos y la correspondencia entre la digitación y los orificios del cuerpo del carrizo. Para la escritura de la Pieza se establecieron las posiciones de acuerdo al manejo que los músicos *wiwa* hacen del carrizo. A partir de la fisonomía del instrumento y la manera de digitarse por los carriceros, se pudieron determinar y establecer las alturas, posibles gamas y agrupaciones propias de la identidad sonora del instrumento, para su posterior tratamiento con agrupaciones de los conjuntos de grados cromáticos.

Como ocurre con muchos de los instrumentos de viento indígenas de América, las posibilidades tonales del carrizo hembra *wiwa* —como veremos— están relacionadas con escalas modales tales como la Pentatónica o la Lidia (en el caso del carrizo *wiwa* hallamos una escala por tonos de cinco grados entre los cuales están contenidos dos modos lidios). Este carrizo mide aproximadamente 50 cm de largo y tiene cinco orificios de los cuales se utilizan los cuatro superiores para la interpretación de las piezas de gaita (ejecutados con los dedos índice y medio de ambas manos, izquierda para los dos superiores y derecha para los dos inferiores); el quinto orificio (inferior) se utiliza para la interpretación de los chicotes, digitándose con el dedo anular de la mano derecha. El carrizo Macho de los *wiwa* suele ser ligeramente más largo que el carrizo Hembra (se aproxima a los 55 cm), tiene un sólo orificio que corresponde al quinto (inferior) del carrizo hembra.

Para la ejecución de las gaitas se utiliza el carrizo hembra acompañado con caja y maracas. La caja usada (tambor de doble parche) para las gaitas tiene aproximadamente 23 cm de diámetro y 23 cm de largo. Es ejecutada con dos varas delgadas de 1/2 cm de diámetro y 32 cm de largo, cuyo duro material proviene del árbol de Gema. Las maracas se elaboran con calabazo de Totumo, el cual se perfora todo, o en su parte superior, con pequeños orificios de 3 o 4 milímetros para su resonancia. Esta maraca está hecha para reproducir algunos sonidos de la naturaleza tales como la brisa o el agua en sus rituales sagrados, así como para realizar el acompañamiento rítmico de sus danzas. A continuación se encuentran dibujados los instrumentos que se utilizaron en la investigación:



Figura 39. Carrizo Hembra, Caja, Maracas

Realizamos un estudio introductorio de las alturas y posiciones del carrizo hembra (*Watuhku Mena*) el cual permitió la definición de una escala fundamental⁸⁶ (como se puede observar en el primer compás de la figura 40). Dicha escala, es el resultado de las cinco digitaciones básicas del instrumento (desde el sonido más grave al más agudo, destapando progresivamente los orificios), correspondientes a las alturas de Mib3, Fa3, Sol 3, La3 y Si3. En los tres compases siguientes del primer sistema, observamos tres secuencias de alturas correspondientes a las tres gamas de armónicos resultantes de la escala fundamental, las cuales responden a la misma digitación (estas secuencias se pueden ejecutar sin dificultad). También se indican siete arpeggios seguidos por la agrupación de sus alturas en un acorde; dos arpeggios auxiliares en los compases N° 5 y 6, y cinco más, que resultan a partir de las digitaciones básicas correspondientes a cada una de las cinco posiciones de la escala fundamental. En cuanto al primer arpeggio auxiliar descrito en el compás No 5, observamos que es ejecutable con una posición auxiliar de la altura (Sol), mientras que el segundo de dichos arpeggios (compás No 6), se articula sobre la posición auxiliar de la altura (La). Así mismo, vemos que entre los compases No. 7 y No. 11 de nuestra figura, aparecen los cinco arpeggios ejecutables sobre las cinco posiciones fundamentales descritas (Mib, Fa, Sol, La, Si).

⁸⁶ Esta escala corresponde al modo lidio de mi bemol, sin embargo, esto puede variar según el instrumento. Cada carrizo tiene medidas aproximadas y en el caso de los *wiwa* las distancias entre los orificios se calculan según la medida de los dedos de la mano del constructor, teniendo como resultado afinaciones variables en un margen aproximado de un cuarto a medio tono.



Figura 40. Escalas y Arpeggios del Carrizo Hembra

4. DESCRIPCIÓN DE LA PIEZA Y PROCEDIMIENTOS

Cada uno de los tres sectores, y sus respectivas tres secciones, correspondientes a la estructura interna de *Gaitas* (véase Tabla 9), será explicado a partir de los *nueve procedimientos* que se implementaron en la composición. Para dicha explicación seguiremos el siguiente orden: primero el comentario del sector que figura en la tabla de la estructura general de la obra y segundo, la ilustración musical, con anotaciones en la partitura.

4.1. Primer Procedimiento. Sector I. Sección 1

Tabla 10. Sector I, sección uno, *Gaitas*.

SECTOR (I)
SECCIÓN (1)
A. Cps. N° 1-4 (Del primero al cuarto compás). * Introducción Pista N°1(⊙). ** Elementos señalización carrizo CALMO Cps. N° 1-3. *** Transición temática PCS asociados con escalas pentatónicas (4-22) (4-23) (4-26) (4-27) Cps. N° 4.

A. Corresponde a los primeros cuatro compases de la pieza original⁸⁷.

* En un primer plano (electroacústico), se presenta la voz del *mamo* hablando en lengua secreta sobre la significación del caracol en los rituales sagrados. En un segundo plano se encuentra parte del paisaje acústico que fue grabado en el sendero que conduce a uno de los asentamientos de la comunidad. Ambos planos fueron posteriormente procesados, y corresponden a la primera sección electroacústica con una duración de 20 segundos.

** Presenta un tempo *CALMO* con la primera intervención del solista (aún sobre la voz del *mamo*), cuya elaboración de alturas responde a un pasaje tomado del registro grabado⁸⁸ del carrizo indígena. La disposición rítmica del pasaje introductorio —expuesto por la flauta en Sol— presenta la melodía articulada por un factor rítmico-temático relacionado con el número nueve, cifra sagrada que como hemos comentado, se relaciona íntimamente con la dimensión del pensamiento cosmogónico de las comunidades indígenas de la Sierra Nevada. La primera aplicación del *Factor 9* se da en este caso a través de una “simbiosis” entre las figuras de duración larga y los silencios; el procedimiento consiste en la expansión y reducción progresiva e intercalada de ambos elementos, siendo la unidad representada en corchea (se observa entre el inicio del compás N° 1 y el 1^{er} tiempo del quinto compás).

⁸⁷ El Procedimiento N°1 fue diseñado en compás de 4/4. Para la implementación de la partitura de la pieza se optó, como se podrá observar, por una medida de 9/4.

⁸⁸ La grabación se realizó a partir de un ejercicio exploratorio sobre las posibilidades técnicas del instrumento para la obtención de diversos timbres y efectos particulares como: sonidos eólicos con el uso del *frullato* y otros tipos de articulación; giros melódicos tipo apoyaturas, afectados en su timbre y altura normal por la alteración de la presión en la columna de aire; arpeggios inusuales, multifónicos, etc. Así mismo, se probaron distintas formas de ejecución extendida, cuyos resultados fueron registrados y hacen parte de los anexos de la tesis.

La transición del compás N° 8 al 9 del ejemplo, se elabora con las alturas de los arpeggios auxiliares descritos en el procedimiento N°1. Se aclara que el pasaje en la partitura original está transpuesto para la flauta en Sol.

*** Para cerrar esta sección se elaboró un pasaje suspensivo a partir de la combinación de *conjuntos de grados cromáticos* que evocan las escalas pentatónicas. Tanto los conjuntos, como la combinación de sus alturas, se pueden observar en los compases N° 10 y 11 del ejemplo.

silencios y notas sostenidas suman 9 corcheas expandiendo y contrayendo tiempo respectivamente

CALMO

Alturas originales del Carrizo

Suma de figuras (unidad semicorchea) sostenidas da 9 con Reducción progresiva de la duración.
Suma de silencios con aumento progresivo de la duración de (fusas) da 9 fusas

(reducción de figuras + expansión de silencios)

Transición (alturas de los arpeggios auxiliares. Ver compás 5 Alturas y Posiciones Carrizo Hembra Fig. 40).

combinación de PCS material diatónico. (ver cps. 11 abajo)

meno

mf lento e subito molto accell. *rit.*

4-22 / 0247 4-23 / 0257 4-26 / 0358 4-27 / 0258

Conjuntos que evocan escalas pentatónicas
(4-22), (4-23), (4-26), (4-27) aplicación de PCS

Figura 41. Procedimiento N°1, *Gaitas*

4.2. Segundo Procedimiento. Sector I. Sección 2

Explicación del primer sector, sección dos, que figura en la tabla de la estructura general de la obra.

Tabla 11. Sector I, sección dos, *Gaitas*

SECTOR I
SECCIÓN (2)
B. Cps. del N° 5 al cuarto tiempo del N° 7. *SC (4-27) Matriz tipo 1B VIVO / (8 tiempos Cps. N° 5). ** Material transcripto de la señalización del carrizo (Noveno tiempo del Cps. N° 5 al cuarto tiempo del Cps. N°7).

B. Corresponde a los Cps. N° 5 al 4° tiempo del N° 7 de la partitura original.

* Para el diseño del *Vivo* procedimos a la elaboración de una matriz tipo 1B a partir del conjunto SC 4-27, el cual se relaciona con las escalas pentatónicas. Esta matriz, consiste en utilizar el conjunto generando transposiciones en las filas e inversiones transpuestas en las columnas⁸⁹. Luego de la aplicación del procedimiento, pudimos generar en total ocho acordes resultantes de las cuatro filas y las cuatro columnas de la matriz. Dicho material lo ilustramos en el primer sistema del procedimiento N° 2, dispuesto en grupos sucesivos de cuatro semicorcheas.

** Para este procedimiento realizamos la grabación del carrizo, durante una sesión de pruebas dirigidas al reconocimiento de las posibilidades sonoras del instrumento. Algunos pasajes registrados en dicha sesión exploratoria (segunda página del presente procedimiento Figura 46) fueron transcriptos y utilizados en la pieza. El sector elegido para este propósito, es el que aparece en los cuatro primeros sistemas de la segunda página del presente procedimiento. Fue utilizado para las semicorcheas que se encuentran numeradas (del 1 al 28) en el quinto y sexto sistema de la primera página. Al final del procedimiento se presenta un fragmento que ilustra la correspondencia entre el material señalado y el resultado en la composición (con líneas punteadas). En este caso podemos observar que existieron algunas mutaciones.

⁸⁹ Cfr. CETTA, P. y DI LISCIA, O. *Elementos del contrapunto atonal*. Cuaderno de estudio N° 6 del Instituto de investigación Musicológica “Carlos Vega”. Editora: Dra. Diana Fernández Calvo. EDUCA 2010.

Material II PCS / acordes resultantes al aplicar Matriz Tipo 1B

Vivo

Material de se 4-27 (4-27) FILAS Resultados acordes pcs 4-27

2+l(2)	0+l(2)	8+l(2)	5+l(2)
2+l(0)	0+l(0)	8+l(0)	5+l(2)
2+l(8)	0+l(8)	8+l(8)	5+l(8)
2+l(5)	0+l(5)	8+l(5)	5+l(5)

0	A	6	3
2	0	8	5
6	4	0	9
9	7	3	0

PC (4-27) / 2 0 8 5

Matriz tipo 1B (transposiciones en filas / inversiones transpuestas en columnas (Ver Cetta cuaderno de estudio) Elementos de Contrapunto Atonal

COLUMNAS
Resultados acordes pcs 4-27 (los acordes resultantes de filas y columnas se disponen en semicorcheas)

Material señalización compases No. 6 y 7 de Gaitas

Correspondencia de notas entre el pasaje del cps. 6y 7 con aquellas de la señalización del carrizo

Figura 42. Primera página, Procedimiento N°2, *Gaitas*

2

Material transcrito de la señalización de posibilidades de ejecución del carrizo

La coincidencia y el orden estricto de las notas del pasaje con las del material tiene excepciones como el caso del do# que aparece más tarde en el lugar 28

Aplicación libre del material transcrito

Material transcrito señalización carrizo

Figura 43. Segunda página, Procedimiento N°2, *Gaitas*

4.3. Tercer Procedimiento. Sector I. Sección 3

A continuación, se encuentra la explicación del primer sector, sección tres, que figura en la tabla de la estructura general de la obra.

Tabla 12. Sector I, tercera sección, *Gaitas*

SECTOR I
SECCIÓN (3)
C. Del quinto tiempo del Cps. N° 7 al Cps. N° 22.
* Gaita-SHUANA con variaciones.
** Pista N° 2 (Θ) Señalización de los instrumentos indígenas+variaciones tímbricas de carrizo en vivo. Sonidos eólicos y trémolos, comentarios sobre el tema del CALMO, propuestas distintas para el abordaje musical y la ejecución del carrizo (Cps. N° 23-32).

C. Del quinto tiempo del Cps. N° 7 al Cps. N° 22.

* Se realizó la grabación y transcripción de la gaita *Shuana* y se intercalaron segmentos de la melodía original con variaciones rítmicas a partir de las alturas y escalas del carrizo. El nexa entre esta sección y la anterior fue compuesto a partir de variaciones rítmicas y alturas de los arpegios propios del carrizo.

** Para este sector elegimos tres materiales: el primero de ellos es la transcripción de la gaita *Shuana*, la cual ocupa el primer plano del procedimiento (véase los cuatro primeros sistemas); el segundo, corresponde al material de alturas y escalas del carrizo; y el tercer material se refiere a la aplicación puntual de los arpegios del instrumento. Luego de la transcripción de la gaita, observamos la escala fundamental y dos escalas provenientes de sus armónicos (véase quinto sistema). En el sexto sistema encontramos una variación rítmica del material proveniente de las escalas.

En la segunda página, en el primero y segundo sistemas, encontramos la relación de los dos arpegios auxiliares del carrizo hembra, con sus respectivas variaciones rítmicas. La implementación para la composición consistió en intercalar el tema de la gaita con dichas variaciones. En los últimos tres sistemas del procedimiento, aparece un pequeño extracto que ilustra la forma en que fueron combinados los elementos. Tal como podemos observar, se trata de una yuxtaposición de todos estos elementos, con lo cual buscamos en este caso, una evidente diferenciación entre los planos tímbricos de la melodía de la gaita, y las variaciones rítmicas provenientes del material del carrizo (Notemos que la utilización del *pizzicato* y los sonidos eólicos acentuados, por parte de la flauta, los hemos intercalado con los fragmentos melódicos de la gaita *Shuana*).



GENERACIÓN DE MATERIAL A PARTIR DE ALTURAS DEL CARRIZO

Material alturas y escalas carrizo

escala fundamental modo lidio Escala 1er armónico Escala 1lo armónico

Utilización del material y variaciones de la gaita / Sector 1 sección (3)C

Generación temático-rítmica del material (articulaciones rítmicas a partir de la gaita / utilización y variación de las alturas de escalas y espejos del carrizo .

Figura 44. Primera página, tercer procedimiento, *Gaitas*

UTILIZACIÓN DEL MATERIAL DE LOS ARPEGIOS

INTERCALACIÓN ENTRE EL TEMA DE LA GAITA SHUANA Y LAS VARIACIONES

COMPÁS 7 y 8 DE LA PIEZA

Figura 45. Segunda página, cuarto procedimiento *Gaitas*

4.4. Cuarto Procedimiento. Sector II. Sección 1

A continuación se encuentra la explicación del segundo sector, sección uno, que figura en la tabla de la estructura general de la obra.

Tabla 13. Sector II, Sección 1. *Gaitas*

SECTOR II
SECCIÓN (1)
<p>A. Cps. N° 33-55.</p> <p>* Tresillos / <i>Vivo agitato</i>. Aplicación y combinación de matrices de tres Cuadrados Romanos de las alturas correspondientes a la primer, tercera y cuarta posición del Carrizo.</p> <p>** Tresillos / <i>piu vivo</i></p> <p>Recombinación concéntrica de 9 alturas resultantes luego de aplicar matrices</p>

Para la generación del material de esta sección, partimos de las cuatro escalas básicas del carrizo, disponiendo una matriz tipo Cuadrado Romano por cada una de ellas. Obtuvimos tres matrices distintas, debido a que la escala del primer armónico contiene los mismos grados cromáticos que la fundamental (corresponde a su octava). En la siguiente figura observamos las tres matrices obtenidas (ABC) y su respectiva numeración en columnas.



Figura 46. Procedimiento N°4, Gaitas

El procedimiento de mezcla entre las tres matrices (ABC) se hizo de siguiente manera:

1. En sentido concéntrico se suman todas las columnas de A y B del exterior hacia el interior del par de matrices: $Ac1+Bc5$ / $Ac2+Bc4$ / $Ac3+Bc3$ etc.
2. El resultado de AB se mezcla procediendo de la misma forma con C: $AB1+C5$ / $AB2+C4$ / $AB3+C3$ etc.

El resultado de la combinación se resume en una nueva matriz. En ésta observamos unas agrupaciones que responden a cada una de las combinaciones ABC, las cuales están compuestas por tres columnas cada una (ABC1, ABC2, etc.). En esta matriz disponemos un nuevo centro (ABC3) para continuar con el procedimiento que hemos denominado concéntrico.

RESULTADO DE LA COMBINACIÓN

	ABC1			ABC2			ABC3 CENTRO			ABC4			ABC5		
1a. Fila [3	B	A	5	8	9	7	5	6	9	3	5	B	1	1
	5	1	1	7	B	A	9	8	9	B	5	6	3	3	5
	7	3	5	9	1	1	B	B	A	3	8	9	5	5	6
	9	5	6	B	3	5	3	1	1	5	B	A	7	8	9
	B	8	9	3	5	6	5	3	5	7	1	1	9	B	A
	c1	c2	c3	c4	c5	c6	c7	c8	c9	c10	c11	c12	c13	c14	c15

Figura 47. Matriz resultante de la combinación ABC

Para las agrupaciones de las columnas y exceptuando ABC3 que se fija como centro de la matriz, procedemos a mezclar el material del primer al último elemento de la primera fila de la matriz, eliminando los cardinales⁹⁰ repetidos, que resultaron de la combinación de los extremos hacia el centro de la siguiente forma (téngase en cuenta que utilizamos la letra (c) como inicial de la palabra columna):

A) $c1+c15=(3-1)$

B) $c2+c12=(B-5)$. En este caso se omiten para la agrupación c14 (1) y c13 (B), por ser cardinales repetidos, y se procede con el siguiente cardinal de la columna c12 (5).

C) $c3+c10=(A-9)$ También se omiten en este caso c12 (5) y c11 (3) que ya fueron seleccionados previamente

D) $c5=(8)$ queda seleccionado por ser el único cardinal faltante de la Fila que no ha sido combinado.

E) $c7+c9=(7-6)$ Corresponden a los números del centro de la matriz y se disponen en el orden que aparecen allí, omitiendo c8 (5) que ya fue seleccionado en (D).

Es importante aclarar que el objetivo de la operación, es establecer el orden de exposición de las alturas. El resultado final se dispuso en una nueva Matriz (D), tipo Cuadrado Romano, en la cual podemos ver los nueve números cardinales distintos, que finalmente correspondieron a las alturas utilizadas para esta sección. Las nueve alturas que obtuvimos (por las operaciones de combinación y eliminación de los elementos

⁹⁰ Se debe recordar que A y B los utilizamos como remplazo de los cardinales 10 y 11 respectivamente.

repetidos), finalmente coincide con el Factor 9 temático de la pieza. Dichas alturas y su nueva disposición en Cuadrado Romano (Matriz D) se pueden observar en la segunda página del presente procedimiento. En cuanto a las alturas resultantes son las que figuran a continuación: 3-1-B-5-A-9-8-7-6.

9 notas resultantes



a	b	c	d	e	f	g	h	i	a	c	e	g	i	h	f	d	b
(3 6 1)	(7 B 8)	(5 9 A)	(1 3 B)	(6 5 7)	(A 8 9)	(B 1 5)	(3 A 6)	(9 7 8)	3	1	B	5	A	9	8	7	6
(5 B A)	(1 9 3)	(8 6 9)	(A 5 9)	(B 8 1)	(7 3 6)	(0 A 8)	(5 7 B)	(6 1 3)	1	B	5	A	9	8	7	6	3
(8 9 7)	(A 6 5)	(3 B 1)	(7 8 6)	(9 3 A)	(1 5 B)	(6 7 3)	(8 1 9)	(B A 5)	B	5	A	9	8	7	6	3	1
									5	A	9	8	7	6	3	1	B
									A	9	8	7	6	3	1	B	5
									9	8	7	6	3	1	B	5	A
									8	7	6	3	1	B	5	A	9
									7	6	3	1	B	5	A	9	8
									6	3	1	B	5	A	9	8	7

Cuadrado Romano

Figura 48. Matriz D, *Gaitas*

Para la obtención del material del pasaje del compás N° 33 (*Vivo Agitato*), combinamos los números de todas las filas de la Matriz, a través del mismo procedimiento de combinación concéntrica, agrupando en conjuntos de tres miembros cada uno (tal como se ve a la izquierda de la matriz). Para reconocer el procedimiento de agrupación concéntrica (del exterior hacia el interior) podemos leer en orden, los literales sobre la Matriz (a-b-c-d-e-f-g-h-i).

En cuanto a la implementación musical, utilizamos en el primer compás las nueve alturas principales de la última matriz obtenida, continuando con el resultado de la combinación de todas las filas desde la primera a la última de ellas. Las alturas resultantes del pasaje y la agrupación en conjuntos de tres elementos, con figuración de fusas, se puede ver a continuación. Nótese que las agrupaciones de los cardinales a la izquierda de la matriz, corresponden a cada grupo de tresillos (se omite la doble articulación del pasaje original).



Figura 49. Resultado musical de la Matriz D

Para el segundo sector (Comp. N° 43-52 de la partitura original), se realizó una recombinación concéntrica de los treinta grupos de fusas resultantes de la Matriz D. Esta combinación la efectuamos de manera similar a la realizada anteriormente (1-30, 2-29, 3-28... hasta llegar al centro), el resultado aparece a continuación.



Figura 50. Recombinación concéntrica de los treinta tresillos de fusas provenientes de la matriz D

Para la finalización del pasaje, elaboramos una *codetta* con nueve silencios y dieciocho alturas retrogradadas del último sector de las fusas (véase el último sistema de la recombinación de los tresillos de la Matriz D).



Figura 51. *Codetta*, Sector II, Sección 1 (tresillos de fusas), *Gaitas*

4.5. Quinto Procedimiento. Sector II. Sección 2

Tabla 14. Sector II, sección 2, *Gaitas*

SECTOR II
SECCIÓN (2)
<p>B. Cps. N° 56-61.</p> <p>* Pasajes melódicos+multifónicos (7/8). (Aplicando combinaciones de siete posibles arpeggios con distintas posiciones del Carrizo)</p>

B. Sección (2) Compases N° 56 al 61 de la original.

El procedimiento N°5 se relaciona con el pasaje en multifónicos. La manera de disponer dichos multifónicos, fue mezclando las alturas del material proveniente de los arpeggios del carrizo. La mezcla la realizamos de dos en dos, hasta agotar las posibilidades. Como aparece en la figura 52, a cada arpeggio le correspondió un distintivo, a saber: (a), (b), (c), (d), (e), (+) y (+2), los cuales aparecen debajo del respectivo arpeggio. En total, las combinaciones efectuadas fueron cuatro: (+/b), (+2/a), (d/e) y (c/+). Seguidamente se observarán las cuatro combinaciones de arpeggios, indicando en primer lugar los dos arpeggios que combinamos, el resultado de la agrupación de sus alturas y el pasaje escrito para la flauta, el cual consta de dos elementos importantes: las apoyaturas y los multifónicos.

PLAN DE TRATAMIENTO DE ARPEGIOS- Mezclas (+/b) (+2/a) (d/e) (c/+) para sector de Multifónicos

I.- (+ / b)

Arpeggio (1) Posición auxiliar + Arpeggio 2a pos. = resultado de alturas (+ / b)

Poco lento e cantabile *mp* tempo libre *p*

{ 1 2 3 4 / 2 A } { 2 4 / 2 3 4 5 (b) } { 1 3 4 / 3 4 }

II.- (+2 / a)

Arpeggio (2) Posición auxiliar + Arpeggio 1a Posición = Resultados de alturas (+2 / a)

mp *p*

{ 1 2 3 4 / 2 3 5 } { 1 2 3 4 / 2 3 4 5 (b) } { 1 2 4 / 2 3 }

(*) El si# se utiliza en el pasaje como una inflexión del si 4o de tono ascendido correspondiente al arpeggio +2

Figura 52. Primera página. Procedimiento N° 5. *Gaitas*

Consideramos importante aclarar que la asociación de las alturas en los pasajes melódicos de las apoyaturas y de los multifónicos es libre. Los cuartos de tono corresponden, en general, al resultado microtonal original propio de los arpeggios. Aun así, hay un trato facultativo de los microtonos en algunas apoyaturas (véase el cuarto sistema del procedimiento). Por lo demás, dichas apoyaturas no siempre corresponden al plan de alturas original de los arpeggios.

III.- (c / +)

Arpeggio 3a Posición + Arpeggio (1) Posición auxiliar = resultado de alturas (c / +)

Arpeggio 4a. Posición + Arpeggio 5a Posición = resultado de alturas (d / e)

Arpeggio 3a Posición

Arpeggio (1) Posición auxiliar

resultado de alturas (c / +)

Arpeggio 4a. Posición

Arpeggio 5a Posición

resultado de alturas (d / e)

Poco lento y legato posible el flaut.

variar altura durante el flaut.

pp

p

mf

lento e accel poco a poco

setra microl.

1 3 4 5

1 3 4

1 3 4

1 2 3 4 5

Figura 53. Segunda página. Procedimiento N° 5. Gaitas

4.4. Sexto Procedimiento. Sector II. Sección 3

Tabla 15. Sector II, Sección 3. Gaitas

SECTOR (II)
SECCIÓN (3)
C.- Cps. N° 62-75.
* Gaita <i>Susubano</i> . Tema variado de la transcripción original. Es una exposición del tema a través de yuxtaposiciones tímbricas de su relieve melódico). Se elabora el pasaje con varias articulaciones silábicas y consecuentes acentos.

C. Del compás N° 62 al 75.

Exponemos el segundo tema de gaita *wiwa*, llamado gaita *Susubano*. La transcripción utilizada para la obra fue realizada a partir de las grabaciones del trabajo de campo (véase figura 57). El tratamiento elegido para este tema lo basamos en

modificaciones de tipo tímbrico, a través de la articulación y el uso de ciertas sílabas que incidieron en un marcado acento rítmico.



Figura 54. Transcripción gaita *Susubano*.

Podemos observar en el *poco allegro ma vivo* del Procedimiento N° 6, la variación temática es abordada aplicando el recurso de articulación rítmico-silábico antes mencionado. El objeto primordial del pasaje, es el establecer una yuxtaposición tímbrica de los elementos constitutivos del tema. Sílabas como: “shu”, “cu”, “ta”, “che”, “ka”, “te”, “tza”, “sha”, entre otras, se ejecutan con las articulaciones musicales escritas, siendo intercaladas con tres pasajes de apoyaturas microtonales. En este caso buscamos mantener el relieve melódico de manera que se produzca una identificación del canto de la gaita *Susubano*.



Figura 55. Procedimiento N° 6, *Gaitas*

Al final del Procedimiento N° 6 se puede observar, en el *poco calando*, un elemento eólico articulado con la sílaba “tza” que sirve como transición para la próxima sección, la cual se ejecutará con el Carrizo hembra.

4.4. Séptimo Procedimiento. Sector III. Sección 1, 2 y 3

Tabla 16. Sector Número III, Sección 1, 2 y 3

SECTOR NÚMERO (III)		
SECCIÓN (1)	SECCIÓN (1)	SECCIÓN (1)
<p>A. Cps. N° 76-78 (50 segundos) Pista N° 3(Θ) Electroacústica en formato ambisonic+carrizo en vivo.</p> <p>* Voz del <i>mamo</i>, trompa indígena y canto de ritual sagrado.</p> <p>** Trémolo de los dedos en zona grave del carrizo con acentos.</p>	<p>B. Cps. N° 79-20 segundos más. *Sigue Pista N° 3 ambisonic+carrizo en vivo (Θ).</p> <p>* Diversas manifestaciones acústicas en las fiestas indígenas, pregrabaciones de los instrumentos <i>wiwas</i>.</p> <p>** Trémolo de digitación con variación de embocadura en zona grave del carrizo.</p>	<p>C. Cps. N° 80-110. Gaita <i>Marimba</i>. Pista N° 3 ambisonic+carrizo y Flauta en Do (Θ).</p> <p>*Gaita <i>Marimba</i> pregrabada.</p> <p>**Distintos diseños rítmico-eólicos muy acentuados con el carrizo (Sobre la Pista de la gaita).</p> <p>***Flauta en Do (intervención de carácter rítmico sobre las notas reales que corresponden a los ejes tonales de la gaita <i>Marimba</i>) distintos diseños de acentuación rítmica.</p>

ABC. Del compás N° 76 hasta el final.

Primera Sección

El último sector de *Gaitas* esta tratado, en su mayor parte, en forma mixta. La primera sección se caracteriza por un *tempo aleatorio* (Cps. N° 76-78 en la partitura), el cual tiene una duración de 50 segundos. El instrumento que interviene es el carrizo hembra ejecutado en vivo. Los procedimientos y su escritura fueron propuestos a partir de las observaciones que realizamos durante la sesión de reconocimiento sobre las posibilidades de ejecución y las características tímbricas propias del instrumento. Los elementos que intervienen en la banda pregrabada (y posteriormente espacializada) son: la voz del *mamo*, la trompa indígena y un canto ritual. Por último, en esta primera sección, un elemento importante lo constituye el *tremolo* con acentos, ejecutado en la zona grave del carrizo (en vivo), que interactúa con la banda electroacústica.

Segunda Sección

La segunda sección corresponde al compás N° 79 seguido de 20 segundos de *tempo aleatorio*. En esta sección el carrizo (en vivo) continúa ejecutando elementos rítmico-melódicos, con texturas generadas a partir del uso de técnicas extendidas para su ejecución. La banda pregrabada proyecta diversas manifestaciones acústicas de las fiestas indígenas con la intervención de los instrumentos *wiwa*.

Tercera Sección

Tal como los dos sectores anteriores, en esta sección (cps. N° 80-110 de la partitura), exponemos el tema en una nueva gaita denominada *Marimba*. Esta gaita la dispusimos en forma original dentro del espacio *ambisonic* diseñado para la obra. En el compás N° 80 el solista realiza un esquema de acentuaciones rítmicas en semicorcheas, con un efecto eólico del Carrizo (véase tercer sistema del Procedimiento N° 7). En el Compás N° 84 el instrumentista debe tomar la flauta en Do y continuar el pasaje del tema de la gaita, apoyándose sobre un plano rítmico-armónico, de la grabación. Finalmente, dispusimos un plano rítmico electroacústico de caja y maracas (acompañamiento propio de las gaitas *wiwa*) el cual interactúa con el plano de la flauta

que a su vez presenta un diseño rítmico con acentuaciones irregulares. La obra finaliza cuando el solista sale del escenario durante el *morendo*, mientras se extingue el sonido de los planos pregrabados.

Esquema inicial propuesto para el pasaje

PIZZ preferiblemente notas desde sol hacia el grave

Sonido con aire: lectura grave

Material rítmico para variaciones y ostinato final simulando caja o tambor

El Pizz. preferiblemente con nariz abierta (NA) y golpes de lengua

COMPAS # 80 de la Pieza

35"

entrada al minuto 2 "boeco, hueco"

Ritmo con articulación en orificio central orificios extremos cerrados muy marcado y embocadura casi cerrada (pizz. acento de lengua "senza altura".)

MARIMBA

simile

(T mayúscula para los acentos)

Figura 56. Procedimiento N°7, *Gaitas*

En el compás N° 84 de la pieza, la flauta en Do realiza una variación del diseño rítmico, con un *pizzicato*, resonancia de aire y acentos con golpe de lengua.

pizz. (con resonancia de aire y acentos con golpe de lengua diferenciando los acentos más marcados)

Molto vivace

mf

50"

D.S. al Coda

Figura 57. Comp. N°84-95, *Gaitas*

Nota: Téngase en cuenta que la numeración de los compases de los procedimientos puede no corresponder a la de la partitura original. Por eso se aconseja tener dicha partitura a mano, para seguir las indicaciones de los compases correspondientes.

En el Compás N° 96 hay un plano yuxtapuesto al anterior diseño rítmico, constituido con sonidos eólicos en el registro grave (tresillos). Estos tresillos deben funcionar como un pedal, el cual puede variar libremente su digitación melódica, manteniendo el rango y ámbito de las alturas. La secuencia libre de estos sonidos eólicos debe sin embargo, favorecer la fluidez de la digitación.



Figura 58. Comp. N° 96-Final, *Gaitas*

Este esquema se repite e interactúa con la grabación de acuerdo a la estructura armónica de la gaita o estableciendo planos superpuestos no coincidentes, según lo considere el intérprete. De la misma manera, los tresillos pueden ser intercalados de forma libre, incluso durante el *morendo* con el cual finaliza la pieza. Seguidamente se explicará el diseño de espacialización implementado.

5. DISEÑO PARA LA ESPACIALIZACIÓN DE LOS ELEMENTOS DE LA SECCIÓN

ELECTROACÚSTICA N° 34.

Se realizó un *patch* en lenguaje Max-MSP que implementa la técnica de localización espacial del sonido *Ambisonics*⁹¹ de primer orden en formato B. El programa mencionado consta de una abstracción (*ambi_encoder*) que realiza la etapa de codificación de una señal de audio monofónica, y otra que representa la etapa de decodificación (*ambi_decoder*).

⁹¹ MICHAEL, A. Gerzon, *Periphony: With-Height Sound Reproduction*. Journal of the Audio Engineering Society, 1973, 21(1):2–10.

La codificación se efectúa aplicando las ecuaciones siguientes:

$$X = x.s_m(n)/x^2 + y^2$$

$$Y = y.s_m(n)/x^2 + y^2$$

$$W = 0.707.s_m(n)/\sqrt{x^2 + y^2}$$

Donde $s_m(n)$ es la señal monofónica a espacializar, x e y son las coordenadas cartesianas que indican la posición de la fuente sonora virtual, y X , Y , W son las señales codificadas (sobre los ejes x e y más la señal omnidireccional), que equivalen a las que entregaría un micrófono *Ambisonics Calrec Soundfield*, en este caso simuladas.

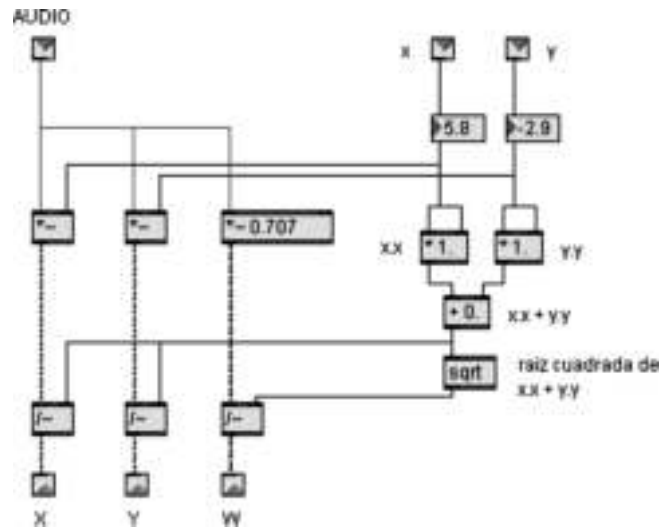


Figura 59. Espacialización, *Gaitas*

La etapa de decodificación, por otra parte, está destinada a un arreglo de 4 parlantes ubicados en un cuadrado, que aplica las siguientes igualdades:

$$s_1(n) = W - X - Y$$

$$s_2(n) = W + X - Y$$

$$s_3(n) = W + X + Y$$

$$s_4(n) = W - X + Y$$

En las cuales $s_1(n)$ a $s_4(n)$ son las señales destinadas a los parlantes (ubicados en el orden (FL, FR, RR y RL, respectivamente).

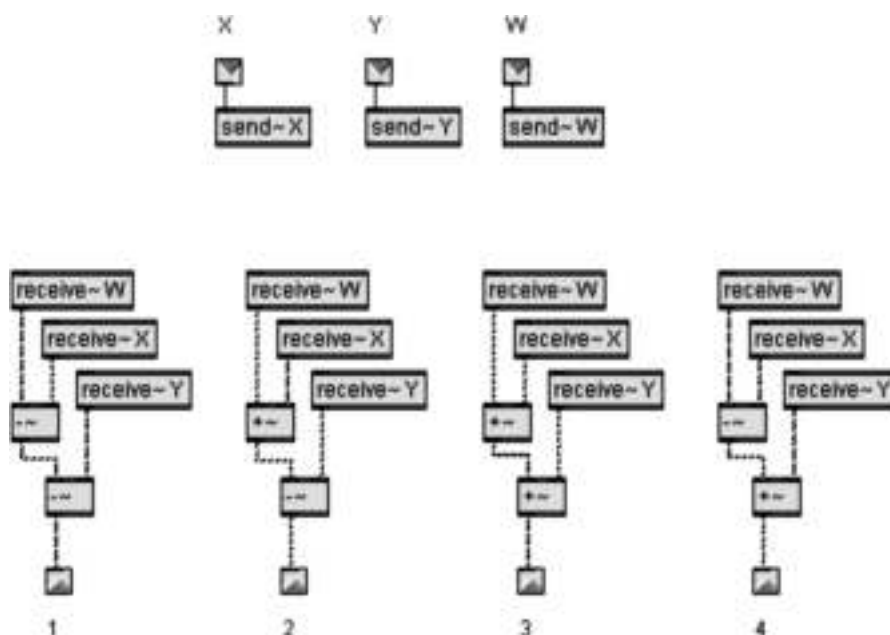


Figura 60. Espacialización, *Gaitas*

A fin de dar mayor realismo a la simulación, se implementa una abstracción que simula la absorción del aire, que fue programada por Pablo Cetta⁹² para su obra *Interiores*. En la figura se observa el *patch* definitivo que alberga a las abstracciones antes mencionadas. Incluye un *subpatch* para producir trayectorias circulares y la posibilidad de abrir archivos de audio para su espacialización.

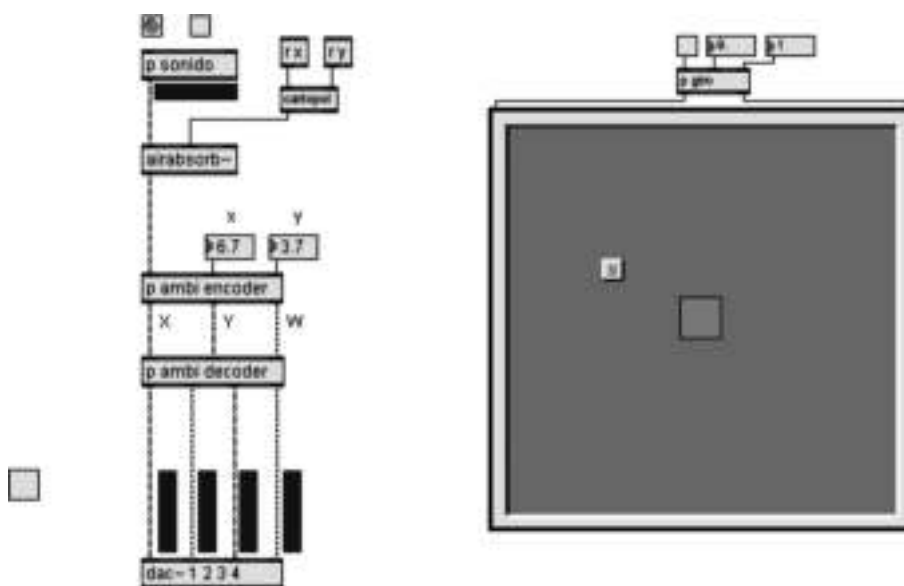


Figura 61. Espacialización, *Gaitas*

⁹² CETTA, P. *Un Modelo para la simulación del Espacio en Música*. Editorial EDUCA. Buenos Aires. 2004.

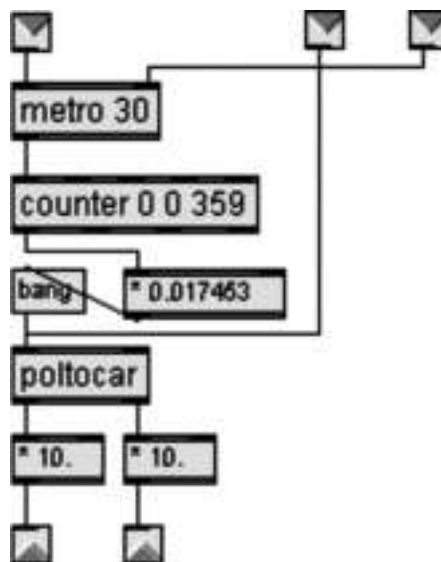


Figura 62. Espacialización, *Gaitas*

Mediante este programa se realizó la localización espacial de las diversas señales empleadas en el trabajo sonoro presentado. Cada registro espacializado, que obviamente consta de cuatro canales, fue mezclado con el material procedente de otras fuentes empleando el programa *ProTools*.

6. CONCLUSIONES PARCIALES

El tema de la espacialización en la música actual, sigue dependiendo de procedimientos y condiciones de audio complejos, los cuales exigen circunstancias favorables que permitan apreciar debidamente los resultados de las obras abordadas con estas técnicas de distribución del sonido. Tanto el compositor como el intérprete y el público (general o especializado), requieren un contacto directo con la obra espacializada, el cual es prácticamente irremplazable. Es un hecho que esta experiencia estética y su adecuada apreciación dependen de la vitalidad de un sólo momento: el concierto en Vivo. Por lo general, únicamente el compositor y el intérprete logran una visión de la obra medianamente amplia, a través del contacto directo durante la creación y el ensamblaje de la misma. El número de compositores interesados en técnicas que incluyan procedimientos de distribución del sonido en el espacio, ha venido en aumento. Esta pieza mixta compuesta como trabajo del proyecto de la presente tesis, nos ha dejado algunas inquietudes a cerca de la proyección de las obras electroacústicas en concierto. Estos interrogantes son producto de la dificultad de conciliar las

expectativas de la composición y el resultado sonoro en vivo, lo que depende en muchos casos, de las limitaciones tecnológicas de audio y de la locación.

Por otra parte, podemos nuevamente concluir —como en el caso de Chicote— que el uso de las técnicas extendidas de los instrumentos aplicadas en la composición, así como el material musical indígena utilizado, han sido de mucho valor para el proceso de investigación.

En esta composición, debemos destacar de manera especial, el valioso material con el que pudimos concebir y realizar la estructura de los distintos sectores de la obra. Tanto el carrizo indígena como los temas de gaita elegidos para la pieza, aportaron un material significativo propio de la cultura *wiwa*. Por otra parte, una vez más comprobamos la importancia del intercambio que debe existir entre el compositor y el intérprete durante la composición de una obra de estas características. Esto implica un trabajo de investigación durante la escritura y el primer montaje, el cual puede aplicarse en cada versión de la obra. Pensamos que este ejercicio de reconocimiento y revaloración, propicia el surgimiento de nuevas inquietudes que apuntan al descubrimiento y aplicación de mayores posibilidades para la ejecución y los resultados que la obra requiere.

BIBLIOGRAFÍA

- ARTAUD, Pierre-Yves & GEAY, Gerard. *Present Day Flutes*. Paris: Editions Jobert et Editions Musicales Transatlantiques, 1980.
- BARRAGAN PARDO, Julio Marino (Ed.). *Mamalawa, Modelo Ancestral de Ordenamiento Ancestral Indígena Cuenca del río Santa Clara Sierra Nevada de Santa Marta*. Santa Marta: Formatos & Imagen Publicidad, 2005.
- CARMONA, Sergio. *La música, un fenómeno cosmogónico en la Cultura Kuna*. Medellín: Universidad de Antioquia, 1989.
- CETTA, Pablo y DI LISCIA, Oscar Pablo. *Elementos del contrapunto atonal*. Cuaderno de estudio N° 6 del Instituto de investigación Musicológica “Carlos Vega”. Diana Fernández Calvo (Ed.). Buenos Aires: EDUCA, 2010.
- CETTA, Pablo. “Principios de estructuración de la altura empleando conjuntos de grados cromáticos”. En: *Altura, timbre, espacio*. Buenos Aires: Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”. EDUCA. 2004, pp. 9-36.
- CORONADO CONCHALA, Basilio. *Historia Tradición y Lengua kogui*. Bogotá: ECOE ediciones, 1993.
- CUCHIELLA, Emilio. *El solitario corazón comenzó a hablar: recuerdos y primeros años de la misión entre los Kogi de la Sierra Nevada*. Italia: Itálica en Pescara, 1995.
- DICK, Robert. *The Other Flute: A Performance Manual of Contemporary Techniques*. 2ª ed. United States of America: Multiple Breath Music Company, 1989.
- FINNEGAN, Ruth. “¿Por qué estudiar la música? Reflexiones de una antropóloga desde el campo”. En: *Revista de pensamiento antropológico y estudios etnográficos*. N° 15-16, 1998.
- HORBOSTEL, Eric Von. Los problemas de la musicología comparada. En: CRUCES, Francisco (ed.). *Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología*. España: Trotta, 2001.

- KARLOVICH, Atila. "Supay y salamanca en Santiago del Estero". En: *Actas de las VII Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana* (JALLA). Bogotá: Universidad de los Andes, 2006.
- MORRIS, Robert. *Composition with Pitch-Classes: A Theory of Compositional Design*. Yale: University Press, 1980.
- NETTL, Bruno. "Últimas tendencias en etnomusicología". En: CRUCES, Francisco (ed.). *Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología*. España: Trotta, 2001.
- PLOMP, R., & LEVELT, W. J. M. "Tonal Consonance and Critical Bandwidth". En *J. Acoust. Soc. Am.* Vol. 38, Nº 4, 1965. pp. 548-560.
- PREUSS, Konrad. *Visita a los indígenas kágaba de la Sierra Nevada de Santa Marta*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología, 1993.
- DOLMATOFF, Gerard Reichel. *Datos Histórico-Culturales sobre las Tribus de la antigua Gobernación de Santa Marta*. Bogotá: Banco de la República, 1951.
- SETHARES, William. *Tuning, Timbre Spectrum, Scale*. Madison: University Wisconsin, 2004.
- SUAZA VARGAS, María Cristina. *Bibliografía General de la Sierra Nevada de Santa Marta: Centro de Documentación*. Colombia: Fundación pro sierra nevada de Santa Marta; Tercer Mundo Editores S.A., 1994.
- VALENCIA, Eugenio de. *Historia de la misión guajira, sierra nevada y motilones a cargo de los pp. capuchinos 1868-1924*. Valencia: Imprenta de Antonio López, 1924.
- VINALESA, José. *Indios Arhuacos de la Sierra Nevada de Santa Marta*. Bogotá: Editorial Iqueima, 1952.

CAPÍTULO V

SHIHKAKUBI: PIEZA PARA CONJUNTO DE CÁMARA E INSTRUMENTOS INDÍGENAS⁹³

1. PRODUCCIÓN DEL MARCO TEÓRICO DE LA COMPOSICIÓN

El siguiente capítulo se desarrolla en tres partes:

1. Producción del marco teórico.
2. Estudio y análisis de las piezas indígenas elegidas como fundamento para la composición.
3. Procedimientos aplicados en la composición, así como su relación con el análisis de las piezas mencionadas.

En la segunda sección de este capítulo, se ilustra y fundamenta la metodología implementada durante el estudio de las piezas, la forma de representación elegida para las transcripciones y las respectivas observaciones, que posteriormente incidieron en la aplicación de los elementos del material analizado, durante el proceso de la composición. En la tercera parte del capítulo presentamos la obra y los procedimientos compositivos implementados. Se espera que el tratamiento de estas temáticas (representación y análisis del material e implementación en la composición), favorezca el análisis y reflexión posterior sobre la hipótesis y las conclusiones de esta tesis.

1.1 Elección del material

Para la elaboración de la obra final de esta tesis, se realizó el estudio de tres piezas, elegidas entre las que fueron grabadas, en la recolección de campo: *Ritual de Caracol*, *Ritual con Trompa* y gaita *Nola*. A diferencia de las anteriores composiciones realizadas durante la investigación —y tal como se detallará durante este capítulo— se consideró para esta ocasión, la adopción de un sistema mixto de transcripción, el cual permitió ampliar el espectro de la información y obtener un mayor provecho de la misma, en beneficio de los materiales y del proceso creativo.

⁹³ El presente capítulo fue concebido en buena parte, gracias al seminario optativo *Panorama de la Teoría Musical en la Historia de Occidente* cursado en Cuenca-Ecuador, dictado por la Doctora Diana Fernández Calvo. Dicho seminario aportó los contenidos y herramientas necesarias para reflexionar sobre la forma apropiada de entender, transcribir, analizar la música *wiwa* con el fin de aplicarla en la estructura de la obra.

El material elegido para la obra, consistió en dos rituales realizados por parte del *mamo* Juan de Jesús Pastor, además de una gaita interpretada por el grupo musical indígena. El registro fue tomado durante el segundo viaje de campo, en estudio de grabación, el día 18 de octubre de 2011.

La decisión de elaborar la composición final, fundamentándonos en el estudio de estas piezas de ritual, se debe —en parte— a que ya se había compuesto una obra sobre el *chicote* y otra sobre la gaita. Sin embargo, realizamos el estudio de otra pieza de dicho género, llamada *Nola*, debido a que es una de las gaitas más significativas para los *wiwa* y está relacionada con la función de la mujer dentro de la comunidad, con su papel en el marco del plan de la creación y la importancia como sustento de la vida en la visión del mundo *wiwa*.

Por otra parte, en esta obra, se incluye un trío de carácter programático para flauta, violín y viola, cuya temática se relaciona con otro importante factor para la vida y creencia de los *wiwas*. Se trata de las abejas⁹⁴, animales sagrados que aportan la cera con la que construyen partes vitales de sus instrumentos. Para la composición de este sector, no tuvimos en cuenta la gaita denominada *Carmelina* (relacionada directamente con este insecto y su significado) debido que nos interesamos en el aspecto programático, relacionado con sonidos propios de estos insectos (como el zumbido, incluyendo su desplazamiento acústico por medio del vuelo).

A partir de la música recopilada y demás registros de campo —que en su mayor parte, consistió en los archivos de audio y/o video con sus correspondientes transcripciones tradicionales al pentagrama—, se comenzó por un trabajo de organización y clasificación de los componentes de las estructuras internas de las tres piezas elegidas. Los criterios para la selección de los materiales mencionados se basaron en la importancia que tienen los rituales y pagos en la SN, y en el hecho de que los dos rituales, cuyos materiales utilizamos en la presente composición (*Ritual con Trompa* y *Ritual con Caracol*), están relacionados con instrumentos musicales que únicamente son interpretados por los *mamos*.

⁹⁴ Dolmatoff resalta el papel de las abejas dentro de las comunidades de la SN, cita al fray Pedro Simón que recogió testimonios del alto nivel de desarrollo que tenían de la apicultura: “Decía un soldado, que había visto en un colmenar en aquel valle más de ochenta mil colmenas, y era que las casas eran diez mil y en cada una había de diez para arriba; eran unas ollas grandes o múcuras, donde hacían su miel muy dulce (...) unas abejas pequeñuelas no en panales sino en bolsas grandes de cera”. Por otra parte, Juan de Castellanos en 1545-6 relata: “De dentro de la casa do vivía/ abejas mansas grandes y tan buenas/ que carecen de aquellos aguijones/que lastiman y causan hinchazones”. En: DOLMATOFF, R. Datos Histórico-Culturales sobre las Tribus de la antigua Gobernación de Santa Marta. Bogotá: Banco de la República, 1951, p. 81.

Para entender el contenido musical de estas piezas, y luego de varias audiciones continuas en cada caso, hicimos una primera clasificación de sus componentes formales. Con relación al *Ritual con caracol*, este simple ejercicio, no nos permitió precisar las alturas de los giros melódico-rítmicos interpretados por el *mamo*. Por otro lado, en cuanto al *Ritual de trompa*, delimitar sus componentes de alturas, parecía en principio un ejercicio demasiado obvio y sencillo (lo cual, finalmente, no fue así, debido al contenido de armónicos propio del espectro sonoro de este instrumento, y la dificultad de definir cuál de ellos tenía mayor o menor presencia). En cuanto a *Nola* —gaita interpretada por el grupo de música indígena— el trabajo de clasificación fue definido a partir de los métodos tradicionales de análisis. Establecimos, en primer lugar, el número y clase de giros melódicos de la pieza, disponiendo los mismos como pequeños sectores yuxtapuestos que fuimos clasificando gradualmente de acuerdo a su estructura (componente de alturas, ritmo y variaciones, formas de combinación de las secciones, y número de las mismas, etc.)

Para superar el inconveniente del establecimiento de una escritura occidental en el caso del *Ritual de Caracol*, se requirió de una herramienta para el análisis de las frecuencias, la cual permitió visualizar las secciones indefinidas o cambiantes, dado el proceso de emisión de la voz y las inflexiones que resultaban durante los *glissandi*. De esta manera, fuimos trabajando por secciones reducidas, con el fin de precisar lo más fielmente posible la sucesión de alturas y el establecimiento su ámbito. Nos ocupamos especialmente en aquellos ámbitos de mayor complejidad, que conformaban una especie de nudo tímbrico de frecuencias, las cuales variaban en periodos muy cortos de tiempo.

Sobre el *Ritual de Trompa* la dificultad de la transcripción fue resuelta a través de la simple audición, mediante la cual pudimos definir la importancia de los componentes armónicos: el cómo y el dónde intervienen dentro del discurso. Es importante aclarar que este tipo de ejercicio depende de la calidad de audición que se haga, la cual puede variar de acuerdo al sujeto que la realice (es probable que oídos distintos escuchen más o menos determinados armónicos): la persona que transcribe puede ponderar uno u otro resultado según su propia experiencia acústica. Otro factor que puede incidir en los resultados de la transcripción es el equipo de audio y los parámetros de escucha utilizados en el mismo (ecualización, etc.).

1.2. Elección del sistema de transcripción y justificación

Para decidir la metodología del trabajo a emplear en la transcripción de la música *wiwa*, fue indispensable la consulta de documentos tan importantes como el tratado de *Etnomusicología* de Enrique Cámara de Landa y el reciente libro de *Constantes Gráficas* de la Doctora Diana Fernández Calvo, los cuales ilustran ampliamente sobre el tema y ofrecen un completo panorama de las más importantes escuelas de la etnomusicología con especial énfasis en la notación musical. Adicionalmente ha sido importante conocer las líneas y métodos de transcripción de varios autores, entre los cuales ya se mencionó a la norteamericana Frances Densmore y el compositor Béla Bartók. Al respecto, podemos concluir que los procedimientos de transcripción y las recomendaciones de los diversos autores consultados, fueron aplicados y tenidos en cuenta para la realización de la notación implementada. El marco estructural elegido integra distintas variables de notación, lo que permite reflejar un universo suficientemente amplio del fenómeno sonoro y su trasfondo. Esto contribuyó a una utilización coherente del objeto estudiado en los planes e implementación de la composición.

Béla Bartók reconoció la falta de recursos de la escritura musical tradicional para realizar una adecuada transcripción etnomusicológica. Recomienda ser muy objetivo y preciso en el trabajo de la transcripción. Propone la utilización de signos diacríticos, sin que por ello deje de abogar por la sencillez de los símbolos tradicionales. También aconseja limitarse, en lo posible, a la transcripción de la altura y el ritmo dejando de lado la expresión y el color, para cuyas cualidades reconoce que no existe un procedimiento de escritura adecuado que pueda reflejar un resultado escrito coherente y preciso. Es interesante su observación sobre la tonalidad y la armadura de clave; aconseja respetar las tonalidades originales de la transcripción, pero en el caso de varias piezas relacionadas entre sí, destaca la ventaja de una transcripción posterior a una misma tonalidad para facilitar la comparación, el análisis y las conclusiones.

Por otra parte, de la revisión de documentos como el *Papago Music* de Frances Densmore —quien dejó uno de los más importantes legados sobre el estudio de la música indígena de América del Norte— se advierte una forma de trabajo y catalogación, que ofrece importantes procedimientos para la presentación de las transcripciones. La autora le da especial importancia a los perfiles melódico-rítmicos, la estructura de los períodos, la tonalidad y la interválica, etc. Presenta los datos más

importantes de la tribu y su entorno geográfico, además de una pequeña biografía y descripción de los rasgos físicos y personalidad, característicos de los músicos que intervienen en las grabaciones. Acerca de los instrumentos, ofrece información sobre el significado cosmogónico y origen de los mismos, la manera de ejecución, la correspondiente digitación, etc. La investigación fue realizada en 1920 en la zona de Arizona correspondiente a la reserva de la tribu de los *Papago*, en San Xavier (cerca de Tucson), Sells y Vomari. El trabajo de grabaciones y transcripción fue abordado de manera comparativa con sus anteriores recopilaciones sobre los *Chipewa*, *Siux*, *Ute*, *Mandan* e *Hidatsa*.

El sistema de notación utilizado por Densmoore consiste básicamente en la transcripción occidental e incluye signos complementarios para indicar alteraciones microtonales de altura, en las notas escritas (signo + y signo -)⁹⁵, barras para delimitar agrupaciones o secciones que revisten cierta importancia dentro de la estructura de las canciones, y paréntesis anteceditos o seguidos de un punto para indicar la prolongación o disminución de la duración de una figura.

Densmore habla sobre los cuatro instrumentos musicales utilizados por los Papago y su uso, sin detenerse especialmente -en este caso particular- en lo que se refiere a la descripción fisonómica de los mismos o a los resultados acústicos de ellos con relación a su ejecución, embocadura (en el caso de la flauta), postura o manera particularmente técnica de ejecutarlos. Este tipo de descripción, lo hace como complemento del análisis puntual de algunas piezas, en el transcurso de su libro.

Las referencias descriptivas, dadas por la norteamericana sobre cada uno de los músicos participantes y su oficio, se presentan como una información general que sirve más que nada para dar una idea de su personalidad, su oficio y el papel dentro de la comunidad, de cada personaje.

Luego de ocuparnos de esta temática de la representación musical —conscientes de un amplio espectro de posibilidades de notación y tras haber revisado parte de los autores mencionados en esta introducción— consideramos de mayor importancia la aplicación de la metodología propuesta por la escuela francesa, para el presente trabajo. Para la descripción y representación de la música *wiwa*, así como su posterior análisis, dicha metodología nos ofrece un sistema de notación etnomusical integrado, el cual se sirve de la escritura tradicional occidental, complementada con una respectiva notación

⁹⁵ Bartók para señalar las variaciones microtonales utiliza flechas —hacia arriba y hacia abajo— dispuestas sobre la cabeza de las notas aproximadas.

gráfica o sinóptica. Esta escuela, dentro de la cual han trabajado importantes investigadores del Museo del Hombre de París, ha aplicado novedosos recursos tecnológicos para el registro de audio y la representación de un sistema mixto. Sus exponentes han aportado elementos de análisis y puntos de vista sobre distintos aspectos del sistema constructivo musical o del lenguaje, tales como: la interválica, la instrumentación o el uso vocal, el tempo y demás parámetros característicos. Queda claro que las relaciones de todos estos parámetros (como constitutivos del objeto y su estructura) y la llamada representación mixta, se constituyen en el procedimiento característico de esta escuela. Su aporte para el abordaje de la investigación etnomusicológica, nos ofreció ventajas —sobre otros métodos— para el análisis y aplicación de un material destinado para la generación de las obras.

1.3. Pasos que determinaron la metodología utilizada en las transcripciones

1. Consulta bibliográfica sobre la transcripción y recolección de material sonoro etnomusicológico, al tratarse de música indígena ancestral e inédita (en muchos casos secreta).
2. Elección de la representación mixta siguiendo el enfoque de la Escuela Francesa, la cual ofrece una metodología apropiada para el abordaje de la investigación a partir de la transcripción, notación y registro general de las piezas, así como de los fenómenos acústicos recolectados.
3. Verificación de distintas aplicaciones de transcripción sinóptica, en algunas transcripciones afines a la temática y determinación de algunos procedimientos comunes a los distintos autores, de esta línea musicológica.
4. Definición de los aspectos internos de cada uno de los elementos recopilados, lo cual favoreció el análisis y posterior aplicación de los mismos, teniendo en cuenta que dicho material se utilizó para la creación de la obra.

1.4. Definición de parámetros de notación y análisis

Los materiales recopilados se utilizarán en el trabajo de composición de acuerdo a las observaciones y análisis de la música transcrita y notada. Se establecieron también, rasgos, parámetros o líneas características de las piezas, en particular y/o del conjunto general de las mismas.

El abordaje de los tres tipos de transcripción sinóptica, aplicada en cada una de las piezas, nos brindó mayor cantidad de herramientas para la utilización de los elementos transcritos y anotados en la composición. Esto fue posible gracias a un análisis independiente de las tres piezas, seguido de una serie de observaciones globales, en las que identificamos —a pesar de las distintas formas de notación utilizadas— algunos de los rasgos comunes de las mismas. De igual modo, en el trabajo se hacen comentarios sobre los contenidos musicales y sus posibles relaciones con:

1. Aspectos de la cosmogonía o de los conceptos *wiwa*
2. Parámetros que tienen que ver con proporción y relaciones matemáticas
3. Modos de ver y pensar los contenidos originales de la música *wiwa* desde el punto de vista de la composición, el estilo interpretativo, los medios instrumentales y sus alcances etc.

Para la definición de los parámetros y aspectos de la transcripción, elaboramos el presente esquema a fin de facilitar el proceso de notación mixta; al estilo de la escuela francesa.

Tabla 17. Esquema de notación mixta

Transcripción occidental	Aproximación formal (secciones, giros, repeticiones, intervállica, etc.)
Propuestas de notación sinóptica/ gráficas y elementos descriptivos	Una o varias según se requiera.
Significación	Relación con la cosmogonía y otras, sagradas o no.
Clasificación	Por zonas o carácter (sagrada, urbana, tierra alta y tierra baja)
Sonogramas y diagramas (espectro general, intensidad, duración, frecuencia etc.)	Cuando sea justificable
Género (ritual / piezas / danzas)	Instrumentación y aspectos visuales (caso de la danza e imágenes de trabajo de campo, por ejemplo)

2. ESTUDIO Y ANÁLISIS DE TRES PIEZAS INDÍGENAS ELEGIDAS COMO FUNDAMENTO PARA LA COMPOSICIÓN.

2.1. Transcripción y notación del *Ritual con Caracol (Dusha)*

El ritual con el caracol del cual se ofrece la presente transcripción, forma parte de la recopilación del primer viaje de campo a la Guajira. El intérprete es el *mamo* Juan de Jesús Pastor, *Mayor* que tiene a su cargo la comunidad *wiwa* del río Ranchería en la

zona baja con asiento en Riohacha y sus alrededores. Más allá de una interpretación instrumental, el *mamo* realiza en este caso un ritual propio de este instrumento sagrado; el ritual se había iniciado momentos antes de la ejecución instrumental, con la explicación de la palabra relativa al caracol, en lengua secreta y actitud absorta. Se grabaron 2 rituales relacionados con el caracol, de los cuales se aporta la transcripción del primero de ellos (*Dusha* / palabra que significa caracol). El otro ritual se relaciona con la palabra *Zhamanduna*, que es el canto con que se bautizan las cosechas de yuca y plátano entre otras. Es importante tener en cuenta que el *Dusha* únicamente es utilizado por los *mamos* de la comunidad, y que este instrumento se ejecuta para fines puramente sagrados y en *tierra alta*. La transcripción fonético-lingüística de los gestos orales del *mamo*, es una aproximación de la visión; a la lengua hispano-parlante. Para una adecuada interpretación fonética de los gestos del Mayor. Sería necesario un trabajo de verificación por parte de un lingüista especializado en lengua *Dumana*. En el caso de la afinación microtonal, este es un aspecto notable de las frecuencias que rotan alrededor de los ejes más fijos, manifestándose ello en aproximaciones muy cercanas a dichos ejes. Sin embargo, en algunos casos se consideró la utilización de la flecha tradicional hacia arriba o hacia abajo para indicar la mayor o menor altura microtonal de la nota escrita.

Tanto en el caso del ritual de Caracol como en el de la Trompa se presentarán las respectivas transcripciones occidentales, antes que las notaciones sinópticas ideadas. Las partituras tradicionales llevan anotaciones sobre distintos aspectos observados y algunas conclusiones relevantes. Aun así, queda abierta la posibilidad que, durante el ejercicio compositivo posterior, puedan establecerse nuevas variables o vislumbrarse novedades sobre las estructuras musicales de los *wiwa*, las cuales puedan resultar de interés para el soporte de la creación musical.

Algunos de los más importantes temas que hemos podido clarificar luego del análisis de las piezas, están relacionados con la cifra 9. El número nueve ya había sido aplicado para los trabajos de composición que hemos realizado durante la investigación. Esta cifra sagrada es una constante en el pensamiento cosmogónico no solo de los *wiwa*, sino de todas las culturas de la SN. En otro caso, se hará visible un análisis desde el enfoque matemático, en lo que se refiere a la proporción áurea, cuyas características se pueden encontrar en algunas partes de las piezas estudiadas.

Lo más complejo de la elección para la notación del ritual de *Dusha* fue “escudriñar” el trasfondo musical que podía percibirse del archivo original en algunos

sectores. En este caso, fue necesario servirnos de un programa de análisis de frecuencias y volver a escuchar en repetidas ocasiones pequeños trozos de la pieza, para obtener una mayor exactitud en las transcripciones. Pudimos establecer tres sectores mayormente complejos, sobre los cuales definimos una secuencia bastante aproximada de las alturas, logrando también determinar el ámbito en el cual se presentaban las mismas. Una de las dificultades para la definición de la secuencia de dichas alturas, fue la presencia de un *portato* muy rápido durante la ejecución. Finalmente, realizamos la transcripción de todos los giros melódico-rítmicos de estos sectores.

En el caso del *Ritual con Caracol* adoptamos un sistema en el que utilizamos sonograma, partitura, gestograma (referido al gesto vocal del *mamo* donde se van definiendo ejes de altura y direccionalidad de la línea melódico-expresiva con inclusión de las acentuaciones más relevantes), diagrama de la estructura formal, y, finalmente, un gráfico que se refiere a las relaciones internas de cada una de las secciones de la pieza construido con base en la proporción áurea. Este último, corresponde al dibujo de una espiral de caracol, propio de las ilustraciones de dicha proporción matemática. El gráfico describe la correspondencia entre la dimensión y distribución de las partes de cada una de las secciones, estableciendo un punto áureo que determina las relaciones de la proporción y permite situar el eje de la misma. El ejercicio de observación y verificación de la estructura, nos permitió definir que el mencionado punto áureo corresponde a cada uno de los *glissandi* de las tres secciones.

A continuación, ilustramos algunos detalles significativos, tenidos en cuenta durante la transcripción, y algunas secciones parciales de la partitura, las cuales nos ayudan a comprender el enfoque aplicado para el análisis de este ritual. Posteriormente presentaremos, en primer lugar, el total de la transcripción occidental y, por último, su representación sinóptica.

The image shows a musical score for 'Ritual con Caracol'. It consists of two staves. The top staff is labeled 'Voz del mamo' and the bottom staff is labeled 'Eje y ámbito'. The score includes tempo markings 'Negra = 90' and 'Negra = 168', dynamic markings 'p' and 'mf', and performance instructions like 'Portando' and 'sempre portamenti'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and slurs, with some notes marked with 'x' or 'α'.

Figura 63. *Ritual con Caracol*

Inicio del ritual de caracol

Los gestos melódicos que oscilan alrededor de un sonido, tal como ocurre en la introducción con el Si bemol, resultan bordaduras de *portamentos* microtonales sobre dicha altura, que funciona como eje (ver figura 63). Respecto de las palabras del *mamo*, intentamos, en este caso, realizar una transcripción a partir de la lengua hispano-parlante. Debido a que el objeto de estas transcripciones es la aplicación compositiva, tratamos de hacer un desglose detallado de la direccionalidad y las notas de paso de los *portamenti*, en base al análisis y selección de las frecuencias más presentes en cada uno de los gestos. Más adelante, veremos que una variación de la introducción de este ritual abre prácticamente la obra final de la tesis.



Figura 64. Gesticulación, *Ritual con Caracol*

Las letras “hn”, señaladas en el primer compás de la figura 64, indican expiración de glotis abierta. En este caso, las apoyaturas que coinciden con la mencionada expiración, realzan la característica de “articulación muda” que precede al Re bemol. Otro tipo de articulación de la apoyatura sobre el Re bemol, es la que el *mamo* realiza articulando la misma, con una “j” acentuada. Es notable la alternancia entre los ataques abiertos de la voz y el posterior sonido nasal con úvula abierta (que ocurre cuando el velo del paladar blando baja); por lo demás, no se distingue una diferencia clara entre la emisión de “m” o “n” cuando el sonido es nasal.



Figura 65. Apoyaturas, *Ritual con Caracol*

En el caso de los gestos rítmicamente destacados, el eje —altura principal—, resulta articulado con apoyaturas por movimiento conjunto o disjunto, cuyas alturas no se definen claramente, y resultan especialmente microtonales cuando se presentan por grado conjunto. En la transcripción observamos en el primer compás de la figura 65 las cabezas de las apoyaturas con “x”, lo cual nos indica la indeterminación de altura. Sin embargo, el rango del giro melódico⁹⁶ lo identificamos como una quinta aumentada. También aparecen, en los siguientes dos compases, las apoyaturas de La y Si bemol (microtonal), indicando con la flecha respectiva el descenso de la altura temperada.

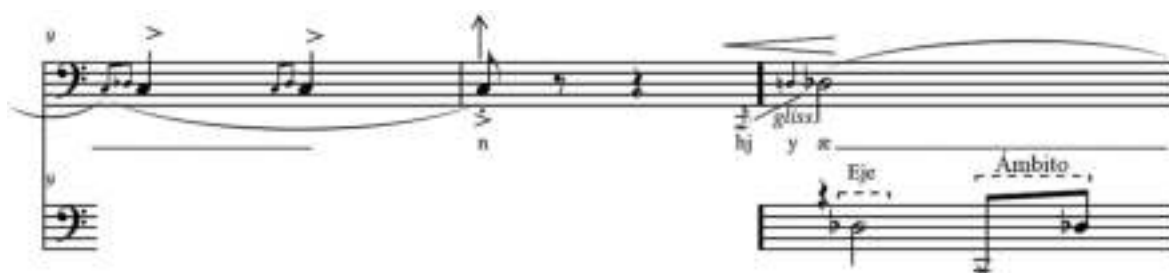


Figura 66. *Glissando, Ritual con Caracol*

El último compás de la figura 66, se inicia con un *glissando* desde un Do (aproximado) del registro grave. Se trata de un *portamento* que repite varias veces en un lugar estratégico de la estructura del ritual, y sirve como puente entre las secciones del mismo. Para mayor ilustración, presentamos los tres puentes que articulan la estructura de la pieza (figuras 67-69).



Figura 67. Puente N° 1, *Ritual con Caracol*

⁹⁶ Amplitud de la variación de un fenómeno acústico entre un límite menor y uno mayor, claramente especificados de estas apoyaturas.



Figura 68. Puente N° 2, *Ritual con Caracol*

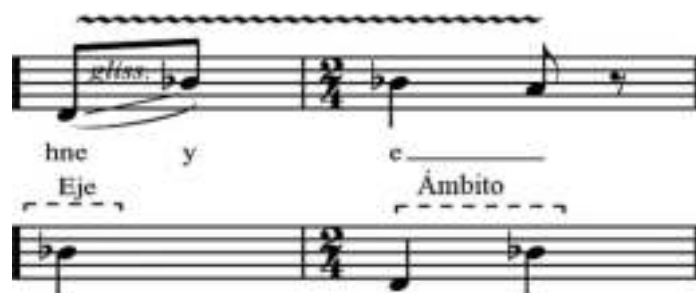


Figura 69. Puente N° 3, *Ritual con Caracol*

Estos puentes coinciden con los puntos áureos de las tres secciones del ritual, lo cual indicamos en la representación sinóptica de la partitura. A continuación, presentamos el resultado de la transcripción general realizada al *Ritual con Caracol*. En primera instancia, se encuentra la primera transcripción a la partitura. Luego encontramos la transcripción sinóptica implementada.

Transcripciones del Ritual con Caracol (*Dusha*):

RITUAL CON CARACOL CANTO DEL MAMO

Mamo Juan de Jesús Pator
Transcripción y Notación
Fabio M. Fuentes H.

Negra = 90 *p* *Portando* *Negra = 108* *sempre portamenti*

voz del mamo

hn y e x hn hn x x x x mf hn ñyea

eje y ámbito

Eje *Ámbito* *Eje* *Ámbito*

simile port.

hn ye hje de hj ye

hn hm m

Eje *Ámbito*

gliss.

hn y x

Eje *Ámbito*

poco rit. *a tempo*

mm

Eje *Ámbito*

15

15

mf jhy e nã Ambito

18

hy æ æ hry e dæ hy e de

21

hy e ppp æ mn Ambito Eje

24

gliss. siempre port. Ambito Eje

27

hm pp mp Ambito Eje

30 *mf* ri a na je *Ámbito*

33 jh æ jh e ye ye ji e i

36 *sf subito p* *mp* jhn jhn *Ámbito*

39 *siempre portando* hne y e *Ámbito*

43 jhn hn æ e e

46 *p* *pp* hn hn

TOTAL 9 Ejes rítmicos + introducción + 3 puentes tipo *glisandi* (nótese la coincidencia con el número 9 cuya importancia dentro de la cosmovisión y religiosidad *wixáts* es relevante).

Figura 70. Transcripción del *Ritual con Caracol*

Re \flat
 Voz Do
 Si \flat

Introducción A B

Re \flat
 Do
 Si \flat

Gliss. 1 Gliss. 1 C A

Musical score and spectrogram for measures 21-31. The score includes dynamic markings such as *ppp*, *pp*, *mp*, and *f*. The spectrogram shows the frequency spectrum over time. The pitch contour shows the pitch movement, with labels for 'Do' and 'Si'.

21	B				25	Gliss. 2	Gliss. 2	C				
----	---	--	--	--	----	----------	----------	---	--	--	--	--

Musical score and spectrogram for measures 32-41. The score includes dynamic markings such as *fz*, *sfz*, *mp*, and *f*. The spectrogram shows the frequency spectrum over time. The pitch contour shows the pitch movement, with labels for 'Do'.

32	A				36	B						
----	---	--	--	--	----	---	--	--	--	--	--	--

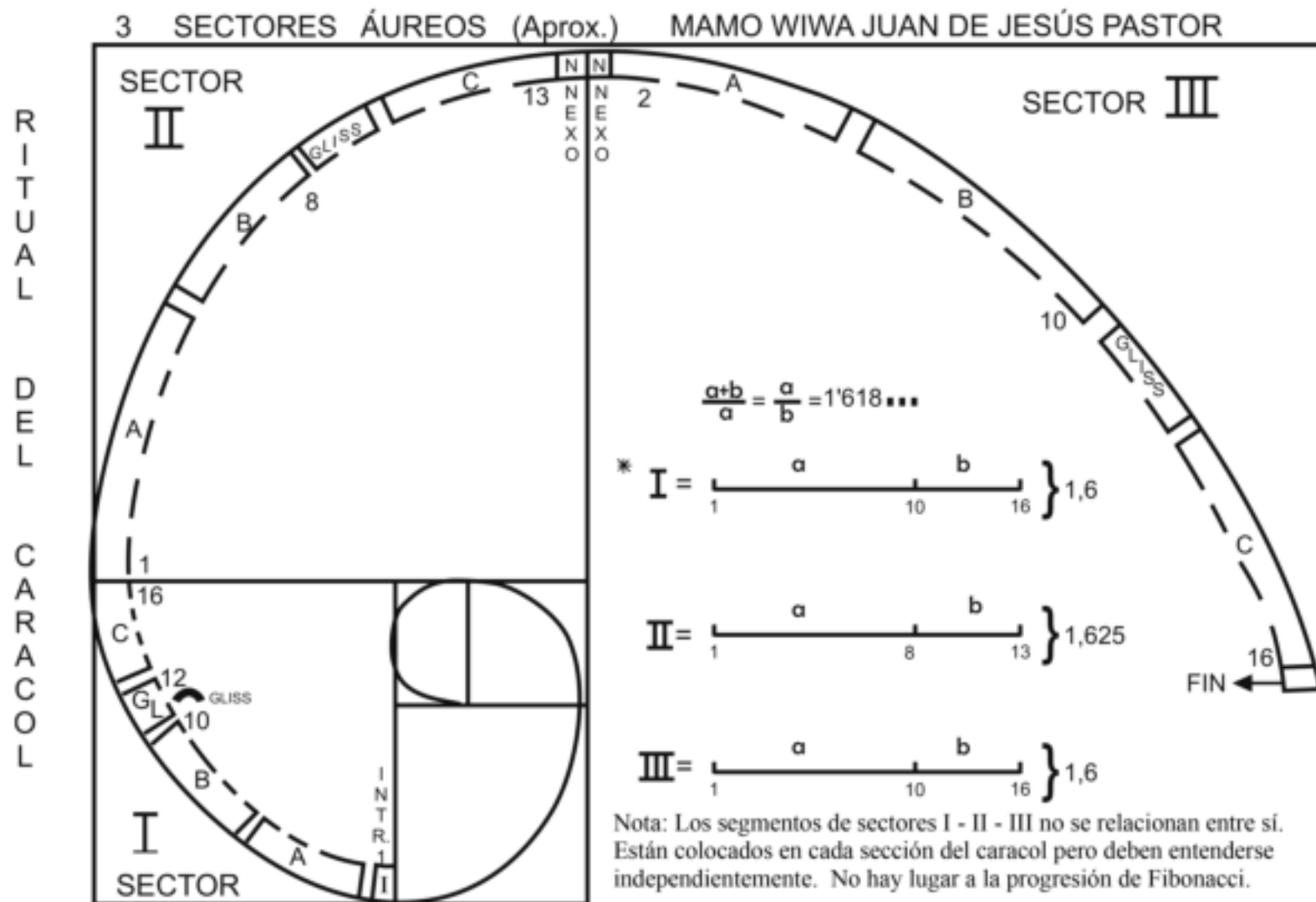


Figura 72. Representación sinóptica de la proporción aurea del *Ritual con Caracol*

2.2. Transcripción y notación del *Ritual con trompa (bumbura)*

La pieza del ritual de *Trompa*⁹⁷ —tal como ocurrió en el caso del Caracol— fue presentada por el *mamo* con un texto referente al instrumento. Es un ritual que a primera vista ofrecía pocos elementos para su representación sinóptica. No obstante, fue una de las piezas más interesantes para llevar a cabo dicha notación, ya que, por la razón de su aparente simplicidad, nos vimos en la necesidad de reflexionar de manera especial, sobre cómo aplicar un enfoque de transcripción, el cual nos permitiera extraer e identificar (a partir de los aspectos generales de su contenido y el detalle de su estructura), elementos de interés para la composición.

La conclusión sobre la mejor forma de transcribir la pieza, no incluyó desde un principio el recurso del *sonograma*, luego de comprobar que este no representaba en nuestro caso, elementos que pudiéramos considerar de interés para la elaboración de la obra final de la tesis.

En primer lugar, procedimos a la verificación de las alturas, el ritmo y otros elementos musicales que componen el ritual. La dificultad inicial para realizar la notación tradicional, radicó en la identificación de las alturas fundamentales, y aquellas que constituían los armónicos del espectro, luego de cada pulsación de la lengüeta del instrumento. Una vez realizado este procedimiento, y de fijar dichas alturas, determinamos el *tempo*, el compás y demás elementos que forman parte del registro de grabación. Pudimos definir tres sectores principales que se repiten en determinado orden, y al final, una coda que está mayormente relacionada con uno de los mencionados sectores, debido al componente común de sus alturas.

Tanto en el caso de la *Trompa*, como ocurre con el *Caracol*, si bien no son considerados instrumentos típicos y artesanales propios de la comunidad de los *wiwa*, poseen una importancia mayor que aquellos tradicionales. El estatus que se les ha conferido es el de servir como canales o puentes directos de comunicación con la divinidad, además de ser objetos personales, únicos y exclusivos de los *mamos*. De acuerdo a este aspecto, desde un principio, consideramos que el interés de la notación de estos dos rituales debería ir más allá de la simple transcripción, buscando en las

⁹⁷ Entre los apelativos de este instrumento encontramos: *Jew's harp*, *Guimbarda*, Arpa de boca. Es un ideófono de pulsación, muy antiguo, posiblemente originario del sudeste asiático. En el caso de la zona de la SN y la Guajira, se les denomina como Trompa y son metálicos. Su sonido es rico en armónicos y se obtiene por la pulsación de una lengüeta que vibra en la boca, la cual hace de caja de resonancia. Algunas culturas en el mundo asiático y en Siberia lo utilizan como medio para inducir al trance. Los *mamos wiwa* lo incorporaron a su cultura utilizándolo de manera muy similar en sus rituales.

características físico-acústicas del instrumento y en el resultado transcripto, aspectos de su estructura interna y externa que tuvieran alguna relación con sus creencias y manifestaciones religiosas.

Para el caso del ritual de trompa, presentamos, en primer lugar, una transcripción occidental con anotaciones de *tempo*, articulación, dinámica, secciones principales y coda. En segundo lugar, presentamos un análisis sobre el contenido de las secciones y de la forma general del ritual. Finalmente ilustramos los diagramas elaborados durante el proceso de transcripción mixta implementada, la cual resumimos en un cuadro diseñado con la forma del instrumento, cuyas argollas, a lado y lado de los diagramas, pueden ser utilizadas como marco para exponer o agregar mayor información.



Figura 73. Primera transcripción del *Ritual con trompa*

En la figura 73 vemos una primera sección A seguida de otras dos (B y C). Tal como apreciamos, cada sección se conforma con tres las alturas principales que conforman cada ataque de la lengüeta del instrumento. Dichas alturas corresponden a las notas La2, Mi3 y Do#4. Consideramos como fundamental en este caso al La2. Los armónicos indicados con círculo hacen referencia a los que más se escuchan en las disposiciones del acorde, mientras que aquellos indicados con rombos, se refieren a los de menor intensidad sonora⁹⁸. La inclusión de estos armónicos se hizo con el interés de indicar la importancia que tiene su presencia en la resonancia del ataque. Como lo veremos posteriormente, respecto de la utilización que hicimos de este material en la

⁹⁸ Para el caso del armónico indicado en la posición del La grave, aunque este sonido podamos entenderlo como fundamental de la tríada mayor que estructura al ritual, optamos por el signo circular para indicar su menor sonoridad respecto de la otras alturas.

obra *Shihkakubi*, la definición de los parciales (armónicos) tuvo un papel definitivo en el plan estructural de un sector de la composición.

En la misma figura 73, vemos las tres principales secciones (A, B y C) del ritual, cuyos motivos están definidos por relieves característicos, dependiendo de la altura que sobresale en cada ataque.

Durante el ritual, la sección A se repite ocho veces; dos como introducción, tres en el sector central y tres al final. La coda la hemos asociado con esta sección por la siguiente razón: la altura grave (La2), principal motivo de la citada sección A, está contenida, a su vez, un mayor número de veces que las demás alturas en la Coda. Por lo anterior pudimos considerar que esta sección A, introduce y finaliza el ritual.

Tal como expresamos, y se evidencia en la siguiente figura, el ritual está conformado por tres alturas básicas, que en cada sección configuran un relieve según la mayor o menor presencia de las mismas en cada ataque del instrumento. Podemos apreciar en el pentagrama las alturas más audibles, y así mismo, el número de veces que aparece cada sección durante el ritual. En este caso, de acuerdo a las repeticiones de cada sección establecimos lo siguiente:

Sección A (SA) = 8 repeticiones

Sección B (SB) = 13 repeticiones

Sección C (SC) = 7 repeticiones

Coda = 1 intervención, asociada con la sección A como ya indicamos



Figura 74. Alturas más audibles en las secciones del *Ritual con Trompa*

A continuación, podemos ver un diagrama que contiene dos pentagramas —con la transcripción de las secciones del ritual—, sobre los cuales indicamos el respectivo relieve.

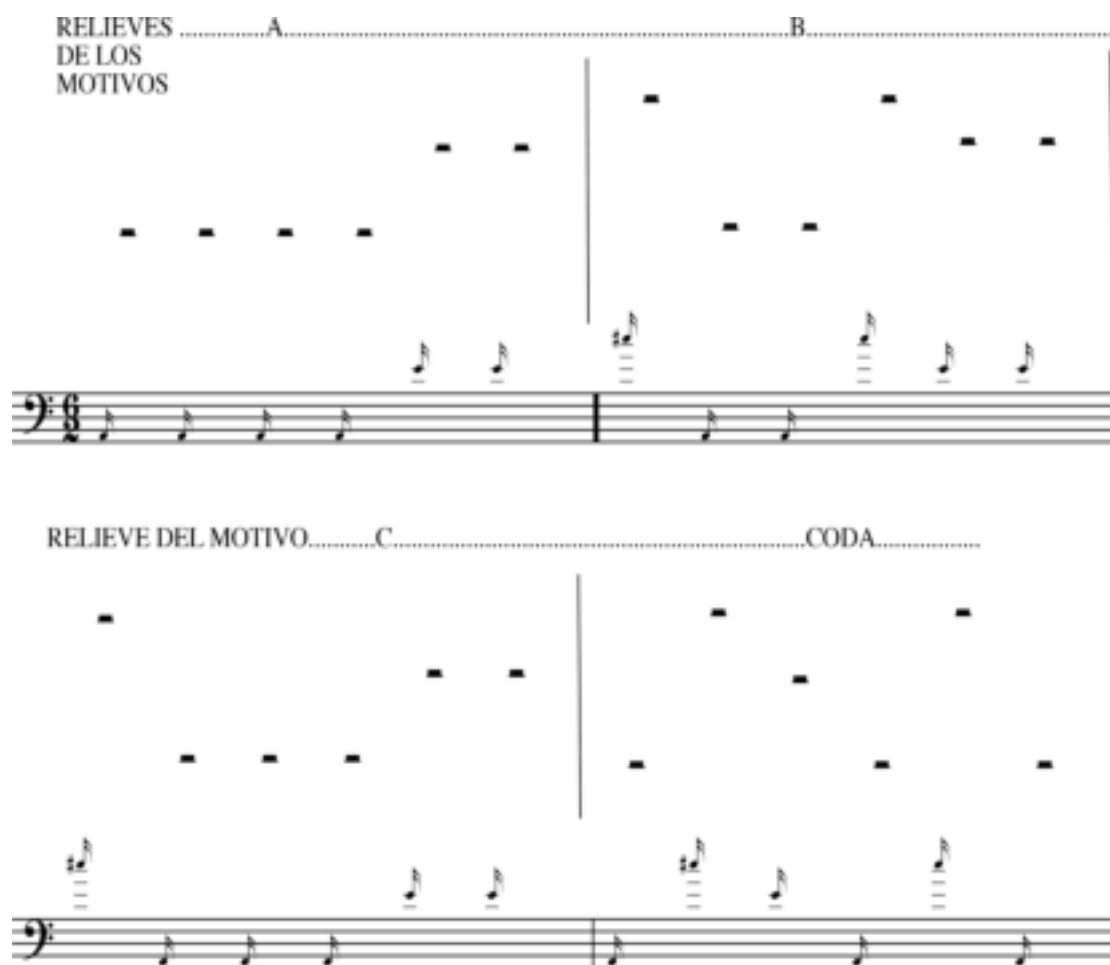


Figura 75. Relieve en las secciones del Ritual con Trompa

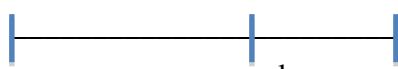
Las observaciones que haremos a continuación se desprenden de aspectos relacionados con la estructura del ritual, desde los siguientes puntos de vista:

1. Presencia de las alturas principales dentro del esquema básico representado por las cuatro secciones del ritual, desde el punto de vista del número de apariciones.
2. Presencia de las secciones principales del ritual, también representado en el número de apariciones de cada una de ellas.
3. Posibles relaciones matemáticas entre la mayor o menor presencia de cada una de las alturas, o de cada una de las secciones del ritual.

El ritual está conformado por 29 secciones cuya secuencia es:

A / A / B / B / C / C / B / B / B / C / C / B / B / B / A / A / A / B / B / B / B / B / C / C / C /
A / A / A / C O D A (A)

Como se puede ver en la secuencia y de acuerdo a lo mencionado anteriormente, el número de apariciones de cada sección es: A = 8 veces (+CODA), B = 13 veces, C = 7 veces. De acuerdo a lo anterior, podemos advertir una aproximación a la proporción áurea entre el número de veces que se presentan A y B en el ritual. La relación se establece entre 13 y 8, dado que dicha proporción define un equilibrio entre dos segmentos a-b (siendo a mayor que b), tal que la longitud total del segmento (a+b) es al segmento a, como a es al segmento b. Lo anterior se representa en la siguiente ecuación algebraica:



$$(a+b) / a = a / b$$

El resultado de la anterior ecuación está representado en un valor numérico denominado número áureo, que corresponde a 1.6180..., resultado de la operación $1 + \sqrt{5} / 2$; dicho valor coincide con el resultado de la división entre a y b.

Finalmente, aplicamos la ecuación de la siguiente manera: siendo a=13 (sección A) y b=8 (sección B), el cálculo para definir si existe entre ellas la proporción áurea al aplicar la ecuación $(a+b) / a = a / b$ es el siguiente:

$$(13 + 8) / 13 = 13/8$$

$$21 / 13 = 13/8$$

$$1.6153... = (\text{aprox.}) 1.625 \text{ e igual aprox. al número áureo } 1.618...$$

Tal como vemos, al despejar la ecuación con los números que corresponden a las respectivas apariciones de las secciones del ritual, el resultado que obtenemos es de dos cifras muy aproximadas entre ellas, las cuales a su vez se aproximan al valor numérico áureo de 1.618...

En cuanto al número de apariciones de cada altura (A1, A2 y A3) durante el ritual, el resultado de la observación obtenido es:

Altura 1 (La) = 82 veces

Altura 2 (Mi) = 57 veces

Altura 3 (Do#) = 35 veces

La relación de A2 con A3 (alturas 2 y 3) corresponde aproximadamente a la proporción áurea teniendo en cuenta que la altura 2 (A2), tiene un valor de 57, y que dicha cifra representa el segmento mayor de la proporción, el cual es (a+b):

0.....35.....57

$$a = 35 \quad b = 22$$

Hallamos el segmento menor (b) restando 57-35 que da como resultado 22. Aplicamos la ecuación sustituyendo las letras por las cantidades obtenidas y comparamos los resultados.

$$(a+b) / a = a / b$$

$(35+22) / 35 = 35/22$ cuyo resultado es 1. 6285... = (aprox.) a 1. 5909.... y (aprox.) al número áureo 1.618...

En el caso de la relación entre A1 y A2 (alturas 1 y 2) procedemos del mismo modo, tomando como segmento mayor de la proporción a la altura 1 (A1), correspondiente la suma de (a+b) que está representado por el número 82. En este caso la operación que realizamos es la siguiente:

0.....57.....82

$$a = 57 \quad b = 25$$

Para hallar el valor del segmento (b), restamos al segmento mayor el valor de (a), y así obtenemos el resultado del segmento menor que en este caso corresponde a 25. Aplicamos la ecuación:

$$(57+25) / 57 = 57/25$$

$$1. 4385... = 2.2$$

Lo anterior nos permite concluir que en el caso de las alturas A1 y A2, no existe una proporción aproximada con la razón áurea, dado que los resultados, luego de la aplicación de la ecuación correspondiente, arrojan diferencias significativas entre las cifras obtenidas y su aproximación con el número áureo.

Por último, con respecto al esquema básico de las cuatro secciones del ritual (véase figura 76), dada la cantidad de veces que aparece cada altura en dicho esquema, podemos observar lo siguiente:

Las alturas A3, A2, y A1, aparecen 5, 7 y 12 veces respectivamente en el modelo, lo cual comprobamos al contar el número de figuras geométricas que representa a cada altura en el diagrama.

Tal como mencionamos, la representación numérica de estas apariciones equivale a (5, 7, 12), lo cual nos permite observar que en este caso A1 (12), es el resultado de la suma de A2 (7) y A3 (5). Concluimos desde este punto de vista, que la propiedad de una sucesión recurrente de Fibonacci —donde un número cualquiera de la sucesión equivale a la suma de los dos anteriores— se cumple en el caso de las alturas de nuestro modelo del ritual. Por otra parte, sabemos que cualquier número de una sucesión recurrente de esta clase, está relacionado con la proporción áurea ya que el cociente entre dicho número y el inmediatamente anterior, se aproxima siempre al número áureo 1.618...

En el diagrama observamos el esquema básico de ritual, sus secciones, y alturas respectivas representadas con figuras geométricas.

A		B		C		CODA		
A3/Do#5		◆	◆	◆		◆	◆	5
A2/Mi 4	■	■	■	■	■	■	■	7
A1/La 2	▲	▲	▲	▲	▲	▲	▲	12

Figura 76. Secciones y alturas, *Ritual con Trompa*

Desde esta perspectiva de un análisis de la proporción áurea y las relaciones planteadas entre las apariciones de cada una de las alturas, podemos concluir:

1. La altura principal (A1) —que aparece un mayor número de veces en el ritual— supera en importancia a las alturas A2 y A3.
2. Las alturas A2 y A3 se encuentran en una mayor relación de equilibrio áureo entre sí.
3. La mencionada proporción áurea no resulta tan aproximada entre A1 y A2, debido a la falta de mayor presencia de A1 respecto de A2, o viceversa, lo cual permitiría establecer un equilibrio áureo más aproximado entre estas alturas.

Finalmente, podemos decir que la altura A3 (Do#), la cual aparece el menor número de veces durante el ritual, tiene mayor incidencia que las otras 2 alturas desde el punto de vista del ataque, ya que generalmente se presenta en los tiempos fuertes de la sección (20 veces). En el caso de las otras dos alturas esto es menos recurrente, A1 (9 veces) y A2 (0 veces).

La altura A2 podemos encontrarla prácticamente al final de todas las secciones (28 veces), lo cual confiere una especial importancia. Su posición dentro del complejo rítmico es invariable y obstinada, situándose siempre en el 5º y 6º tiempo de los primeros 28 compases del ritual.

RELIEVE DE LOS MOTIVOS

A	B	C	CODA
A3/Do#5	◆	◆	◆
A2/Mi 4	■	■	■
A1/La 2 ▲▲▲▲	▲▲	▲▲▲	▲▲▲

SIENDO SECCIONES:



LA SECUENCIA DE DICHAS SECCIONES ES:





PROPORCIÓN DE APARICIONES DE LAS SECCIONES A-B-C Y RELACIÓN CON LA PROPORCIÓN AUREA ϕ .




SA= 8 veces u (8+CODA = 9) SB= 13 veces SC= 7 veces **(SA-SB)= ϕ** / existe un equilibrio áureo entre el número de apariciones de las secciones A y B

Figura 77. Proporción de apariciones de las secciones A, B, C, *Ritual con Trompa*

SIENDO ALTURAS:

A1 A2 A3
  

EL NÚMERO DE VECES QUE SE EXPONEN Y SU RELACIÓN CON LA PROPORCIÓN ÁUREA ES:

A1  = LA=82 VECES A2  =MI=57 VECES A3  =DO#=35 VECES (A2-A3)= ϕ (se encuentran relacionadas con la proporción áurea)

OBSERVACIONES
1. La altura #1(A1), característica principal de la sección A (SA) por ser dicha sección la que en mayor número la contiene, es de la misma forma la que más veces se repite en la CODA.
2. Por lo anterior, es viable asociar la CODA con la sección SA, e inferir que dicha sección abre y cierra el ritual.
3. Siendo así, puede igualmente considerarse que la sección SA abre y cierra el ritual, y que dicha sección aparece en 9 ocasiones (8SA+variante de SA en Coda).

CONCLUSIÓN: El equilibrio áureo está dado entre las siguientes secciones y alturas

$13/8 = 1.625$ Secciones 0----- 8 ---- 13 A y B
 $57/35 = 1.628.....$ Alturas 0----- 35 ----- 57 3 y 2

Figura 78. Relación Aurea de las exposiciones, *Ritual con Trompa*

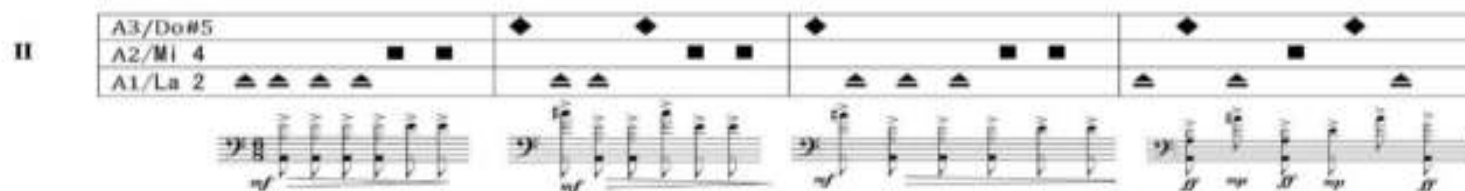
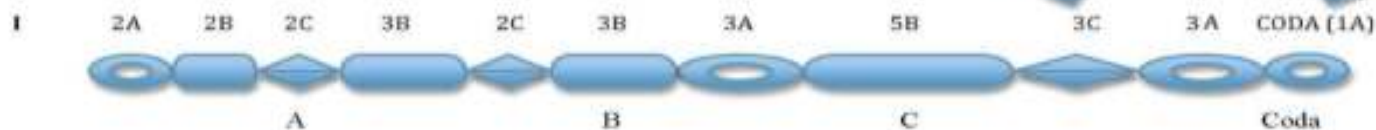
SA (8 exposiciones) SB(13 exposiciones) SC (7 exposiciones)



Equilibrio áureo entre SA y SB: 0-----8 ----- 13

13/8= 1.625 Secciones A y B (Φ)

Secuencia de la secciones (I) y relieve de las alturas (II):



Siendo Alturas: A1(82 exposiciones) A2(57 expos.)



Equilibrio áureo entre A3 y A2:

0-----35-----57

57/35= 1.628.... Alturas 3 y 2 (Φ)

Figura 79. Notación Sinóptica, Ritual con Trompa

2.2. Transcripción y notación de la gaita *Nola*

A cerca de la pieza de gaita *Nola*, presentaremos en primer lugar algunas secciones de la transcripción realizada, en la cual aparecen algunas observaciones sobre su estructura. Este grupo ejemplar de secciones, forma parte de la que llamaremos primera transcripción, la cual precedió a la propuesta de notación sinóptica. En esta primera transcripción encontramos:

1. Las anotaciones sobre la estructura armónica observada;
2. Varios aspectos relacionados con los giros melódicos que ejecuta el carrizo y el ámbito en que se mueven las alturas;
3. La clasificación de los motivos principales que configuran esta gaita, así como el número de repeticiones de cada uno de ellos, tanto en cada sector particular, como a lo largo de toda la pieza.
4. También en este documento inicial de transcripción, indicamos algunas coincidencias entre la estructura musical de *Nola* y el aspecto cosmogónico de la cifra 9 en la cultura *wiwa*, que en este caso se relaciona con el total de las alturas utilizadas para la interpretación de esta gaita.

La presencia constante de ciertos giros melódicos caracteriza esta gaita, lo cual es propio de este tipo de pieza musical *wiwa*. En las gaitas el ejecutante de carrizo improvisa utilizando diversos adornos como: apoyaturas, bordaduras, e incluso *portamentos*. El variado relieve o perfil melódico característico de las piezas de gaita, configura un *ostinato* que está relacionado con los rituales de pagamento. Durante la ejecución de la pieza, los intérpretes desarrollan un grado de tratamiento expositivo que se regula de acuerdo al logro de un clímax musical, o trance, luego del cual, y según las circunstancias, el intérprete suspende abruptamente la línea melódica con una coda muy súbita.

En general, al inicio de la interpretación de cada gaita, el intérprete del carrizo hembra es quien da la pauta del *tempo*, el ámbito melódico y en algunos casos la cadencia típica de la pieza. Entre tanto, la caja y las maracas ejecutan redobles hasta que la melodía se estabiliza. Durante el transcurso de esta introducción, así como en otros sectores de la gaita, tanto el cajero como el maraquero se limitan a seguir cualquier variación del carrizo, ejecutando redobles que culminan con el acople posterior.

Nola forma parte de las gaitas de la zona baja de la Sierra⁹⁹, clasificadas parcialmente como GZBS7. A continuación presentamos los apartes más significativos de la primera transcripción de la gaita *Nola* (La totalidad de dicha transcripción es parte de los anexos de la presente tesis).



Figura 80. Transcripción de la introducción, Cps. 1-5, *gaita Nola*

En la figura observamos la preparación del ámbito ejecutado por el intérprete del carrizo. También a partir del segundo compás se presenta el primer motivo de la gaita (A), que hemos interpretado como un giro melódico alrededor del modo de Mi#¹⁰⁰; en este caso un frigio defectivo respecto de su tercer grado, el cual únicamente es expuesto en la pieza durante la preparación del citado ámbito y en la coda.

⁹⁹ *Nola* es un color entre marrón y rojo, que remite a la menstruación. Dice el *mamo* que al cantar *Nola*, “se cantó la menstruación de las compañeras”. Como mencionamos en el segundo capítulo, es de suma importancia el uso de la transitividad, ya que el *mamo* se refiere a cantar la menstruación, en vez de cantar a la menstruación. Se toca el objeto directamente, por eso la música es sagrada ya que no solo es el medio sino la finalidad. El objeto se hace real, o se encarna en la canción, por ello se habla de música sagrada. El *mamo* también dijo: “al comienzo de los tiempos Shezhankua cantó la menstruación y sin la menstruación el mundo no existiría. Por esto los *mamos* también lo cantan con el caracol, y se canta también con los carrizos” Se habla de la menstruación de la madre y de las compañeras.

¹⁰⁰ Respecto del Mi#, nos hemos referido a este, como modo de Mi, haciendo caso omiso del sostenido, ya que debido a que la armadura de la transcripción original presenta todos los sonidos alterados, dicha alteración no modifica el enfoque del análisis propuesto.

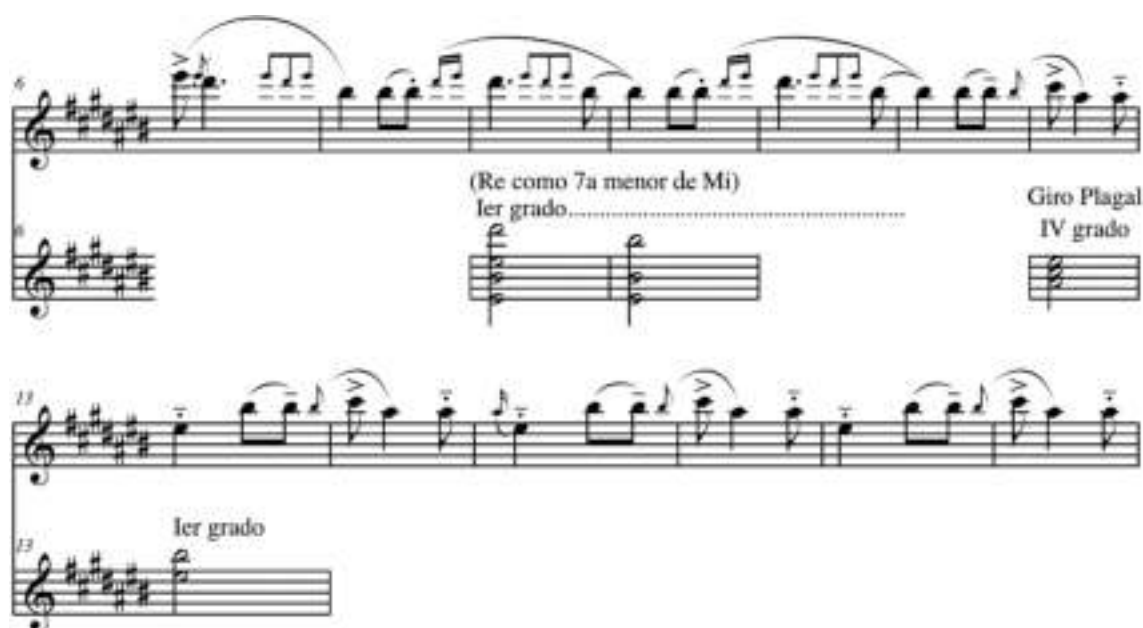


Figura 81. Transcripción, Cps. 6-18, gaita *Nola*

En el compás N° 8 (de la figura 81) vemos la intervención melódica del Re, cuya función hemos interpretado como una séptima del eje modal de Mi. Esto quiere decir, que el motivo que se presenta en este compás, corresponde a una variación de (A), por lo cual lo hemos clasificado como (A1). En el compás N° 13 de la misma figura, podemos ver la primera variación del encadenamiento armónico; este se da con el enlace entre el cuarto y el primer grado del modo, el cual hemos indicado sobre el pentagrama como Giro Plagal.



Figura 82. Transcripción, Cps. 19-24, gaita *Nola*

En la figura 82 encontramos el que hemos interpretado como tercer y último encadenamiento funcional de la gaita, indicado en la partitura como una cadencia entre el séptimo y el primer grado del modo.

Procedemos en adelante con otros aspectos de la observación y el análisis que hemos ilustrado de manera detallada. Las siguientes figuras nos muestran los distintos

modos de ejecutar un mismo motivo, a través de variaciones tales como bordaduras, apoyaturas y glisandos, entre otros.



Figura 83. Ejemplo de variaciones del motivo A, gaita *Nola*



Figura 84. Ejemplo de variaciones del motivo B, gaita *Nola*



Figura 85. Ejemplo de variaciones del motivo C, gaita *Nola*

Como podemos ver, el mayor número de variaciones se presenta alrededor del motivo C. En general, la mayoría de estos adornos, parten de la última nota ejecutada, que se articula nuevamente como apoyatura de la siguiente.

Las ilustraciones que presentamos a continuación, deben interpretarse desde el punto de vista del conjunto de secciones que contiene la gaita *Nola* (hacemos la aclaración, ya que veníamos refiriéndonos a los motivos A, B, C y sus distintas variaciones). Inicialmente se encuentran los apuntes realizados sobre la descripción, análisis y notación, que fueron la base para la propuesta de transcripción sinóptica posterior.

The figure displays three musical staves in G major (one sharp) and 2/4 time. The first staff, labeled 'A', shows a melodic phrase with annotations: '4a J' (4th measure, jump), '2a M' (2nd measure, melisma), '3a m entre notas reales' (3rd measure, melisma between real notes), and 'rango de 4a Justa entre notas reales' (range of 4th measure, Just interval between real notes). Below it, text indicates 'A repite 7 veces ver cps. 1 a 6 / 47 a 54'. The second staff, labeled 'A1', shows a variation of the phrase with annotations: '3a m' (3rd measure, melisma), '2a M' (2nd measure, melisma), '4a J entre apoy. y nota real' (4th measure, jump between accented and real notes), 'rango de 3a menor entre notas reales' (range of 3rd measure, minor interval between real notes), '6a M' (6th measure, melisma), and '8a entre apoy. y nota real' (8th measure, between accented and real notes). Below it, text indicates 'A1 repite 2 veces; ver cps 7 a 10'. The third staff, labeled 'A2', shows another variation with annotations: '3a m' (3rd measure, melisma), '2a M' (2nd measure, melisma), '4a J entre apoy. y nota real' (4th measure, jump between accented and real notes), and 'rango de 3a menor entre notas reales' (range of 3rd measure, minor interval between real notes). Below it, text indicates 'A2 repite 4 veces / compases 92 al 99'. Between the second and third staves, text indicates 'VARIACIÓN de A1 en compás 56' and 'variación de A1 compases 58 y 90 (apoyaturas)'. At the bottom, text indicates 'TOTAL VARIACIONES A1.....3'.

Figura 86. Secciones A, A1, A2, gaita *Nola*

En la figura 86 hemos presentado el número de exposiciones de los temas A, A1 y A2, los cuales conforman la sección A. Dicho número de repeticiones corresponde a 16. También se puede ver el rango de las alturas en que se presenta cada uno de los temas, y en el caso de A1, ilustramos dos de sus variaciones en particular. Se indica, a su vez, el número de compases de la transcripción original, entre los cuales podemos verificar las observaciones anotadas. Por último, señalamos los intervalos melódicos que componen o caracterizan los respectivos temas A, A1 y A2. Sobre lo anteriormente expuesto, aclaramos que procedimos en la misma forma respecto de las observaciones e indicaciones acerca de las secciones B y C, cuya ilustración aparece a continuación:

SECCIÓN B 19 REPETICIONES

SECCIÓN C / C1 27 REPETICIONES EN TOTAL

**Total secciones62+Coda=63
(relación con el número 9 como múltiplo)**

Figura 87. Secciones B, C, C1, gaita *Nola*

Dada la ilustración de las secciones de *Nola*, concluimos que el total de repeticiones es de 63 incluida la coda. No tenemos en cuenta la introducción —en este caso preparación del ámbito de la gaita por parte del intérprete— debido a que no forma parte de la estructura rítmica dentro del compás en que posteriormente se desarrolla la pieza. En cuanto a la coda, este sector es acompañado en su totalidad por el ritmo básico de la gaita en compás de 2/4.

5a J como nexo entre secciones

Total intervallos: 2a m / 2a M / 3a m / 3a M / 4a j / 5a J / 6a M / 8a /

RANGO TOTAL DE LA GAITA

ÁMBITO DE 9 ALTURAS
(9 alturas utilizadas durante toda la Gaita)

Preparación del ámbito que incluye la nota Sol la cual no es utilizada posteriormente más que en la Coda

coda

RANGO de 10 Mayor para la Coda

aparece el tercer grado (sol)

Mi como Eje modal defectivo de su tercer grado

Algunas disposiciones armónicas posibles

I VII IV I IV VII V

Figura 88. Apartes de la transcripción y análisis, gaita *Nola*

En la figura 88 vemos el intervalo de quinta justa, señalado como enlace reiterado entre cada una de las secciones. Se observa también el rango total entre cuyas alturas se desempeña el carrizo, el ámbito de las mismas, y también el número de ellas que se utiliza en la pieza, que nuevamente coincide con el número 9. Se ilustra igualmente el que hemos indicado como ámbito inicial de la gaita y la coda. Como ya citamos estos dos sectores corresponden a los únicos en los que aparece la altura Sol, que, de acuerdo a nuestro análisis sobre el aspecto armónico de esta gaita, corresponde al tercer grado del modo frigio sobre Mi. Finalmente dispusimos la sucesión de notas correspondientes al modo utilizado en la pieza, y algunos acordes que de acuerdo a nuestra visión forman parte de su estructura armónica.

Pasamos ahora a ilustrar la representación sinóptica de Nola, para lo cual presentamos el siguiente orden:

1. Figura 89. Se ilustra el conjunto de motivos A, A1, A2, B y C, los cuales constituyen la gaita.
2. Figura 90. Presentamos un diagrama de la estructura, según un estudio realizado sobre los enlaces de cada motivo. En este caso, hemos dispuesto un eje central al cual puede dirigirse un motivo, o luego del cual puede disponerse otro cualquiera. El fin es representar el resultado de la combinación de todos los motivos entre sí, así como el orden en que estos enlaces aparecen en la estructura. La figura presenta en el mencionado eje central, los correspondientes motivos A, A1, A2, B, C, C1, respecto de los cuales, tanto a su izquierda como a su derecha, veremos los distintos encadenamientos con su similar, o los demás motivos.

Este análisis fue posible a partir de la gráfica que aparece en la parte inferior de la misma figura, la cual detalla la estructura a partir de la secuencia de los motivos de la gaita, desde su inicio hasta la coda. Se representa en este caso, con una figura geométrica, a cada uno de los motivos de la pieza. Nótese que las figuras A, A1 y A2, y por otra parte C y C1 están representadas con figuras afines que indican su parentesco.

- 1- En la figura 90 representamos el anterior diagrama ilustrando musicalmente el resultado del mismo.
- 2- En una última tabla que aparece al final de nuestra ilustración, nos referimos acerca de la disminución de motivos de las secciones B-C allí representadas, respecto de la sección A, la cual se mantiene estable en este aspecto.

GAITA NOLA

A = ○

A1= ⊙

A2= ⊗

B = △

C = ★

C1= ⊛

PUEDE DIRIGIRSE HACIA EL EJE	PUEDE DIRIGIRSE HACIA EL EJE	PUEDE DIRIGIRSE HACIA EL EJE	EJES CENTRALES	PUEDE PROVENIR DEL EJE CENTRAL	PUEDE PROVENIR DEL EJE CENTRAL
		C	A	A1	
	A	C1	A1	A2	B
		A1	A2	B	
C	A2	A1	B	C	
		B	C	B	A
		C	C1	A1	CODA
		C1	CODA		

ENLACES

SECUENCIA DE LA ESTRUCTURA.- [(A-A1)] [2(B-C)] [(A-A1)] [(B-C-C1)] [(A1-A2)] [(B-C-C1)] [CODA]

[(A-A1)]

○○○○○

[2(B-C)]

△△△△ ★★★★★ △△△ ★★★★★

[(A-A1)]

○○○○○

[(B-C-C1)]

△△△△△ ★★★★★○○○○○

[(A1-A2)]

○○○○○

[(B-C-C1)]

△△△ ★★★★★○○○○○

[CODA]

○

Figura 89. Conjunto de motivos A, A1, A2, B y C, gaita *Nola*

PUEDE DIRIGIRSE HACIA EL EJE		EJES CENTRALES		PUEDE PROVENIR DEL EJE CENTRAL	
	C	A	A1		
A	C1	A1	A2	B	
	A1	A2	B		
C	A2	A1	B	C	
	B	C	B	A	C1
	C	C1	A1	Coda	
	C1	Coda			

Figura 90. Ejes centrales, gaita *Nola*

Tabla 18. Número de Secciones, gaita *Nola*

Número de Secciones	1-5	5-24	24-29	29-45	45-49	49-63	63/CODA
Secciones A-B-C	A 5 motivos	2(BC) 18 motivos	A 6 motivos	1(BC) 15 motivos	A 5 motivos	1(B-C) 13 motivos	1 motivo

Se observa que el número de motivos **(BC)** disminuye progresivamente (18-15-13) a medida que transcurre la gaita. Esta observación se hace a nivel de la estructura general con relación a la sección **A** que mantiene estable el número de aparición de los motivos.

3. PROCEDIMIENTOS APLICADOS EN LA COMPOSICIÓN

3.1 Instrumentación

El orgánico de la obra se compone de violonchelo, viola, dos violines, mesosoprano, piano, percusión, clarinete (si bemol soprano y bajo), flauta (en do, en sol y *piccolo*) e instrumentos indígenas (caja, maracas, carrizo indígena hembra, caracol y ocarina). Se eligió un grupo de nueve instrumentistas, lo cual no es fortuito. Durante el desarrollo de esta investigación, el planteamiento de las estructuras de las composiciones y la fundamentación de algunos aspectos de las mismas han tenido que ver con este número sagrado para los *wiwa*. La cifra —tal como se ha mencionado— se relaciona con sus creencias, y agrupa a un colectivo de deidades de suma importancia alrededor del cual se construye el gran andamiaje cosmogónico de las tribus de la SN. Para el caso particular de esta obra, El *Factor 9* no sólo se relaciona con lo anterior: tanto la introducción como el epílogo están inspirados en un ritual de funeral indígena en el que se realizan varias acciones por parte del *mamo*, algunas de ellas relacionadas con el número nueve. Será visible que en algunos casos como en la disposición estructural de las alturas, el *Factor 9* es parte relevante del plan de la obra, y que los procedimientos aplicados guardan una relación con este. A medida que se vayan explicando los distintos sectores de la obra, se procederá también a resaltar la importancia de los aspectos cosmogónicos subyacentes en la estructura.

Es bueno aclarar que el número de instrumentistas no tiene que ver con el total de instrumentos utilizados para la composición, ya que, en el caso de los ejecutantes de percusión, clarinete y flauta, estos interpretan más de un instrumento durante la obra.

3.2 Forma general de la obra

Shihkakubi presenta las siguientes secciones, que configuran la forma global de la composición:

Tabla 19. Forma general de *Shihkakubi*

I	Introducción - El <i>mamo</i> A. El Ave, La Jungla, La voz del <i>mamo</i> (Ritual con Caracol) B. El enjambre – Carmelina
II	El Funeral
III	La Trompa
IV	Danza indígena – <i>Nola</i>

Dado este planteamiento general sobre la forma de la obra, se puede inferir que la base temática de la composición presenta apartes significativos del medio ambiente de la zona y aspectos de la cultura tan importantes como: el ritual, el *mamo* y sus instrumentos, la ceremonia de funeral (pagamento y su significado), la producción de cera (Carmelina) y el papel de la mujer dentro de la cultura *wiwa* (*Nola*).

En conclusión, sobre este plan general trazado, se trata de transmitir una visión general de algunos de los asuntos de máxima importancia para los indígenas, su medio ambiente, su cultura y pensamiento cosmogónico. Muy especialmente en esta composición, se hace honor al máximo representante de la tribu, el *mamo*, y el papel que cumple como guardián de la sabiduría divina en la tierra y protector del mundo para el bienestar universal. Tal como está planteado en la introducción de este capítulo, el plan general de la obra fue dispuesto a partir de un material especialmente significativo. Dicho material fue escogido después de considerar que las intervenciones y enseñanzas del *mamo* durante el trabajo de campo son la más pura expresión del pensamiento de las culturas indígenas de la SN. La importancia de esta autoridad y su relevante aporte a la comunidad, es avalada —sin excepción— por todos los miembros de la misma. Para nosotros, quedó muy claro este hecho luego de los muchos diálogos y asistencia a las diferentes actividades cotidianas desarrolladas. Luego de la vivencia de pagamentos y

rituales compartidos con esta autoridad durante todo el trabajo de campo, no quedaba ninguna duda acerca de la correspondencia que debería haber entre la temática de la obra final y la esencia de lo que representaba la figura del *mamo* en todas sus intervenciones.

A continuación, realizamos una descripción detallada de cada uno de los sectores. Como en las anteriores obras, los distintos procedimientos para la elaboración de los sectores de la pieza fueron ilustrados a partir de figuras y tablas de referencia.

3.3 Introducción. El *Mamo*

La idea de la introducción está fundamentada en proyectar el medio y su protagonista. Como medio pensamos en todo aquello es parte de la SN, y como protagonista la figura del *mamo* y lo que ella representa. El medio lo constituye todo cuanto rodea la SN desde el punto de vista ambiental, lo cual tiene un significado especial para las tribus: la selva, el mar y sus poblados; la idea de naturaleza con todo lo que ella implica, fenómenos atmosféricos característicos propios de la topografía, el mundo vegetal y animal, los fenómenos acústicos, las corrientes de agua, el viento etc.

En general para la obtención de los timbres de la introducción, se utilizan recursos ya tradicionales en la bibliografía de la composición contemporánea. Sin embargo, en el caso de la presente obra buscamos especificar en varios de los efectos solicitados alguna relación con el objeto que representa su grafía y el resultado acústico.

En cuanto a las técnicas de ejecución (los medios y la manera de articulación), se considera importante la siguiente clasificación:

1. *Batimentos y movimientos circulares del arco*. Consiste en batir el arco sobre la cuerda de manera transversal o circular para obtener los resultados. Dichos resultados se describen como *jadeos* en este caso propios de animales salvajes. Como se puede ver en el siguiente ejemplo.

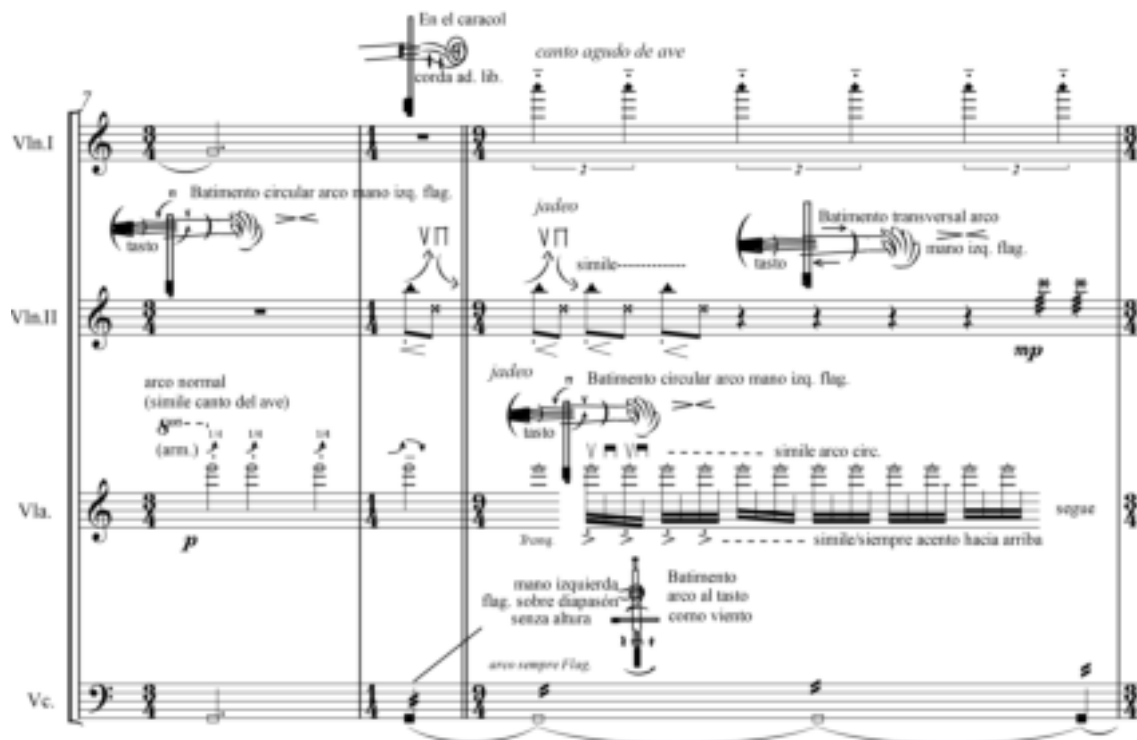


Figura 91. *Batimentos y movimientos circulares del arco, Shihkakubi*

2. *Arpeggios y arco rebotando.* Se pueden ver a continuación dos ejemplos de este tipo de articulación.



Figura 92. *Arpeggio y glissando súbito y muy rápido, Shihkakubi*



Figura 93 *Jeté presionando el arco*¹⁰¹, *Shihkakubi*

3. *Frotar el arco sobre otras superficies.* En este caso se trata de frotar con mucha presión el tiracuerdas del violonchelo hasta hacerlo vibrar manteniendo el sonido. Se pueden observar dos ejemplos de esta técnica en las siguientes figuras.

¹⁰¹ Este efecto produce un ruido propio de animal rastrero tipo serpiente cascabel.

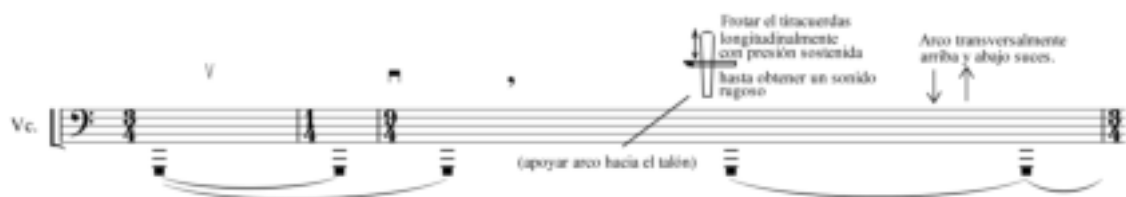


Figura 94. Frecuencias graves por vibración del tiracuerdas en el violonchelo, *Shihkakubi*

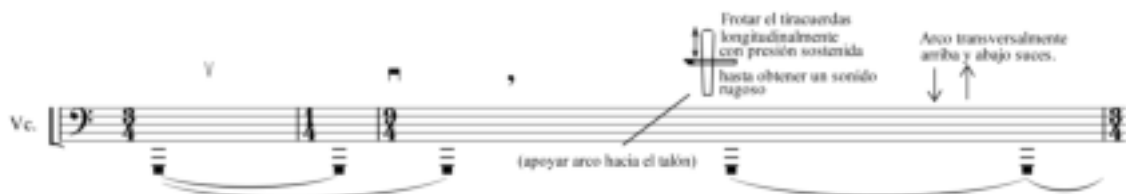


Figura 95. Frecuencias graves por vibración del tiracuerdas, *Shihkakubi*

4. *Movimiento transversal del arco.* Se trata de pasar el arco transversalmente sobre las cuerdas, bien sea delante o detrás del puente obteniendo resultados distintos en cada caso, de acuerdo a la presión, el punto de contacto o la duración de la ejecución (larga y sostenida, o corta y repetitiva).



Figura 96. Movimiento transversal del arco, *Shihkakubi*

3.3.1 Parte A. El Ave, La Jungla, La voz del *mamo* (Ritual con Caracol)

En cuanto al desarrollo temático de la *Jungla*, se dibujaron algunos objetos gráficos con el fin de aportar a la composición un cuerpo tímbrico apropiado para el reflejo de fenómenos acústicos relacionados especialmente con la fauna de la región — aves, mamíferos, batracios e insectos— y algunos fenómenos naturales propios del viento y el agua. Las grafías fueron realizadas en su mayoría para los instrumentos de cuerda; no obstante, para las maderas utilizadas —flauta, carrizo y clarinete— se dispusieron igualmente otras grafías, con el fin de exaltar efectos eólicos que evocan corrientes de viento, de agua o gotas de lluvia. En la partitura señalamos dos importantes componentes del medio (utilizados como planos principales de la

introducción), *El Ave* y *La Jungla*, sectores los cuales requieren una explicación especial.

El tema inicial de la pieza, encabezado con el título *El Ave*¹⁰², corresponde al canto de un pájaro que grabamos durante el ascenso a la SN, el cual piaba tres veces de manera isócrona, y callaba luego de nueve pulsos¹⁰³ correspondientes en duración a cada una de las tres emisiones del canto. Este tema es expuesto por la viola en la introducción, y fue transcrito tratando de reflejar fielmente la altura, el ritmo y el *tempo* del canto grabado. El tema transcurre durante toda la primera parte de la introducción y es con el ritual y los elementos de la jungla uno de los tres principales componentes de dicha sección introductoria. Por la razón de configurar el tiempo del canto del ave, la disposición de compás se determinó de la manera alternada entre tres pulsos del canto y nueve de pausa para el ave.

La Jungla es el cuerpo sonoro más nutrido de esta sección. Está compuesto por todas las sonoridades que corresponden a la cuerda y parte de las maderas. También es parte de este plano la percusión, que ejecuta un efecto de caja indígena y maracas, el cual responde a un sonido propio del murmullo de una corriente de agua. En general los timbres ejecutados por la cuerda tienen en la partitura una referencia particular para ser identificada de alguna manera por parte del director y los instrumentistas; es el caso de micos, grillos, ranas y felinos. La cuerda participa igualmente de la tímbrica elegida para el agua, especialmente para aportar el sonido propio de la lluvia. Algunos de estos elementos interpretados por la cuerda en esta sección (los resultados sonoros) se encuentran grabados, en varios archivos de audio anexos, con el fin de hacer parte del material de consulta o apoyo para el montaje de la obra.

El *Ritual con Caracol* realizado por el *mamo* Juan de Jesús Pastor transcrito y explicado en este capítulo, es el primer tema indígena dispuesto en *Shihkakubi*, y corresponde a un material etnográfico de importancia desde el punto de vista de la aplicación en la composición. El tema denominado *La voz del mamo* es una variación de la transcripción del ritual que fue asignada al piano y plasmada como plano integral de la introducción. El objeto de este plano es cumplir una función subyacente dentro del

¹⁰² En este sector se evoca a *Simunukhsa* que en la mitología *wiwa* era un pájaro “huérfano, feo y sin colores bellos”. Fue el único que prestó atención a las enseñanzas de *Sheukukui* acerca de cómo cantarle a las semillas y aprendió el canto de todos los pájaros, de allí que se considere que es quien anuncia que va haber buena semilla y buena cosecha. Cfr. . BOLIVAR VILLAZÓN, E. et. al. (Eds.). *Shihkakubi*. Música tradicional *wiwa*. Juan Feliz Malo (Trd.). Bogotá: CINEP; OWYBWT; ALBOAN; AECID. 2010, p. 59.

¹⁰³ Aquí encontramos otra referencia al número nueve, en esta ocasión en un fenómeno ambiental, siendo una grata coincidencia. Esto se puede comprobar en el registro de audio anexo que contiene el canto de dicho pájaro.

cuerpo sonoro de los demás instrumentos, confiere una presencia interior dentro de la conformación acústica de la selva representada. Por esta razón se eligió un registro grave y el uso del pedal que imprimen al tema un carácter opaco y misterioso.

Seguidamente se presentan los apartes más relevantes de la introducción extractados de la partitura, donde aparecen varias de las grafías utilizadas para cuerda y madera, así como el tema *El ave* y el *Ritual de caracol* entre otros.

1. Entrada del carrizo y el clarinete, textura de los vientos (Cps. N° 3)
2. Plano de la percusión con caja y las maracas indígenas (el río)
3. Introducción del *Ritual con caracol*
4. Textura de la cuerda



Figura 97. Entrada del Carrizo y el clarinete, *Shihkakubi*

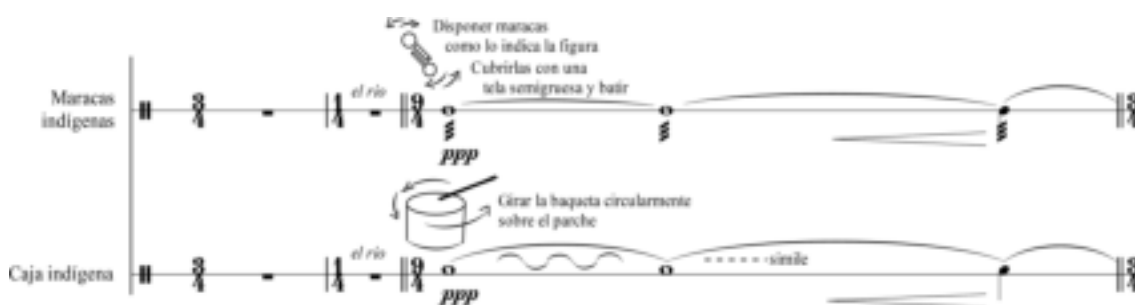


Figura 98. Plano de la percusión (trío), *Shihkakubi*



Figura 99. Introducción del *Ritual con Caracol*, *Shihkakubi*

The musical score for Figure 100 is written for four string instruments: Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The score is in 4/4 time and features several performance instructions in Spanish:

- Violin I:** "mano izq. flag. sobre diapason senza altura" (left hand flag over the diapason without height), "arco flag. (ruido blanco) sul G / molto pont." (bow flag (white noise) on G / very much ponticello), "Detrás Puente" (behind the bridge), "Pichón de nido" (nest pigeon), "sul II" (on the second string), and "pp" (pianissimo).
- Violin II:** "Detrás Puente" (behind the bridge), "pájaro" (bird), "pp" (pianissimo), and "poco spiccato" (slightly staccato).
- Viola:** "Sonorokelma / el ave" (Sonorokelma / the bird), "(arr.)" (arranged), "p" (piano), "Mano izquierda flag. sobre diapason senza altura" (left hand flag over the diapason without height), "Post. sul G" (after on G), and "mp" (mezzo-piano).
- Violoncello:** "mp" (mezzo-piano).

Figura 100. Textura de la cuerda. Canto del ave / pájaro / pichón de nido, Shihkakubi

Como vemos en la figura 100, la textura de cuerda incluye el canto del ave, y otros denominados pájaro y pichón de nido. Se puede ver que el primer violín y el violonchelo hacen su entrada con un efecto solicitado para generar ruido blanco, el cual se puede conseguir tapando el diapasón con la mano izquierda para impedir la vibración normal de la cuerda (en este caso la cuarta cuerda), y pasando el arco con el peso apropiado para emitir el sonido a la altura del puente (*molto sul Ponticello*).

3.3.2. Parte B. Enjambre. Carmelina

Enjambre es un sector compuesto para trío de flauta, violín y viola. Se trata de uno de los aspectos más importantes en la vida cotidiana de la tribu, y lo constituye la cera producida por una pequeña abeja marrón referenciada en una pieza de gaita llamada Carmelina. Esta cera (*Nunga* en lengua *wiwa*) es mezclada con polvo de carbón vegetal y se usa como pegamento. En los carrizos sirve de base para la incrustación del cañón o pluma de ave que configura las boquillas. De la misma manera, para tejer, es de suma importancia pues los husos están contruidos con este producto. En la construcción de instrumentos como el caracol y la trompa está presente la cera de abeja.

El trío está compuesto de una manera libre, siguiendo, sin embargo, algunos criterios desde el punto de vista de los conjuntos de grados cromáticos, que tuvimos en cuenta —como guía— para el desarrollo de combinaciones armónicas (con alto grado

de cromatismo y disposiciones verticales preferiblemente cerradas), con las que trabajamos la tímbrica del fenómeno sonoro del enjambre. Para ello, optamos por articulaciones como el trino y el trémolo. Dado el carácter de esta sección, el cual debe evocar el vuelo de las Carmelinas, el *tempo* que proponemos es un *Lento y fluctuante*, con el fin de sugerir la libertad de interpretación que permita al instrumentista explorar más libre y aleatoriamente el efecto preciso. Por esta razón, las coincidencias rítmicas no deben depender de un pulso marcado y riguroso. No obstante, en los casos de trémolos y trinos (plano elaborado con figuras de duración larga), en el que intervienen los tres instrumentos, se deben procurar coincidencias en favor de la textura.

Sobre este trío es importante agregar que no procedimos con base a elementos constitutivos de la música de los *wiwa*. Únicamente para el solo de viola, utilizamos las alturas de la primera posición del carrizo, las cuales constituyen una serie de cinco tonos enteros y dos modos lidios (véase Figura 101). En este caso, mezclamos las alturas mencionadas (Mib, Fa, Sol, La, Si), con otras alturas provenientes del modo tres de Oliver Messiaen sobre Fa# (notas parciales: Fa#, Sol, La, Sib)¹⁰⁴. Nótese que el primer modo de Messiaen también coincide con la secuencia por tonos, propia de la primera posición del carrizo *wiwa*. Ilustramos en primer lugar este pasaje por ser único en su tratamiento. El pentagrama en clave de Do corresponde al solo de viola; en los sistemas de abajo se encuentran las alturas utilizadas para la elaboración de dicho pasaje.

secuencia del modo correspondiente al No. 3 de Oliver Messiaen (sobre fa#)

(2 modos utilizados para el pasaje)

Correspondencia con la secuencia completa del modo 1 sobre mi bemol / Messiaen

Alturas primera posición carrizo hembra utilizadas para el solo de viola (secuencia pentátona por tonos)

Figura 101. Cps. N° 19, Sección del trío, *Shihkakubi*

¹⁰⁴ Cfr. MESSIAEN, O. *Técnica de mi lenguaje musical*. Daniel Bravo López (Trd.). Paris: Alphonse Leduc, 1993.

En cuanto a la primera sección comprendida entre los compases N° 1 al N° 7, consideramos importante ilustrar el plan de alturas dispuesto desde el punto de vista de la textura armónica. No nos detendremos en la línea melódica que por lo general corresponde a las apoyaturas en toda esta sección, y aporta —en pocos casos— alturas para complementar el total cromático.

Como podemos ver, el primer elemento armónico presentado está conformado por la superposición de dos intervalos de segunda menor y uno de séptima mayor. Se trata del PCS 6-z38 que contiene en su vector de clase interválica cuatro intervalos de segunda menor. Las primeras tres combinaciones armónicas entre los tres instrumentos están dadas por la secuencia de los conjuntos 6-z38, 4-7, 4-2, los cuales dispusimos con sonidos comunes. Podemos identificar en la ilustración musical (figura 102) el relevo de la secuencia armónica de los conjuntos mencionados sin tener en cuenta los eventos melódicos: 6z-38 (2, 3, 8, 9, A, B); 4-7 (2, 3, A, B); 4-2 (0, 2, A, B). En este caso el segundo conjunto, 4-7, lo consideramos como un subconjunto de 6-z38. En la figura se puede observar la implementación musical.

El enjambre

Lento y Fluctuante

The musical score for "El enjambre" is written for Flute, Violin, and Viola. It is marked "Lento y Fluctuante". The score is divided into three systems. The first system shows the Flute with a wavy line and *sfzp*, Violin with *gliss. lento* and *sfp*, and Viola with *p* and *sfp*. The second system continues with Flute, Violin, and Viola, including dynamics like *cresc. accel.* and *sfp*. The third system features more complex notation with triplets, slurs, and dynamics like *pp* and *sf*. The score ends with "Segue".

Figura 102. Enjambre, *Shihkakubi*

Nótese igualmente que, dentro del perfil melódico, incluido el grupo de las apoyaturas, aparecen parte de las notas complementarias, a saber (1, 4, 6, 8). Mientras que el Fa natural (5) es reservado para el cuarto compás, el ámbito armónico se presenta con el conjunto 4-2 (2, 4, 5, 6), 3-2 (3, 5, 6), 3-8 (2, 4, 8), este último contiene las alturas con las que comienza el trío. La tercera zona armónica de consideración respecto

del efecto de zumbido que se busca con estas texturas, va desde el compás N° 5 al N° 8. En el compás N° 5 podemos ver el último sonido de complemento para el total cromático (Sol) haciendo parte del último bicordio de segunda mayor que ejecuta el violín. La tercera zona armónica de consideración respecto del efecto de zumbido que se busca con estas texturas, va desde el compás N° 5 al N° 8. Se configura con la sucesión armónica de los conjuntos 4-4 (1, 2, 3, A), 5-z38 (2, 5, 8, 9, A); 4-9 (0, 1, 6, 7).

Debemos observar que la intención es altamente cromática con disposiciones cerradas y uso preferente de intervalos de segunda menor (que en ocasiones disponemos con inflexiones microtonales libres, indicadas con flechas sobre las notas); esto ocurre tanto para el movimiento melódico como para las disposiciones verticales de los acordes. Las articulaciones en *frullato* de la flauta, los *trémolos* y *Jeté* del arco proponen que la textura sea siempre tremolada, lo cual se varía dependiendo de la sección y las coincidencias u oposiciones de los planos instrumentales. A lo anterior — efectos tremolados— agregamos acentos súbitos que propician la sensación de proximidad y distancia relativa a la percepción del zumbido de las abejas.

3.4. El Funeral

Los procedimientos¹⁰⁵ descritos a continuación están relacionados con el relato del antropólogo Gerardo Raichel Dolmatoff sobre la ceremonia de un funeral indígena en la SN¹⁰⁶. Allí el autor describe los sucesos acontecidos y agrega un análisis sobre la correspondencia del significado simbólico de los actos del ritual. Estas acciones narradas e interpretadas por Dolmatoff las hemos tomado como modelo para desarrollar la sección *El funeral* en nuestra composición, en la cual encontramos referencias textuales relacionadas con los movimientos y ubicación de los elementos que hacen parte de la ceremonia.

¹⁰⁵ Como en el caso de las dos obras anteriores, *Chicote* y *Gaitas*, hemos optado por la descripción de la estructura de las composiciones a través de lo que denominamos procedimientos. Estos procedimientos indican la manera en que justificamos las decisiones compositivas, la elección de las alturas, la disposición de las mismas, la elección instrumental, etc. Deben recordarse dos puntos en los procedimientos utilizados en las piezas de la tesis: el primero es que las gráficas que se encuentran en el cuerpo del texto, generalmente son explicativas y determinan el resultado de la partitura (anexa), lo cual le facilita al lector la comparación y comprensión de las obras; y el segundo, es que utilizamos distintos procedimientos por pieza, incluso —en algunos casos— distintos procedimientos en los distintos planos de un mismo compás.

¹⁰⁶ Cf. DOLMATOFF, R. “Notas sobre el simbolismo religiosos de la sierra nevada de Santa Marta”. En: *Razón y Fábula*. Separata. Bogotá: Universidad de los Andes. 1967, pp. 55-72.

3.4.1. Preámbulo. Cps. N° 1 al N° 6

El Preámbulo de *El Funeral* consta de ocho compases, que se subdividen en tres secciones menores, las cuales señalamos en letras mayúsculas (A, B, C). A continuación, presentamos los procedimientos efectuados para la escritura de cada uno de estos fragmentos. Debe tenerse en cuenta que esta introducción presenta elementos libres alrededor del *Reb* dispuestos para ambientar la ceremonia de funeral referida en este sector de la obra¹⁰⁷.

A. Cps. N° 1-3. Intervienen en primera instancia la cuerda, el carrizo, el redoblante y la soprano, quien inicia la narración de un texto alusivo al tema del funeral indígena. Los timbres elegidos como preámbulo para el trémolo de la flauta en Do son tres: en primer lugar, las cuerdas realizan un frotamiento (indicados en la partitura como *entrerascar*) de los dedos (uñas) entre las cuerdas con alternancia de *pizzicatos* muy acentuados; en segundo lugar, en el caso del redoblante indicamos un frotado circular de la escobilla sobre el parche; y finalmente, el carrizo debe ejecutar una combinación de trino y *frullato* eólico (*senza altura*).

B. Cps. N° 3-4. Se inicia un pasaje de flauta —denominado *Amanece*— con un efecto de *trémolo* entre las alturas de Do# y Fa#. El *trémolo* se ejecuta con los dedos índice y medio de la mano derecha, sobre las llaves A y B (Do# y Re#), mientras que el pasaje melódico se ejecuta con la mano izquierda. Este pasaje es imitado por el piano en un plano donde dicho instrumento expone una secuencia libre con las mismas alturas utilizadas por la flauta. Otro cuerpo tímbrico (*trémolos*) de la cuerda se rige por algunas alturas contenidas en el pasaje de la flauta y el piano. En la figura 103 observamos el pasaje escrito para la flauta, las indicaciones de la ejecución sobre el cuerpo del instrumento y la presencia constante del Do# (el citado Reb).

¹⁰⁷ Esta altura es uno de los ejes fundamentales del *Ritual con Caracol* transcrito anteriormente.



Figura 103. Pasaje de trémolo de la flauta e indicación de la digitación. Cps N° 3, *El Funeral*

C. Cps. 5-6. Observamos varios acordes del piano que representan los pasos del *mamo*. En la figura 104 se indican los compases y la combinación de los ámbitos de las alturas resultantes de la transcripción del *Ritual con caracol*. Estos ámbitos combinados entre sí por pares, contienen las alturas que utilizamos para la construcción de cada uno de los acordes del piano. Tanto alturas como los ámbitos utilizados, se pueden verificar en la transcripción del ritual correspondiente. La cantante ejecuta un murmullo (*portando* la voz) que está relacionado con el primer compás del ritual, y que consiste en varios giros microtonales alrededor de alturas que funcionan como ejes.

Pno.

Caracol / ámbito primer compás

ÁMBITOS/TRANSCRIPCIÓN RITUAL CARACOL

cps 2+6	cps 11+13	cps 42+43	cps 27+32	cps 17+21
Reo.	Reo.	Reo.	Reo.	Reo.

simile

Llanto de la Saga

S

p ah quasi portato

yeah

hji e hji a

ya

Figura 104. Cps. N° 5 y 6, *El Funeral*

El primer movimiento del *mamo* para realizar el funeral, narrado por Dolmatoff, es la apertura de la fosa. Dicha apertura se realiza simbólicamente en cuatro momentos, representados en desplazamientos (caminando) alrededor de la tumba: primero del este al oeste; segundo del oeste al este, tercero del sur al norte y por último del norte al sur. A partir del cps. N° 7 se puede ver la representación musical de estos desplazamientos,

ejecutando los mismos al interior de una matriz tipo Cuadrado Romano, con la cual definimos el orden y la estructura de los componentes musicales.

3.4.2. Hacia el ocaso (del este al oeste, abriendo la fosa). Cps. N° 7

Selección de las alturas para la construcción de la matriz tipo Cuadrado Romano.
Pasos para la disposición de la matriz:

1. Se establece una secuencia de alturas —tal como lo vemos en la figura 105—, correspondiente a la primera sección del *Ritual con Caracol* (dos primeros compases). Esta secuencia sigue el orden de aparición de las alturas mencionadas sin tener en cuenta sus repeticiones.
2. Se invierte el orden de la secuencia (retrogradación) y se dispone en la matriz de derecha a izquierda. La secuencia de alturas del *Ritual con Caracol* en orden de aparición y su retrogradación es la siguiente: A 9 B 8 4 3 2 1 0 / 0 1 2 3 4 8 B 9 A



Figura 105. Secuencia de alturas del *Ritual con Caracol* en orden de aparición

3. Se dispone por cada fila un instrumento tal como se muestra a la izquierda de la matriz. Como se puede ver a continuación.



Figura 106. Matriz Cuadrado Romano, *El Funeral*

4. Como se mencionó anteriormente, el cuadrado Romano representa la tumba, el lugar del entierro, y sirve como referencia de los movimientos del *mamo*, quien abre simbólicamente la fosa siguiendo una dirección relacionada con los puntos cardinales, comenzando por el Este.
5. Realizamos un barrido (simultáneo) de las alturas desde la columna 9 hacia la 1, disponiéndolas verticalmente en figuración de negras. Cada secuencia de alturas corresponde con el instrumento asignado de acuerdo a la disposición en la matriz. De esta manera, las filas a y b, por ejemplo, rigen en este caso el orden de aparición de las alturas ejecutadas por Flauta y Clarinete (véase secuencias de flauta y clarinete en la figura 108). En el caso de la voz, esta realiza un *glissando* descendente y libre, que responde a un gesto dramático relacionado con la inminente llegada del *mamo* para oficiar la ceremonia del entierro. Tanto el piano como la cuerda (con una textura de armónicos) y el *Glockenspiel* exponen su secuencia correspondiente.



Figura 107. Secuencia del *Glockenspiel*, Cps. N° 7, *El Funeral*

El sentido descendente del pasaje se relaciona con el paso de la luz hacia la oscuridad, del este al oeste. El pasaje original en la partitura lo elaboramos en figuración de negras.



Figura 108. Alturas utilizadas por Flauta, clarinete y Violoncello, Cps N° 7, El Funeral

3.4.3. Hacia el naciente (Regreso al este). Cps. N° 8

En forma contraria al pasaje del compás N°7, las secuencias de las alturas responden a la dirección de derecha a izquierda de las filas (oeste al este). El pasaje *tremolado* de la cuerda sigue este procedimiento, lo mismo que el piano (un poco más libremente) y la Xilomarimba. En este caso la cantante lo hace fielmente. Finalmente, debido a la disposición en multifónicos, tanto el clarinete como la flauta no siguen con rigidez el orden de las alturas. En la figura 110 se pueden verificar algunos de los planos instrumentales desde el punto de vista de la mayor o menor fidelidad en la exposición de las alturas del compás N° 8 (Véanse las barras definidas para la medida de dichos grados de fidelidad).



Figura 109. Alturas utilizadas por los instrumentos en el Cps. N° 8, *El Funeral*

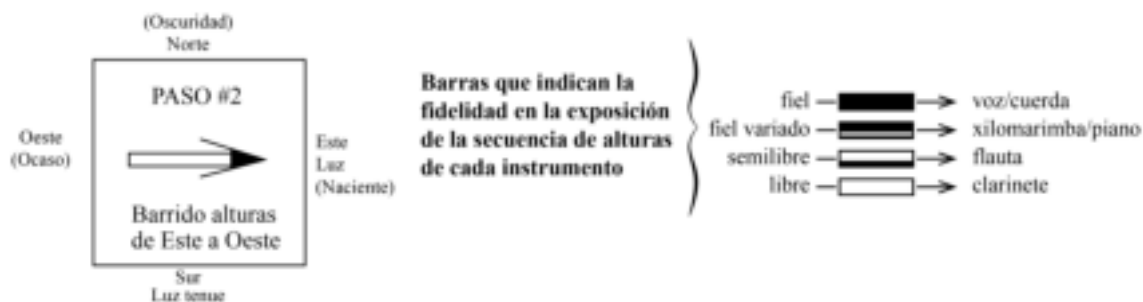


Figura 110. Movimiento hacia el Naciente, *El Funeral*

3.4.4. Del sur al norte (texto explicativo e ilustración). Cps. N° 9

En el compás N° 9 comienza el proceso hacia la oscuridad, por lo cual se combinan varios movimientos que representan el tránsito hacia el norte o lado negativo según las creencias indígenas de la SN. Elaboramos un plano armónico de la cuerda que responde a una secuencia de la columna 8 —de la matriz cuadrada— de abajo hacia arriba (sur a norte). Este plano (variable) se sostiene hasta el compás N° 12. La exposición de las alturas incide en este caso en la textura armónica y no está condicionada al relieve melódico de cada instrumento. El *glockenspiel* interviene de forma libre con un *glissando* (que representa la claridad del sur). El piano se sitúa en la columna 9, sobre la cual se dispone un orden de aparición de las alturas desde los extremos de la columna hacia el centro, exponiendo inicialmente dicho centro (Mi).

El orden de aparición está dado por las apoyaturas. Los nueve acordes resultantes se disponen de manera libre con las alturas de la columna, sin otra intención que resaltar los pasos del *mamo* en esa instancia.

Por último, en este compás (N° 9), la flauta y el clarinete exponen el material de la fila (a) de derecha a izquierda (este al oeste), lo que representa un desplazamiento análogo con aquel de sur a norte (luz a oscuridad).

En el Compás N° 10, mientras la flauta realiza una secuencia de los sonidos de la fila (a) de la matriz, de derecha a izquierda, el clarinete utiliza la columna 8 de abajo hacia arriba, lo cual afirma el movimiento realizado, representando el paso de la luz hacia la oscuridad (este a oeste/ sur a norte). Luego de esta exposición —a partir del tercer tiempo del compás N° 10— ambos instrumentos se mueven libremente sobre las mismas alturas (el plano de la cuerda se mantiene estable). En el último sector de dicho compás, dispusimos un pasaje en el que la flauta y el clarinete ejecutan multifónicos y apoyaturas en semifusas. El material de alturas de dicho pasaje responde a una

exposición secuencial (de derecha a izquierda / este a oeste), de las filas (a y b) de la matriz.

La cuerda varía la textura armónica con la exposición de las notas faltantes de la columna 8 (Sol#, Do# y Si) ejecutando estas alturas con el violín I y el violonchelo.

3.4.5. Movimiento definitivo hacia el norte. Cps. N° 11-12

En el compás N° 11 el piano realiza el paso definitivo del sur al norte. Lo hace siguiendo la diagonal de la matriz que la atraviesa desde el extremo inferior izquierdo hacia el superior derecho en el orden de exposición de las alturas. Esta vez de un plano agudo a grave para significar el tránsito de lo luminoso hacia la oscuridad. En este compás tanto la flauta como el clarinete se estabilizan en un plano continuo de multifónicos.

Finalmente, en el compás N° 12, luego de la cadencia del piano y su arribo al norte, de manera súbita el clarinete hace un desplazamiento simbólico del oeste al este (con alturas de la fila a) y la cuerda hace lo propio del norte al sur exponiendo la primera columna (columna 1) en dicha dirección (norte-sur) de la matriz.

A continuación, ilustramos el proceso seguido para la disposición del pasaje a partir del compás N° 9:

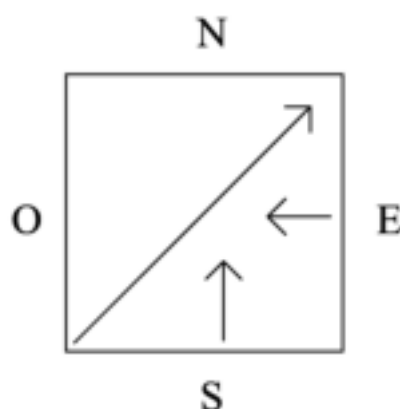


Figura 111. Desplazamientos sobre la matriz, El Funeral

En la figura 111 se pueden observar los componentes del desplazamiento del sur al norte involucrando los polos este-oeste: además del movimiento en dirección sur/norte, para este caso consideramos la implicación de movimientos entre este y oeste (naciente al poniente/luz a oscuridad), y una diagonal ascendente de izquierda a

derecha. El movimiento global puede considerarse de esta manera como un desplazamiento del sureste al noroeste, el cual se relaciona de acuerdo a la cosmovisión indígena de la SN con el conocimiento total del bien y el mal al que únicamente tienen acceso los *mamos*. Seguidamente ilustramos las trayectorias representadas sobre la matriz (figura 112, Cps. 9-12) indicando los instrumentos que intervienen en dichos movimientos, algunos modos de ejecución de los planos instrumentales y la fidelidad de la exposición de las alturas sobre dicha matriz, en cada caso.

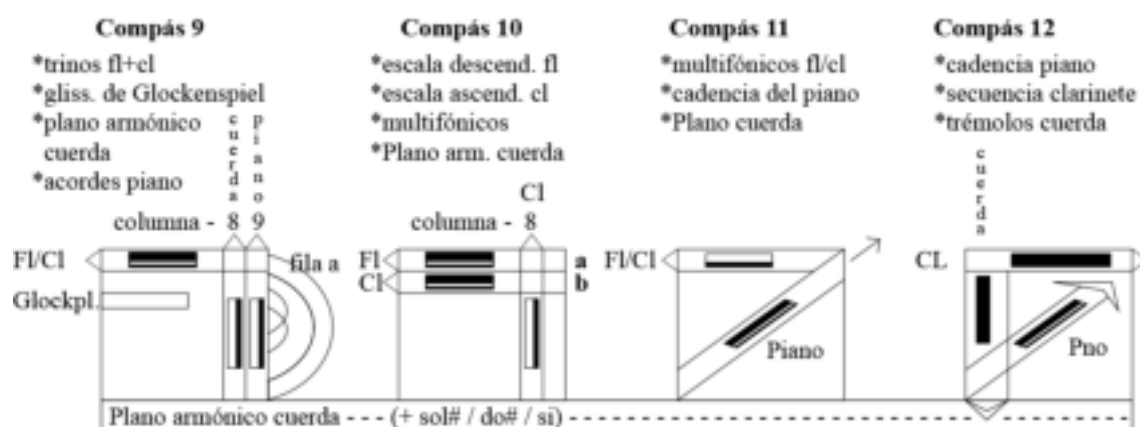


Figura 112. Desplazamientos sobre la matriz, Cps N°9-12, *El Funeral*

A continuación, mostramos en la partitura las implementaciones musicales (figura 113), donde cada sistema debe entenderse de forma independiente.

Secuencias de Flauta y Clarinete compás 10 / Funeral

mutación
Fl. = Fila a izquierda a derecha
Cl. = Columna 8 abajo hacia arriba
Mov. libre / grado conjunto

Fl. = Orden de las semifusas
Este a Oeste fila a de la matriz

Cl. = Orden de las semifusas
Este a oeste fila b de la matriz

Cl. (altura real)
Mov. libre / grado conjunto

PIANO - Exposición corresponde a diagonal (Punto inferior izquierdo a superior derecho de la matriz)
El orden de aparición de las 9 alturas lo indica las notas acentuadas

8^{va}
EL NORTE
EL SUR poco gliss.

Hacia el norte / hacia el grave (lado oscuro)
AL SUR

Secuencia del clarinete indica el desplazamiento al Sur

Figura 113. Cps. 10, 11 y 12, *El Funeral*

3.4.6. Al centro (el entierro). Cps. N° 13

Antes de comentar los procedimientos seguidos para estructurar las alturas a partir del compás N° 13, debemos tener en cuenta que de allí en adelante la relación entre dichos procedimientos y las acciones del *mamo* durante *El Funeral* describen lo que éste realiza en el centro de la fosa al levantar el cuerpo de la difunta y volverlo a posar nueve veces. Cada vez que el *mamo* levanta el cuerpo lo hace a una altura mayor, hasta considerar que ya no ofrece resistencia y que el difunto está listo para emprender su viaje de retorno hacia el más allá (de regreso al útero, según la creencia indígena). En el pasaje escrito para la flauta seguimos el orden de aparición de las alturas de izquierda a derecha, en un espiral concéntrica a partir de la altura ubicada en el extremo superior izquierdo (columna 1- fila a) de la matriz (la idea se relaciona con la situación del *mamo* que se sitúa en el centro de la fosa). La secuencia se dispuso en figuración de fusas. El plano de la cuerda (acordes en semicorcheas), se arma con agrupaciones conjuntas de cuatro sonidos (bloques) que suben y bajan a través de la columna 1 de la matriz. Podemos ver que cada bloque se toma ascendiendo por la matriz una casilla por vez,

comenzando desde el acorde *pivot* correspondiente a las alturas (1, 2, 3, 4). De acuerdo al procedimiento, el segundo bloque corresponde a (2, 3, 4, 8), el tercero a (3, 4, 8, B) etc. Al agotarse las alturas para conformar los bloques, se regresa al punto más bajo de la columna de la matriz y se continúa hacia arriba. En la figura 114, observamos la columna 1 de la matriz (a la izquierda), la disposición de los acordes de la cuerda a partir del compás N° 13 (derecha-arriba) y las alturas correspondientes a cada bloque (derecha-abajo).

Disposición de acordes de la cuerda (bloques) a partir del compás 13

9 acordes de la cuerda

Vlns 1-2

ACORDE PIVOT

VC-Vla

Figura 114. Columna 1 de la matriz, *El Funeral*

al Talón

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Figura 115. Disposición rítmica de la cuerda, Cps N° 13, *El Funeral*



Figura 116. Tema de la flauta, Cps. N° 13, *El Funeral*

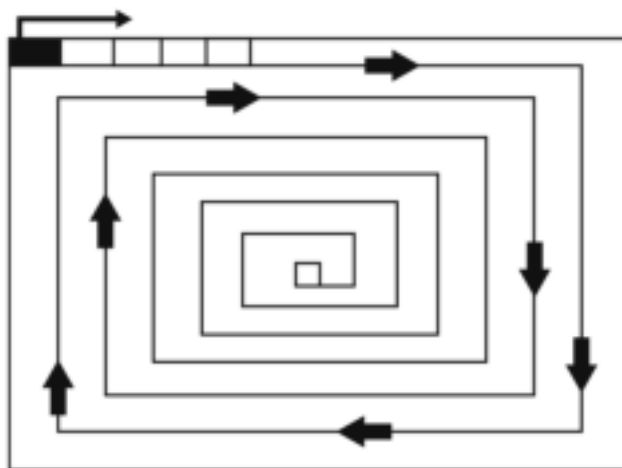


Figura 117. Espiral de la Matriz

3.4.7. Primer Plano. Pasaje de cuerda. (Bloque de acordes)

De acuerdo a la ilustración de las figuras anteriores (114-115), entre el compás N° 13 y el N° 26 se conforman los acordes de la cuerda, tomando como punto de referencia el primero de ellos —que funciona como un *pívor*— desde el cual se parte y al que se retorna luego de cada exposición de bloques ascendentes. Son nueve los bloques utilizados para el pasaje, incluido el acorde *pívor*. Una vez expuesto el bloque más agudo —que representa la última de las nueve alzas del difunto por parte del *mamo*—, exponemos la secuencia de acordes en forma regresiva, en medio de un sector de silencios de semicorchea que a partir del compás N° 21 se van remplazando por los bloques-*pívor* progresivamente.

Se ilustrarán a continuación los procedimientos utilizados para estructurar los bloques de la cuerda de este sector. Debe tenerse en cuenta que las disposiciones y orden de los componentes de altura de los bloques se realizan todos en la columna 1,

cuyo conjunto de grados cromáticos PCS corresponde a 9-1 según la clasificación de Allan Forte, y cuya forma prima es (0, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8).

La ilustración se divide en dos partes:

1. En primer lugar detallamos el grupo de compases correspondientes a los acordes *sforzato-piano* (cps. N° 27, 28, 30, 32, y 34).
2. En segundo lugar detallamos los compases que están estructurados en forma de relevos de *pizzicati*.

Grupo 1. (Cps. N° 27, 28, 30, 32, y 34)

Compás N° 27. Sobre la columna 1 (figura 118) se seleccionaron casillas (corresponden a los literales de las filas de la matriz) de abajo hacia arriba (i, h, g, f) y (h, g, f, e) para disponer los acordes. Podemos ver que ambos bloques son contiguos o adyacentes. En la segunda columna de la matriz, el punto de partida para la selección de alturas corresponde a dos casillas seguidas (i-h).

Compás N° 28. Sobre la misma columna, en forma disjunta —cada 2 casillas—, se disponen los tres acordes de abajo hacia arriba. La elección del punto de partida de cada bloque de alturas corresponde a tres casillas seguidas (i, h, g).

Compás N° 30. Las alturas de los acordes se seleccionan a partir de una rotación hacia abajo desde la columna 1 / Fila a (do), seleccionando las alturas cada 2 casillas. Nótese que a partir de la posición 1-a de la matriz, se salta a la base de la columna para seguir armando el acorde.

Cada componente de los acordes se ilustra con figuras geométricas dentro de las plazas que ocupa en la columna de la matriz. Se encabeza cada gráfica por su correspondiente número de compás.

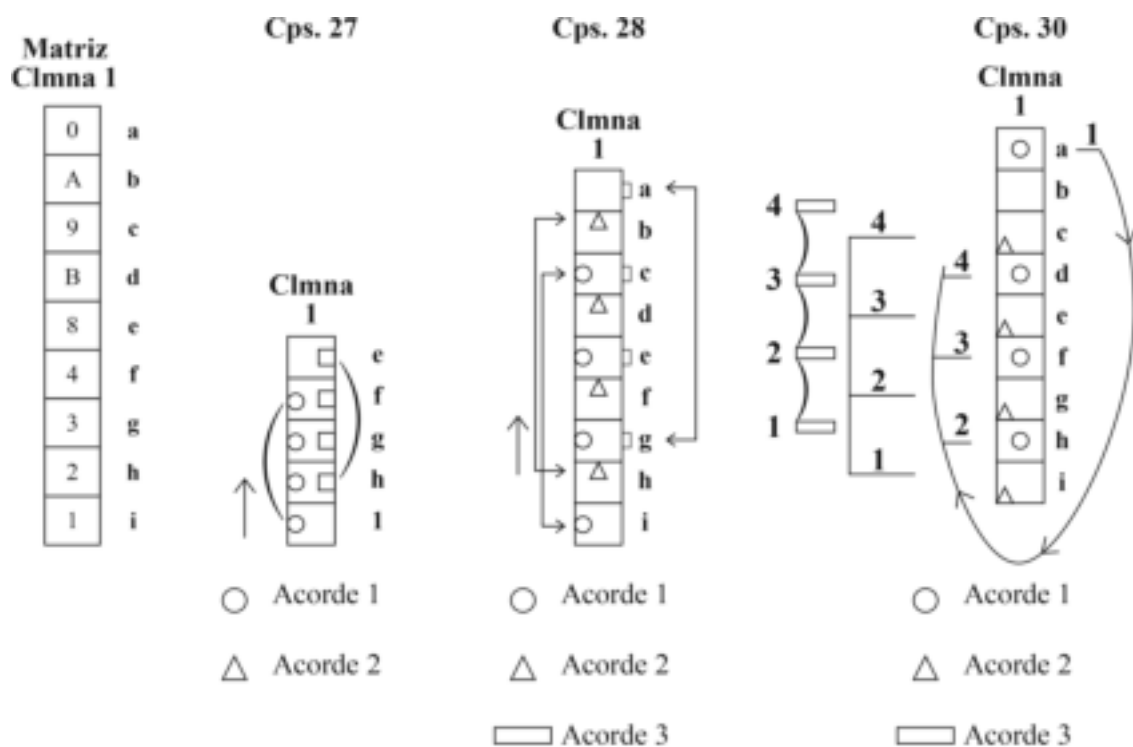


Figura 118. Matriz Cps. 27, Cps. 28 y Cps. 30, *El funeral*

Compás N° 32. Está construido con la retrogradación de las alturas que componen el compás N° 30.

Compás N° 34. Las alturas que componen los acordes de este compás se seleccionaron por medio de la retrogradación de aquellas utilizadas para los acordes del compás N° 28. Para la disposición del acorde, las notas seleccionadas de arriba hacia abajo en la columna se ordenan al contrario en la partitura (de abajo hacia arriba).

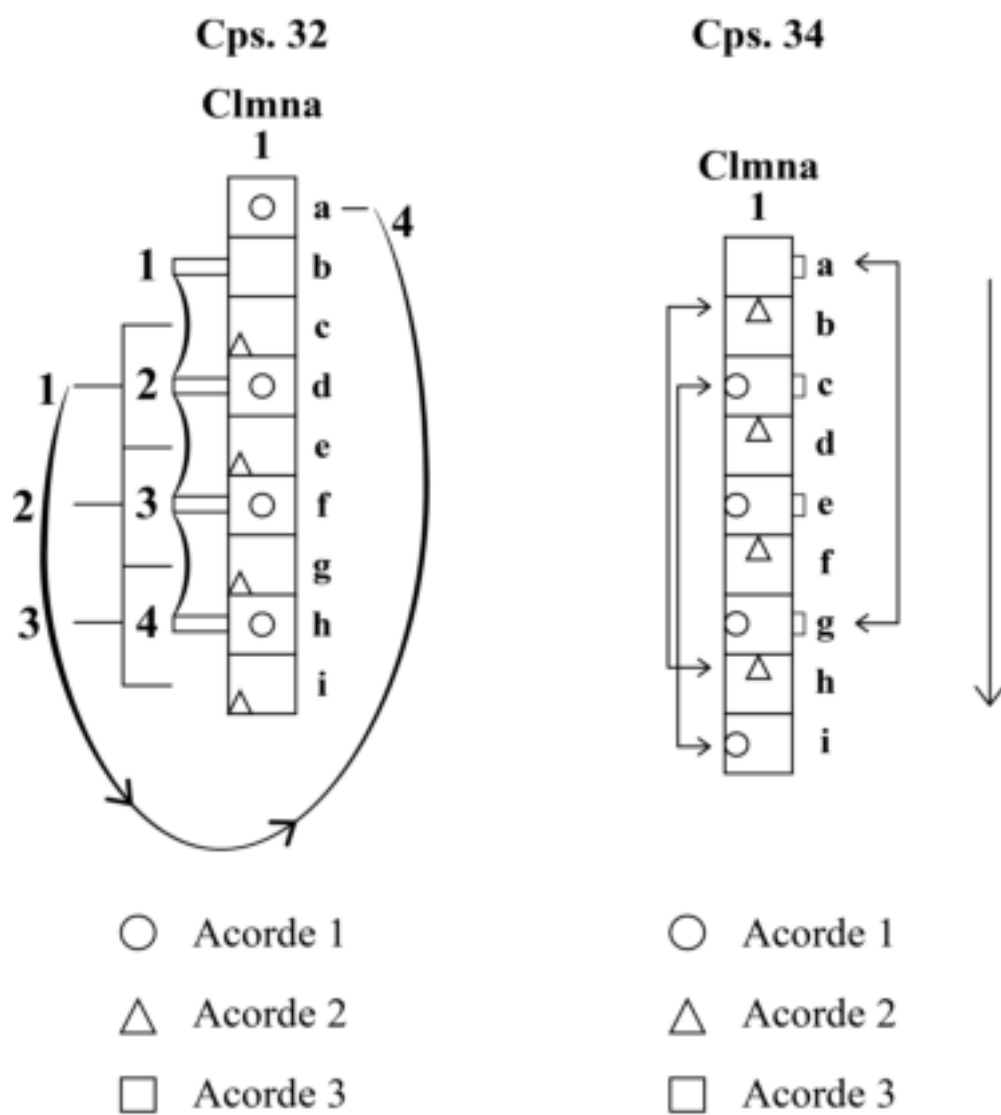


Figura 119. Matriz, Cps. N° 32, Cps. N° 34, *El funeral*

A continuación, mostramos las disposiciones armónicas elegidas para la cuerda en los compases 27, 28, 30, 32, y 34.



Figura 120. Disposiciones Armónicas de la cuerda, Cps. 27, 28, 30, 32, y 34, *El Funeral*

2. Grupo 2. (29, 31, 33, y 35)

El segundo grupo de compases se relaciona entre sí de la misma manera que el primer grupo; guarda características comunes y cierta continuidad en la disposición del orden sobre la matriz. En estos compases hemos dispuesto de manera horizontal (como línea melódica) el orden resultante de la aplicación de los procedimientos.

Compás N° 29. En este compás las semicorcheas —en *legno y pizzicato*— se ordenaron seleccionando siempre agrupaciones de alturas adyacentes dentro de la columna 1, las cuales fueron distribuidas a los instrumentos en forma libre. En la partitura se dan notas repetidas en dos o más instrumentos, lo cual indica que la selección de las alturas y su asignación a los instrumentos no es excluyente; esto supone que los conjuntos de alturas (entendidos como conjuntos de grados cromáticos PCS cada uno de ellos) tienen miembros comunes con el subsiguiente, y este último siempre expone un cardinal nuevo de la columna para conformarse.

A partir de los literales de las casillas de la columna 1 de la matriz, la agrupación y el conjunto resultante (PCS), fueron los siguientes (se resaltan con negrillas las alturas nuevas expuestas en cada PCS a partir del Violín 2):

Tabla 20. PCS Violín

aihg	Do, Do#, Re, Re#	vl1	4-1 (0, 1, 2, 3)
baih	Sib, Do, Do#, Re	vl 2	4-2 (0, 1, 2, A)

cbaih	La, Sib, Do, Do#, Re	Vla	5-3 (0, 1, 2, 9 , A)
fedcba	Mi, Sol#, Si, La, Sib, Do	Vchelo	6-z37 (0, 4 , 8 , 9, A, B)

El conjunto generador del pasaje lo constituye el grupo de alturas del primer violín (4-1) a partir del cual se encadenan los demás, que poseen notas comunes entre ellos, y que van exponiendo las alturas nuevas hasta conformar el PCS 9-1 correspondiente a la columna. El encadenamiento se hace con los conjuntos (4-1), (4-2), (5-3) y (6-z37).

En la figura aparecen subrayadas las alturas que por primera vez son expuestas. Nótese que al violín 1 y al violonchelo correspondió la mayor cantidad de exposición de alturas de la columna. A la izquierda aparece el resultado musical y a la derecha la gráfica que detalla la distribución de alturas. Los instrumentos subrayados a la derecha, indican las nuevas alturas expuestas. (Por ejemplo, la indicación del Violín 1 subrayado cuatro veces indica que esas cuatro alturas ejecutadas por este instrumento aparecen por primera vez).

The musical score for Figure 121 shows four staves: Violín I, Violín II, Vla., and Vc. The notation includes dynamic markings like *mp*, *mf*, and *f*, and performance instructions like *legno y cordas*, *arco*, and *pizz.*. To the right of the score is a diagram titled 'Clnna' and 'PCS'. The 'Clnna' column lists heights from 0 to 10 (a to i). The 'PCS' column shows the sequence of heights for each instrument: Violín I (V1.1), Violín II (V1.2), Vla., and Vc. The heights are distributed as follows:

Instrument	Heights
Violín I (V1.1)	a, b, c, d, e, f, g, h, i
Violín II (V1.2)	a, b, c, d, e, f, g, h, i
Vla.	a, b, c, d, e, f, g, h, i
Vc.	a, b, c, d, e, f, g, h, i

Figura 121. Cps. N° 29, *El Funeral*

Compás N °31. Tal como se puede observar en la columna a la derecha del ejemplo musical (figura 121) —referido al procedimiento del compás No. 29—, a partir de la última exposición del violonchelo el orden de las alturas asignadas a dicho instrumento para el pasaje de *pizzicati* corresponde al ascenso en la columna desde el literal “f” (Mi) al literal “a” (Do). Este último literal (a), sirve como punto de referencia para continuar con la selección de las alturas del Cps. N° 31, siguiendo el orden de las

casillas en forma descendente, haciendo un barrido¹⁰⁸ del total de dichas alturas sobre la columna.

Luego de tomar el literal “a” como punto de partida, para la elección de las alturas del nuevo pasaje, agotamos las casillas (a-i) y regresamos a este literal. Cada vez que realizamos un barrido (en este caso descendente) llegando al último literal, continuamos el procedimiento saltando al otro extremo de la columna. De la siguiente manera: a, b, c, d, e, f, g, h, i (salto a la copa¹⁰⁹ de la columna) a.

La distribución de las alturas en los instrumentos fue asignada de forma libre, de manera tal que cada uno expone parte de dichas alturas por primera vez y repite algunas anteriormente ejecutadas por los otros instrumentos. El resultado del Cps. N° 31 se encuentra ilustrado en la partitura y gráfica siguientes:

Cadena de PCS	Interval	Instrument	Note
3-1	a	VI 1	0/do
3-11	b	VI 1	A/la#
5-7	c	VI 1	9/la
5-1	d	VI 1	B/si
	e	VI 2	8/sol#
	f	VI 2	4/mi
	g	VI 2	3/re#
	h	VI 2	2/re
	i	VI 2	1/do#

Figura 122. Cps. N° 31, *El Funeral*

En la gráfica de la derecha indicamos los encadenamientos de los conjuntos de grados cromáticos (PCS 3-1,3-11, etc.) y los instrumentos que van ejecutando alturas comunes entre dichos conjuntos (encerrados en rectángulos). Por ejemplo, el segundo violín que ejecuta un Si-Sol#-Mi (correspondiente al PCS 3-11), lo hemos encerrado en rectángulo en la nota Si (casilla d), esto significa que dicha altura es común con una de las ejecutadas por el primer violín (PSC 3-1). Como se puede ver, cada instrumento expone alturas nuevas a medida que se desarrolla la textura de los *pizzicati*.

Compases N° 33 y 35. Tanto el compás N° 33 como el 35 guardan semejanzas de articulación por su diseño con *trémolos* de cuerda al igual que en la manera de distribución y selección de las alturas sobre la columna. Dicha selección corresponde a

¹⁰⁸ Llamamos barrido a la elección de las casillas sucesivas de la matriz.

¹⁰⁹ Llamamos copa a la casilla correspondiente al extremo superior de la matriz.

agrupaciones de los elementos de casillas adyacentes, pero en este caso, cada uno de los cuatro grupos de alturas elegidos, se selecciona saltando una casilla a partir de la primera altura del conjunto anterior. En el primer caso del compás N° 33 indicamos la secuencia de alturas (representadas con las respectivas letras) de cada una de las líneas de la cuerda partiendo del violonchelo:

Compás N° 33.

Tabla 21.Cps. N° 33, *El Funeral*

Violonchelo	e, f, g, h, i (salto a la copa de la columna) a b
Viola	g, h, i (salto a la copa de la columna) a b c
Violín I	i (salto a la copa de la columna) a b c d
Violín 2	b, c, d, e

Los rectángulos de la columna en la gráfica indican el salto de casilla antes de la entrada de cada instrumento.

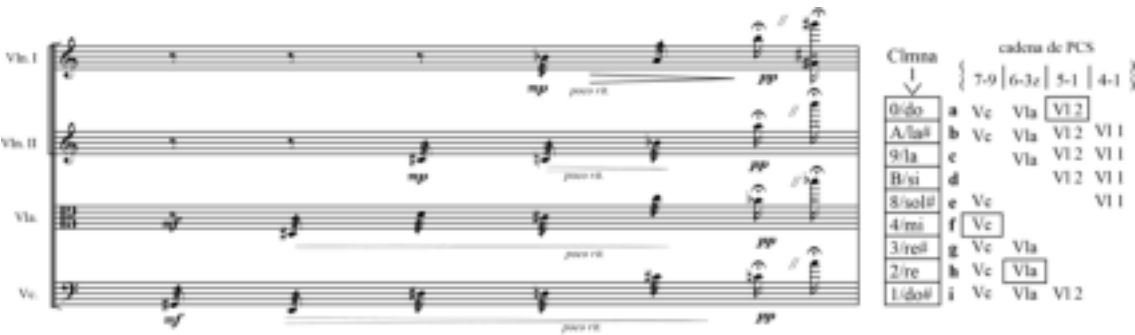


Figura 123. Cps. N° 33, *El Funeral*

En el último acorde con calderón se hace un intercambio de alturas entre violonchelo y viola.

Compás 35. Para este compás procedimos desde la copa de la columna hasta el pie para la selección de las alturas (en forma descendente) desde el literal a hasta el literal i. Procediendo por casillas adyacentes se asignan las primeras alturas al violonchelo y posteriormente a cada instrumento. Cada conjunto (PCS) se expone luego de un salto de casilla a partir del primer literal del conjunto inmediatamente anterior. El orden de la selección de las casillas de la columna es:

Tabla 22. PCS, *El Funeral*

Violonchelo	a, b, c, d, e, f
Viola	c, d, e, f, g
Violín 1	e, f, g, h
Violín 2	g, h, i

Los rectángulos a la derecha de la columna en la gráfica de la figura 124, indican el salto de casilla antes de la entrada de cada instrumento.

Clmna

cadena de PCS

0/do a Vc

A/la# b Vc

9/la c Vc Vla

B/si d Vc Vla

8/sol# e Vc Vla VI 2

4/mi f Vc Vla VI 2

3/re# g Vla VI 2 VI 1

2/re h VI 2 VI 1

1/do# i VI 1

Figura 124. Cps. N° 35, *El funeral*

3.4.7. Segundo Plano. Pasaje de flauta y Clarinete

Tal como indicamos anteriormente, las alturas de la matriz seleccionadas en forma de espiral concéntrica, son expuestas por la flauta en figuración de fusas, cuya última altura corresponde al Do (centro de la matriz). Este tema se extiende desde el compás N° 13 al compás N° 34, y durante este período es igualmente expuesto por el clarinete, el piano y la xilomarimba, los cuales imitan sectores de la secuencia y son dispuestos a manera canon en dos planos: flauta-clarinete y piano-xilomarimba respectivamente. El procedimiento es siempre imitativo y respeta el orden de la secuencia elegida de la espiral. Ya se ha ilustrado en el apartado titulado *Al centro (El entierro)* el pasaje de la

flauta a partir del Cps. N° 13. Sin embargo, ilustramos un pequeño ejemplo del relevo imitativo entre flauta y clarinete.



Figura 125. Cps. N°30, *El Funeral*

3.4.7. Tercer Plano. Ritual con Caracol y otros eventos (A partir del Cps. N° 13)

El Piano y la Voz. Uno de los planos más importantes de este sector es el que ejecuta el piano con la voz; se trata del segundo tema completo de la transcripción realizada sobre el *Ritual de Caracol* (Cps. N°14). El tema está dispuesto en la forma original de la transcripción, se constituye como el principal elemento de la coda de *El Funeral* e interactúa con los armónicos de la cuerda. El carácter *morendo* del *ritardando* sirve de preámbulo a la sección siguiente de la obra. Seguidamente se presentan los últimos compases de la coda (*morendo*).



Figura 126. Plano de voz y Piano, *Ritual con Caracol*, Coda de *El Funeral*



Figura 127. Morendo de la coda, *El Funeral*

Acordes *tremolados* de la xilomarimba (Cps. 23-27). El plano de textura rítmica de la xilomarimba —a partir del compás N° 23— está determinado por una selección libre y progresiva de conjuntos de cuatro alturas, seleccionadas del pasaje que ejecuta el piano en fusas. El recurso corresponde a una verticalización de la línea melódica. La sucesión, en su mayoría, se compone de conjuntos PC 4-1 (2°, 3°, 6° y 7° acordes). En el compás N° 25 un acorde de séptima dominante con la quinta descendida se repite cuatro veces y culmina con un PCS 4-6 (4, 9, A, B). Como se puede ver en la figura 128, en el compás N° 26 la xilomarimba termina este pasaje con imitaciones de la línea del piano.



Figura 128. Cps. 23-26, *El Funeral*

Del compás N° 26 en adelante, el piano realiza algunas intervenciones armónicas muy acentuadas, o arpegios sobre un acorde de las cuerdas, manteniendo la interválica común con este grupo instrumental. Presentamos dos ejemplos: el del compás N° 27 donde el refuerzo armónico se ejecuta con dos acordes y el del compás N° 30 donde se refuerza por medio de un arpeggio.

Figura 129. Cps. N° 27, *El Funeral*



Figura 130. Cps. N° 30, *El Funeral*

El evento rítmico sincopado en el compás N° 28, ejecutado por el piano y la xilomarimba, es una variación del acompañamiento tradicional de la gaita (por parte de la caja indígena). Sirve de puente y plano de conexión entre las últimas secciones de la coda. En el ejemplo se puede observar el elemento rítmico descrito, ejecutado por el piano.



Figura 131. Cps. N° 28, Variaciones rítmicas del Piano, *El funeral*

Tanto la flauta como el clarinete y el piano, en el compás N° 33 terminan re exponiendo el total de las alturas de la columna 1.

REEXPOSICIÓN LIBRE 9 ALTURAS DE LA COLUMNA

The musical score for measures 33-34 of 'El Funeral' is presented. It includes staves for Flute (Fl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Xylophone (Xlmrba), and Piano (Pno.). The Flute and B♭ Clarinet parts are marked 'poco rit.' and 'pp'. The Piano part includes a 'Ped.' (pedal) marking. The score shows a reexposition of nine heights of the column.

Figura 132. Cps. N° 33, Reexposición de las alturas de la columna 1, *El Funeral*

A continuación, se describen los procedimientos del movimiento denominado *La Trompa*, de la obra *Shihkakubi*.

3.5 Trompa

Este sector lo elaboramos a partir del estudio realizado al *Ritual con trompa*. Como mencionamos respecto de la transcripción y el análisis de este ritual, las estructuras de algunos de sus elementos pueden relacionarse con la proporción áurea y la sucesión de Fibonacci.

Si bien es cierto que el contenido musical del ritual tiene pocos elementos acústicos desde el punto de vista de las alturas —las cuales están representadas en tres sonidos relevantes que conforman una tríada mayor—, la sonoridad propia del instrumento evidencia particularidades interesantes desde el punto de vista del timbre. Como lo mencionamos anteriormente, en el caso del espectro de armónicos, encontramos un comportamiento variable (siendo este último aspecto muy notable), la inestabilidad que se percibe por medio de la audición nos impulsó a utilizar un analizador de frecuencia, para definir en cada caso cuál de estas alturas prima sobre las demás en cada uno de los ataques.

3.5.1. Implementación musical en la composición

Debido al limitado material musical que compone el ritual y a la necesidad de su aplicación en la composición, decidimos ampliar el número de herramientas que ofrecía la estructura del mismo, a partir del análisis de las relaciones internas de sus componentes. Realizamos los siguientes procedimientos:

1. Aplicación de operaciones simples de trasposición relacionadas con la sucesión de Fibonacci.
2. Adecuación particular de la forma —general e interna— de algunos sectores.
3. El uso de matrices, la combinación y superposición de las mismas.
4. La aplicación de matrices de un mismo operador.¹¹⁰
5. Una redistribución de los elementos de la matriz.

El detalle de estos procedimientos para la ampliación del material, y otros que hacen parte de este sector relacionado con *Trompa*, los hemos ilustrado con los correspondientes ejemplos musicales tomados de la partitura.

3.5.2. Forma General

En la figura se observa la estructura general dispuesta para este movimiento. Nótese que el número de compases y subsecciones son tomadas de las proporciones halladas en el ritual, de allí que el clímax se encuentre en el compás N ° 35, y el final en el compás N ° 57.

¹¹⁰ CETTA, P. y DI LISCIA, O. *Elementos del contrapunto atonal*. Cuaderno de estudio N° 6 del Instituto de investigación Musicológica “Carlos Vega”. Editora: Dra. Diana Fernández Calvo. EDUCA 2010, p. 46.

Tabla 23. Forma general, *Trompa*

Forma General	A (Cps. 1-35)						B (Cps. 35-57)		
Subdivisión	a	b	b'	Puente	c	c'	Codeta	a'	D
Cps.	1-4	4-8	8-12	13	14-25	25-35	35-39	39-42	42-57
Detalle	Sector expositivo a partir del tema original del <i>Ritual con Trompa</i>				<i>Vivo agitato</i>	El compás N° 35 es el Clímax		Majestoso Con introducción de los elementos del tema a	




3.5.3. Primer sector de Trompa. Introducción

En esta introducción hemos trabajado con elementos directamente relacionados con el tema principal del ritual. Consideramos importante la exposición de este tema, así como presentar sus componentes más significativos, para luego desarrollarlos como fundamento de la composición. Por consiguiente, en los primeros cuatro compases del movimiento, encontramos la tríada tomada de la transcripción, en una disposición armónica y tesitura bastante aproximadas al resultado de la misma. Igualmente, en este sector, trabajamos el plano tímbrico por medio de la articulación de la cuerda y sus armónicos, buscamos ampliar los alcances de dicha textura utilizando: *pizzicati* sobre el arpa del piano, un cuerpo armónico del *glockenspiel*, el plano de multifónicos de la flauta y un efecto de *glissando* y *frullato* eólico del clarinete. En la figura 133 se aprecia el inicio del tema escrito para la cuerda (dos primeros compases). En la línea violonchelo aparecen parte de las alturas de la transcripción original, también observamos el plano complementario del resto de los instrumentos.

dichas relaciones, las hemos utilizado como operadores de transposición, ampliando su secuencia natural para el mismo objeto, e incluso, disponiéndolas como delimitadores de las estructuras y el plan formal. Seguidamente mostraremos los procedimientos sobre los cuales se basa lo expresado anteriormente (recordemos que, en la primera parte de este capítulo, referido a la transcripción sinóptica y el análisis de los elementos de cada pieza, hemos profundizado en el tema de la proporción áurea y la sucesión de Fibonacci respecto de los componentes de las piezas y las posibles relaciones en dichos campos. Por esta razón, en este punto, nos limitaremos a la enunciación de los resultados de dichos análisis y su aplicación).




1. Recordemos, en primer lugar, las alturas constitutivas del ritual y el número de veces que se exponen: Siendo alturas A1, A2 y A3

Tabla 24. Alturas Ritual con Caracol

A1	A2	A3
		
La2	Mi4	Do#4

El número de veces que se exponen y su relación con la proporción áurea es:

Tabla 25. Repeticiones Ritual con Caracol

A1	A2	A3
		
82 veces	57 veces	35 veces

La proporción áurea la encontramos en este caso entre las alturas A2 y A3 así:

$$(A2-A3)=\phi=1.62...$$

2. También encontramos la siguiente proporción entre los elementos que constituyen el ritual y que conforman los cuatro sectores principales de su estructura básica:



Figura 134. Transcripción *Ritual con Trompa*

Tal como vemos, la relación de aparición entre el sector A y el sector B se aproxima a la proporción áurea, dado que el cociente entre sus valores 13 y 8, da como resultado 1.62...

3. Por último, en cuanto al número de veces en que aparecen cada una de las alturas que constituyen la estructura básica del ritual (véase figura 135), encontramos nuevamente una relación interesante que se explica así:

Tabla 26. Repeticiones de las alturas *Ritual con Trompa*

A1	12	corresponde a la altura La2
A2	7	corresponde a la altura M4
A3	5	corresponde a la altura Do#5

La relación parcial entre ellas desde el punto de vista de la sucesión de Fibonacci, es, únicamente, que la suma de las apariciones de A2 y A3 corresponde al total de apariciones de la altura A1 (5+7=12).

	A	B	C	CODA
A3/Do#5		◆ ◆	◆	◆ ◆
A2/Mi 4	■ ■	■ ■	■ ■	■
A1/La 2	▲ ▲ ▲ ▲	▲ ▲	▲ ▲ ▲	▲ ▲ ▲

Figura 135. Exposición de las alturas, *Ritual con Trompa*

De acuerdo a lo expresado en los puntos 1, 2 y 3 a cerca de la ampliación del material para la composición, en lo que respecta a la aplicación de transposiciones con base al punto N° 1, realizamos las operaciones sobre las alturas básicas del ritual en un procedimiento que representamos en la tabla 27.

En primera instancia ampliamos descendientemente la sucesión numérica definida con base a las apariciones de las alturas en el ritual (82-57-35), restando de acuerdo a la sucesión Fibonacci los valores correspondientes. Según este proceder, la nueva secuencia se genera con las siguientes cifras: 82-57-35-**22-13-9**. Las nuevas cantidades de esta secuencia —destacadas con negrilla—, fueron aplicadas como operadores de transposición.

Con respecto a las últimas cuatro columnas de la tabla 27, estas representan el cálculo de transposición realizado con base al punto N° 3, que está basado en el número de veces que aparece cada altura en la estructura básica del ritual (12-7-5). La última columna de la tabla refleja el total de los grados cromáticos obtenidos a partir de las operaciones realizadas con cada una de las tres alturas del ritual.

Tabla 27. Transposiciones para la generación de material (matrices 1-6)

Transp.	T82 a	T57	T35	T22 a1	T13	T9	T12 a	T7 a1	T5 a2	TOTAL PC
LA (PC9) A	SOL (PC7) a1			FA (PC5) a2			LA (PC9) a3	RE (PC2) a4	LA (PC10) a5	9/7/5/2/10
Transp.		T57 b			T13 b1		T12 b	T7 b1	T5 b2	TOTAL PC
MI (PC 4) B		DO# (PC1) b1			RE (PC2) b2		MI (PC4) b3	SOL# (PC8) b4	SOL (PC7) b5	4/1/2/8/7
Transp.			T35 c			T9 c (*)	T12 c	T7 c1	T5 c2(*)	TOTAL PC
DO# (PC1) c			DO (PC0) c1			La# (PC10) c2	DO# (PC1) c3	SOL (PC7) c4	RE# (PC3) c5	1/0/10/7/3

Cuando en la tabla aparece el asterisco (*) es porque se hace una mutación o cambio en el cálculo de la transposición T9, realizándola nuevamente sobre c y no sobre c1. Esto contribuye a generar una nueva altura (PC3) al aplicar la última transposición T5.

El total de los grados cromáticos que conformaron buena parte del material para el segundo sector lo determinamos con este procedimiento de transposición, obteniendo como resultado las siguientes alturas: (0, 1, 2, 3, 4, 5, 7, 8, 9, A). La secuencia de estas diez alturas es expuesta por el *glockenspiel* y la xilomarimba en el compás N° 5 de la partitura:



Figura 136. Secuencia de alturas provenientes de la tabla de transposiciones, Cps. N° 5, *Trompa*

Una vez generado el material de alturas referido en la tabla 27, procedimos a diseñar una serie de matrices. Tal como veremos, para la elaboración de estas matrices excluimos el PC (0), que fue utilizado, sin embargo, a manera de pedal en la correspondiente implementación musical. El objeto de esta exclusión fue utilizar únicamente nueve elementos en la matriz, y relacionarla con los diseños alusivos al *Factor 9*, cifra —que como hemos dicho reiteradamente— es sumamente significativa para la temática de la investigación.

Elaboración de dos matrices a partir de las transposiciones T2, T5 y T7

Utilizamos la primera matriz (Matriz a1) para la elaboración de los armónicos de la cuerda entre los compases No. 5 y 8. Esta matriz se dispuso luego de realizar las transposiciones T2-T5 y T7 a las alturas básicas del ritual. Como expusimos anteriormente, las repeticiones de las alturas del esquema básico del ritual están relacionadas entre sí con las cifras 5-7-12, las cuales a su vez tienen una relación parcial con la sucesión Fibonacci. Teniendo en cuenta ello, nos dispusimos a la ampliación tanto ascendente como descendente de estas tres cifras básicas, a fin de obtener un rango mayor de números con las mismas proporciones propias de la sucesión Fibonacci.

Entendido así, la secuencia (5-7-12...) ampliada en forma ascendente, por medio de la suma de los dos últimos miembros, y descendente, por medio de la resta de los mismos, da como resultado:

Tabla 28. Ampliación de material a partir de las propiedades de la sucesión Fibonacci

Límite, 3, 2	5,7,12	19,31...
Ampliación descendente		Ampliación ascendente

Tal como se observa, es posible ampliar la serie infinitamente cuando se amplía ascendentemente, más no al contrario, en cuyo caso, restando los últimos miembros

adyacentes (5-2), se obtiene una cifra límite, desde la cual es imposible avanzar y sostener las propiedades de la serie. En este caso dicha cifra límite corresponde al número 3. Si a partir de este cardinal continuáramos la sustracción obtendríamos un número negativo (resultado de restar 2-3).

Dado este límite, optamos por ampliar la secuencia numérica únicamente hasta el número 2, a partir del cual definimos un nuevo operador para las transposiciones. Según lo expresado, las transposiciones (T) se hicieron con base a T2-T5 y T7. Hemos excluido a T12 por obvias razones, ya que no ofrece ninguna variación desde el punto de vista de la transposición. La disposición de las dos matrices en la figura 137 se debe interpretar de abajo hacia arriba, con dos resultados para aplicar como material en la composición. Enseguida se ilustra el procedimiento y los resultados en el pentagrama:

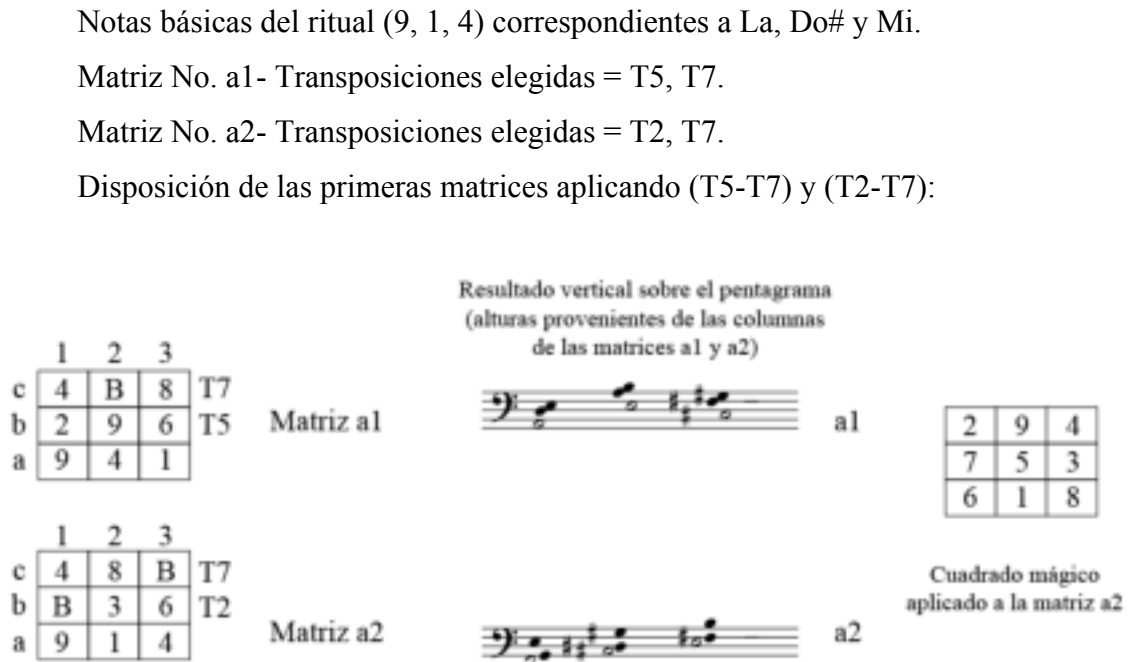


Figura 137. Matrices a1, a2 y cuadrado mágico

Las transposiciones las hemos efectuado de la base de las matrices hacia la copa. Así por ejemplo, en el caso de la matriz a1, en su primera columna, efectuamos el cálculo de transposición sumando 5 y 7 a la primera de nuestras alturas básicas del ritual (9), dando por resultado 14 y 16 respectivamente. Luego, hemos aplicado el módulo 12 a dichas cifras para obtener el resultado correspondiente a los grados cromáticos (2) y (4) respectivamente, como aparece a continuación.



Figura 138. Escala Mayor y escala *lidia* de La, provenientes de matriz N°2

Tal como lo vemos en la figura 138, si se seleccionan las alturas resultantes en cada una de las matrices a1 y a2, tenemos que la matriz a1 contiene todos los sonidos correspondientes a una escala mayor cuya fundamental es La, mientras que la matriz a2 —a partir de esta misma altura (La) y ascendiendo—, configura una escala Lidia.

Por otra parte, tomando la matriz a2 y aplicándole el orden del cuadrado denominado mágico¹¹¹ que aparece a la derecha de la figura 137, obtenemos una nueva secuencia de las alturas de la matriz, la cual fue dispuesta para la textura de armónicos de la cuerda en el compás N° 5. El orden de aparición de acuerdo a esta aplicación del mencionado cuadrado fue:



Figura 139. Secuencia proveniente de la aplicación del cuadrado mágico sobre la matriz N°2

El pasaje de armónicos que presentamos en la figura 140, situado entre el compás N° 5 y el N° 8 (cuatro compases) de la partitura, es ejecutado por las cuerdas. Se indica a continuación el orden de aparición de las alturas proveniente de la aplicación del cuadrado mágico a la matriz a2.

Orden expositivo de armónicos de acuerdo al cuadrado mágico

Figura 140. Pasaje de armónicos de la cuerda, Cps. N° 5-8

¹¹¹ Es un cuadrado o matriz que se caracteriza porque la suma de los números de sus columnas, filas y diagonales principales es siempre la misma.

3.5.4.1 Diseño e implementación de las matrices (1, 2, 1A, 1B, 2A)

Además de las matrices a1 y a2 —a partir del compás N° 6— aplicamos otras matrices (tipo Cuadrado Romano), que fueron conformadas con nueve filas y nueve columnas, diseñadas a partir de la tabla de transposiciones para la generación de material (véase tabla 27).

Matrices No. 1 y No. 2. Realizamos la elaboración de estas matrices en base a los resultados de transposición que efectuamos e ilustramos en la tabla 27. Recordemos que este procedimiento arrojó un resultado de diez alturas (a saber: 0, 1, 2, 3, 4, 5, 7, 8, 9, A) y que la primera de estas (Do / PC 0) fue reservada para usarse como pedal. Dispusimos nuestras nueve alturas sobre la fila (T0) y realizamos transposiciones a través de la aplicación de ciclos de un mismo operador (T3); como sabemos, este procedimiento consiste en transformar los términos de la matriz aplicando el operador en forma cíclica. El operador T3, lo aplicamos a la secuencia básica y a su inversión, de la siguiente manera:

Tabla 29. Matriz N° 1 (ciclo de un mismo operador)

1	2	3	4	5	7	8	9	A	T0
4	5	6	7	8	A	B	0	1	T3
7	8	9	A	B	1	2	3	4	T3 (T3)
A	B	0	1	2	4	5	6	7	T3 (T3(T3))

Tabla 30. Matriz N° 2 (ciclo de un mismo operador aplicado a la inversión)

1	2	3	4	5	7	8	9	A	T0
2	1	0	B	A	8	7	6	5	IT3
5	4	3	2	1	B	A	9	8	IT3(T3)
8	7	6	5	4	2	1	0	B	IT3(T3(T3))

Después del diseño de las matrices N° 1 y 2, procedimos a realizar una serie de combinaciones de las mismas (superposición, yuxtaposición, subdivisión en bloques, etc.) y a disponer el orden de aparición de las alturas y su papel en la estructura de la composición. Estos dos procedimientos serán explicados a continuación; en primer lugar, explicamos dichas combinaciones e ilustramos las correspondientes matrices y,

en segundo lugar, presentamos los pasajes instrumentales correspondientes a la aplicación musical.

Matriz No. 1A. La primera combinación efectuada se realizó sobre la matriz N°1 (ciclo de un mismo operador). Esta nueva combinación (la cual denominaremos de ahora en adelante como Matriz No. 1A) consistió en dividir la matriz N° 1 en dos grupos de cuatro y cinco columnas, y mezclarlos posteriormente de manera que se generara una intersección de cuatro casillas en el centro. La combinación de los elementos en las casillas comunes de los subgrupos A y B de la matriz, aparece tal como se ilustra en la tabla 31. El procedimiento consistió en desplazar dos casillas hacia abajo el subgrupo B de la matriz, a la altura del literal e, y posteriormente desplazarlo hacia la izquierda otras dos casillas. En este caso del desplazamiento hacia la izquierda del subgrupo B, los elementos de las columnas “d” y “f” los desplazamos hacia las columnas “c” y “e” respectivamente (véase tabla 32).

Tabla 31 División de la Matriz N° 1

Subgrupo A				Subgrupo B				
a	b	c	d	e	f	g	h	I
1	2	3	4	5	7	8	9	A
4	5	6	7	8	A	B	0	1
7	8	9	A	B	1	2	3	4
A	B	0	1	2	4	5	6	7

El resultado de la combinación es el siguiente:

Tabla 32. Matriz N° 1A

1	2	3	4				
4	5	6	7				
7	8	9-A	5-7	8	9	A	
A	B	0-1	8-A	B	0	1	
		B	1	2	3	4	
		2	4	5	6	7	

La implementación musical de esta matriz la veremos más adelante en detalle.

Matriz N° 1B. Para la nueva matriz —que llamaremos 1B— el procedimiento de combinación se representa en la tabla 33. En este caso (sobre la matriz N°1) vemos que se seleccionaron cinco subgrupos de nueve elementos, los cuales nos sirvieron para diseñar la estructura de ciertos pasajes, asignando a cada subgrupo un papel determinado, lo cual se explicará más adelante en las ilustraciones musicales. Es importante notar que cada subgrupo de nueve elementos contiene varios elementos en común, y que esto, por supuesto, incide directamente en los resultados musicales.

Tabla 33. Matriz N° 1B

a	b	c	d	e	f	g	h	i
1	2	3	4	5	7	8	9	A
4	5	6	7	8	A	B	0	1
7	8	9	A	B	1	2	3	4
A	B	0	1	2	4	5	6	7

Como se puede observar, se proyectan los bloques de submatrices, sobre las cuales se configurarán los pasajes musicales.

Matriz N° 2A. Esta matriz es una recombinación de los elementos de la matriz N° 2. El procedimiento efectuado partió de la subdivisión de la matriz en tres submatrices A, B, y C, de nueve elementos cada una. Luego de ello superpusimos dichas submatrices, y recombinaamos sus elementos con el resultado que se ilustra en la tabla 34. Anotamos, que para la combinación de la última submatriz (C) invertimos el orden de sus filas externas.

Tabla 34. Matriz N° 2A

A			B			C		
2	1	0	B	A	8	7	6	5
5	4	3	2	1	B	A	9	8
8	7	6	5	4	2	1	0	B

2-1-0			A
5	4-3		
	8-7	6	
	B-A	8	B
	2	1-B	
		5	
		4-2	C

3.5.4.2. Aplicaciones musicales de las matrices (1, 2, 1A, 1B, 2A)

La explicación de las aplicaciones musicales de las matrices no sigue el orden en que presentamos las matrices (1, 2, 1A, 1B, 2A), sino el orden en que fueron aplicadas a la partitura, compás a compás. Antes de ilustrar las aplicaciones de las matrices diseñadas, consideramos importante aclarar que la secuencia de las diez alturas citadas (0, 1, 2, 3, 4, 5, 7, 8, 9, A), fueron expuestas a manera de relevo por el *glockenspiel*, la xilomarimba, la flauta y el clarinete bajo, entre los compase N° 5 y el N° 9. También debemos notar que, en este sector, cumple un papel muy importante el pedal sobre Do, que es ejecutado por el piano en su tesitura más grave y luego por el clarinete y flauta.

El otro plano destacable en el compás N° 6, es el de los acordes con apoyaturas del piano (véase Figura 141), el cual se extiende hasta el compás N° 7. En este caso el primer acorde del piano (Cps. N° 6), utiliza la primera fila de la matriz N° 1 (1, 2, 3, 4, 5, 7, 8, 9, A), eligiendo el orden de aparición de sus alturas de manera concéntrica, de los extremos hacia el centro. Luego, a partir del segundo acorde, agregamos las notas complementarias de dicha fila correspondientes al PC (0, 6, B), ampliando hasta el compás N° 7 un plano libre elaborado con el total cromático.

para este caso es: (B, 9 ,8), (0, 1, 6), (5, 7, A), (5, 4, 2), (B, 1, 8), (2, B, A, 6), (8, 4, 7), (3, 5, 0), (2, 1, 5). Las clases de conjuntos de grados cromáticos PC que constituyen el pasaje son: 3-2, 3-5, 3-7, 4-19 y 3-3, repitiéndose en mayor número de veces los conjuntos: 3-7, 3-2 y 3-3. En la figura 143 se observa el resultado de los *pizzicati* en la partitura:

REGRESIÓN DE 3 SUBMATRICES SUPERPUESTAS/acordes de 3 y 4 notas

9

pizz.

f

Vln. I II

pizz.

f

Vln. II IV

pizz.

f

Vla. II

pizz.

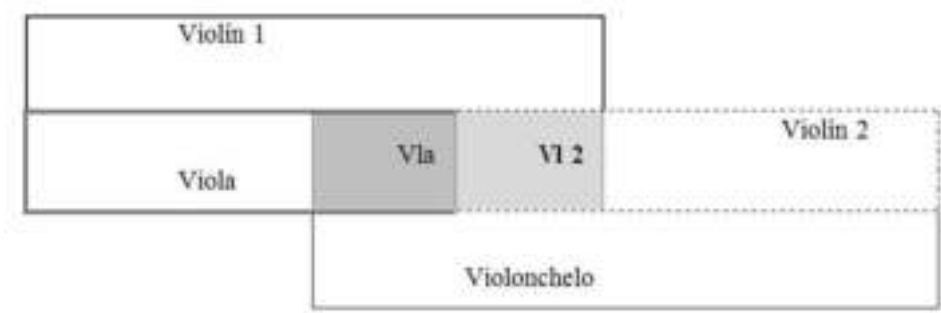
f

Vc. II

Figura 143. *Pizzicati* de la cuerda, Cps. N° 9, *Trompa*

Implementación Matriz 1A. Utilizamos la matriz 1A —entre otras cosas— para la continuación del pasaje de *pizzicati* de la cuerda en los compases N° 10 y 11 de la partitura. Para entender la distribución de las alturas, las cuales dispusimos horizontalmente en cada caso, procedemos a ilustrar en primera instancia las zonas de la matriz asignadas a los instrumentos.

Tabla 35. Zonas de la matriz 1A, que determinan las alturas para cada instrumento



El resultado musical del pasaje lo presentamos en la figura 144, donde observamos la partitura para cuerda y la matriz con los grados cromáticos que la componen.

10

arco

legno con cordas

arco

arco

Vln. 1 {

Vla. / Vln. 2 {

1	2	3	4			
4	5	6	7			
7	8	9-A	5-7	8	9	A
A	B	0-1	8-A	B	0	1

Vch. {

B	1	2	3	4
2	4	5	6	7

Figura 144. Matriz 1A y aplicación al Cps. 10 y 11, *Trompa*

Pasamos ahora a explicar los procedimientos que implementamos con la misma matriz (1A) relacionados con el material escrito para el sector del piano de los compases N° 9 y 10. El dibujo de la matriz en la figura 145, representa tres procedimientos. El primero de ellos se refiere a la dirección en la cual elegimos el orden de exposición de los miembros de la matriz que determinan las alturas de este pasaje del piano. De la misma manera podemos observar, a la derecha inferior del mismo dibujo, un cuadrado dividido diagonalmente, el cual significa que el segundo y tercer procedimiento para la disposición de los últimos acordes, se realizó con las alturas contenidas en estos sectores 2 y 3 de la matriz. También podemos notar que el sector que corresponde al centro de la matriz se encuentra rayado con líneas quebradas en la figura; esto significa que dicho sector no fue tenido en cuenta para el pasaje del piano; en este caso, reservamos sus alturas, para el pasaje de flauta y clarinete de los compases N° 10 y 11, las cuales fueron utilizadas —libremente— para disponer los multifónicos y las semicorcheas del compás N° 11. El resultado musical, con los elementos seleccionados de nuestra matriz, se puede ver a continuación:

1	2	3	4				
4	5	6	7				
7	8	9-A	5-7	8	9	A	
A	B	0-1	8-A	B	0	1	
		B	1	2	3	4	
		2	4	5	6	7	

Figura 145 Matriz N° 1A y aplicación al pasaje del piano, Cps. N° 9 y 10, Trompa

Esta matriz (1A) también nos aporta las alturas de su centro (intersección de las dos submatrices), las cuales, como ya mencionamos, fueron dispuestas de manera facultativa, para la elaboración de los multifónicos de flauta y clarinete en el compás N° 10 y parte del diseño del plano melódico del compás N° 11 (en el cual el clarinete imita la secuencia de la flauta). A continuación, podemos apreciar la aplicación musical de los compases citados:

Figura 146. Pasaje de flauta y clarinete, Cps. N° 10 y 11, Trompa

Implementación matriz N° 1B. Continuamos ahora con un importante sector del piano y la xilomarimba entre los compases No. 12 y 13. Para este caso, utilizamos nuestra matriz N° 1B, cuyo diseño proviene de la subdivisión un sector de la matriz N° 1 en cinco submatrices de nueve elementos. Como podemos observar en la figura 147, cada

submatriz está indicada con una figura geométrica en su vértice inferior izquierdo. De esta manera, el resultado de la aplicación de cada matriz en el pentagrama se encuentra señalada por la figura geométrica correspondiente y permite reconocer fácilmente cuál de las submatrices mencionadas aporta las alturas a cada secuencia armónica del piano en el compás N° 10 y primera parte del N° 11:

1	2	3	4	5	7	8	9	A
4	5	6	7	8	A	B	0	1
7	8	9	A	B	1	2	3	4
A	B	0	1	2	4	5	6	7

6	7	8
9	A	B
0	1	2

7	8	A
A	B	1
1	2	4

8	A	B
B	1	2
2	4	5

A	B	0
1	2	3
4	5	6

Figura 147. Pasaje del piano a partir de la Matriz N° 1B, Cps. N° 10 y 1, *Trompa*

En cuanto al compás N° 11, el relevo de acordes de tres alturas entre el piano y la xilomarimba, se explica como un procedimiento regresivo en la manera de seleccionar las alturas de cada subsección. En el dibujo a la izquierda (figura 148), se observa la forma de proceder para la selección de alturas en cada bloque submatrices. Tal como lo indica dicho dibujo, para el piano elegimos alturas de filas diferentes, mientras que para la xilomarimba tomamos los tres elementos de los acordes sobre una misma fila, de derecha a izquierda. De la misma manera que en el ejemplo anterior, ilustramos los bloques de submatrices identificándolos con una figura geométrica que los relaciona en cada caso, con el lugar de aplicación en la partitura. Seguidamente presentamos el

citado dibujo ilustrativo del procedimiento, los bloques de matriz utilizados para el pasaje, y la partitura correspondiente:

1	2	3	4	5	7	8	9	A
4	5	6	7	8	A	B	0	1
7	8	9	A	B	1	2	3	4
A	B	0	1	2	4	5	6	7

Elección de las alturas de los acordes

▬	▬	△
▬	△	○
△	○	○

← xil. 3

← xil. 2

← xil. 1

Acordes xilomrba

acorde de piano 1 ○

acorde de piano 2 △

acorde de piano 3 ▬

Bloque no utilizado

○ □ ● ●

Figura 148. Relevo de acordes piano-xilomarimba, Matriz 1B aplicación al Cps. N° 11, *Trompa*

Notemos que el acorde final del pasaje está hecho con base de la misma submatriz implementada en los acordes inmediatamente anteriores, y que en aquel, se presenta una mutación del Fa, que es reemplazado por un Mi en la xilomarimba.

Aplicación de la Matriz N° 1. (Pasaje de los compases No. 12 y 13 de la cuerda)

Para el primer y segundo violín (compases N° 12 y 13) diseñamos una textura con articulación *Jeté* (rebotando hacia la punta del arco). Pedimos en esta ocasión realizar el golpe de arco combinado *col legno* y cerdas. Las alturas se encuentran distribuidas en conjuntos de cuatro elementos que dispusimos en forma horizontal. El procedimiento es bastante aproximado al que ilustramos en la figura, pero advertimos que existen algunas variaciones en el orden de aparición de las alturas respecto de su posición original en la matriz. Como vemos en la figura 149, se muestra únicamente la primera fila de la matriz N° 1, debido a que el pasaje escrito para violines, utiliza en primer lugar las alturas de esta primera fila. Cada aparición de las flechas está indicada con un número (correspondiente a los diez pasos seguidos en el procedimiento) que indica el orden de exposición y el grupo de alturas elegidas por cada cuatro casillas adyacentes.

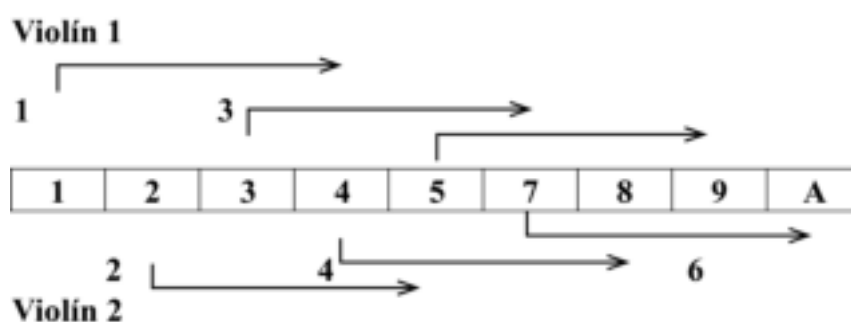


Figura 149. Selección de alturas para los violines, Matriz N°, Cps. N° 12-13, *Trompa*

Una vez se agota el material de la serie de cuatro alturas asignadas para estos instrumentos —que fueron tomados de la primera fila de la matriz—, procedimos a elegir dos columnas para los pasos N° 7 y 8. Finalmente, realizamos una retrogradación de las últimas tres alturas de las filas 1 y 2 para completar los pasos 9 y 10 indicados en nuestra ilustración.

									</

dos instrumentos. Como se puede observar en la figura 151, el procedimiento es mixto ya que se utilizan tanto los miembros de las primeras cuatro columnas como elementos seleccionados de la primera fila. Para terminar, asignamos las cuatro últimas alturas de la última columna a la viola, mientras que al violonchelo, le dispusimos las alturas que indica la flecha sobre la primera fila (corresponde a los últimos cuatro elementos de la fila tomados desde la última columna en dirección de derecha a izquierda).

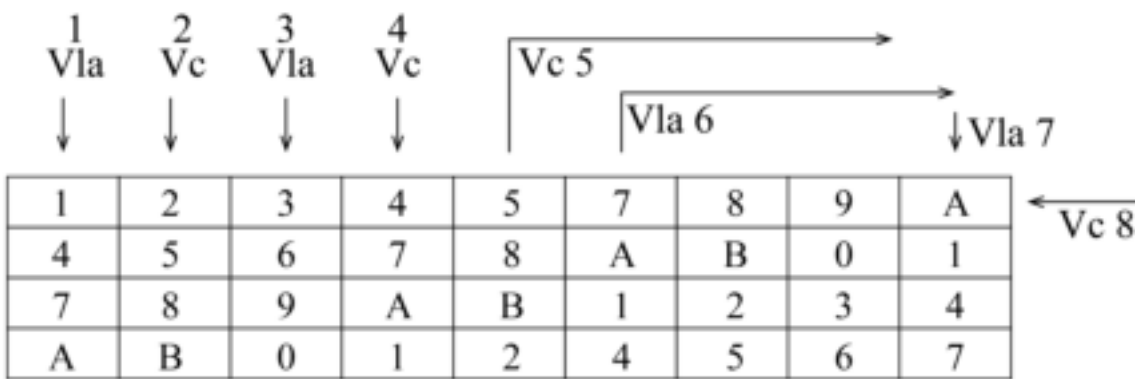


Figura 151. Selección de alturas para viola y violonchelo, Matriz N°1, Cps. N° 12-13, *Trompa*

El procedimiento en la partitura es el siguiente:

Figura 152. Resultado musical de la cuerda, Matriz N°1, Cps. N° 12-13, *Trompa*

Otra importante intervención en el compás N° 13, diseñada a partir de esta matriz N° 1 es el pasaje del clarinete, escrito con figuración de fusas. En este caso las alturas utilizadas corresponden a la totalidad de las que contiene la subsección indicada con doble línea sobre dicha matriz, la cual indicamos a continuación con su respectiva aplicación musical:

1	2	3	4	5	7	8	9	A
4	5	6	7	8	A	B	0	1
7	8	9	A	B	1	2	3	4
A	B	0	1	2	4	5	6	7

Figura 153. Subsección de la matriz N°1, alturas del clarinete

Figura 154. Pasaje de clarinete a partir de la Matriz N°1, Cps. N° 13, *Trompa*

3.5.4.3. Diseño y Aplicación de la Matriz N° 3

De la secuencia de alturas principal —establecida a partir de las operaciones efectuadas con base en la serie de Fibonacci— elaboramos una tercera matriz de tipo Cuadrado Romano. La generación de material consistió en combinar los elementos de las filas de la matriz, reagrupándolos en grupos de tres elementos. Dado que la matriz dispuesta resultaba de diez elementos en cada una de las filas y columnas, no tuvimos en cuenta una de estas columnas para realizar las combinaciones. De esta manera, el resultado de las agrupaciones por fila correspondió a tres conjuntos, cada uno de ellos con tres elementos. Tal como se observa en la figura 155 (procedimiento realizado sobre la primera fila de la matriz), la columna suprimida correspondió a la “J”. A la izquierda de la fila aparece la agrupación de alturas producto de una combinación concéntrica (selección de los elementos de los extremos hacia el centro de la fila).



Figura 155. Procedimiento realizado sobre la primera fila de la Matriz N° 3, Cps. N° 14, *Trompa*

La aplicación de la matriz N° 3 (figura 156) se elaboró para establecer el sector del clímax del movimiento. Donde el plano más importante está a cargo de la flauta y las cuerdas. Este sector está compuesto de dos secciones, la primera entre los compases N° 14-24 y el segunda entre los compases N° 25-38. Dichas secciones están dispuestas en el plan formal del movimiento en relación directa con la proporción aurea, dado que el compás N° 35 corresponde al clímax y el total de compases del movimiento es 57. El número de compases y la elección del clímax, se establecieron siguiendo las proporciones referidas en la transcripción del *Ritual con Trompa*. Esto está relacionado con el número de veces en se exponen las alturas A2 (Mi) 57 veces y A3 (Do#) 35 veces.

Sección No. 1 (Compases del N° 14-24). Tal como se ve a la izquierda de la matriz N°3 (figura 156), aparecen las agrupaciones de tres conjuntos por cada fila, cuyas alturas corresponden al pasaje de fusas elaborado para la flauta entre el compás No. 14 y el No. 24. El resultado de los conjuntos se dio al combinar las alturas de cada fila en la siguiente forma:

Dado el conjunto de nueve elementos, excluido “J”, «a, c, e, g, i (j) h, f, d, b,»:

1. Se agruparon de los extremos hacia el centro, (a, b), (c, d), (e, f), (g, h), (i)
2. Se reagruparon en grupos de tres elementos, (a, b, c), (d, e, f), (g, h, i)

El resultado obtenido fueron diez series de conjuntos de tres elementos, correspondientes a las diez filas de la matriz, y un conjunto más correspondiente a las nueve alturas principales de la matriz o secuencia madre.

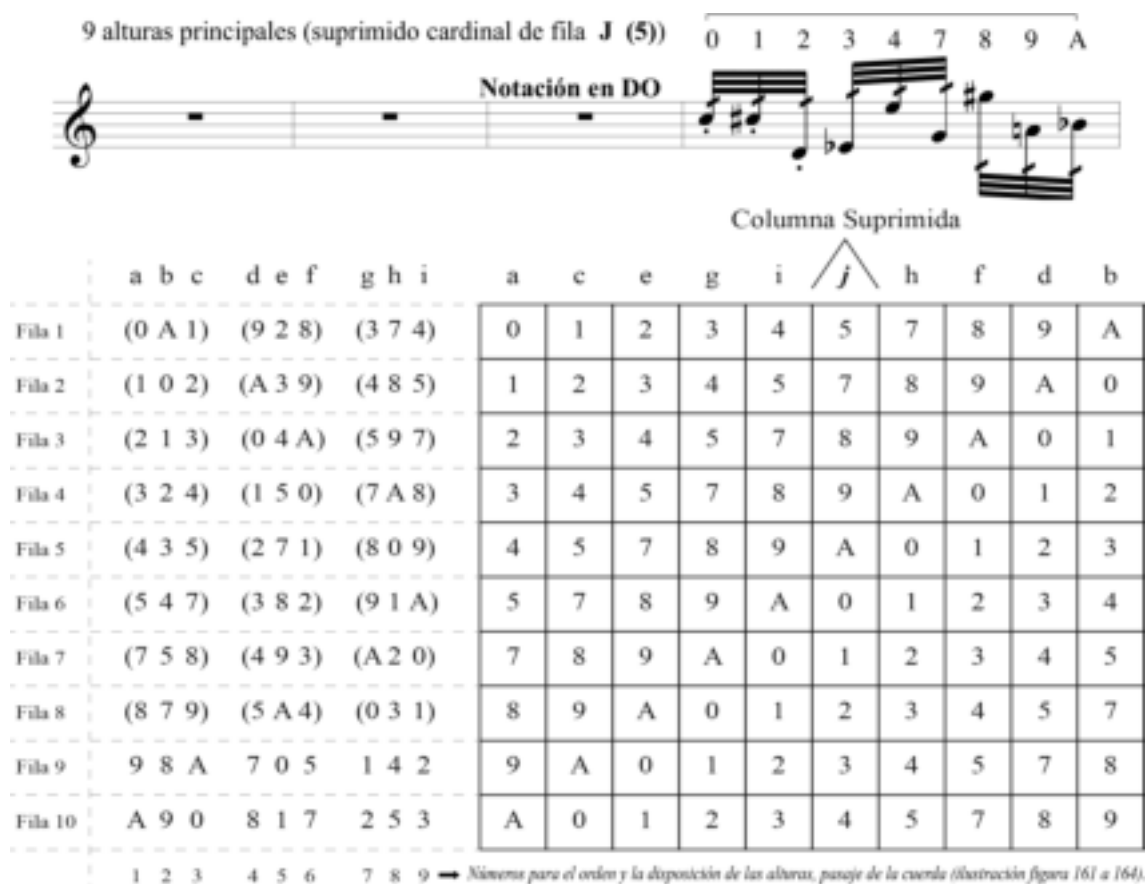


Figura 156. Matriz N° 3, *Trompa*

En la partitura asignamos a la flauta (en Sol) la exposición de la secuencia madre —o nueve alturas principales— en el orden en que estas aparecen en la fila superior de la matriz, de izquierda a derecha. También para este instrumento fueron asignadas las alturas obtenidas de la combinación de las filas de la matriz. El orden dispuesto se estableció partiendo desde la copa hacia la base. El resultado fue de once compases de tres grupos de tresillo cada uno. Observemos en la ilustración del presente pasaje (figura 157), que a cada compás le hemos asignado un número en la parte superior, y a cada tresillo una letra. Dichas indicaciones las dispusimos para facilitar la verificación de cómo realizamos la combinación concéntrica posterior de estos tresillos, los cuales fueron dispuestos para nuestro segundo sector del pasaje.

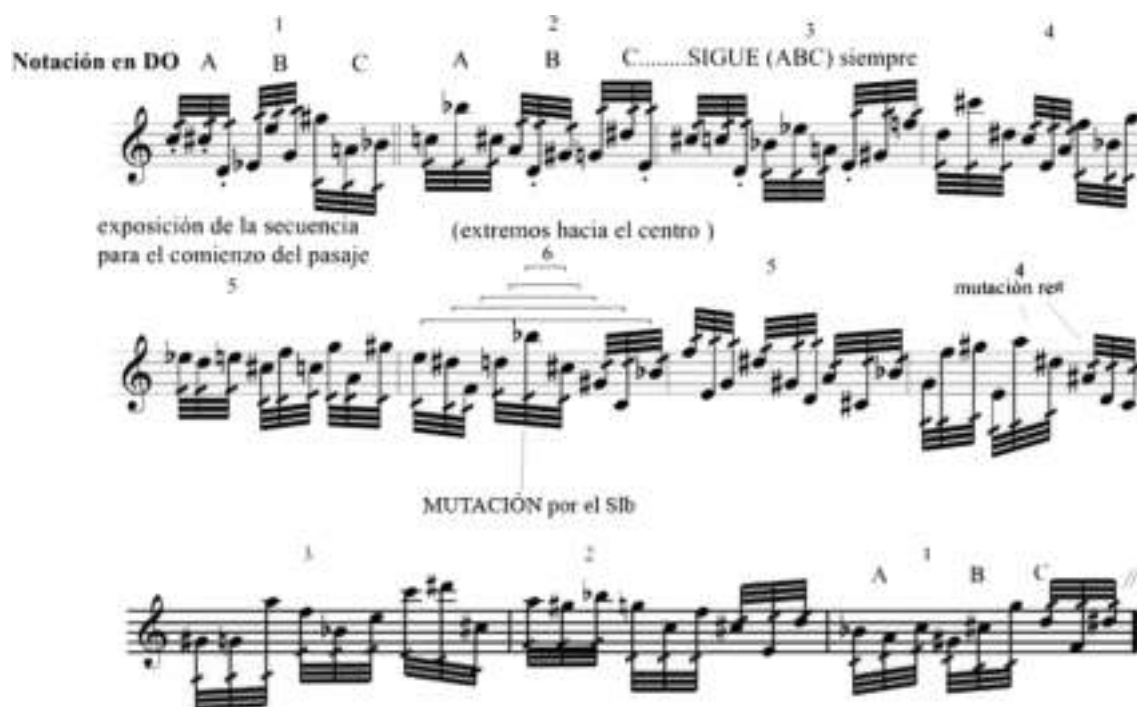


Figura 157, Tresillos de la flauta, Cps. N° 14-24, Trompa

Sección N° 2 (Compases del N° 25-38). El segundo sector de este pasaje corresponde a la recombinación concéntrica (de los extremos hacia el centro) del contenido de los once compases de la primera sección. El procedimiento se hace intercalando los grupos de tresillos entre dos compases, seleccionados con un mismo número. En la figura se ilustra el procedimiento:

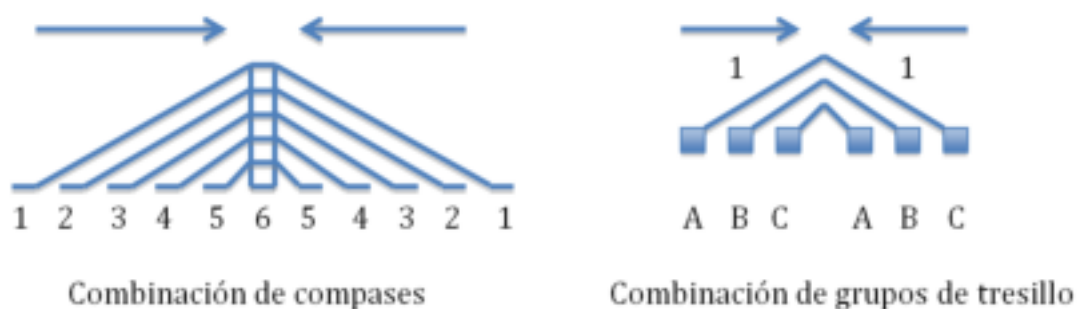


Figura 158. Procedimiento para la recombinación de los elementos de los compases N° 14-24

Los números (1, 2, 3, 4, 5 / 6 / 5, 4, 3, 2, 1) iguales corresponden a los compases cuyos componentes se combinaron; las letras en la figura (ABC/ABC) de la derecha indican la manera de combinar los tresillos de los compases señalados con un mismo número. Tal como se observa en la figura 158, cada número se agrupó con su *par* (1 con 1, 2 con 2, etc.). La combinación se basó en intercalar el primer grupo de tresillos de un

compás con el último grupo de tresillos de otro. La recombinación concéntrica se realiza entre compases indicados con los compases indicados con el mismo número (1-1/2-2/3-3/4-4/5-5 quedando sin posibilidad de combinarse el 6) y sus correspondientes grupos de tresillo (A B C) teniendo como resultado las agrupaciones AC, BB, CA.

Seguidamente se puede ver en la partitura, el resultado musical del segundo sector del pasaje para la flauta. Tal como en el caso del primer sector, indicamos en la parte superior del pentagrama, los números y letras relacionados con el orden de las combinaciones efectuadas:

The musical score for the flute part, measures 25-38, is presented on a single staff. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. Above the staff, several groupings are indicated with brackets and numbers: (1A/1C), (1B/1B), (1C/1A), 2+2, 3+3, 4+4, 5+5, 6 (extremos hacia el centro), 7, and coda libre *rit.*. Below the staff, there are annotations: 'A partir de este compás (No. 25 de la partitura), la flauta se dispuso traspuesta una 4a arriba' (From this measure (No. 25 of the score), the flute was written transposed one 4th line up), 'retrogradado al siguiente compás' (retrograded to the next measure), 'retrogradación del compás anterior' (retrogradation of the previous measure), and '9 silencios de fusa para el rallentando' (9 sixteenth-note rests for the deceleration).

Figura 159. Pasaje de flauta segunda sección, Cps. 25-38, *Trompa*

Comentarios finales respecto del presente procedimiento aplicado en la elaboración del pasaje de tresillos para la flauta. En cuanto a la primera sección del pasaje escrito para flauta, recordemos que el compás indicado con el número seis no fue combinado con ningún otro por ser el eje central de la combinación concéntrica. Por esta razón, combinamos sus componentes internos (de los extremos hacia el centro) y el resultado se dispuso en el segundo sector (ver último compás del penúltimo sistema del ejemplo musical en la figura 159).

En el caso del clarinete, su participación en el pasaje se limita a dos intervenciones imitativas del tema de la flauta, expuesto en el segundo sector. La primera de ellas está dispuesta entre los compases N° 27 y 35 de la partitura original. Las alturas utilizadas para la imitación las habíamos previsto, en el plan inicial, a la quinta inferior de la línea de la flauta; no obstante, para favorecer un mayor relieve y brillo a la línea melódica de la flauta (y en vista de que este punto corresponde al clímax movimiento) trasportamos sus alturas a una cuarta superior, a partir del inicio del segundo sector, por cuya razón la imitación del clarinete resultó a la octava inferior.

Con respecto a los últimos tres compases de este pasaje, tanto la flauta como el clarinete intercalan una serie de silencios de fusa entre sus respectivas líneas melódicas, que refuerzan el *ritardando*. El procedimiento, para esta coda de tres compases — aunque es libre— parte de una retrogradación de las alturas del compás tomado como eje central para la realización de los procedimientos concéntricos aplicados (compás indicado con el número 6). La retrogradación se puede observar en los últimos tres compases de la Figura 159.

Sección No. 1 (Compases N° 14-24). Procedimiento de la cuerda N° 14. Para la intervención de la cuerda en este sector consideramos la utilización de la columna (J), que no se usó como parte de los procedimientos aplicados para el plano de la flauta. En este caso, dicha columna la expusimos armónicamente en los dos primeros compases del pasaje (Véase Figura 160).

Posteriormente aplicamos una serie de combinaciones distintas para la disposición armónica de los cuatro instrumentos de cuerda. Dichas combinaciones las hicimos sobre cada una de las filas de la Matriz N° 3 (exceptuando la primera), a partir de las alturas correspondientes a su recombinación concéntrica cuyo resultado vemos a la izquierda de la matriz en la figura 156. Repetimos el procedimiento un total de nueve veces, configurando así, nueve bloques que marcan un importante sector del movimiento dentro de la estructura formal.

En las ilustraciones siguientes se observa, en primer lugar, la disposición armónica de los dos primeros compases de la cuerda, posteriormente la disposición del material de cada fila y su implementación en la partitura. Veremos igualmente una tabla debajo de cada ejemplo musical, que corresponde al modelo establecido para fijar el orden y disposición instrumental (vertical u horizontal) de las nueve alturas en cada caso.

Alturas de la columna J
inicialmente hacia abajo
(luego disposición libre)

The musical score consists of four staves. The first measure of each staff contains a descending melodic line (quarter, eighth, eighth, quarter notes) marked with a forte piano (*fp*) dynamic. The second measure contains a block chord marked with a pianissimo (*pp*) dynamic. The staves are arranged from top to bottom: Treble 1, Treble 2, Bass 1, and Bass 2.

Figura 160. Disposición armónica de los dos primeros compases de la cuerda.

Abajo encontramos una tabla explicativa de los procedimientos seguidos para la disposición de las alturas en la cuerda entre el compás N°16-24. En este caso la tabla se refiere al procedimiento realizado sobre la fila 2 de la matriz N° 3, con el que elaboramos el ejemplo a. La tabla consta de tres filas; la primera de ellas contiene las alturas de la fila 2; la segunda fila contiene las mismas alturas, pero en el orden de la recombinación concéntrica realizada; y la tercera contiene los números que asignaremos a cada una de las alturas para determinar el orden en que se dispondrán en la partitura. Dichos números (en negrilla) se encuentran ubicados en otra tabla, cuyas casillas corresponden a la posición de las notas en la partitura (en fusas). Ahora bien, si sobre nuestra tabla explicativa (36) elegimos un número cualquiera de la tercera fila, por ejemplo el número cuatro, dicho número corresponde a un La# (por encontrarse esta altura en la casilla adyacente superior); si elegimos el número dos, corresponde a un Do (igualmente situado en la casilla adyacente superior), etc. De acuerdo a esto, podemos ver que nuestros números se relacionan con las alturas, pero además debemos tener en

cuenta que los hemos ubicado en unas tablas, en la parte inferior de cada uno de nuestros ejemplos; para relacionar no sólo la altura elegida sino la disposición de la misma en la partitura. Finalmente debemos tener en cuenta que el orden de la elección de los números no es aleatorio, ya que corresponde a diversas agrupaciones previamente elaboradas las cuales se explican en cada caso.

Tabla 36. Tabla explicativa del procedimiento para la asignación de las alturas de la cuerda Cps. N° 16

ALTURAS (Disposición original fila 2 de la Matriz N° 3)	1	2	3	4	5	(7)	8	9	A	0
ALTURAS Recombinación concéntrica de la Matriz N° 3	1 Do#	0 Do	2 Re	A La#	3 Re#		9 La	4 Mi	8 Sol#	5 Fa
NÚMEROS Orden de disposición de las alturas en las tablas	1	2	3	4	5		6	7	8	9

A continuación, detallaremos el procedimiento compás por compás.

Segunda fila

a	1	2	5	6	8	7
b	2	3	6	7	1	2
c	3	4	7	8	6	5
d	4	5	8	9	3	4

A) Fila 2 de la matriz No. 3

Tercera fila

1	6	7
2	8	8
4	9	9
3	5	5

B) Fila 3 de la matriz No. 3

Cuarta fila conjuntos ordenados de a 3 elementos

1	2	3	5	6	7
2	3	4	6	7	8
3	4	5	7	8	9
4	5	6	8	9	9

C) Fila 4 de la matriz No. 3

Figura 161. Procedimientos implementados para cada fila de la Matriz N°3.

A. Fila 2 de la matriz N° 3. La organización de las alturas de este compás (elaborado con la segunda fila de la matriz N°3) sigue el orden de la tabla que se encuentra en la parte inferior del ejemplo musical. En esta tabla cada par de columnas

corresponde a un par de fusas. Esto fue dispuesto musicalmente, en cada tiempo, siguiendo un orden descendente del primer violín hasta el violonchelo.

Según la tabla, la disposición vertical elegida para el primer tiempo presenta un orden de 1-2 / 2-3 / 3-4 / 4-5. Esto significa que al disponer la armonía cada instrumento contiene una nota común con el anterior y el subsiguiente. Por ejemplo, el primer violín cuyas primeras notas son Do#-Do (grados cromáticos 1, 0) contiene con el violín segundo (el cual ejecuta do-re) una nota común que corresponde al Do. A su vez, el violín segundo presenta con la viola (que ejecuta Re-Sib) al Re como nota común.

Finalmente, luego de agotarse el procedimiento en la disposición que corresponde a la elección de los elementos 8-9 para el segundo grupo de columnas, hicimos en este caso una combinación de orden concéntrico, por pares de elementos de la recombinación concéntrica de la fila 2 de la matriz N°3, en la siguiente forma:

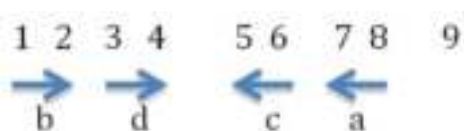


Figura 162. Orden concéntrico

El elemento No 9 no se tuvo en cuenta para el procedimiento de regresión. El orden de la elección lo indica el orden de las letras a-b-c-d. Para mayor entendimiento del procedimiento consideramos conveniente ver la tabla de referencia que hemos diseñado para esta fila 2.

B. Fila 3 de la matriz N° 3. Tal como se ve en este caso, el orden de los nueve elementos de la tercera fila se dispuso en forma libre.

C. Fila 4 de la matriz N° 3. La agrupación de alturas para la cuarta fila se hizo tomando tres elementos por vez y disponiendo los conjuntos uno bajo el otro, partiendo desde el primer violín hacia el violonchelo. El último de los elementos correspondiente al número 9, fue repetido tal como se ve en la ilustración del ejemplo C.

Quinta fila / orden de agrupación de a 4 elementos Sexta fila Séptima fila Octava fila

a 1 2 3 4 9 1 1 2 5 6 9 1 1 3 5 7 9 2 1 2 3 4 9 8

b 3 4 5 6 2 3 2 3 6 7 1 2 2 4 6 8 1 3 2 3 4 5 7 6

c 5 6 7 8 3 4 3 4 7 8 2 3 3 5 7 9 2 4 3 4 5 6 5 4

d 7 8 9 1 5 6 4 5 8 9 3 4 4 6 8 1 3 5 4 5 6 7 3 2

D) Fila 5 de la matriz No. 3 E) Fila 6 de la matriz No. 3 F) Fila 7 de la matriz No. 3 G) Fila 8 de la matriz No. 3

Figura 163. Quinta, sexta, séptima y octava fila

D. Fila 5 de la matriz N° 3. Se dispuso tomando de a cuatro elementos (primeras cuatro columnas de la tabla), siempre hacia abajo, desde el violín hasta el violonchelo. Al agotar el material con el elemento número nueve, tomamos los elementos, de dos en dos, en la forma que se ilustra en la tabla para las dos últimas columnas

E. Fila 6 de la matriz N° 3. La sexta fila se combinó con elementos tomados de dos en dos. El orden es similar al del procedimiento efectuado con la Fila 2 (ejemplo del literal “A”). Al agotar el material con el elemento N° 9 se prosiguió a repetir la operación, continuando con el elemento N° 1 (8-9/9-1/1-2 /2-3, etc.).

F. Fila 7 de la matriz N° 3. La séptima fila se dispuso tomando de a cuatro elementos y disponiéndolos verticalmente para cada uno de los acordes de fusas. El orden de la secuencia para la disposición vertical parte del primer violín hacia el violonchelo. La secuencia consistió en iniciar cada vez con el penúltimo elemento expuesto de cada línea vertical y disponerlo como primero de la siguiente línea. Cuando se agota el material de los nueve elementos, se vuelve a repetir el procedimiento desde el inicio hasta agotar las casillas de la tabla.

G. Fila 8 de la matriz N° 3. Se dispuso un Cuadrado Romano de cuatro elementos para las primeras cuatro columnas de la tabla y posteriormente para las dos

últimas columnas, se dispusieron los elementos, de dos en dos, en orden retrógrado, desde la línea del primer violín hacia el violonchelo. Se hizo una mutación, intercambiando en la partitura el orden al comienzo del procedimiento (elemento N° 1 por el N° 2).

Novena fila

1	2	3	5	4	3
4	5	6	2	1	2
7	8	9	3	4	5
8	7	6	1	3	8

H) Fila 9 de la matriz No. 3

Décima fila

1	2	3	4	5	6
2	3	4	5	6	7
3	4	5	6	7	8
4	5	6	7	8	9

I) Fila 10 de la matriz No. 3

Figura 164. Novena y décima fila

H. Fila 9 de la matriz N° 3. Se distribuyeron los nueve elementos de la fila en la siguiente forma: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9 / 8, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1 / 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8. Posteriormente con cada tres elementos en su orden de izquierda a derecha dispusimos las alturas a partir del primer violín hacia el violonchelo; luego se repitió la operación hasta agotar el material.

I. Fila 10 de la matriz N° 3. Se dispuso un orden de seis elementos en forma de Cuadrado Romano completando todas las alturas. La implementación en la partitura se hizo de forma horizontal, comenzando por el primer violín y continuando hacia abajo hasta el violonchelo.

2. Segundo sector de la cuerda (Cps. N° 25)

Este sector no es más que la repetición del anterior. Fue abordado con un plan de silencios entreverado en medio de la textura de la cuerda. La forma de disponer los silencios es la de una línea quebrada que atraviesa todo el bloque armónico del cuarteto de cuerda. La intención del pasaje es la de causar una sensación de espacialización o rotación de la línea, que resulta por el efecto puntillista aplicado en la implementación de los silencios. Se supone que debe configurarse un plano de la línea de los silencios a manera de relevo entre los instrumentistas, y que dicho plano dispuesto en forma de *zig zag* permite apreciar un determinado relieve melódico. La articulación en *legnos* y *pizzicati* está pensada para favorecer el efecto buscado.

El evento re expositivo del primer sector de fusas de la cuerda en el cual dispusimos el plan de los silencios mencionado, está comprendido entre los compases N° 25- 38; esta reexposición corresponde a siete compases, entre el N° 18 y el 24. Seguidamente presentamos una sección de la reexposición en la cual se observa la línea de los silencios en forma quebrada.



Figura 165. Relieve de la línea de silencios de fusa.

3.5.5 Sector final de Trompa

Para el último sector de este movimiento basado en el ritual de trompa, decidimos hacer una reexposición temática de la introducción. Se trata de una variación armónica de carácter rítmico y suspensivo, que da lugar al inicio de un sector codal donde presentamos los componentes temáticos de una danza indígena y una gaita *wiwa*, con base a cuyos temas finalizaremos la obra.

La variación sobre el tema de la introducción (ver figura 167), se basa en los resultados de las transposiciones realizadas con los operadores T2, T5 y T7 sobre las

matrices a1 y a2 referidas anteriormente (ver figura 166). Como sabemos, las alturas obtenidas de estas transposiciones, ampliaron nuestro material para desarrollar la composición de este sector de la obra. Tomamos el resultado de dichas alturas, y procedimos a combinar el material con su complemento cromático. Tal se deduce de la figura, dicho complemento lo constituye el conjunto de grados (O, 5, 7, A), cuyas alturas interactúan en el pasaje sobre todo en el compás N° 41, antes de la modulación temática que conduce a la danza indígena. La articulación y carácter de las primeras cuatro semicorcheas del compás N° 39, y la respuesta de los armónicos de la cuerda, representan una evidente evocación del tema de la introducción. Podemos ver en la siguiente figura, el material de alturas utilizado para el pasaje y el resultado en la partitura. El complemento cromático PC (7), correspondiente a un Sol, se presenta desde el inicio del pasaje (ver piano y violonchelo), mientras que el resto de los sonidos complementarios (Do, Fa y Si bemol) aparecen en el último momento antes del inicio de la danza (compás N° 41).



Figura 166 Material de alturas obtenido con los operadores T2, T5, T7

La secuencia total de alturas obtenida (PCS) es (1, 2, 3, 4, 6, 8, 9, B). El complemento cromático corresponde a PCS (0, 5, 7, A).



Figura 167. Reexposición temática de la introducción, *Trompa*

Del compás N° 45 al final de movimiento exponemos el tema de la gaita *Nola* (Cps. N° 46), acompañado de un elemento rítmico escrito para la viola y el violonchelo, el cual elaboramos a partir de los giros interválicos más importantes de dicha gaita (segunda mayor, tercera menor y cuarta justa). Por otra parte, los violines mantienen la textura de armónicos hasta el final del movimiento. Para finalizar este plano de cuerda lo hemos fragmentado, poco a poco, por medio de silencios interpuestos y una indicación de *smorzando* y *morendo* que conduce a la sección mixta con la que finalizamos el movimiento. La siguiente ilustración musical, nos permite apreciar el resultado en el pentagrama.

The image shows a musical score for a piece titled 'Trompa', measures 45-49. The score is written for a large ensemble. The instruments and parts included are: Fl. Sol (Flute Solo), Clar. Bajo (Bass Clarinet), Xikomba (a traditional Andean instrument), Piano, v11 (Violin I), v12 (Violin II), vla (Viola), and vc (Violoncello). The music is characterized by intricate rhythmic patterns, often using eighth and sixteenth notes. Dynamic markings such as *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte) are present. There are also performance instructions in Spanish, such as 'cerca y poco acentuado al tálion' (close and slightly accented to the talion). The score is arranged in a system with multiple staves, and the measures are numbered 45 through 49.

Figura 168.Cps. 45-49, *Trompa*

3.6. Final Gaita y Danza indígena

Tal como citamos, el último movimiento de la obra lo concebimos con el tema de la gaita denominada *Nola*, la cual es parte de las obras transcritas y analizadas al inicio de este capítulo. El plan de este movimiento final de nuestra composición, se basa en tres aspectos fundamentales:

1. El tema de la gaita *Nola*, expuesto fielmente a la transcripción realizada.
2. Un plano rítmico, elaborado con base a la ejecución de la caja indígena para el acompañamiento de la gaita, y utilizando giros interválicos propios del perfil melódico de la mencionada gaita.
3. Intervención electroacústica de elementos señalizados y procesados correspondientes a distintas actividades propias de las reuniones y encuentros indígenas, tales como rituales de *pagamento*, celebraciones, ensayos musicales y otros.

Para la introducción hemos compuesto un sector a partir del ritmo de acompañamiento de la gaita, realizado con la caja indígena. En su forma más básica, dicho acompañamiento consta de un diseño binario de ocho semicorcheas en compás de dos por cuatro, o bien dieciséis semicorcheas en compás de cuatro por cuatro. En general, podemos decir que la caja es el resultado de la ejecución de dos planos tímbricos distintos, realizados sobre un solo parche. El primero de ellos es algo opaco y poco grave, con relación al otro, el cual resulta más brillante y agudo (La diferencia entre los timbres se da por el lugar de ejecución, hacia el centro del parche, o hacia el borde). En la figura 169 ilustramos el ritmo correspondiente, donde distinguimos ambos planos tímbricos y especificamos con las cabezas de las notas el golpe más grave (cabeza de nota normal), golpe grave de menor sonoridad (cabeza de nota triangular), y golpe agudo (cabeza de nota con X). El segundo sistema del ejemplo, corresponde al ritmo ejecutado por las maracas.

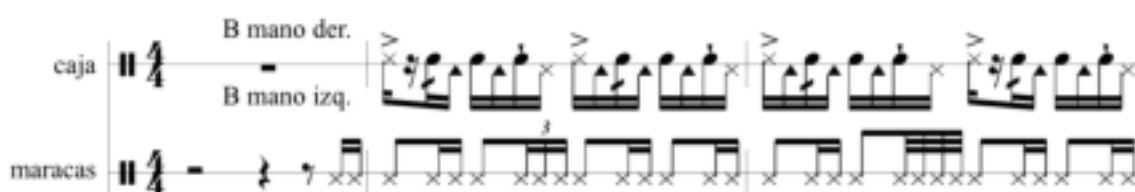


Figura 169. Base del acompañamiento rítmico de la gaita *wiwa*

En cuanto a la aplicación de los anteriores elementos descritos, hemos compuesto una variación del acompañamiento para la flauta en Sol, con intervención de llaves y articulación de sílabas como (“ch” y “t”), para efectuar acentos en determinados tiempos del compás. Sobre este plano, expusimos el tema de la gaita *Nola* ejecutado por la xilomarimba, y un plano más, con el cuerpo de la cuerda en *pizzicati*. Este pasaje lo hemos compuesto basados en las propiedades del modo cuatro de Messiaen, así como en dos en modos lidios, de Sol y de La respectivamente. Observaremos, en un primer ejemplo, las indicaciones sobre los modos y alturas utilizados en el pasaje, y posteriormente el extracto musical correspondiente.



Figura 170. Material aplicado en la introducción Danza Indígena

Figura 171. Tres planos instrumentales de la introducción

El *Allegro* del último movimiento a partir del compás N° 28 está compuesto con un plano de cuerda escrito en forma libre a partir variaciones de los giros melódicos e intervalos propios de la gaita *Nola*. Así mismo, los encadenamientos funcionales (cadencias plagales y encadenamiento del séptimo al primer grado) se relacionan con el análisis de la función armónica dada a la citada transcripción. El tratamiento armónico de la cuerda lo hemos elaborado de forma facultativa con variaciones cromáticas en las líneas melódicas y cadencias citadas. Este plano sirve de base para la exposición continua de la melodía original de la gaita por parte del piano y la xilomarimba. Algunos fragmentos de la melodía son expuestos por el piccolo y el clarinete soprano, que finalmente terminan por apoyar al cuerpo rítmico de la cuerda. Un plano de

percusión, elaborado con timbales y el acompañamiento de las maracas, termina afirmando el carácter del *ostinato* final. La obra finaliza con dicho *ostinato* instrumental. La inclusión del plano electroacústico diseñado para este movimiento es facultativa. En este sentido el cuerpo instrumental de la *Danza indígena* es suficiente y autónomo para el desarrollo de la temática.

A continuación, ilustramos apartes de la partitura partiendo del *Allegro* final del compás N° 28. Se describen bajo las figuras las disposiciones rítmicas, armónicas y melódicas, en los principales sectores de la *Danza indígena*.

The musical score for Figure 172 is arranged in a system of staves. The top staff is for Ximba, followed by a grand staff for Piano (Pno.) with treble and bass clefs. Below the piano are staves for Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). At the bottom is a staff for harmonic structure, showing chords I, IV, I, IV, I, VII, and I. The Vln. II staff includes the instruction 'Casi jeté hacia la punta'. The score is marked with dynamics such as *mf* and *f*.

Figura 172. Tema de la gaita *Nola*, acompañamiento de cuerda y estructura armónica, *Danza Indígena*



Figura 173. Variación en el plano de la cuerda, *Danza Indígena*

This musical score for Figure 174 includes staves for Xilomimba, Piano (Pno.), Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The Xilomimba and Piano parts have a more melodic and rhythmic character compared to the strings. The string parts include dynamic markings like 'p' and 'piu forte'. There are two instances of the lyrics 'cuasi jeté hacia la punta con fuerza' written below the string staves.

Figura 174. Tema de la gaita *Nola* en piano y xilomarimba, *Danza Indígena*

This musical score for Figure 175 features two staves: Piccolo (Picc.) and B♭ Clarinet (B♭ Cl.). Both instruments play complex rhythmic patterns with many beamed sixteenth and thirty-second notes, providing rhythmic support to the string section.

Figura 175. Apoyos rítmicos de flauta y clarinete al plano de la cuerda, *Danza Indígena*



Figura 176. Planos melódicos de la gaita *Nola* superpuestos, *Danza Indígena*

4. CONCLUSIONES PARCIALES

La evolución de las propuestas para la transcripción de la música de transmisión oral —a través de las representaciones estructurales de la escuela francesa y los métodos afines a las escuelas alemana y norteamericana— ofrecen un amplio espectro de posibilidades para la elección del tipo de notación y la implementación de nuevos diseños, que se ajusten a determinados tipos de expresión musical. En nuestro caso, utilizamos métodos mixtos de notación, haciendo énfasis en uno u otro aspecto, teniendo en cuenta que el objeto de las transcripciones, debería sobrepasar el estricto campo etnomusical, para ser aplicado en la composición. Sin embargo, no descartamos el uso de la transcripción tradicional, universalmente aceptada, la cual dispusimos como parte fundamental dentro de los procedimientos elegidos para la elaboración de la notación mixta.

Si bien la utilización de la metodología mixta de transcripción, utilizada por los investigadores del museo del hombre en París, es de gran ayuda para la comprensión global del fenómeno transcrito, este procedimiento requiere tanto de imaginación y creatividad como de objetividad. La experiencia adquirida a través del estudio y análisis de este tipo de transcripción, ha sido de gran utilidad durante la mayor parte del trabajo de notación de la música indígena recopilada durante los viajes de campo. El sistema adoptado e implementado, de acuerdo a las necesidades de cada caso particular, se constituyó como la mejor solución para obtener la representación de cada una de las piezas. Finalmente, se puede concluir que el trabajo de transcripción y representación de

la totalidad de las piezas registradas, es una labor compleja que sobrepasa los límites de la investigación correspondiente a la presente tesis. Es necesario ahondar en ello durante otro proyecto que dimensione mayormente el marco de lo etnomusicológico.

En nuestra labor de creación, de la presente obra, fue necesario establecer el orden de las estructuras que utilizamos en cada una de las secciones. En estos casos, las representaciones sinópticas o notación mixta, nos sirvieron como entes controladores durante el proceso compositivo, generando ideas a través de su consulta, o siendo analizadas como cuadros comparativos a partir de los cuales establecimos los contenidos musicales. De acuerdo a lo expresado respecto de la transcripción de las tres piezas, sobre las cuales basamos nuestra última composición, dichas formas de representación, sirvieron para determinar el valor intrínseco de cada una de las obras.

En cuanto a la estructura general de la composición, hemos integrado en ella importantes temas que forman parte de la cosmogonía de la cultura *wiwa*. Nos referimos al aspecto ritual, que en este caso, fundamenta dos importantes movimientos de la obra. El tratamiento temático de los rituales en la composición, rebasa la importancia del hecho en sí mismo, en tanto que dichos rituales están relacionados con dos instrumentos musicales, los cuales únicamente son utilizados por los *mamos* de la tribu. No menos importante es el haber podido elaborar todo un movimiento basado en un funeral indígena, presenciado e interpretado por parte del antropólogo Gerardo Reichel Dolmatoff. Su escrito al respecto es considerado uno de los más importantes testimonios relativos a esta ceremonia.

Es evidente que la relación entre la música escrita y los fenómenos acústicos propios de la zona selvática de la SN, se constituye en uno de los principales temas del primer movimiento de la obra. Esta temática forma parte de los aspectos de la música programática que nos propusimos implementar en las composiciones de la investigación. Lo es también, el tema del segundo movimiento referido a las abejas, e incluso, la utilización de las temáticas rituales ya consignadas. Esta forma de proceder, coincide con nuestra propuesta inicial, en la cual proyectamos la utilización de este tipo de referencia para la elaboración de las composiciones. Dicho planteamiento y su posterior implementación, lo consideramos un aporte valioso, dada la importancia que tienen las ideas representadas para la comunidad *wiwa*.

Finalmente, desde el punto de vista de un enfoque del regionalismo crítico en la obra, dicho concepto, respecto de la disciplina musical, lo hemos entendido como un factor integrador, entre las propiedades de la música *wiwa* y las técnicas de composición

utilizadas, en este sentido tuvimos en cuenta las características propias de los instrumentos indígenas y el resultado de su interacción con los occidentales, e incluimos así mismo, en la estructura de la composición, una resignificación de los elementos propios de la música y el pensamiento de la cultura indígena *wiwa*. Este y otros asuntos relativos a la conclusión de la presente obra los tratamos de manera más detallada en las conclusiones finales de la presente tesis.

BIBLIOGRAFÍA

- ADLER, Samuel. *El estudio de la orquestación*. Jaime Mauricio Fatás Cabeza, Luis María Fatás Cabeza (Ed.). Barcelona: Idea Books, 2006.
- AULESTIA, Gotzon. *Técnicas compositivas del siglo XX*. Tomo I. Buenos Aires: Alpuerto, 1998.
- BARTÓK, Béla. “Sobre el método de transcripción”. En: *Escritos sobre música popular*. Madrid: Siglo XXI, 1979
- BOLIVAR VILLAZÓN, Epimelio; *et. al.* (Eds.). *Shihkakubi. Música tradicional wiwa*. Juan Feliz Malo (Trd.). Bogotá: CINEP; OWYBWT; ALBOAN; AECID, 2010.
- CÁMARA DE LANDA, Enrique. *Etnomusicología*. Madrid: Ediciones del ICCMU, 2004.
- DENSMORE, Frances. *Papago Music*. Washington: Smithsonian Institution, 1929.
- _____. *Chippewa Music*. Washington: Smithsonian Institution, 1910.
- DOLMATOFF, Gerardo Reichel & DUSSÁN, Alicia. *Estudios Antropológicos*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1977.
- DOLMATOFF, Gerardo Reichel. “Notas sobre el simbolismo religiosos de la Sierra Nevada de Santa Marta”. En: *Razón y Fábula*. Separata. Bogotá: Universidad de los Andes, 1967.
- FERNANDEZ CALVO, Diana. “La representación gráfica de la música de tradición oral. Enfoques y problemas”. En: *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*. N° 21, Editorial EDUCA, 2007.
- _____. *Constantes gráficas. La representación de la altura del sonido en el sistema notacional de Occidente*. Publicación internacional del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” UCA con la Editorial de la Universidad Peruana de Arte Orval. Perú: EDUCA-ORVAL, 2010.

- HELFFER, M. y SWARZ, J. “De la notation tibétaine au sonagramme”. En: *Ethnomusicologie et représentation de la musique*. París: CNRS, 1981
- KODÁLY, Zoltán. *Folk Music of Hungary*. Budapest: Corvina Kiadó, 1982.
- LONDOÑO FERNANDEZ, María Eugenia. *La música en la comunidad indígena Embera Chamí de Cristianía. Descripción de su sistema musical y aporte metodológico para el aprovechamiento de la música en los proyectos de reapropiación cultural y desarrollo etnoeducativo*. Colombia: Universidad de Antioquia, 2000.
- LORTAT-JACOB, B. “Danse de Sardaigne: Composition renouvellement”. En: *Ethnomusicologie et représentation de la musique*. París: CNRS, 1981.
- NOVATI, Jorge y RUIZ, Irma. *Mekamunaa, Estudio etnomusicológico sobre los Bora de la Amazonía Peruana*. Buenos Aires: Secretaría de Cultura, Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, 1984.
- MESSIAEN, O. *Técnica de mi lenguaje musical*. Daniel Bravo López (Trd.). París: Alphonse Leduc, 1993.
- PIERCE, John R. *Los sonidos de la música*. Andrés Lewin Richter (Trd.). Barcelona: Prensa Científica; Editorial Labor, 1985.
- RICAUERTE, C.; DOLMATOFF, G; y AMAYA, M. “Lenguas aborígenes de Colombia” En: *Descripciones 3*. Bogotá: Colciencias, Universidad de los Andes, CNRS, 1989.
- ROUGET, G. (comp). *Ethnomusicologie et représentation de la musique*. París: Centre National de la Recherche scientifique, 1981.
- SAITTA, Carmelo. *Percusión: Criterios de instrumentación y orquestación para la composición con instrumentos de altura no escalar*. 1 ed. Buenos Aires: Saitta Publicaciones musicales, 1998.
- _____. *El ritmo musical*. 1ed. Buenos Aires: Saitta Publicaciones musicales, 2002.
- SALLE, Pierre. “Jodel et procédés contrapontiques des Pygmées”. En: *Ethnomusicologie et représentation de la musique*. París: CNRS, 1981.

ZEN, Hugo. “Le jeu d’un flute de Pan Polyphonique”. En: *Ethnomusicologie et représentation de la musique*. Paris. CNRS, 1981.

CAPÍTULO VI

CONCLUSIONES

De acuerdo a nuestra hipótesis, hemos verificado a través de una síntesis analítica, los resultados obtenidos luego de finalizar la presente investigación. Recordemos que el principal objeto de ésta, consistió en comprobar que la música del pueblo *wiwa* representa una fuerte impronta identitaria, dadas las relaciones existentes entre sus expresiones musicales y pensamiento cosmogónico, lo cual ofrece un componente étnico importante, que en conjunción con el uso de técnicas de composición contemporáneas, permiten la elaboración de obras y la resignificación de los objetos investigados.

Para la demostración de nuestra tesis, realizamos una recopilación representativa de piezas de música *wiwa*, que incluyó rituales relacionados con dos instrumentos considerados sagrados (el caracol y la trompa) por el uso que le da la autoridad máxima de la comunidad, especialmente en ceremonias y *pagamentos*. El repertorio, en su mayoría inédito, fue debidamente clasificado, siendo registradas las consideraciones acerca del significado de cada pieza por parte del *mamo*. A su vez, realizamos entrevistas con cada intérprete del grupo musical, durante las cuales se consignaron observaciones sobre la ejecución instrumental, las circunstancias en que se interpreta su música y el rol que desempeña cada instrumento en la música *wiwa*.

La implementación de los métodos propios de la etnomusicología fue decisiva en esta etapa de la investigación, especialmente en la manera de proceder durante los preparativos para el trabajo de campo, la ejecución de los viajes y la obtención de la información (de acuerdo a lo descrito en el segundo capítulo).

Hemos confirmado tajantemente que la relación entre el pensamiento cosmogónico *wiwa* y su música, hacen de ella un instrumento ritual, el cual debemos reconocer y darle un tratamiento adecuado a su importancia. Esta afirmación la sustentamos en dos razones principales:

1. Las explicaciones del *mamo* en cuanto al significado de cada una de las piezas registradas respecto de los objetos significativos que son parte de su mundo (los fenómenos naturales, los animales, las personas o deidades a los cuales se les canta y las circunstancias en que se interpreta dicho canto) indican que la música es, por encima de todo, un instrumento sagrado. En este aspecto, se reafirma lo

expresado por Reichel Dolmatoff sobre la música tribal en Colombia cuando se refiere a ésta como un lenguaje ritual¹¹².

2. El análisis, efectuado a las estructuras musicales estudiadas para ser aplicadas en la composición, indica que el contenido de las mismas posee características significativas que permiten definirlas y relacionarlas con términos matemáticos. Así mismo, validamos que algunas de estas características, corresponden a elementos numéricos que forman parte de sus relatos cosmogónicos (es el caso del número nueve).

Con relación al primero de los puntos enunciados, elaboramos tres obras en el marco del doctorado, desarrollando dos aspectos principales a partir de los conceptos emitidos por parte del *mamo* y un tercer aspecto relacionado con la ritualidad. Los dos primeros temas se refieren a las piezas de chicote y de gaita. Las dos obras, fundamentadas en estas piezas indígenas, incluyeron elementos elaborados con una visión programática cuyo objeto fue —entre otros— exaltar la importancia que tiene el medio ambiente que rodea los poblados *wiwa* en la sierra, lo cual se encuentra íntimamente ligado a su pensamiento y su sentido de territorialidad. Esta temática se evidencia principalmente en la introducción la obra *Shihkakubi* (que expone el tema de un ritual y evoca el ambiente acústico del medio selvático), y en el trío (referido a las abejas y la utilización de la cera), así como en varios sectores de la obra para flauta *Chicote* (a través del tratamiento temático de los fenómenos acústicos del medio ambiente tales como el agua, la brisa y los animales).

Por otra parte —respecto de la ritualidad— el funeral sobre el cual fundamentamos el tercer movimiento de *Shihkakubi*, está ligado a varios aspectos tanto religiosos como filosóficos, comunes a las tribus indígenas de la Sierra Nevada. En dicho ritual de enterramiento, surge una dialéctica entre el bien y el mal, relacionada así mismo con lados opuestos (derecho-izquierdo, este-oeste, sur-norte, etc.), lo cual se evidencia en la distribución del espacio y la concepción cósmica de mismo (es el caso de la estructura de sus templos divididos en dos sectores bien definidos). La relación de este tercer movimiento de *Shihkakubi* con la religiosidad indígena, se refiere al trayecto de la vida terrenal, que está representado por el paso del este (donde sale el sol), hacia el

¹¹² Cfr. Dolmatoff, G. & Dussán, A. *Estudios Antropológicos*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1977.

oeste (donde se oculta) y la dualidad entre el bien (el sur), y el mal (el norte). Este concepto, que marca el sentido de su pensamiento de vida y la manera de relacionarse con el espacio, es el que implementamos parcialmente en el *Funeral*. En este caso, dispusimos una matriz cuadrada como referente de la fosa, y estructuramos los pasajes musicales a partir de dicha matriz. Lo hicimos eligiendo rutas sobre las filas o columnas, para seleccionar y disponer las alturas de acuerdo con el carácter de cada punto cardinal (relacionado con el sentido del bien y del mal o de la luz y la obscuridad), teniendo en cuenta los desplazamientos del *mamo* entre los cuatro polos cardinales durante la ceremonia descrita por Dolmatoff. Estas acciones del *mamo* durante el entierro, se refieren al acto simbólico de abrir la puerta de la casa, cuando dice: “Ésta es la aldea de la Muerte; ésta es la casa ceremonial de la Muerte. Ésta es la casa de la Muerte; éste es el útero. Voy a abrir la casa. La casa está cerrada y voy a abrirla”. La representación del aspecto mítico y el sentido cosmogónico, están relacionados con el plano de los cuatro puntos cardinales; lo encontramos en el caso de los cuatro hombres que sostienen el mundo según las creencias de las comunidades de la sierra, en las cuatro entradas de sus poblados ceremoniales y en la manera de construir sus templos con cuatro fogones al interior de los mismos.

Sobre el segundo punto, hemos observado que las propiedades internas de las estructuras estudiadas, corresponden a esquemas formales relacionados con la Proporción Áurea y la Sucesión de Fibonacci, tal como lo pudimos comprobar respecto de las estructuras de los rituales del caracol y de la trompa. Otras propiedades de los componentes internos de esta música indígena responden a una relación con el número nueve (*Factor 9*), según pudimos deducir de otro de los esquemas formales analizados (gaita *Nola*). En este caso hallamos coincidencias entre esta cifra y el número de exposiciones de las células temáticas, así como con el número total del esquema de alturas, utilizado para la interpretación de la pieza. El número nueve, adquiere un protagonismo de carácter sagrado en muchas de las narraciones míticas de la cultura *wiwa*, en las cuales determina objetos, deidades o bien acciones (tal como ocurre en la ceremonia del funeral, con el regreso del muerto al útero, cuando el *mamo* lo levanta y lo posa nuevamente en nueve ocasiones, acción que representamos en la obra por medio de un plano de acordes *pivot* de la cuerda); o es el caso del enterramiento con un hilo atado al cuerpo del difunto (que lo une a este mundo y representa el cordón umbilical), cuyo extremo se deja fuera de la tumba para ser retirado por el *mamo* luego de nueve días, cuando se inicia el viaje al más allá).

Como vemos, de acuerdo a las aplicaciones en la composición relacionadas con aspectos del pensamiento cosmogónico *wiwa* y su música, la obra final de la tesis incluye importantes elementos expuestos en el segundo punto. Dichos elementos fueron tratados de manera particular en cada caso, a saber:

- a. Como ejes de la estructura.
- b. Para determinar el *tempo*, la subdivisión del compás y el número de ellos.
- c. Para definir los planes formales, las alturas y su disposición en las matrices.
- d. Como base para la variación estructural de bloques yuxtapuestos, donde su composición está dada por nueve elementos y nueve pasos distintos.
- e. Para definir el tipo de matriz utilizada en la elaboración de los procedimientos compositivos.
- f. Para la generación de material por medio de una proyección numérica de sus cualidades proporcionales.

Los elementos que hemos descrito y que fueron parte del desarrollo de nuestras obras, cumplieron un papel determinante y particular en la estructura de cada una de ellas. Incluimos diferenciaciones sutiles en cuanto al tratamiento estructural de acuerdo a las ideas representadas, lo cual se refleja en la textura instrumental o la disposición de las alturas. Desde este punto de vista, mencionamos un ejemplo relacionado con la elaboración de algunos de los sectores de la obra *Chicote* (véase Figura 30. Cps. N° 36-38, *Chicote*), donde expusimos el tema de la melodía indígena utilizada para generar la composición, evitando que dicha exposición fuera fácilmente reconocible, como una alusión al sentido de intimidad y reserva que inspira el carácter de las piezas de *chicote*. Este tipo de tratamiento, y en general el uso de determinadas técnicas de composición contemporáneas (ligadas a la mayor o menor densidad cromática o a procedimientos de tratamiento tímbrico asociado con el manejo de las técnicas de ejecución extendida) permitieron una resignificación de los elementos de la música *wiwa* utilizados en las obras. Hemos integrado los aspectos y elementos hallados, propios de la música *wiwa*, sus características y significado, proyectando una idea de ello por medio de un lenguaje distinto. La resignificación de estos elementos responde, en varios casos, al tratamiento de sucesos anecdóticos, y su representación como hechos trascendentales en la composición.

En síntesis, la utilización de técnicas de composición contemporánea, tales como: la elaboración de matrices para la disposición de las alturas; la selección de conjuntos de grados cromáticos (PCS) para una mayor o menor densidad cromática; el uso de técnicas extendidas para la ejecución instrumental y el desarrollo de las ideas con enfoques programáticos, fueron aspectos fundamentales para definir los procedimientos de escritura, disposición y jerarquización de las secciones que integran las tres obras de la tesis. Desde este punto de vista ha sido posible comprobar la efectividad del tratamiento compositivo de acuerdo a nuestra hipótesis, en la cual consideramos una conjunción entre el componente étnico y las técnicas de composición actuales para la elaboración de las obras.

Luego de concluir sobre la relación existente entre el pensamiento cosmogónico *wiwa*, su música y la implementación de estos componentes en la composición, pasamos a tratar otras consideraciones generales:

Respecto del valor que la música *wiwa* tiene para su propia cultura, fue evidente —en los viajes de campo y en el contacto con las autoridades indígenas— que esta proviene de su acervo mitológico, constituyéndose en parte fundamental de su cosmogonía como instrumento creador de los dioses. Pudimos corroborar que la presencia musical es indispensable en los momentos trascendentales de la vida del individuo y de la comunidad *wiwa* (lo es en sus bautizos, matrimonios, funerales, etc.) y que una buena parte del repertorio sagrado sobrevive en la memoria su pueblo. La música continúa siendo un ente primordial tanto en eventos sociales —al interior de la comunidad— como en su integración con otras culturas de la sierra. Y lo es todavía, en la intimidad de los momentos rituales, cuando el *mamo* toma decisiones trascendentales relacionadas con la supervivencia espiritual y física de su pueblo.

Respecto de la metodología adoptada, fue significativo el resultado obtenido durante los viajes de campo. Pudimos recopilar la información delimitando nuestro radio de acción en un grupo determinado (ampliamente representativo de la expresión musical *wiwa*), cuya situación geográfica nos permitió acceder a la fuente de manera expedita, obviando en muchos casos, la necesidad de desplazamientos a lugares muy remotos o las difíciles condiciones tanto climáticas, como de orden público. Tuvimos el privilegio de trabajar directamente con una autoridad máxima del pueblo *wiwa*, a cuyo cargo se encuentra la comunidad asentada alrededor de la cuenca del río Ranchería. Sin lugar a dudas, esto le confiere una validez importante a la información recopilada y a la aplicación de los conceptos en el trabajo de investigación, especialmente aquellos

relacionados con la elaboración de las obras. Lo anterior fue posible gracias al contacto previo y los acuerdos establecidos para trabajar con la Fundación Cerrejón Guajira Indígena, con la cual pudimos articular nuestras actividades, de manera que se favoreciera, tanto la comunidad indígena, como la fundación y los resultados de la investigación. El trabajo de recopilación en campo, así como la posterior labor de transcripción y análisis correspondió a los métodos propios de la etnomusicología. Respecto de esta manera de proceder, pensamos que fue un acierto el tipo de acciones tomadas.

En cuanto al trabajo de transcripción y profundización de los aspectos etnomusicológicos ligados al mismo, probamos la implementación de una notación sinóptica y la representación mixta, lo cual nos facilitó la selección del material y el diseño de herramientas utilizado en la composición de la obra final de la tesis. En la medida en que consideramos que una sinopsis integral de la información reflejó el universo del fenómeno musical en su forma más completa (en la que se definieron los principales elementos tanto de orden interno y analítico como aquellos de naturaleza descriptiva), este proceso resultó muy favorable para las aplicaciones en los trabajos de composición.

El estudio realizado acerca de los instrumentos indígenas, lo hemos referido especialmente a las posiciones básicas y tesitura propias del carrizo de cinco orificios (hembra), así como su utilización y desarrollo tímbrico dentro de las obras. Pudimos generar una cantidad importante de material que fue aplicado en la composición, a partir de sus propiedades y características principales con relación a las alturas. Respecto de los resultados obtenidos, señalamos que los alcances de su sonoridad son aún más amplios, así como su aplicación en la composición. Como vemos, la generación de material para las composiciones de nuestra tesis, en buena parte, se ha fundamentado en las características de este instrumento y su aplicación, lo cual consideramos como uno de los aportes significativos de la investigación.

En el caso del manejo de las técnicas extendidas en la ejecución de los instrumentos, hicimos —al respecto— un énfasis especial en las dos obras para flauta (*Chicote* y *Gaitas*), teniendo en cuenta, además, su estrecha relación con los carrizos indígenas utilizados por los *wiwa*. Desarrollamos un trabajo conjunto con un doctorando en interpretación de la flauta, de la Universidad de Montreal, con quien se fueron discutiendo las ideas y probando las posibilidades técnicas de ejecución extendida durante el proceso de elaboración de las obras. Las dos piezas mencionadas fueron

estrenadas en los conciertos de las pruebas finales correspondientes al programa del doctorado de Montreal, así como en festivales de música de cámara en Colombia. En estas ocasiones se recibieron comentarios favorables respecto del uso de la técnica extendida del instrumento y sus resultados, así como de las temáticas desarrolladas en las composiciones, por parte de importantes intérpretes y docentes del instrumento (en el área de la música contemporánea) a nivel internacional, quienes fueron parte del jurado de los mencionados conciertos de doctorado. Para nosotros, esta opinión reafirma en algún grado la comprobación de nuestra hipótesis, respecto de la eficacia de los procedimientos de ejecución instrumental aplicados, que a su vez se relacionan con las técnicas de composición contemporáneas.

Estos procedimientos de ejecución instrumental fueron igualmente implementados en la última de nuestras obras de la investigación, especialmente en el cuerpo de la cuerda, para exaltar de manera especial, la tímbrica de algunos fenómenos acústicos propios del medio ambiente que rodea las comunidades de la SN. Diseñamos una grafía especial para el caso, e indicamos una relación textual con el objeto que debía representarse. Dicha relación corresponde una determinada acción o propiedad del resultado tímbrico que se busca (rascar la cuerda, jadeo rugoso, canto de ave, simulando lluvia, etc.) Hemos podido comprobar que el uso de este tipo de grafía —en el caso de las obras de nuestra tesis— fue de gran utilidad para afianzar la manera de ejecución de los efectos solicitados, su correspondiente resultado tímbrico y la convicción del intérprete en la transmisión de las ideas.

Respecto de los enfoques utilizados para la elaboración de las obras, encontramos positivo el hecho de aplicar, en cada una de ellas, un determinado aspecto de las manifestaciones musicales de la comunidad *wiwa*: chicote, gaitas, rituales y música juglar. Justificamos de esta manera la elección del número de composiciones creadas para nuestra tesis (3), donde cada una de las composiciones responde a diferentes temáticas de la música sagrada (chicote, gaita, rituales). En el caso de la inclusión de la música juglar, esta es tratada en los sectores electroacústicos de las obras *Gaitas* y *Shihkakubi*. Reconocemos, respecto del tema de la música profana, la necesidad de llevar a cabo un trabajo más amplio en términos etnomusicológicos, que podría formar parte de una nueva propuesta de investigación (recordemos que la música juglar *wiwa* es el resultado de una mezcla de: expresión tradicional, mestiza, negra e indígena, la cual es practicada por juglares de ancestro *wiwa*, que no conservan sus principales costumbres, pero todavía son reconocidos como parte de la comunidad).

En cuanto a la obra *Chicote*, implementamos en la misma, diversos temas programáticos que se conjugaron efectivamente con el plan de alturas y su tratamiento tímbrico (tales como las corrientes de aire de las montañas de la SN, los ruidos de animales, las corrientes de agua, etc.).

Desde el punto de vista de la importancia de los eventos indígenas de orden social (encuentros, congresos, fiestas de las cosechas y otros), desarrollamos para nuestra obra *Gaitas* y para *Shihkakubi*, un plano electroacústico que evoca estas circunstancias. El plano fue compuesto para espacializarse en algunos sectores de dichas obras. Los resultados parciales de la implementación fueron grabados en vivo durante la ejecución de la obra *Gaitas* (pieza que se encuentra incluida como anexo de la tesis). Debemos aclarar, que una apreciación completa de los resultados de la espacialización, únicamente es posible durante la interpretación de la obra en vivo. En el caso de obra *Shihkakubi*, el sector mixto, con el que finaliza la obra, fue compuesto de manera que su interpretación fuera posible con la utilización de la banda electrónica espacializada o sin intervención de la misma.

Consideramos que nuestra investigación aporta tanto al campo etnomusicológico como al compositivo. En el primer caso, el aporte está dado por el rescate y legado de la música tradicional de la cultura *wiwa* y su correspondiente trabajo de transcripción. Se ha generado conocimiento acerca de una temática poco estudiada, pero muy importante para una zona amplia donde cohabitan distintas culturas, como lo es la Sierra Nevada. Sería necesario un estudio más amplio enfocado desde la etnomusicología, acerca de los registros y transcripciones realizadas, con el fin de ampliar un campo de conocimiento que consideramos aún insuficiente pero promisorio, respecto de la música *wiwa*.

El aporte, desde el punto de vista compositivo, está dado en la forma de establecer las propiedades de la música estudiada y su aplicación en las obras a través de diversos tratamientos de la música contemporánea. La integración del aspecto compositivo y el etnomusicológico, deja un campo abierto para el desarrollo de futuras investigaciones que ahonden en el tema interdisciplinario. Esta tarea puede abordarse colectivamente a fin conseguir resultados significativamente más amplios y provechosos, para cada una de las disciplinas involucradas en la investigación

FE DE ERRATAS

1. En la figura:

108 . Alturas utilizadas por la flauta, clarinete y violonchelo. Cps. No 7. *El Funeral* :

Donde aparece la secuencia de las aturas de la flauta y la indicación de fiel con barra sombreada en negro, téngase en cuenta que la cuarta altura (Sol) debe corresponder a un Sol #, nota que sí está alterada de manera correcta en la partitura general de la obra.

2. Aclaración

En caso de que la publicación de esta Tesis contenga algún error tipográfico o de otra naturaleza relacionada con los números de compases que aparezcan en las figuras de análisis y su correspondiente sector en las partituras ; así como errores involuntarios de la disposición de alturas de acuerdo al plan de la aplicación de los materiales en la composición, dichos errores pueden obviarse al consultar y comparar con la publicación definitiva del libro por la Editorial de la Universidad de Caldas, debidamente revisada por el suscrito autor.

SHIHKAKUBI

PIEZA PARA CONJUNTO DE CÁMARA E
INSTRUMENTOS INDÍGENAS

INSTRUMENTACIÓN

FLAUTA EN DO, FLAUTA ALTO EN SOL, PICCOLO, CARRIZO HEMBRA WIWA

CLARINETE BAJO, CLARINETE SOPRANO

PERCUSIÓN

GLOCKENSPIEL

XILOMARIMBA

TIMBALES

GONG

CAMPANA DE PLANCHA

MARACAS INDÍGENAS WIWA

CAJA INDÍGENA WIWA

PLATILLO RIDE, CRASH, ENTRECHOQUE

REDOBLANTE

WOOD BLOCK

BOMBO

TRIÁNGULO

MEZZO-SOPRANO

PIANO

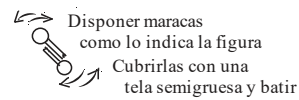
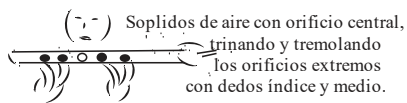
VIOLÍN I

VIOLÍN II

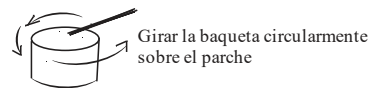
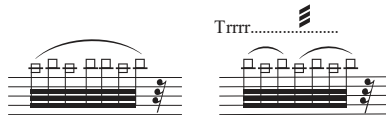
VIOLA

VIOLONCHELO

GLOSARIO SHIHKAKUBI

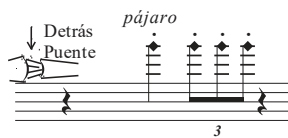
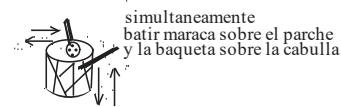
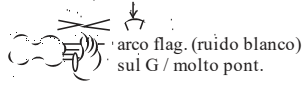


Simulando agua

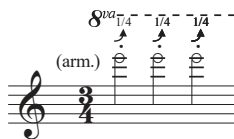


Simulando agua

mano izq. flag. sobre diapasón senza altura



Sonidos muy agudos ejecutados detrás del puente



Sonido armónico con *glissando* de cuarto de tono ascendente (Canto de Pájaro)



Sonidos percutidos, emitidos con el golpe de distintas llaves / rítmica libre y rápida

Poco flag. dedo 3

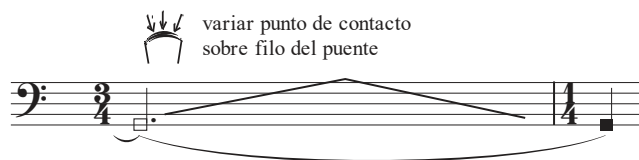


El arco abajo debe sonar como ruido blanco

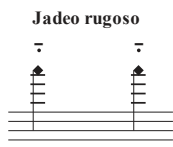
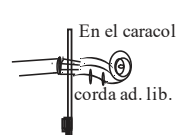
Punta / jeté molto



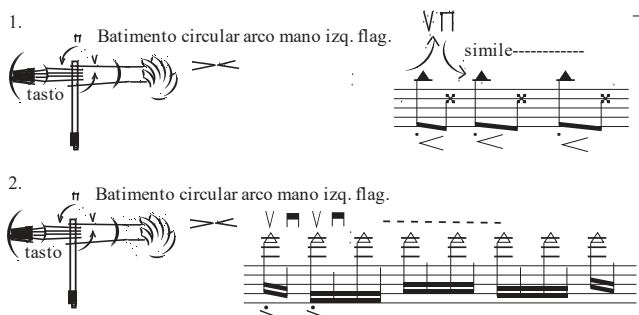
Rebotando arco abajo en la punta / sonido muy agudo



Variaciones del punto de contacto sobre el puente



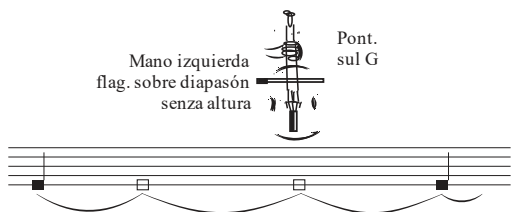
Sonido muy agudo de altura indeterminada ejecutado sobre el caracol



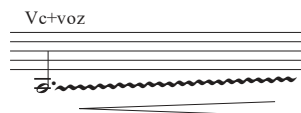
1. Especie de jadeo de animal en algún caso
2. Arco arriba acentuando el armónico
Arco abajo *senza* altura (Jadeo animal)



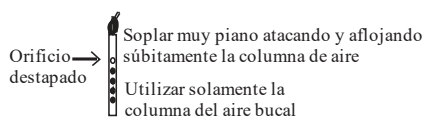
Simulando al viento agitado



Simulando al viento tranquilo y sibilante



Acompañar el *glissando* entonando con la voz



Efecto eólico del carrizo

digital libremente
índices y medios

Efecto eólico del carrizo


poco flag.mano izq.
cuasi arm./ Giss.

p

Ejecutar hacia el centro del arco

Rebotando a la punta / cambiando de cuerda simultáneamente
(jeté) ♩ ♩ mano izq. flag.
desplazar mano izqu. ad lib

mano izq. flag. sobre diapasón
senza altura



Córdas ad lib.
Jeté presionando arco
raspando la cuerda
mínimo desplazamiento

Ruido de roedor

The first system of the musical score for 'The Rose Tree' is written in 4/4 time. It begins with a whole rest for four measures, followed by a key signature change to G major (one sharp). The melody starts on a quarter note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The bass line consists of a whole note G3. The system ends with a double bar line.


detrás puente
sul C y G

frotar el arco transv.
hacia el tiracuerdas
y el puente sucesiv.
hasta lograr rugido de felino

(arco transversal muy presionado)

JAGUAR

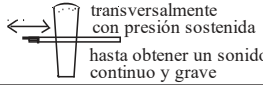
Vc.  Musical notation for Violoncello (Vc.) part of the piece 'JAGUAR'. The notation is on a single staff with a treble clef. It consists of a series of eighth and sixteenth notes, some of which are beamed together. There are several measures of rests indicated by a 'z' symbol. The piece ends with a double bar line.

Vc. 

Rugir de felinos


Efecto de lluvia

1.



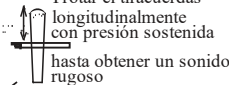
Frotar el tiracuerdas transversalmente con presión sostenida hasta obtener un sonido continuo y grave

Vc.




presionando fuerte

2.



Frotar el tiracuerdas longitudinalmente con presión sostenida hasta obtener un sonido rugoso

Vc.



(apoyar arco hacia el talón)


1.

Murmullo grave

2.

Sonido rugoso

Golpe de llaves simulando lluvia

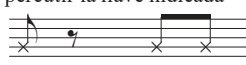



Tu Ku Tu Ku.....



Con T lengüilabial dentro de la embocadura articulación regular e irregular

Golpe de llaves con la flauta (lluvia)

percutir la llave indicada

G#

G#

Percutir con la llave indicada en el clarinete

SHIHKAKUBI

FABIO MIGUEL FUENTES HERNÁNDEZ
Manizales - Buenos Aires - 2012

(-,-) Soplos de aire con orificio central,
trinando y tremolando
los orificios extremos
con dedos índice y medio.

El Ave ♩ = 120

La Jungla
Piu tranquillo al 9/4

con Carrizo

Flute

Clarinet in B♭

Maracas indígenas

Caja indígena

Piano

Mezzo-Soprano

Violín I

Violín II

Viola

Violoncello

Disponer maracas como lo indica la figura
Cubrir las con una tela semigruesa y batir

Girar la baqueta circularmente sobre el parche

el río

la voz del Mamo

Primera lectura Texto del Caracol - Opcional

mano izq. flag. sobre diapasón senza altura

arco flag. (ruido blanco) sul G / molto pont.

Detrás Puente

Pichón de nido

pájaro

Simunukuhsa / el ave

(arm.)

Mano izquierda flag. sobre diapasón senza altura

Pont. sul G

Trrrr.....

solo llaves piu piano posible

ppp

simile

pp

pp poco spiccato

pp

mp

$\text{♩} = 120$
tempo di ave (tu ku tu ku) para nó ligadas

1 *sempre poco piu tranquillo*
 al 9/4

Flute

B♭ Cl.

Mrcs.

Caja

Piano

Mezzo

Vln.I

Vln.II

Vla.

Vc.

simile

simile

simile pont. senza altura / sul A

Punta / jeté molto

fiera

8va 1/4

8va - sul A

Poco flag. dedo 3

mf arco abajo flag. y arco arriba ataca / sucesivamente

senza trem.

variar punto de contacto sobre filo del puente

Tremolando (solo aire sobre orificio extremo)

Flute

7 cerrar el resto de orificios del carrizo

pp mp

B♭ Cl.

Frullato de aire (embocadura cerrada)

pp mp

Mrs.

7 simile

Caja

7 simile

Piano

7

Mezzo

7

Vln.I

En el caracol

Jadeo rugoso

corda ad. lib.

Batimento circular arco mano izq. flag.

tasto

2

2

2

Vln.II

mp

arco normal (simile canto del ave)

8va - 1/4 1/4 1/4 (arm.)

Batimento circular arco mano izq. flag.

tasto

simile arco circ.

Vla.

p

Tranq.

simile/siempre acento hacia arriba

segue

3/4

Vc.

arco sempre Flag.

mano izquierda flag. sobre diapason senza altura

Batimento arco al tasto como viento

♩ = 120

10

Flute

mp

cambiar de posición ad lib. (siempre trémolo de aire)

Simile

B♭ Cl.

mp

cambiar de posición ad lib. (siempre trémolo de aire)

Simile

Mrcs.

10

Caja

10

Piano

10

Mezzo

10

Vln.I

2

p

Detrás Puente

sul E

Vln.II

p

arco normal
(simile canto del ave)

(arm.) *8va*

p

sempre tranquillo

Vc.

Vc+voz

p

2

Orificio → Soplar muy piano atacando y aflojando
destapado subitamente la columna de aire
Utilizar solamente la
columna del aire bucal

Flute

B♭ Cl. vía clarinete soprano sib

Mrcs. 13

Caja 13

Piano

Mezzo 13

Vln.I poco flag. mano izq. cuasi arm./ Gliss. *p* Gliss. Gliss. Simile legato

Vln.II Detrás Puente

Vla. (arm.) 8va *p*

Vc. 1/4 tono (sin la voz) presionando fuerte

16 simile el glissando microtonal descendente

Flute

VÍA FLAUTA EN DO

B♭ Cl. trémolo poco lento ad lib. sosteniendo el multifónico

clar. soprano (R) Ab

F#

Mrs. 16

Caja 16

Piano 16

Mezzo 16

mano izq. flag. sobre diapasón
senza altura

Córdas ad lib.
Jeté presionando arco
raspando la cuerda
mínimo desplazamiento

Vln.I 16

Vln.II

Vla. (arm.) δ_{vz}

Vc. V

Frotar el tiracuerdas longitudinalmente con presión sostenida hasta obtener un sonido rugoso

Arco transversalmente arriba y abajo suces.

(apoyar arco hacia el talón)

3

Golpe de llaves simulando lluvia

Tomar flauta en Do

p

Tu Ku Tu Ku.....

Con T lengüilabial dentro de la embocadura
articulación regular e irregular

solo llaves piu piano posible

19

Mrcs.

19

Caja

19

Piano

19

Mezzo

19

Vln.I

La lluvia

Detrás Puente

pizz muy nutrido dedos índice, medio y anular (simulando lluvia) en las 4 cuerdas.

p

Vln.II

La lluvia

Detrás Puente

pizz muy nutrido dedos índice, medio y anular (simulando lluvia) en las 4 cuerdas.

p

Vla.

8va 1/4 1/4 1/4

(arm.)

p

simile

V/V

pizz muy nutrido dedos índice, medio y anular (simulando lluvia) en las 4 cuerdas.

Vc.

La lluvia

Detrás Puente

p

TOMAR CARRIZO 4

Flute sempre simile

B♭ Cl.

Mrs.

Caja

Piano

Mezzo

Vln.I *La chicharra*
sul E

Vln.II

Vla.

Vc.

calando *subito cresc.* *morendo la lluvia*

mf *molto trem.* *mf* *molto trem.*

Detrás Puente

Detrás Puente

1/4

G#

G#

orificio central cerrado
Tu Ku Tu Ku... (con la u muda).

digital libremente
índices y medios

29

Flute

B♭ Cl.

Mrcs.

Caja

Piano

Mezzo

Vln.I

Vln.II

Vla.

Vc.

sf subito p

La chicharra
sul E

Detrás
Puente

mf

molto trem.

pp

(3/4)

La chicharra
sul E

mf

molto trem.

pp

(3/4)

8va
1/4 1/4 1/4
(arm.)

p

frotar transversalmente
hacia el puente

arco (1)
ejecutar arco 1-2 suces.

arco (2)
(arco transversal muy presionado)

detrás puente
sul C, G, D
ad lib

fieras

detrás puente
sul C y G

JAGUAR
(arco transversal muy presionado)

frotar el arco transv.
hacia el tiracuerdas
y el puente sucesiv.
hasta lograr rugido de felino

simile jaguar

Frotar el tiracuerdas
transversalmente
con presión sostenida
hasta obtener un sonido
continuo y grave

f

orificio central cerrado
Tu Ku Tu Ku....(con la u muda).



33 digitar libremente
índices y medios

simile e morendo poco a poco

Flute

Frullato de aire
(embocadura cerrada)

simile e morendo poco a poco

B♭ Cl.

mp

pp

Mrcs.

p
poco a poco dim.

Caja

poco a poco dim.

Piano

gliss. con palma de la mano

Mezzo

sempre trem.

Vln.I

p

sempre trem.

Vln.II

p

Vla.

p

Vc.

Frotar el tiracuerdas
longitudinalmente
con presión sostenida
hasta obtener un sonido
rugoso

Arco transversalmente
arriba y abajo suces.

41

Flute

B♭ Cl.

Mrcs.

Caja

Piano

Mezzo

Rebotando a la punta / cambiando de cuerda simultáneamente (jeté) mano izq. flag. desplazar mano izqu. ad lib

Simile sempre piano

simile e morendo

Rebotando a la punta / cambiando de cuerda simultáneamente (jeté) mano izq. flag. desplazar mano izqu. ad lib

Simile sempre piano

simile e morendo

(3/4)

8va 1/4 1/4 1/4 (arm.)

Vla.

p

frotar transversalmente hacia el puente

arco (1) ejecutar arco 1-2 suces.

arco (2) (arco transversal muy presionado)

detrás puente sul C, G, D ad lib

simile arco

segue

simile e morendo

simile/siempre acento hacia arriba

detrás puente sul C y G

frotar el arco transv. hacia el tiracuerdas y el puente sucesiv. hasta lograr rugido de felino

(arco transversal muy presionado)

Vc.

mf

fieras

JAGUAR

SHIHKANKUBI

ENJAMBRE

Carmelina

Lento y Fluctuante

Flute

Violín

Viola

Fl.

Vln.

Vla.

Fl.

Vln.

Vla.

gliss lento

p

sfz

sfzp

Jeté

mp

Rebotando a la punta, senza altura, mano izquierda flageolet sobre el diapason.

p

gliss.

LENTAMENTE

pp

sfz p

sfz

pp

sfz

p

1 4

1 4

2

gliss. lento, molto cresc.

sfz

pizz.

sffz

mf

cresc. accel.

Jeté

TALÓN

pp

sfz

sfz

sfz

simile

sfz

sfz

sff

sff

pp

sff

sff

pp

Segue

ENJAMBRE

10

Fl.

Vln.

Vla.

13

Fl.

Vln.

Vla.

16

Fl.

Vln.

Vla.

gliss

sff *sff* *pp* *sff* *f*

4 3 2 1

pizz.

ff *sfz* *sfz* *sfz*

gliss

gliss

* Ajustar con la mano izquierda contra la tastiera (sonido sin altura)

ENJAMBRE

19

Fl.

Vln.

Vla.

mf

22

Fl.

Vln.

Vla.

cresc.

fff

mf

p

p

gliss

a la mitad del arco

3

25

Fl.

Vln.

Vla.

mp

(rebotando)

jeté - punta

Multif.

(flatt)

(flatt)

1 2 3 4 5

2 3 4 5

1 3 4 5

2 3 4 5

pizz.

arco

pizz.

arco

pizz.

arco

pizz.

ENJAMBRE

Fl. 28 [() pulsos de silencio] *pp* (rápido)

Vln. 28 *Molto tremolo Ad lib.* *gliss lento* 4 3 2 1 *Simile*

Vla. 28 *Jeté (rebotando a la punta)* *mp* *morendo* *p* *mp* *muy nutrido el zumbido, y poco definido*

Fl. 31 *p* *f* *mp* *f*

Vln. 31 *Mano izquierda (poco a poco flag. e gliss.)* *Segue* *(Pont. cordas Ad lib.)* *Segue*

Vla. 31 *Segue* *gliss* *Segue*

Armónico agudo libre III cuerda

II cuerda

I cuerda

M O R D E N D O Y A T A C A

SHIHKAKUBI EL FUNERAL

Soplidos de aire con orificio central, trinando y tremolando los
CARRIZO (z) orificios extremos con dedos
índices y medios

El Funeral
Adagio ♩ = 40

Flute *f*

Clarinet in B \flat

Xilomarimba

Percussion *mp* redoblante/escobilla *Frotar girando*

Piano

Soprano *mp* *Narración 1/TEXTO FUNERAL (lectura libre ajustada al tiempo de duración de los compases en silencio)*
susurrando el texto
"Hay que enseñar al Hermano Menor;así dice la ley"

Violin I *f* ER ER ER pizz. pizz. ER

Violin II *f* ER pizz. ER pizz. ER pizz. ER pizz. ER pizz. ER

Viola *f* pizz. ER pizz. ER ER pizz. pizz. ER pizz.

Cello *f* ER pizz. ER pizz. ER pizz. ER pizz. ER

EL FUNERAL

2 redoblante/escobilla

Perc.

Vln. I

simile

Vln. II

simile

Vla.

simile

Vc.

simile

The musical score is for a piece titled "EL FUNERAL". It features five staves: Percussion (Perc.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The percussion part begins with a measure marked "2" and includes a "redoblante/escobilla" (snare drum/brush) effect. The string parts (Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc.) are marked "simile", indicating they play a similar pattern. The score is written in a single system with a common time signature. The percussion part has a measure of 2, followed by a measure of 1, and then a measure of 1. The string parts have a measure of 1, followed by a measure of 1, and then a measure of 1. The score is written in a single system with a common time signature. The percussion part has a measure of 2, followed by a measure of 1, and then a measure of 1. The string parts have a measure of 1, followed by a measure of 1, and then a measure of 1.

EL FUNERAL

Trémolo entre F# y Do#. Dedos Índice y Medio.

El Trémolo resulta con las llaves A y B

Para el trémolo con Fa# utilizar el meñique para digitar

1

amanece

Fl.

mp

trémolo con las llaves A y B



campana de plancha
con sord.

Perc.

p

vía Gong

Pno.

pianísimo sord.

S

Recitar aproximadamente en la altura indicada con x

“Esta es la aldea de la muerte;
esta es la casa ceremonial de la muerte.
Esta es la casa de la muerte;
este es el útero.”

Vln. II

Con sord.

pp

Vla.

p

EL FUNERAL

4

Fl.

poco cresc.

Perc.

mp

Pno.

poco cresc.

S

sigue narrando pausadamente

"Voy a abrir la casa.La casa está cerraday voy a abrirla"

sul pont.

Vln. I

mp

poco cresc.

Vln. II

poco cresc.

Vla.

poco cresc.

The musical score is for a piece titled "EL FUNERAL". It features several instruments and a vocal part. The Flute (Fl.) part begins with a melodic line marked "poco cresc.". The Percussion (Perc.) part has a simple rhythmic pattern marked "mp". The Piano (Pno.) part has a complex texture with many sixteenth notes, also marked "poco cresc.". The Soprano (S) part has a vocal line with the lyrics "Voy a abrir la casa.La casa está cerraday voy a abrirla" and the instruction "sigue narrando pausadamente". The Violin I (Vln. I) part has a long note marked "mp" and "poco cresc.". The Violin II (Vln. II) part has a long note marked "poco cresc.". The Viola (Vla.) part has a long note marked "poco cresc.". The score is marked with a "4" at the beginning, indicating a 4/4 time signature.

EL FUNERAL

5

Fl.

con la soprano / pianísimo posible

B♭ Cl.

p

gong

Perc.

mf

Pno.

LAS PISADAS DEL MAMO

Llanto de la Saga

S

p ah *quasi portato* yeah hji e hji a ya

Batiendo el arco en forma circular muy rápidamente (senza pont.)

Vln. I

3-0

Vln. II

senza sord.

Vla.

poco a poco al tasto

Vc.

mf *mp*

gliss.

simile

Hacia el ocaso

EL FUNERAL

2 (del Este al Oeste abriendo la fosa)

Fl. *mp* ligando

B♭ Cl. *mp* ligando

Glk. *mp*

Perc. *mf* Plat. (crash) Bbo.

Pno. *mp*

S. *mp* gliss. gliss.

Vln. I *mp* IIIa del molto tasto al pont. Ila Ila

Vln. II *mp* pont. Ila Ila trino y trémolo simultáneamente

Vla. *mp* Ila *8va* molto tasto

Vc. *mp* IIIa

Hacia el naciente
(Regreso al Este)

©FMFH - 2012

EL FUNERAL

Del sur hacia el norte

3

Fl.

B♭ Cl.

Glk.

Pno.

S

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

iniciar gliss. con doble baqueta

Ejecutar Triángulo, manteniendo el llanto / susurrado. sigue llanto senza triang.

f

f

f

f

f

fp

fp

mf

simile

simile

EL FUNERAL

aprox. 18 / ♩ (sempre ad lib.)

10

Fl. *ff* *Segue.*

B♭ Cl. *ff* *Segue.*

Glk.

Vln. I 4o dedo Flag.
batimento de pressão sin desplazamiento
del 4o dedo sobre armónico de sol #
simile

Vln. II simile

Vla. simile

Vc.

The musical score is written for a chamber ensemble. The Flute and B♭ Clarinet parts are marked *ff* and include a 'Segue.' instruction. The Glockenspiel part is marked with a single note. The Violin I, Violin II, and Viola parts are marked with a 'simile' instruction and a specific fingering technique: '4o dedo Flag. batimento de presión sin desplazamiento del 4o dedo sobre armónico de sol #'. The Violoncello part is marked with a single note.

EL FUNERAL

Continúa Compás 10

4

Fl.

B \flat Cl.

Flk.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

11

$\{ \begin{smallmatrix} 1\ 2\ 3\ 4 \\ 2\ 3\ 4 \end{smallmatrix} \}$

$\{ \begin{smallmatrix} 1\ 2\ 3\ 4 \\ 2\ 3\ 4\ 5(b) \end{smallmatrix} \}$

$\{ \begin{smallmatrix} 1\ 2\ 3\ 4 \\ 2\ 3\ 4 \end{smallmatrix} \}$

$\{ \begin{smallmatrix} 1\ 2\ 3\ 4 \\ 2\ 3\ 4\ 5(b) \end{smallmatrix} \}$

f

simile pos.

(Hacia el norte)

f

F#

F#

F

The musical score is for a piece titled 'EL FUNERAL'. It begins with a section labeled 'Continúa Compás 10' and a box containing the number '4'. The score is written for a full orchestra, including Flute (Fl.), B-flat Clarinet (B \flat Cl.), Glockenspiel (Flk.), Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The Flute and B-flat Clarinet parts feature complex rhythmic patterns with fingerings indicated by numbers in curly braces. The Piano part has a section marked '(Hacia el norte)' and a forte dynamic (f). The string parts (Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello) are marked with long horizontal lines, indicating sustained notes or a specific playing technique. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

©FMFH - 2012

[illegible]

EL FUNERAL

AL CENTRO - EL ENTIERRO

5

Agitato (♩ = c. 63)

(♩ = c. 63)

5 **Agitato** (♩ = c. 63)

Fl.

B♭ Cl.

Perc.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

f

poco gliss.

bombo

ff

al Talón

14

Fl.

Pno.

mf

S

mf jhry e nã hy æ æ hry e dæ

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Portando la apoyatura y aproximada la afinación del gesto

©FMFH - 2012

EL FUNERAL

6

Fl.

B♭ Cl.

Pno.

S

hy e de hy e

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

The musical score is for a piece titled "EL FUNERAL". It features a rehearsal mark "6" at the beginning of the Flute part. The instrumentation includes Flute (Fl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Piano (Pno.), Soprano (S), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The Flute part begins with a series of sixteenth-note runs. The B♭ Clarinet part enters with a forte (f) dynamic and plays a complex melodic line. The Piano part has a single note in the right hand with an accent (>) and a slur, while the left hand is silent. The Soprano part has lyrics "hy e de hy e" and features a long note with an accent (>) and a slur, followed by a wavy line indicating a tremolo. The Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello parts all play a rhythmic pattern of eighth notes with slurs and accents.

EL FUNERAL

33

17

B \flat Cl.

Pno.

S

sempre portando

æ mn

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

EL FUNERAL

7

19

Fl.

B♭ Cl.

Pno.

S

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

gliss.

ff

æ

jhæ

y

æ

The musical score is for a piece titled 'EL FUNERAL'. It features a full orchestra and a soloist. The orchestration includes Flute (Fl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The soloist part (S) is written in treble clef with lyrics underneath. The score begins with a rehearsal mark '19'. The Flute part has a series of eighth notes followed by a more complex rhythmic pattern. The B♭ Clarinet part has a series of eighth notes followed by a more complex rhythmic pattern. The Piano part has a glissando (gliss.) and a forte (ff) dynamic. The Soloist part has lyrics: 'æ', 'jhæ', 'y', and 'æ'. The Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello parts have a series of eighth notes followed by a more complex rhythmic pattern.

EL FUNERAL

20

Fl.

B♭ Cl.

Pno.

S

portando

hm

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

The musical score for 'EL FUNERAL' is written for a chamber ensemble. It begins with a measure number of 20. The Flute (Fl.) part features a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes. The B♭ Clarinet (B♭ Cl.) part has a similar melodic line, often in harmony with the flute. The Piano (Pno.) part has a simple bass line with a few notes. The Soprano (S) part has a long note with a 'portando' marking and a 'hm' marking. The Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.) parts have a similar rhythmic pattern of eighth notes.

EL FUNERAL

21

Fl.

B♭ Cl.

Pno.

S

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

The musical score for 'EL FUNERAL' is presented for a full orchestra and solo voice. The score begins with a rehearsal mark '21'. The Flute (Fl.) and B♭ Clarinet (B♭ Cl.) parts feature rapid, sixteenth-note passages. The Piano (Pno.) part has a simple, rhythmic accompaniment in the right hand, while the left hand is mostly silent. The Soprano (S) part has a melodic line with some rests. The string section (Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello) provides a harmonic foundation with sustained notes and some rhythmic movement.

EL FUNERAL

22

Fl.

B♭ Cl.

Pno.

S

hn

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

The musical score for 'EL FUNERAL' begins at measure 22. The Flute (Fl.) and B♭ Clarinet (B♭ Cl.) parts are written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). They play a rapid, ascending and descending sixteenth-note scale. The Piano (Pno.) part is in bass clef and features a melodic line with a fermata. The Soprano (S) part is in treble clef and also features a melodic line with a fermata. The Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.) parts are in their respective clefs and play a rhythmic pattern of eighth notes with a fermata at the end of the phrase. The Viola and Violoncello parts are in bass clef, while the Violin parts are in treble clef.

EL FUNERAL

8

23

Fl.

B♭ Cl.

Xlmrba.

Pno.

S

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

mf

ff

The musical score is for a piece titled 'EL FUNERAL'. It features eight staves: Flute (Fl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Xylophone (Xlmrba.), Piano (Pno.), Soprano (S), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The score begins with a measure number of 23. The Flute and B♭ Clarinet parts are in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The Xylophone part is in treble clef. The Piano part is in bass clef. The Soprano part is in treble clef. The Violin I and Violin II parts are in treble clef. The Viola and Violoncello parts are in bass clef. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *mf* (mezzo-forte) and *ff* (fortissimo). A box containing the number 8 is located above the Flute staff.

EL FUNERAL

24

Xlmrba.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

The musical score is for a piece titled "EL FUNERAL". It features six staves: Xlmrba. (Xylophone/Mrba), Pno. (Piano), Vln. I (Violin I), Vln. II (Violin II), Vla. (Viola), and Vc. (Violoncello). The score begins at measure 24. The Xlmrba. staff has a treble clef and a key signature of two flats (Bb, Eb). It contains four measures of music, with the first measure starting at measure 24. The Pno. staff has a grand staff (treble and bass clefs) and a key signature of two flats. It contains two measures of music, with the first measure starting at measure 24. The Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. staves all have a treble clef and a key signature of two flats. They contain two measures of music, with the first measure starting at measure 24. The Vln. I and Vln. II staves have a key signature of two flats (Bb, Eb). The Vla. and Vc. staves have a key signature of two flats (Bb, Eb).

EL FUNERAL

25

Xlmrba.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

The musical score is for a piece titled "EL FUNERAL". It features six staves: Xlmrba. (Xylophone/Mrba), Pno. (Piano), Vln. I (Violin I), Vln. II (Violin II), Vla. (Viola), and Vc. (Violoncello). The score is in 2/4 time. A rehearsal mark is placed at measure 25. The Xlmrba. part consists of a series of chords and single notes. The Pno. part features a complex, rhythmic melody in the right hand, while the left hand remains mostly silent. The Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. parts all play a similar rhythmic pattern of eighth notes, with some variations in pitch and dynamics.

26

Xlmrba.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

ff

ff

ff

ff

EL FUNERAL

9

Fl. *f*

Cl. *f*

Xlmrba.

Pno.

Vln. I *fp* *ff* *fp* *f*

Vln. II *fp* *ff* *fp* *f*

Vla. *fp* *ff* *fp* *f*

Vc. *fp* *ff* *fp* *f*

Gliss. lento e molto vibr.

28

Fl.

B♭ Cl.

Xlmrba.

f

Pno.

Vln. I

mp

legno y cerdas

arco

Vln. II

mp

legno y cerdas

arco

Vla.

mf

pizz.

arco

Vc.

f

pizz.

arco

EL FUNERAL

10

29

Fl.

B♭ Cl.

Xlmrba.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

fp

f

fp

f

fp

f

fp

f

EL FUNERAL

45

Violin I (Vln. I) and Violin II (Vln. II) parts are shown. Both start with a pizzicato (pizz.) section, indicated by a 'pizz.' marking above the first measure. The Violin I part features a triplet of eighth notes in the first measure, followed by a series of eighth notes. The Violin II part also features a triplet of eighth notes in the first measure, followed by a series of eighth notes. Both parts transition to arco (arco) playing in the second measure, indicated by an 'arco' marking above the staff. The Viola (Vla.) and Violoncello (Vc.) parts are also shown. The Viola part starts with a pizzicato section, indicated by a 'pizz.' marking above the first measure, followed by a series of eighth notes. The Violoncello part also starts with a pizzicato section, indicated by a 'pizz.' marking above the first measure, followed by a series of eighth notes. Both parts transition to arco playing in the second measure, indicated by an 'arco' marking above the staff.

ESTE A OESTE

©FMFH - 2012

47

ojo

EL FUNERAL

11 33

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

fp

mp

p

IIIa 1

V

IIIa

4

3

The musical score is for a piece titled "EL FUNERAL". It features five staves: Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The Piano part begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The Violin I, Violin II, and Viola parts begin with a key signature of one sharp (F-sharp). The Violoncello part begins with a bass clef and a key signature of one flat (B-flat). The score includes dynamic markings such as *fp* (fortissimo piano), *mp* (mezzo-piano), and *p* (piano). Performance instructions include "IIIa" and "V". The score is marked with a rehearsal mark "11" and a measure number "33".

Pno.

morendo poco a poco

S

Portando el llanto

mp ahn _____ a e i æ _____ hn _____

Vln. I

p

Vln. II

p

Vla.

p

Vc.

p

EL FUNERAL

37

Pno.

morendo

las flechas indican afinación aproximada de 1/4 de tono en la dirección indicada

S

Vln. I

morendo

Vln. II

morendo

Vla.

morendo

Vc.

morendo

The musical score is for a piece titled 'EL FUNERAL'. It features six staves: Piano (Pno.), Soprano (S), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The Piano part begins at rehearsal mark 37 and includes a 'morendo' instruction. The Soprano part has a melodic line with arrows indicating pitch adjustments. The string parts (Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello) all have a 'morendo' instruction and are marked with a diamond symbol at the beginning of their staves. A text note in the center of the page states: 'las flechas indican afinación aproximada de 1/4 de tono en la dirección indicada'.

SHIHKAKUBI

LA TROMPA

Spirito ♩ = 36 *variar altura durante el flatt.*

Alto Flute

Bass Clarinet

Glockenspiel

Xilomarimba

Percussion

Piano

Violin I

Violin II

Viola

Cello

mitad aire solo aire

poco gliss.

Bq. semidura

mf *mp* *mf* *mp* *mf* *mp* *mf* *mp*

1 2 3 4 *2 3 4* *1 2 3 4* *B45* *1 2 3 4* *3 B45* *1 2 3 4 5* *2 3 4*

dinámica similar.....

pp *mf* *mp* *pp* *p* *ppp*

ped.

Mano izq. siempre pizz./centro de la cuerda

Batimento circular arco

poco tasto

Arco arriba con acento (cuasi armónicos)

Arco abajo flg. senza altura

simile arco arriba

Ila

LA TROMPA

1

A. Fl.

B. Cl.

Glk.

Xilomba

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

mf

mp

mf

mf

mp

Ped.

p

p

p

p

p

Rubato poco lento y expr.

LA TROMPA

8

2

p

f

rit.

A. Fl.

B. Cl.

Glk.

Xilomba

f

s

Ped.

Glisarcuerdas del centro a los extremos

pizz.

f

rit.

Vln. I

rit.

Vln. II

pizz.

f

rit.

Vla.

pizz.

f

rit.

Vc.

pizz.

f

rit.

IVa corda

The musical score is for a piece titled "LA TROMPA". It is written for a large ensemble. The instruments and their parts are as follows:

- A. Fl. (Alto Flute):** Starts with a *p* (piano) dynamic, then moves to *f* (forte) with a *rit.* (ritardando) marking.
- B. Cl. (Bass Clarinet):** Starts with a *f* (forte) dynamic, then moves to *p* (piano) with a *rit.* (ritardando) marking.
- Glk. (Glockenspiel):** Plays a single note.
- Xilomba:** Starts with a *f* (forte) dynamic, then moves to *p* (piano) with a *s* (sustained) marking.
- Pno. (Piano):** Features a *Ped.* (Pedal) marking and a *Glisarcuerdas del centro a los extremos* (Glissando of the center strings to the extremes) instruction.
- Vln. I (Violin I):** Starts with a *pizz.* (pizzicato) marking, then moves to *f* (forte) with a *rit.* (ritardando) marking.
- Vln. II (Violin II):** Starts with a *pizz.* (pizzicato) marking, then moves to *f* (forte) with a *rit.* (ritardando) marking.
- Vla. (Viola):** Starts with a *pizz.* (pizzicato) marking, then moves to *f* (forte) with a *rit.* (ritardando) marking.
- Vc. (Violoncello):** Starts with a *pizz.* (pizzicato) marking, then moves to *f* (forte) with a *rit.* (ritardando) marking.

The score also includes a *IVa corda* marking for the Violoncello part.

LA TROMPA

a tempo
10

A. Fl. *mp* *mf* pizz. còlico

B. Cl. *mp* *mf* FA#

Glk.

Perc. Platillo Crash W block

Pno. *mf* *rubato poco lento y expr.* *Ped.* *Rec.*

Vln. I arco *legno con cerdas*

Vln. II

Vla. arco

Vc. arco

The musical score is for a piece titled "LA TROMPA". It is written for a full orchestra and includes parts for Flute (A. Fl.), Clarinet (B. Cl.), Glockenspiel (Glk.), Percussion (Perc.), Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Cello (Vc.). The score is divided into two systems. The first system begins with a tempo marking of "a tempo" and a rehearsal mark of "10". The Flute part starts with a dynamic of "mp" and includes fingerings: {2 4 / 2 3 4 5 (b)} and {1 3 4 / 2 3 4}. The Clarinet part also starts with "mp" and includes a fingering of {1 3 4 / 2 3 4}. The Percussion part features a "Platillo Crash" and a "W block" pattern. The Piano part includes a "Ped." (pedal) marking and a "Rec." (recording) marking. The Violin I part includes an "arco" (arco) marking and a "legno con cerdas" (legno with hair) marking. The Violin II, Viola, and Cello parts also include "arco" markings. The second system continues the musical development, with the Flute part reaching a dynamic of "mf" and including a "pizz. còlico" (pizzicato colico) marking. The Clarinet part reaches a dynamic of "mf" and includes a "FA#" (F#) marking. The Percussion part continues with the "W block" pattern. The Piano part continues with the "rubato poco lento y expr." (rubato poco lento y espressione) marking. The Violin I part continues with the "arco" and "legno con cerdas" markings. The Violin II, Viola, and Cello parts continue with their respective "arco" markings.

LA TROMPA

3 *poco meno* entonar con embocadura cerrada

A. Fl. solo voz *mf*

B. Cl.

Pno. *seco*

Vln. I *piu f* jeté/rebotando a la punta el tresillo

Vln. II *arco piu f* jeté/rebotando a la punta el tresillo arco 3

Vla. *legno con cerdas* jeté/rebotando a la punta el tresillo

Vc. *legno con cerdas* jeté/rebotando hacia la punta

LA TROMPA

13 digitar llaves libremente durante el canto

4 *Vivo Agitato* = 90

13 durante el canto

4 vivo Agudío 90

A. Fl.

B. Cl.

Xilomba

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

mf

f

mp

f

fp

pp

piu f

LA TROMPA

16

A. Fl.

Perc.

Pno.

mp

Ped.

Vln. I

mf

spicc. cuasi jeté a la punta

Vln. II

mf

spicc. cuasi jeté a la punta

Vla.

mf

spicc. cuasi jeté a la punta

Vc.

mf

spicc. cuasi jeté a la punta

The musical score is for a piece titled "LA TROMPA". It features seven staves: A. Fl., Perc., Pno., Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The A. Fl. staff begins with a measure number of 16 and contains a complex melodic line with many accidentals. The Perc. staff is empty. The Pno. staff has a mezzo-piano (*mp*) dynamic marking and a pedal (*Ped.*) instruction. The string staves (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc.) all start with a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking and a performance instruction: "spicc. cuasi jeté a la punta". Each string staff contains sixteenth-note patterns with sixteenth rests, often grouped with slurs and sixteenth rests. The score is written in a key with one flat (B-flat) and a 2/4 time signature.

©FMFH - 2012

21

LA ROMPA

A. Fl.

B. Cl.

Perc.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

5

piu f

mf

Ped. mf

pizz. f

pizz. f

pizz. f

pizz. f

LA TROMPA

26

A. Fl.

B. Cl.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

LA TROMPA

[illegible]

6 Maestoso

©FMFH - 2012

LA TROMPA

40

B. Cl.

molto ritenuto

Pno.

molto ritenuto

molto ritenuto

Vln. I

molto ritenuto

Vln. II

molto ritenuto

Vla.

mf

molto ritenuto

Vc.

molto ritenuto

III/II
cordas

The musical score is for a piece titled "LA TROMPA". It is a page from a larger work, as indicated by the page number "40" at the top left. The score is written for a full orchestra, including B. Cl. (Bass Clarinet), Pno. (Piano), Vln. I (Violin I), Vln. II (Violin II), Vla. (Viola), and Vc. (Violoncello). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The tempo/mood marking is "molto ritenuto" (very slow), which appears multiple times throughout the score. The Vc. part includes a specific instruction "III/II cordas" (third and second strings). The score is marked with "mf" (mezzo-forte) for the Vla. part. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

LA TROMPA

42

A. Fl. *Molto meno e poco a poco accelerando* *mf* *Tempo Piu Vivo*

B. Cl. *Molto meno e poco a poco accelerando* *f*

Xilomba *Molto meno e poco a poco accelerando* *f* *Tempo Piu Vivo*

Pno. *Molto meno e poco a poco accelerando*

Vln. I *Molto meno e poco a poco accelerando* *f* *Tempo Piu Vivo*

Vln. II *Molto meno e poco a poco accelerando* *mf* *Tempo Piu Vivo*

Vla. *Molto meno e poco a poco accelerando* *mf* *Tempo Piu Vivo* pizz.

Vc. *Molto meno e poco a poco accelerando* *mf* *Tempo Piu Vivo* pizz.

LA TROMPA

45

A. Fl.

B. Cl.

Xilomba

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

poco. f

mf

mf

3 4

arco
corto y poco acentuado al talón

arco
corto y poco acentuado al talón

The musical score is for a piece titled "LA TROMPA". It begins at measure 45. The instrumentation includes Alto Flute (A. Fl.), Bass Clarinet (B. Cl.), Xilomba, Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The Alto Flute part starts with a rest, followed by a melodic line marked *poco. f*. The Bass Clarinet plays a rhythmic pattern marked *mf*. The Xilomba provides a steady accompaniment. The Piano has a melodic line in the right hand marked *mf*, while the left hand has a simple harmonic accompaniment. Violin I and II play a rhythmic pattern marked with a "3 4" measure rest. The Viola and Violoncello play a rhythmic pattern marked *mf*, with the instruction "arco corto y poco acentuado al talón" (arco, short and slightly accented on the downbeat).

©FMFH - 2012

[illegible]

LA TROMPA

56

A. Fl.

B. Cl.

Xilomba

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*poco lento
ma non tanto*

p

Ped.

rit

rit

rit

rit

Maestoso

©FMFH - 2012

5

©FMFH - 2012

DANZA INDIGENA

9

Picc.

A. Fl.

B♭ Cl.

B. Cl.

Perc.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Electro.

ch *t* *t* *f* *mf* *f* *mf*

simile la articulación

sempre scherzando

>

The musical score is for a piece titled 'Danza Indigena'. It begins at measure 9. The instrumentation includes Piccolo (Picc.), Alto Flute (A. Fl.), B-flat Clarinet (B♭ Cl.), B Clarinet (B. Cl.), Percussion (Perc.), Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Electro. The Piccolo and Flute parts are marked with 'ch' (chord) and 't' (trill) and have dynamic markings of *f* and *mf*. The Percussion part is marked with 'simile la articulación' and 'sempre scherzando'. The Piano part is marked with 'sempre scherzando'. The Violin I part is marked with 'sempre scherzando'. The Violoncello part is marked with 'sempre scherzando'. The Electro part is marked with 'sempre scherzando'. The score is written in 4/4 time and features a variety of musical notations including notes, rests, and dynamic markings.

DANZA INDIGENA

13

Picc.

A. Fl.

B \flat Cl.

B. Cl.

Perc.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Electro.

The musical score is for a piece titled "Danza Indigena". It consists of 13 measures. The instruments and their parts are as follows:

- Picc.**: Piccolo, rests in all measures.
- A. Fl.**: Alto Flute, plays a rhythmic pattern of eighth notes with accents and slurs. Dynamics include *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte).
- B \flat Cl.**: B-flat Clarinet, rests in all measures.
- B. Cl.**: Bass Clarinet, rests in all measures.
- Perc.**: Percussion, plays a rhythmic pattern of eighth notes with accents and slurs.
- Pno.**: Piano, rests in all measures.
- Vln. I**: Violin I, plays a rhythmic pattern of eighth notes with accents and slurs.
- Vln. II**: Violin II, plays a rhythmic pattern of eighth notes with accents and slurs.
- Vla.**: Viola, plays a rhythmic pattern of eighth notes with accents and slurs.
- Vc.**: Violoncello, plays a rhythmic pattern of eighth notes with accents and slurs.
- Electro.**: Electro, rests in all measures.

DANZA INDIGENA

16

Picc. *mf*

A. Fl. *mf* *f* *mf* *f*

B♭ Cl.

B. Cl.

Perc. *>*

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Electro.

The musical score is for a piece titled 'Danza Indigena'. It begins at measure 16. The instrumentation includes Piccolo (Picc.), Alto Flute (A. Fl.), B-flat Clarinet (B♭ Cl.), B Clarinet (B. Cl.), Percussion (Perc.), Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Electro. The Piccolo part is marked *mf*. The Alto Flute part features a complex rhythmic pattern with accents and dynamic markings *mf*, *f*, *mf*, and *f*. The Percussion part has an accent mark *>*. The Violin I part has a series of eighth notes with accents. The Violin II part has a series of eighth notes with accents. The Viola part has a series of eighth notes with accents. The Violoncello part has a series of eighth notes with accents. The Electro part is marked *mf*. The score is written in 4/4 time and features a variety of musical notations including notes, rests, and dynamic markings.

DANZA INDIGENA

20

Picc.

A. Fl.

B \flat Cl.

B. Cl.

Perc.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Electro.

The musical score is for a piece titled "Danza Indigena". It consists of 20 measures, with the page number 20 indicated at the top left. The score is written for a large ensemble of instruments. The instruments listed on the left are Piccolo (Picc.), Alto Flute (A. Fl.), B-flat Clarinet (B \flat Cl.), B Clarinet (B. Cl.), Percussion (Perc.), Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Electro. The Piccolo, B-flat Clarinet, B Clarinet, and Piano parts are mostly silent, indicated by whole rests. The Alto Flute part features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with dynamic markings of *mf* and *f*, and articulation marks like accents and trills. The Percussion part has a steady eighth-note rhythm. The Violin I part plays a melodic line with accents. The Violin II part plays a similar melodic line. The Viola part plays a steady eighth-note rhythm. The Violoncello part plays a steady eighth-note rhythm. The Electro part is silent, indicated by whole rests.

DANZA INDIGENA

24

Picc.

A. Fl.

B \flat Cl.

B. Cl.

Perc.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Electro.

mf *ch* *sttr* *sttr* *f* *mf* *molto rit.*

The musical score is for a piece titled 'Danza Indigena'. It begins at measure 24. The instrumentation includes Piccolo, Alto Flute, B-flat Clarinet, B Clarinet, Percussion, Piano, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Electro. The Alto Flute part features a complex rhythmic pattern with 'ch' and 'sttr' markings, starting at a mezzo-forte (mf) dynamic and reaching a forte (f) dynamic. The Percussion part has a specific rhythmic motif. The Violin I part has a melodic line with accents. The Violoncello part has a steady bass line. The score concludes with a 'molto rit.' (molto ritardando) instruction.

DANZA INDIGENA

1

Allegro (M.M. ♩ = c. 120)

27

Picc.

A. Fl.

B♭ Cl.

B. Cl.

Perc.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Electro.

ch *sttr* *sttr* *f*

sempre scherzando *mf*

arco *f*

arco *f*

arco *f*

arco *f*

Electroac.

Cuasi jeté hacia la punta

DANZA INDIGENA

31

Picc.

A. Fl.

B \flat Cl.

B. Cl.

Perc.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Electro.

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The woodwind section at the top includes Piccolo, Alto Flute, B-flat Clarinet, and Bass Clarinet, all with rests. The percussion and piano parts follow, with the piano playing a rhythmic accompaniment. The string section consists of Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello, all playing a rhythmic pattern. The Electro part at the bottom has rests.

DANZA INDIGENA

35

Picc.

A. Fl.

B♭ Cl.

B. Cl.

Perc.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Electro.

The musical score is arranged in a system of staves. The top four staves (Picc., A. Fl., B♭ Cl., B. Cl.) are currently empty, each containing a whole rest in every measure. The Percussion staff shows a rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, including accents. The Piano (Pno.) is written in grand staff (treble and bass clefs) with a complex melodic and harmonic line. The Violin I (Vln. I) and Violin II (Vln. II) staves play a similar eighth-note rhythmic pattern. The Viola (Vla.) and Violoncello (Vc.) staves play a dense, textured accompaniment with many beamed sixteenth notes. The Electro. staff is empty, containing whole rests in every measure.

DANZA INDIGENA

39

Picc.

A. Fl.

B \flat Cl.

B. Cl.

Perc.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Electro.

DANZA INDIGENA

2

43

Picc.

A. Fl.

B♭ Cl.

B. Cl.

Perc.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Electro.

piu forte

cuasi jeté hacia la punta
con forza

piu forte

senza jeté

piu forte

piu forte

The musical score is for a piece titled 'Danza Indigena'. It is a four-measure excerpt starting at measure 43. The instrumentation includes Piccolo, Alto Flute, B-flat Clarinet, B Clarinet, Percussion, Piano (Grand Staff), Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Electro. The key signature has one flat (B-flat). The Percussion part features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes with accents. The Piano part has a similar rhythmic pattern in both hands. The Violin I and II parts play a melodic line with eighth notes and rests. The Viola and Violoncello parts play a harmonic accompaniment with chords and eighth notes. The Electro part is silent. Dynamic markings include 'piu forte' in measures 3 and 4 for the Violins, Viola, and Violoncello. Performance instructions in Italian are provided for the Violin II part in measure 4: 'cuasi jeté hacia la punta con forza' and 'senza jeté'.

DANZA INDIGENA

47

Picc.

A. Fl.

B♭ Cl.

B. Cl.

Perc.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Electro.

51

©FMFH - 2012

DANZA INDIGENA

54

Picc.

A. Fl.

B \flat Cl.

B. Cl.

Perc.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Electro.

DANZA INDIGENA

57

Picc.

A. Fl.

B \flat Cl.

B. Cl.

Perc.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Electro.

DANZA INDIGENA

60 3 VIA PICCOLO

Picc. *f*

A. Fl.

B♭ Cl.

B. Cl.

Perc.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Electro.

The musical score is for a piece titled 'Danza Indigena'. It begins at measure 60. The Piccolo part has a dynamic marking of *f* (forte) and a triplet of eighth notes. The Flute, B♭ Clarinet, and B Clarinet parts are mostly rests. The Percussion part has a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The Piano part has a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The Violin I and II parts have a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The Viola part has a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The Violoncello part has a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The Electro part is mostly rests.

DANZA INDIGENA

63

Picc.

A. Fl.

B \flat Cl.

B. Cl.

Perc.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Electro.

f

DANZA INDIGENA

66

Picc. *f*

A. Fl.

B♭ Cl.

B. Cl.

Perc. *Via Timbales*
Maraca (ejecuta cantante)
mf Maracas Timbales

Pno. *sempre scherzando*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Electro.

DANZA INDIGENA

69

Picc.

A. Fl.

B \flat Cl.

B. Cl.

Perc.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Electro.

f

Siguen Maracas.

Simile artic.....

The musical score is for a piece titled 'Danza Indigena'. It begins at measure 69. The Piccolo part has a melodic line with a triplet of eighth notes. The Flute and Clarinets are mostly silent, with some notes in the B-flat Clarinet part. The Percussion part features a rhythmic pattern with maracas. The Piano part has a simple harmonic accompaniment. The Violins and Viola play a fast, repetitive rhythmic pattern. The Violoncello part has a similar rhythmic pattern. The Electro part is silent.

DANZA INDIGENA

72

Picc.

A. Fl.

B♭ Cl.

B. Cl.

Perc.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Electro.

DANZA INDIGENA

4

75

Picc. *ff*

A. Fl.

B♭ Cl. *f*

B. Cl.

Perc.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Electro.

DANZA INDIGENA

78

Picc.

A. Fl.

B \flat Cl.

B. Cl.

Perc.

Gong

f

Sigue timbal...

Gliss.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Electro.

DANZA INDIGENA

81

Picc. *piu f*

A. Fl.

B \flat Cl. *piu f*

B. Cl.

Perc. *Platillo*
piu f Sique timbal....

Pno. *piu f*

Vln. I *piu f*

Vln. II *piu f*

Vla. *piu f*

Vc. *piu f*

Electro.

DANZA INDIGENA

84

Picc.

A. Fl.

B \flat Cl.

B. Cl.

Perc.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Electro.

The musical score for 'Danza Indigena' begins at measure 84. The instrumentation includes Piccolo, Alto Flute, B-flat Clarinet, Bass Clarinet, Percussion, Piano, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Electro. The Piccolo part features a rhythmic melody with eighth and sixteenth notes. The B-flat Clarinet plays a similar rhythmic pattern with some melodic variation. The Alto Flute, Bass Clarinet, and Electro are silent throughout this section. The Piano, Violins, Viola, and Cello provide a harmonic foundation with various rhythmic patterns, including chords and moving lines.

DANZA INDIGENA

87

Picc.

A. Fl.

B \flat Cl.

B. Cl.

Perc.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Electro.

DANZA INDIGENA

90

Picc.

A. Fl.

B \flat Cl.

B. Cl.

Perc.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Electro.

The musical score for 'Danza Indigena' begins at measure 90. The Piccolo (Picc.) and B-flat Clarinet (B \flat Cl.) have active melodic lines, while the Alto Flute (A. Fl.), Bass Clarinet (B. Cl.), and Electro. are silent. The Percussion (Perc.), Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.) provide harmonic and rhythmic support.

DANZA INDIGENA

93

Picc.

A. Fl.

B \flat Cl.

B. Cl.

Perc.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Electro.

DANZA INDIGENA

96

Picc.

A. Fl.

B♭ Cl.

B. Cl.

Perc.

Gong

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Electro.

The musical score is for a piece titled "Danza Indigena". It begins at measure 96. The instrumentation includes Piccolo (Picc.), Alto Flute (A. Fl.), B-flat Clarinet (B♭ Cl.), Bass Clarinet (B. Cl.), Percussion (Perc.), Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Electro. The Piccolo part features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The B-flat Clarinet part has a melodic line with some grace notes. The Percussion part includes a Gong. The Piano part provides a harmonic accompaniment. The Violin I and II parts play a fast, repetitive eighth-note pattern. The Viola and Violoncello parts play a slower, more melodic line. The Electro part is currently silent.

DANZA INDIGENA

99

Picc.

A. Fl.

B \flat Cl.

B. Cl.

Perc.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Electro.

DANZA INDIGENA

102

Picc.

A. Fl.

B \flat Cl.

B. Cl.

Perc.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Electro.

DANZA INDIGENA

105

Picc.

A. Fl.

B \flat Cl.

B. Cl.

Perc.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Electro.

DANZA INDIGENA

5

Picc.

A. Fl.

B \flat Cl.

B. Cl.

Perc.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Electro.

The musical score is for a piece titled "Danza Indigena". It is a multi-staff score for a large ensemble. The instruments listed on the left are Piccolo (Picc.), Alto Flute (A. Fl.), B-flat Clarinet (B \flat Cl.), Bass Clarinet (B. Cl.), Percussion (Perc.), Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Electro. The score is divided into three measures. The Piccolo part has a complex rhythmic pattern with many beamed sixteenth notes. The Alto Flute part is mostly rests. The B-flat Clarinet part has a melodic line with some grace notes. The Bass Clarinet part is mostly rests. The Percussion part has a glissando effect and a triplet of eighth notes. The Piano part has a simple melodic line. The Violin I and II parts have a complex rhythmic pattern with many beamed sixteenth notes. The Viola part has a complex rhythmic pattern with many beamed sixteenth notes. The Violoncello part has a complex rhythmic pattern with many beamed sixteenth notes. The Electro part is mostly rests.

DANZA INDIGENA

111

Picc.

A. Fl.

B \flat Cl.

B. Cl.

Perc.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Electro.

The musical score is for a piece titled 'Danza Indigena'. It begins at measure 111. The instrumentation includes Piccolo (Picc.), Alto Flute (A. Fl.), B-flat Clarinet (B \flat Cl.), Bass Clarinet (B. Cl.), Percussion (Perc.), Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Electro. The Piccolo part features a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The B-flat Clarinet and Viola parts have similar rhythmic patterns. The Piano part provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The Violin I and Violin II parts play a melodic line with eighth notes. The Percussion part has a simple rhythmic pattern. The Electro part is currently silent.

DANZA INDIGENA

114

Picc.

A. Fl.

B \flat Cl.

B. Cl.

Perc.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Electro.

DANZA INDIGENA

6

Picc. *poco a poco dim.*

A. Fl.

B♭ Cl. *poco a poco dim.*

B. Cl.

Perc. *poco a poco dim.*

Pno. *poco a poco dim.*

Vln. I *poco a poco dim.*

Vln. II *poco a poco dim.*

Vla. *poco a poco dim.*

Vc. *poco a poco dim.*

Electro.

The musical score is for a piece titled 'Danza Indigena'. It is written for a large ensemble. The Piccolo, Flute, Clarinets, Percussion, Piano, Violins, Viola, and Violoncello parts all include a 'poco a poco dim.' instruction. The Electro part is marked with a 'poco a poco dim.' instruction. The score is in 3/4 time and features a variety of musical textures, including rapid sixteenth-note passages in the woodwinds and strings, and a more melodic line in the Piano. The overall mood is one of a traditional indigenous dance, with a focus on rhythmic precision and dynamic control.

DANZA INDIGENA

120

Picc.

A. Fl.

B \flat Cl.

B. Cl.

Perc.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Electro.

The musical score is for a piece titled "Danza Indigena" at a tempo of 120. It is arranged for a large ensemble. The Piccolo (Picc.) plays a rhythmic melody in the treble clef. The Alto Flute (A. Fl.) is in the treble clef with a flat key signature. The B-flat Clarinet (B \flat Cl.) and B Clarinet (B. Cl.) are in the treble clef with a sharp key signature. The Percussion (Perc.) part is in the bass clef. The Piano (Pno.) is in grand staff. The Violins (Vln. I and II) are in the treble clef. The Viola (Vla.) is in the alto clef. The Violoncello (Vc.) is in the bass clef. The Electro. part is in the treble clef. The score consists of three measures, each containing complex rhythmic patterns and melodic lines for the instruments.

DANZA INDIGENA

123

Picc. *poco a poco morendo.*

A. Fl.

B♭ Cl. *poco a poco morendo.*

B. Cl.

Perc. *poco a poco morendo.*

Pno. *poco a poco morendo.*

Vln. I *poco a poco morendo.*

Vln. II *poco a poco morendo.*

Vla. *poco a poco morendo.*

Vc. *poco a poco morendo.*

Electro.

DANZA INDIGENA

126

Picc.

A. Fl.

B \flat Cl.

B. Cl.

Perc.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Electro.

DANZA INDIGENA

129

Picc.

A. Fl.

B♭ Cl.

B. Cl.

Perc.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Electro.

DANZA INDIGENA

131

Picc. *morendo.*

A. Fl.

B \flat Cl. *morendo.*

B. Cl.

Perc. *morendo.*

Pno. *morendo.*

Vln. I *morendo.*

Vln. II *morendo.*

Vla. *morendo.*

Vc. *morendo.*

Electro.

CHICOTE

RONDA SOBRE UN CANTO WIWA
PARA FLAUTA SOPRANO CON PIE EN *SI*

CHICOTE

Ronda sobre un canto wiwa
Para Flauta en C con pie en Si

Fabio Miguel Fuentes

LA CULEBRA
CALMO (M.M. ♩ = c. 99)

Whisper tones

Flauta

pppp

12 4 345 1 5 12 5

Fl.

Inspirar aire con la altura indicada para respiración continua

Tempo Aleatorio 30/40"

EC EA

sonido gutural tremolado proyectado dentro del tubo con embocadura tapada

Voz

pp E.A.-----EC

ppp grururu..... *p* cerrando simile

Iniciar con Emboc. Cerrada.....abrir poco a poco.....cerrar poco a poco.....simile.....

Repetir ad lib

Fl.

EC EA

Voz

EC EA

cerrando

(Tempo calmo molto ad lib.)

Sin contacto con la embocadura, la columna de aire
atraviesa el orificio transversalmente por medio
de un movimiento (arriba - abajo) entre rostro y flauta
(Doppler de aire)

9

Fl.

pp

10

Fl.

11

Fl.

EL SAPO

senza trem.

12

Fl.

3

13

Fl.

3

Tempo vivo e mezzo piano ♩ = 160

15

Fl.

mp

16

Fl.

17

Fl.

18

Fl.

LAS CUMBRES

Tempo libre

19

Fl.

21

Fl.

mp

Trémolo en la llave del Do#. Dedos Índice y Medio.
El Trémolo resulta entre las posiciones de Fa# y Do#.
Para el trémolo con Fa# utilizar el meñique para digitar
(Utilizar para mayor fluidez del efecto las llaves A y B)

22

Fl.

24

Fl.

lento, ritmo ad lib. sempre tremolando

Golpe de llaves simulando lluvia
(con altura)

Fl. 25 *mp*

Voz 25 *ppp* *p*

sonido gutural tremolado proyectado
dentro del tubo con embocadura tapada

grururu.....

Fl. 26 *lento e poco a poc accell.*

Voz 26 *Morendo*

(Tomar aire)

Tu Ku Tu Ku.....

Con T lenguilabial dentro de la embocadura
articulación regular e irregular

Fl. 27 *poco rit* *calando molto*

Voz 27 *ppp*

Cambios de posición para alterar
el color y la sensación espacial
del trémolo

Toma de aire

grururu.....

Fl. 28 *mp* *p* *p* *p*

Apoyaturas mitad aire mitad sonido

gliss. lento

Utilizar llave de Do#
(para gliss. con el Do#)

Fl. 29 *p* *mp* *mp*
frulato con mucho aire

Fl. 30 *mp*

Desarmar la flauta con el fin de unirlos los 2 cuerpos y soplar como indica el dibujo.
Articular con las posiciones del sol, la y si, en tanto se ejecuta el soplado sobre los tubos.

Fl. 31

Trino de aire por el movimiento transversal de la columna de aire sobre los tubos 20 "

Cambiar libremente digitación del índice medio y pulgar correspondientes a posiciones del sol, la y si. Ritmo libre

Mib, Fa y La notas reales que resultan al digitar Sol, La y Si (como brisa que remece los follajes)

Fl. 33

(frulato en la boquilla) 20 "

ruido de grillos

mp *f* *p* *f*

Fl. 34

20 "

Utilizar la boca como caja de resonancia moviendo la boquilla hacia adelante y atrás en ángulo aproximado de 80 grados. Cerrar y destapar el orificio de la embocadura con el dedo índice para obtener Pizz.

Fl. 35

20 "

Alterar frecuencia y afinación del sonido introduciendo y sacando el dedo a voluntad

armar flauta

(simular micos aulladores)

vivo
 // Pizz. NA con altura (también expulsar aire por nariz) T.R.

36

Fl.

mp

Nota. Las fusas deben funcionar como un pedal

37

Fl.

38

Fl.

rit.

39

Fl.

ff

Voz

39

con voz

pizz. mudo

40

Fl.

mf *p* *pp* *mp*

42

Fl.

mp

6 *poco allarg.* 3

43 Fl. *mf* *poco rit.* $\frac{1}{4}$

Fingering: { 1 3 / 2 3 5 } { 1 3 / 2 3 4 }

45 Fl. *mf*

Fingering: { 2 3 4 / 5 } { 1 2 3 4 / 2 B 5 }

47 Fl. *poco accell.* *p* $\frac{1}{4}$ bisb.----- Normal con aire embocadura cerrada

Fingering: { 1 3 4 5 / 2 3 4 5 } { 1 2 3 4 / 2 3 4 5 }

51 Fl. **Allegro** *< sf* *morendo solo aire*

54 Fl.

57 Fl.

60 Fl.

63 Fl.

66 Fl. *vivo*

67 Fl.

68 Fl. OCASO Lento

68 Voz

69 Fl.

69 Voz

70 Fl.

71

Fl.

Voz

entonando

72

Fl.

Voz

Morendo

WT

ppp

73

Fl.

pp

Sin contacto con la embocadura, la columna de aire atraviesa el orificio transversalmente por medio de un movimiento (arriba - abajo) entre rostro y flauta (Doppler de aire)

74

Fl.

Voz

pp

ppp

pp

Tu Ku Tu Ku.....

76

Fl.

mp

Toma de aire

DIM. MOLTO E MORENDO-----

Voz

77

Fl.

pppp *pp*

piu morendo

SOLO AIRE

SENZA FRULATO

Voz

79

Fl.

SOLO AIRE

poco jet

sf

Voz

GAITAS

PARA FLAUTA EN *SOL*, FLAUTA EN *DO*,
CARRIZO INDÍGENA WIWA Y ELECTROACÚSTICA

GAITAS

Para Flauta en Sol, Flauta en Do,
Carrizo indígena Wiwa y Electroacústica

Fabio Miguel Fuentes

PISTA 1 CALMO (M.M. ♩ = c. 60)

20" Flta. Sol

Fl. en Sol

mf

Transición

fitt.
(1 2 3 4
2 3 5 #)

3 // simile trino

4 // meno

mf

9 9 9

poco lento e subito molto accell.

ritenuto subito

gliss. lento e subito al Flatt.

5 Vivo

f

6

F. FUENTES

7  *poco calando* *poco accell.*

8 

9 *poco meno ma leggero*
// sdo. eólico pizz. Nariz Abierta

molto rit. *mp*

11

flatt.

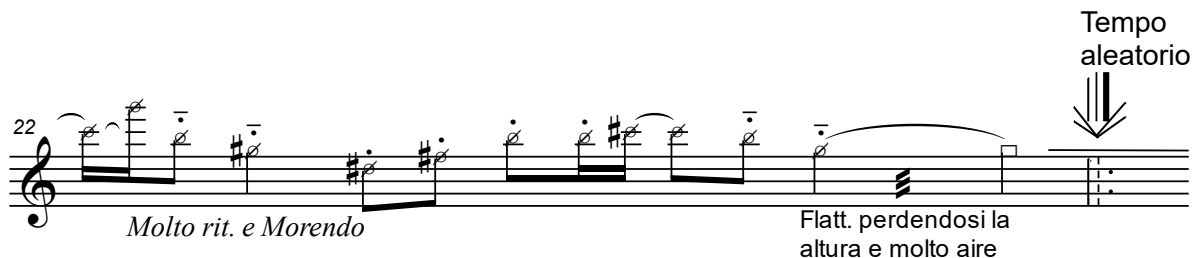
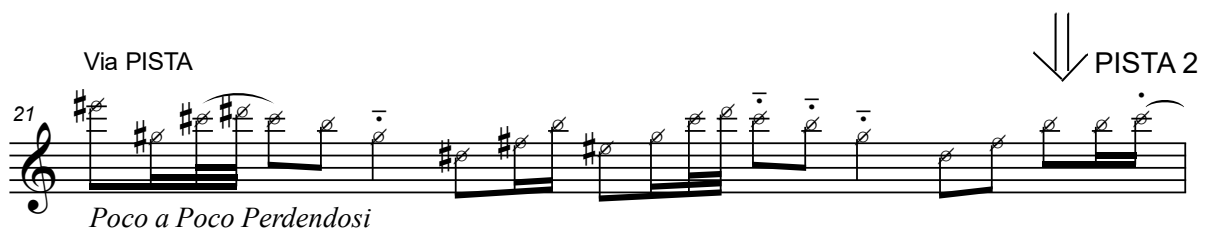
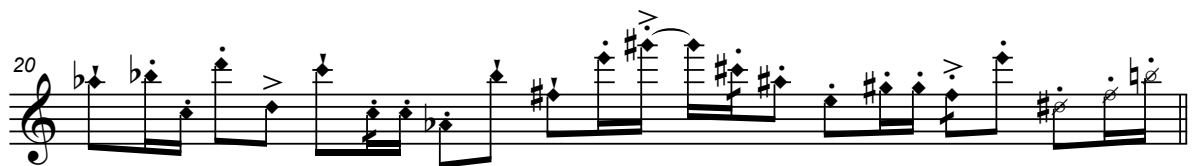
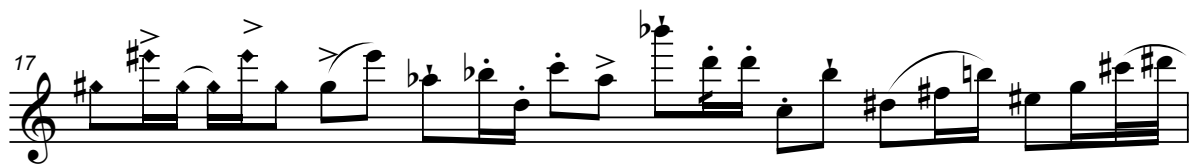
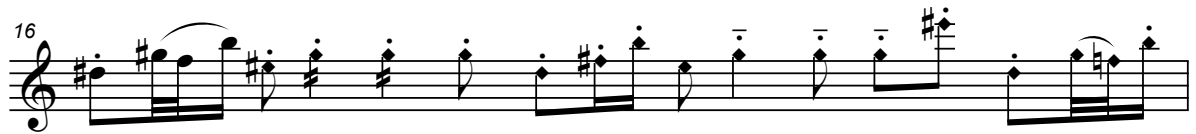
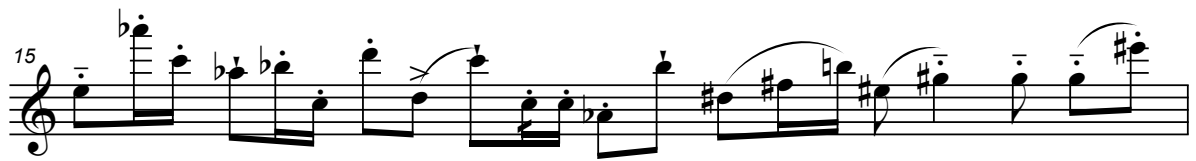
v


12

Musical notation for Example 12, showing a sequence of chords and notes on a staff.

13


Musical notation for Example 13, showing a sequence of chords and notes on a staff.




20" 

1a VEZ - Golpe de llaves simulando lluvia (con altura)

2da VEZ - articulación percutida sobre orificios del carrizo sin soplar

vía carrizo 

23 

Tu Ku Tu Ku.....

Con T lingüilabial dentro de la embocadura articulación regular e irregular

Soplidos de aire con orificio central, trinando y tremolando los orificios extremos con dedos índices y medios


40" 

Vía CARRIZO 

24 

Figuración libre


PROCEDIMIENTOS.- (Batir la cabeza para el trémolo....variar distancia y posición de la embocadura..... cerrar el orificio respirando e inspirando con trémolo lingual e intercalar los procedimientos acentuando irregularmente). Utilizar batimento de cabeza soplando sobre la embocadura de pluma sin contacto directo digitando los dedos.

26 

digitando dedos (1 sola columna de aire)


digitando dedos (1 sola columna de aire)

27 

40" 

oir señal del tambor para entrada

Frulato de garganta y figuraciones rápidas de consonantes articuladas (tu ku tu ku emboquillar Pluma dejando escapar el aire parcialmente)

28 

variar microtonalmente altura con mayor y menor presión de aire

30 

Ia, Ila, Illa y IVa Posiciones tremolando con dedos

tu ku tu ku.....

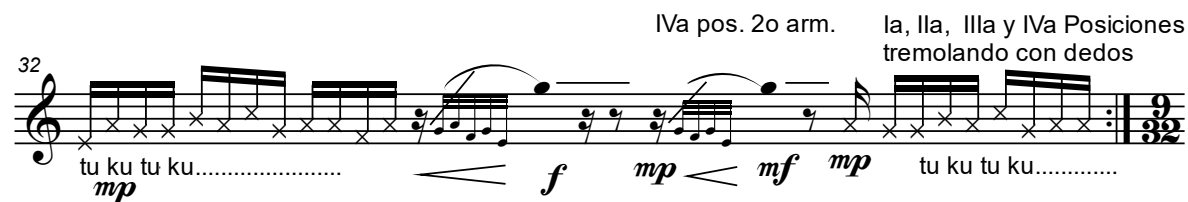
pp *f* *mp*

40 " 

40 " Digitar apoyaturas levantando mínimamente los dedos.

Illa Pos. 1er armónico IVa pos. aux. 2o arm.

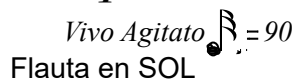
mp *mf* *p* *mf* *mp* *f* *pp* *f* *mp* *f*

32 

IVa pos. 2o arm. Ia, Ila, Illa y IVa Posiciones tremolando con dedos

tu ku tu ku.....

mp *f* *mp* *mf* *mp*

Vivo Agitato 

Flauta en SOL

33 

mf

35 

37 

39 

41 

piu vivo $\text{♩} = 120$

43

46

49

52

55

poco rit

Poco lento e cantabile

tempo libre

mp *p* *mf*

{ 1 2 3 4 } { 2 4 } { 1 3 4 }
 { 2 A } { 2 3 4 5 (b) } { 3 4 }

58

segue

mp

{ 1 2 3 4 }
 B

{ 1 2 4 }
 { 2 3 }

{ 1 3 4 } { 1 3 4 }
 { 2 3 5 } { 2 3 4 5 (b) }

60

6

1/4

pp

p

mf

variar altura durante el flatt.

Poco lento y legato posible el flatt.

3 4
2 3 4

1 3 4
5 3 4

61

1/4

tr

senza microt.

mp

lento e accell. poco a poco-----

1 3 4
3 4

1 2 3
2 3 4 5 (b)

SUSUBANO

poco allegro ma vivo

62

mf

ch k

t

64

ch k

cha ta ta

sha shu/cu tu sha

ch k t sha tza

67

tza

sha shu/cu tu sha

(pizz.)

sha t t t t

t

cha ka ta tza tza

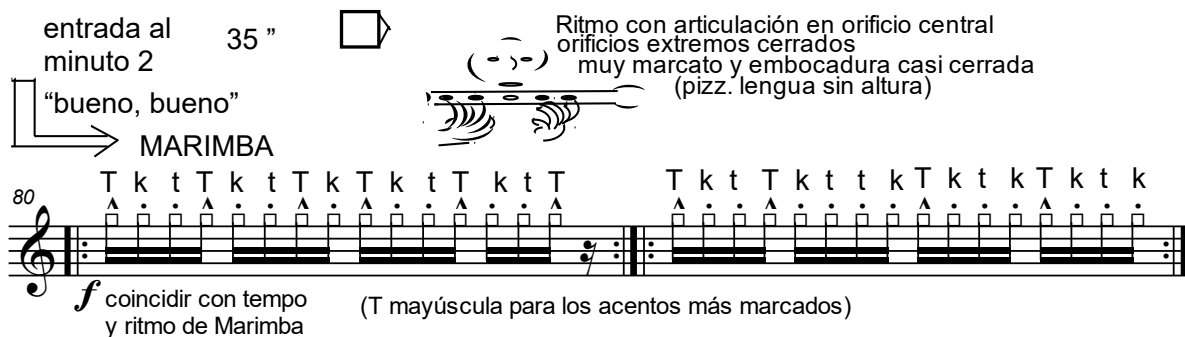
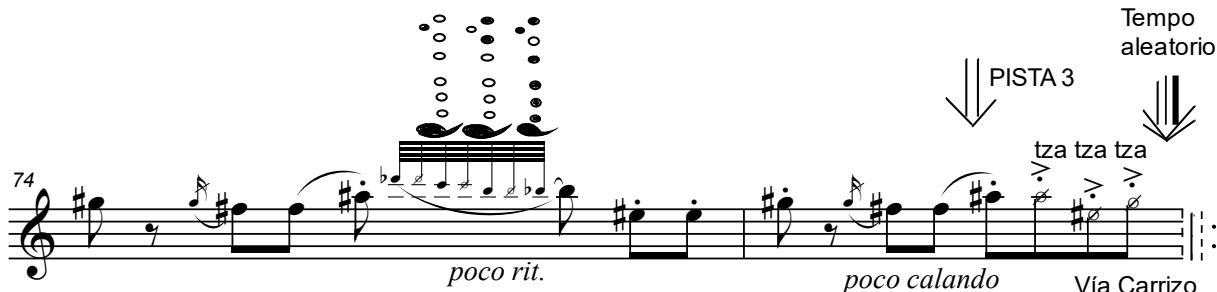
70

tza tu

tri tu rru tu tu rru

tu tri

tu rru tu tu rru



82 T t k t k t k T t k T t k t T k t T k t T k t T k

50" *Molto vivace* Pizz. NA con resonancia de aire y acentos con golpe de lengua

84 *mf* Diferenciar los acentos más marcados

86

89

91

CODA

94 D.S. al Coda

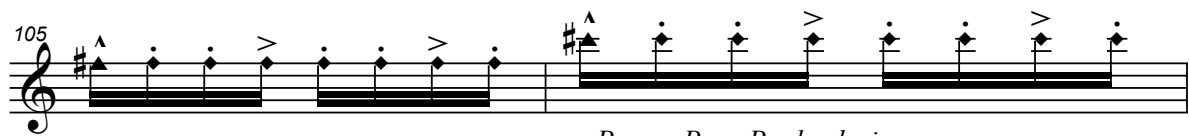
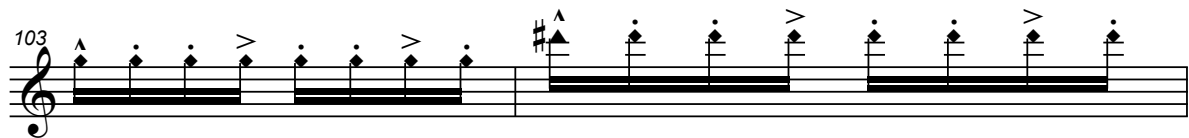
* sonido eólico en el grave -----

97 3 3 3 3

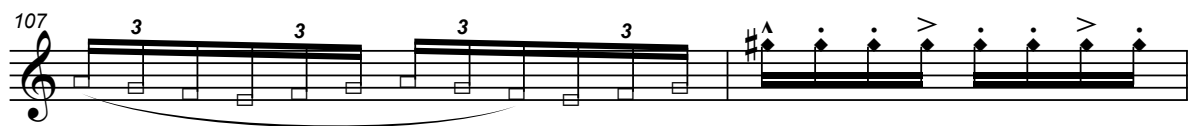
Repetir interviniendo con la grabación de acuerdo a la estructura armónica o estableciendo planos superpuestos no coincidentes. Los trecillos pueden ser intercalados de forma libre

99

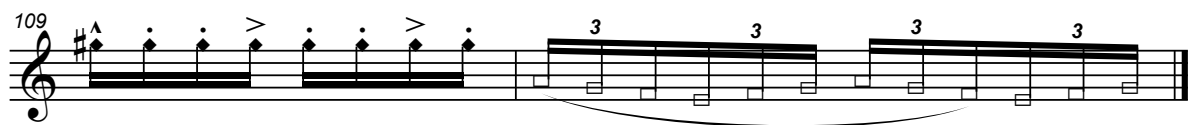
* Los trecillos deben funcionar como un pedal el cual puede variar su digitación melódica en la tesitura grave libremente luego de la exposición. La secuencia libre de estos sonidos eólicos debe sin embargo favorecer la fluidez de la digitación.



Poco a Poco Perdendosi



molto piano e morendo (detrás del escenario)



NOLA

GAITA ZONA BAJA DE LA SIERRA NEVADA
(PRIMERA TRANSCRIPCIÓN)

NOLA

Gaita zona baja de la Sierra Nevada

Comunidad Wiwa
Transcripción Fabio M. Fuentes H.

Score

mf

7

13

19

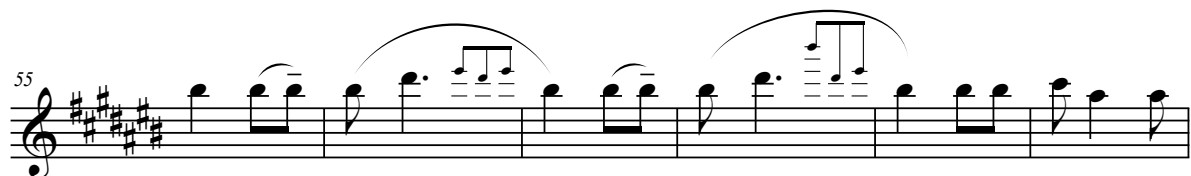
25

31

NOLA



*En las secciones en que se omiten articulaciones o apoyaturas se da por entendido que corresponden a repeticiones de diseños anteriores



Supuesto error
de interpretación



NOLA

85

91

97

103

109

115

121

127

descenso *cuasi glissando*

The musical score is written for a single melodic line in treble clef, featuring a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The piece begins at measure 85 and concludes at measure 127. The notation includes a variety of rhythmic values, primarily eighth and sixteenth notes, often beamed together. Slurs are used extensively to group phrases of notes. A specific instruction, 'descenso *cuasi glissando*', is placed above the staff at measure 91, indicating a rapid, controlled descent. The score ends with a final cadence in measure 127, marked by a double bar line.

SHIHKAKUBI

PIEZA PARA CONJUNTO DE CÁMARA E
INSTRUMENTOS INDÍGENAS

INSTRUMENTACIÓN

FLAUTA EN DO, FLAUTA ALTO EN SOL, PICCOLO, CARRIZO HEMBRA WIWA

CLARINETE BAJO, CLARINETE SOPRANO

PERCUSIÓN

GLOCKENSPIEL

XILOMARIMBA

TIMBALES

GONG

CAMPANA DE PLANCHA

MARACAS INDÍGENAS WIWA

CAJA INDÍGENA WIWA

PLATILLO RIDE, CRASH, ENTRECHOQUE

REDOBLANTE

WOOD BLOCK

BOMBO

TRIÁNGULO

MEZZO-SOPRANO

PIANO

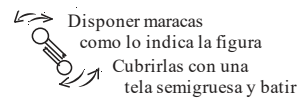
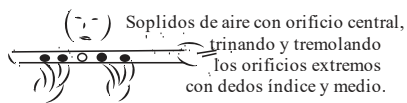
VIOLÍN I

VIOLÍN II

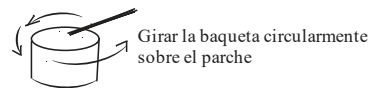
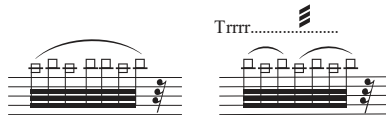
VIOLA

VIOLONCHELO

GLOSARIO SHIHKAKUBI

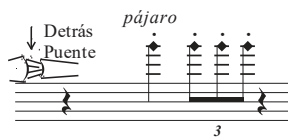
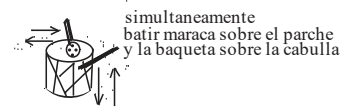
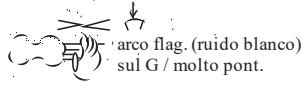


Simulando agua

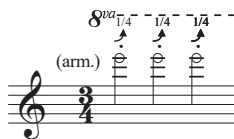


Simulando agua

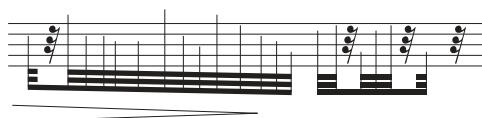
mano izq. flag. sobre diapasón senza altura



Sonidos muy agudos ejecutados detrás del puente



Sonido armónico con *glissando* de cuarto de tono ascendente (Canto de Pájaro)



Sonidos percutidos, emitidos con el golpe de distintas llaves / rítmica libre y rápida

Poco flag. dedo 3

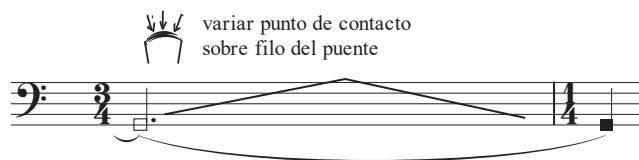


El arco abajo debe sonar como ruido blanco

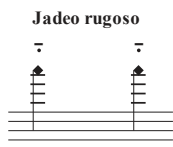
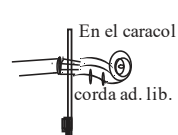
Punta / jeté molto



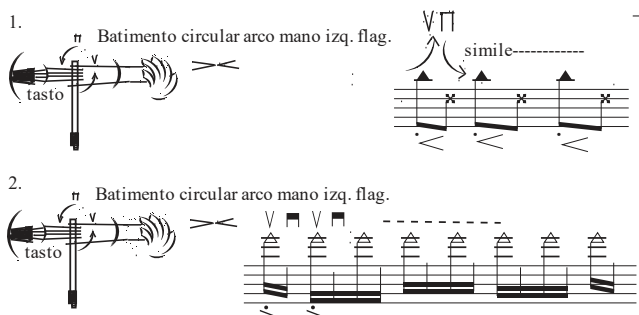
Rebotando arco abajo en la punta / sonido muy agudo



Variaciones del punto de contacto sobre el puente



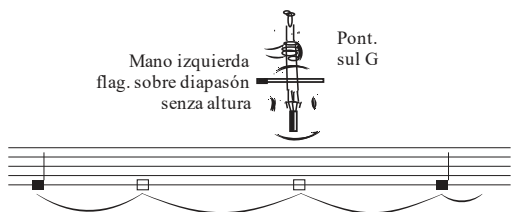
Sonido muy agudo de altura indeterminada ejecutado sobre el caracol



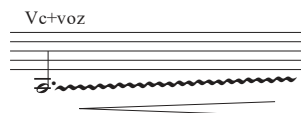
1. Especie de jadeo de animal en algún caso
2. Arco arriba acentuando el armónico
Arco abajo *senza* altura (Jadeo animal)



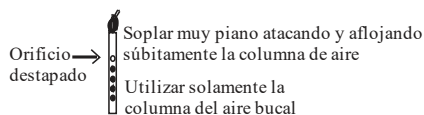
Simulando al viento agitado



Simulando al viento tranquilo y sibilante



Acompañar el *glissando* entonando con la voz



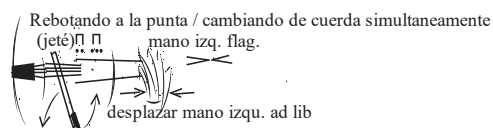
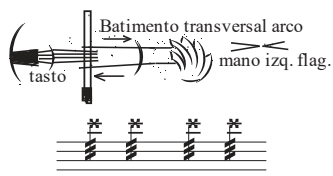
Efecto eólico del carrizo

digital libremente
índices y medios

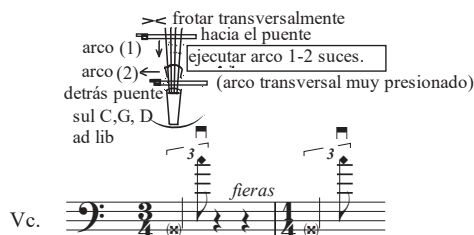
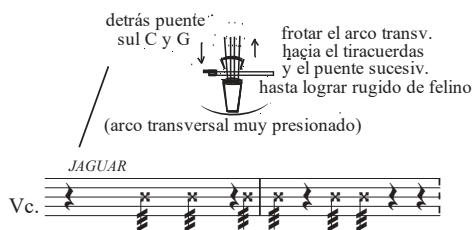
Efecto eólico del carrizo



Ejecutar hacia el centro del arco



Ruido de roedor

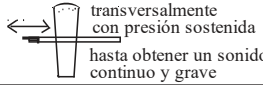


Rugir de felinos



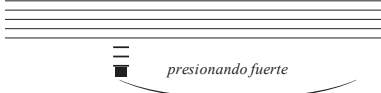
Efecto de lluvia

1.



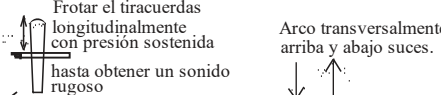
Frotar el tiracuerdas transversalmente con presión sostenida hasta obtener un sonido continuo y grave

Vc.



presionando fuerte


2.



Frotar el tiracuerdas longitudinalmente con presión sostenida hasta obtener un sonido rugoso

Arco transversalmente arriba y abajo suces.

Vc.



(apoyar arco hacia el talón)

1. Murmullo grave

2. Sonido rugoso

Golpe de llaves simulando lluvia

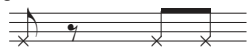



Tu Ku Tu Ku.....



Con T lengüilabial dentro de la embocadura articulación regular e irregular

Golpe de llaves con la flauta (lluvia)

percutir la llave indicada

G#

G#

Percutir con la llave indicada en el clarinete

FABIO MIGUEL FUENTES HERNÁNDEZ
Manizales - Buenos Aires - 2012

(-,-) Soplos de aire con orificio central, trinando y tremolando los orificios extremos con dedos índice y medio.

©FMFH - 2012

$\text{♩} = 120$
tempo di ave (tu ku tu ku) para nó ligadas

1 *sempre poco piu tranquillo*
 al 9/4

Flute

B♭ Cl.

Mrcs.

Caja

Piano

Mezzo

Vln.I

Vln.II

Vla.

Vc.

simile

simile

simile pont. senza altura / sul A

Punta / jeté molto

fiera

8va 1/4

8va - sul A

Poco flag. dedo 3

mf arco abajo flag. y arco arriba ataca / sucesivamente

senza trem.

variar punto de contacto sobre filo del puente

Tremolando (solo aire sobre orificio extremo)

Flute

7 cerrar el resto de orificios del carrizo

pp mp

B♭ Cl.

Frullato de aire (embocadura cerrada)

pp mp

Mrs.

7 simile

Caja

7 simile

Piano

7

Mezzo

7

Vln.I

En el caracol

Jadeo rugoso

corda ad. lib.

Batimento circular arco mano izq. flag.

tasto

2

2

2

Vln.II

mp

arco normal (simile canto del ave)

8va - 1/4 1/4 1/4 (arm.)

Batimento circular arco mano izq. flag.

tasto

simile arco circ.

Vla.

p

Tranq.

simile/siempre acento hacia arriba

segue

3/4

Vc.

arco sempre Flag.

mano izquierda flag. sobre diapason senza altura

Batimento arco al tasto como viento

♩ = 120

10

Flute

mp

cambiar de posición ad lib. (siempre trémolo de aire)

Simile

B♭ Cl.

mp

cambiar de posición ad lib. (siempre trémolo de aire)

Simile

Mrcs.

10

Caja

10

Piano

10

Mezzo

10

Vln.I

2

p

Detrás Puente

sul E

Vln.II

p

arco normal
(simile canto del ave)

(arm.) *8va*

p

sempre tranquillo

Vc.

Vc+voz

p

2

Orificio → Soplar muy piano atacando y aflojando
destapado subitamente la columna de aire
Utilizar solamente la
columna del aire bucal

Flute

B♭ Cl. vía clarinete soprano sib

Mrcs. 13

Caja 13

Piano

Mezzo 13

Vln.I poco flag. mano izq. cuasi arm./ Gliss. *p* Gliss. Gliss. Simile legato

Vln.II Detrás Puente

Vla. (arm.) 8va *p*

Vc. 1/4 tono (sin la voz) presionando fuerte

16 simile el glissando microtonal descendente

Flute

VÍA FLAUTA EN DO

B♭ Cl. trémolo poco lento ad lib. sosteniendo el multifónico

clar. soprano (R) Ab

F#

Mrs. 16

Caja 16

Piano 16

Mezzo 16

mano izq. flag. sobre diapasón
senza altura

Córdas ad lib.
Jeté presionando arco
raspando la cuerda
mínimo desplazamiento

Vln.I 16

Vln.II

Vla. (arm.) δ_{vz} p

Vc. V

Frotar el tiracuerdas longitudinalmente con presión sostenida hasta obtener un sonido rugoso

Arco transversalmente arriba y abajo suces.

(apoyar arco hacia el talón)

3

Golpe de llaves simulando lluvia

Tomar flauta en Do

p

Tu Ku Tu Ku.....

Con T lengüilabial dentro de la embocadura
articulación regular e irregular

solo llaves piu piano posible

19

Mrcs.

19

Caja

19

Piano

19

Mezzo

19

Vln.I

La lluvia

Detrás Puente

pizz muy nutrido dedos índice, medio y anular (simulando lluvia) en las 4 cuerdas.

p

Vln.II

La lluvia

Detrás Puente

pizz muy nutrido dedos índice, medio y anular (simulando lluvia) en las 4 cuerdas.

p

Vla.

8va 1/4 1/4 1/4

(arm.)

p

simile

V/V

Vc.

La lluvia

Detrás Puente

pizz muy nutrido dedos índice, medio y anular (simulando lluvia) en las 4 cuerdas.

p

25

Flute simile solo llaves

B♭ Cl. percutir la llave indicada

Mrcs. 25 *mp* simultáneamente
batir maraca sobre el parche
y la baqueta sobre la cabulla

Caja 25 *mp*

Piano

Mezzo 25 *mp*

Vln.I 25 *calando e diminuendo.....* simile *sigue la lluvia*

Vln.II 25 *calando e diminuendo.....* simile *sigue la lluvia*

Vla. 25 *calando e diminuendo.....* simile

Vc. 25 *calando e diminuendo.....* simile

Detrás Puente

molto trem. La chicharra sul E

mf

(arm.) 1/4 1/4 1/4

p *sigue la lluvia*

TOMAR CARRIZO 4

Flute sempre simile

B♭ Cl.

Mrs.

Caja

Piano

Mezzo

Vln.I *La chicharra*
sul E

Vln.II *Detrás Puente*

Vla. $\frac{1}{4}$

Vc. *calando*

mf *molto trem.* *molto trem.*

subito cresc. *morendo la lluvia*

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'Tomar Carrizo'. The score is written for a large ensemble including Flute, B♭ Clarinet, Maracas (Mrs.), Caja (Cajon), Piano, Mezzo-soprano, Violin I and II, Viola, and Violoncello. The music is in 4/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The score is divided into measures, with measure numbers 27, 28, and 29 indicated. The Flute part has a 'sempre simile' marking. The B♭ Clarinet part has a 'G#' marking. The Maracas and Caja parts have a 'mf' marking. The Piano part has a 'mf' marking. The Mezzo-soprano part has a 'Detrás Puente' marking. The Violin I and II parts have a 'La chicharra sul E' marking and a 'molto trem.' marking. The Viola part has a '1/4' marking. The Violoncello part has a 'calando' marking. The score includes various musical notations such as notes, rests, beams, and dynamic markings.

orificio central cerrado
Tu Ku Tu Ku... (con la u muda).

digital libremente
índices y medios

29

Flute

B♭ Cl.

Mrcs.

Caja

Piano

Mezzo

Vln.I

Vln.II

Vla.

Vc.

sf subito p

La chicharra
sul E

Detrás
Puente

mf

molto trem.

pp

(3/4)

La chicharra
sul E

mf

molto trem.

pp

(3/4)

8va
1/4 1/4 1/4
(arm.)

p

frotar transversalmente
hacia el puente

arco (1)
ejecutar arco 1-2 suces.

arco (2)
(arco transversal muy presionado)

detrás puente
sul C, G, D
ad lib

fieras

detrás puente
sul C y G

frotar el arco transv.
hacia el tiracuerdas
y el puente sucesiv.
hasta lograr rugido de felino

JAGUAR
(arco transversal muy presionado)

simile jaguar

Frotar el tiracuerdas
transversalmente
con presión sostenida
hasta obtener un sonido
continuo y grave

f

orificio central cerrado
Tu Ku Tu Ku....(con la u muda).



33 digitar libremente
índices y medios

simile e morendo poco a poco

Flute

Frullato de aire
(embocadura cerrada)

simile e morendo poco a poco

B♭ Cl.

mp

pp

Mrcs.

poco a poco dim.

Caja

poco a poco dim.

Piano

gliss. con palma de la mano

Mezzo

sempre trem.

Vln.I

sempre trem.

Vln.II

Vla.

(arm.) $\frac{8}{16}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{4}$

p

Frotar el tiracuerdas
longitudinalmente
con presión sostenida
hasta obtener un sonido
rugoso

Arco transversalmente
arriba y abajo suces.

Vc.

41

Flute

B♭ Cl.

Mrcs.

Caja

Piano

Mezzo

Rebotando a la punta / cambiando de cuerda simultáneamente (jeté) mano izq. flag. desplazar mano izqu. ad lib

Simile sempre piano

simile e morendo

Rebotando a la punta / cambiando de cuerda simultáneamente (jeté) mano izq. flag. desplazar mano izqu. ad lib

Simile sempre piano

simile e morendo

(3/4)

8va- (arm.)

Vla.

p

frotar transversalmente hacia el puente

arco (1) ejecutar arco 1-2 suces.

arco (2) (arco transversal muy presionado)

detrás puente sul C, G, D ad lib

fieras

JAGUAR

detrás puente sul C y G

frotar el arco transv. hacia el tiracuerdas y el puente sucesiv. hasta lograr rugido de felino

(arco transversal muy presionado)

mf

SHIHKANKUBI
ENJAMBRE
Carmelina

Lento y Fluctuante

[illegible]

ENJAMBRE

10

Fl.

Vln.

Vla.

13

Fl.

Vln.

Vla.

16

Fl.

Vln.

Vla.

gliss

sff *sff* *pp* *sff* *f*

pizz.

ff *sfz* *sfz* *sfz*

gliss

gliss

* Ajustar con la mano izquierda contra la tastiera (sonido sin altura)

ENJAMBRE

19

Fl.

Vln.

Vla.

mf

22

Fl.

Vln.

Vla.

cresc.

fff

mf

p

p

p

gliss

a la mitad del arco

3

25

Fl.

Vln.

Vla.

mp

(rebotando)

jeté - punta

Multif.

(flatt)

(flatt)

1 2 3 4 5

2 3 4 5

1 3 4 5

2 3 4 5

pizz.

arco

pizz.

arco

pizz.

arco

pizz.

ENJAMBRE

Fl. 28 [() pulsos de silencio] *pp* (rápido)

Vln. 28 *Molto tremolo Ad lib.* *gliss lento* 4 3 2 1 *Simile*

Vla. 28 *Jeté (rebotando a la punta)* *mp* *morendo* *p* *mp* *muy nutrido el zumbido, y poco definido*

Fl. 31 *p* *f* *mp* *f*

Vln. 31 *Mano izquierda (poco a poco flag. e gliss.)* *Segue* *(Pont. cordas Ad lib.)* *Segue*

Vla. 31 *Segue* *gliss* *Segue*

Armónico agudo libre III cuerda

II cuerda

I cuerda

M O R D E N D O Y A T A C A

SHIHKAKUBI EL FUNERAL

Soplidos de aire con orificio central, trinando y tremolando los
CARRIZO () orificios extremos con dedos
índices y medios

El Funeral
Adagio ♩ = 40

Flute *f*

Clarinet in B \flat

Xilomarimba

Percussion *mp*
redoblante/escobilla
Frotar girando

Piano

Soprano *mp*
Narración 1/TEXTO FUNERAL (lectura libre ajustada al tiempo de duración de los compases en silencio)
susurrando el texto
"Hay que enseñar al Hermano Menor;así dice la ley"

Violin I *f*
ER ER ER pizz. pizz. ER

Violin II *f*
ER pizz. ER pizz. ER pizz. ER pizz. ER pizz. ER

Viola *f*
pizz. ER pizz. ER ER pizz. pizz. ER pizz.

Cello *f*
ER pizz. ER pizz. ER pizz. ER pizz. ER pizz. ER

EL FUNERAL

2 redoblante/escobilla

Perc.

Vln. I

simile

Vln. II

simile

Vla.

simile

Vc.

simile

The musical score is for a piece titled "EL FUNERAL". It features five staves: Percussion (Perc.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The Percussion staff has a measure marked with a "2" and a "redoblante/escobilla" instruction, with a long horizontal line indicating a sustained sound. The string staves (Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc.) are grouped by a dashed line on the right. Each string staff begins with a "simile" instruction. The string parts consist of dense, rhythmic patterns of chords and single notes, with some measures featuring a "simile" instruction and a long horizontal line. The score is written in a key with two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature.

EL FUNERAL

Trémolo entre F# y Do#. Dedos Índice y Medio.

El Trémolo resulta con las llaves A y B

Para el trémolo con Fa# utilizar el meñique para digitar

1

amanece

Fl.

mp

trémolo con las llaves A y B



campana de plancha
con sord.

Perc.

p

vía Gong

Pno.

pianísimo sord.

S

Recitar aproximadamente en la altura indicada con x

"Esta es la aldea de la muerte;
esta es la casa ceremonial de la muerte.
Esta es la casa de la muerte;
este es el útero."

Vln. II

Con sord.

pp

Vla.

p

EL FUNERAL

4

Fl.

poco cresc.

Perc.

mp

Pno.

poco cresc.

S

sigue narrando pausadamente

"Voy a abrir la casa.La casa está cerraday voy a abrirla"

sul pont.

Vln. I

mp

poco cresc.

Vln. II

poco cresc.

Vla.

poco cresc.

The musical score is for a piece titled "EL FUNERAL". It features seven staves: Flute (Fl.), Percussion (Perc.), Piano (Pno.), Soprano (S), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), and Viola (Vla.). The Flute part begins with a measure marked "4" and includes a "poco cresc." instruction. The Percussion part starts with a snare drum icon and a "mp" dynamic. The Piano part has a "poco cresc." instruction. The Soprano part includes the instruction "sigue narrando pausadamente" and the lyrics "Voy a abrir la casa.La casa está cerraday voy a abrirla". The Violin I and II parts start with a "sul pont." instruction and a "mp" dynamic, followed by a "poco cresc." instruction. The Viola part also includes a "poco cresc." instruction.

EL FUNERAL

5

Fl.

con la soprano / pianísimo posible

B♭ Cl.

p

gong

Perc.

mf

Pno.

LAS PISADAS DEL MAMO

Llanto de la Saga

S

p ah *quasi portato* yeah hji e hji a ya

Batiendo el arco en forma circular muy rápidamente (senza pont.)

Vln. I

3-0

Vln. II

senza sord.

Vla.

poco a poco al tasto

Vc.

mf *mp*

gliss.

simile

Hacia el ocaso

EL FUNERAL

2 (del Este al Oeste abriendo la fosa)

Fl. *mp* ligando

B♭ Cl. *mp* ligando

Glk. *mp*

Perc. *mf* Plat. (crash) Bbo.

Pno. *mp*

S *mp* gliss. gliss.

Vln. I *mp* IIIa del molto tasto al pont. Ila Ia pont.

Vln. II *mp* pont. Ila Ila trino y trémolo simultáneamente

Vla. *mp* Ia *8va* *8va* *8va*

Vc. *mp* IIIa molto tasto IIIa

Hacia el naciente
(Regreso al Este)

©FMFH - 2012

EL FUNERAL

Del sur hacia el norte

3

Fl.

B♭ Cl.

Glk. *iniciar gliss. con doble baqueta*

Pno.

S *Ejecutar Triángulo, manteniendo el llanto / susurrado. sigue llanto senza triang.*

Vln. I *fp*

Vln. II *fp*

Vla. *mf* *simile*

Vc. *mf* *simile*

EL FUNERAL

aprox. 18 / ♩ (sempre ad lib.)

10

Fl. *ff* *Segue.*

B♭ Cl. *ff* *Segue.*

Glk.

Vln. I 4o dedo Flag.
batimento de pressão sin desplazamiento
del 4o dedo sobre armónico de sol #
simile

Vln. II simile

Vla. simile

Vc.

The musical score is for a piece titled 'EL FUNERAL'. It is written for a chamber ensemble consisting of Flute (Fl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Glockenspiel (Glk.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The tempo is marked as 'aprox. 18 / ♩ (sempre ad lib.)'. The Flute and B♭ Clarinet parts begin at measure 10 and are marked with a fortissimo (*ff*) dynamic. Both parts end with a 'Segue.' instruction. The Glockenspiel part is shown as a single note. The Violin I, Violin II, and Viola parts are marked with a 'simile' instruction and a specific performance technique: '4o dedo Flag. batimento de presión sin desplazamiento del 4o dedo sobre armónico de sol #'. The Violoncello part is shown as a single note.

EL FUNERAL

Continúa Compás 10

4

Fl.

B \flat Cl.

Flk.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

11

$\{ \begin{smallmatrix} 1\ 2\ 3\ 4 \\ 2\ 3\ 4 \end{smallmatrix} \}$

$\{ \begin{smallmatrix} 1\ 2\ 3\ 4 \\ 2\ 3\ 4\ 5(b) \end{smallmatrix} \}$

$\{ \begin{smallmatrix} 1\ 2\ 3\ 4 \\ 2\ 3\ 4 \end{smallmatrix} \}$

$\{ \begin{smallmatrix} 1\ 2\ 3\ 4 \\ 2\ 3\ 4\ 5(b) \end{smallmatrix} \}$

f

simile pos.

(Hacia el norte)

f

F#

F#

F

The musical score is for a piece titled 'EL FUNERAL'. It begins with a section labeled 'Continúa Compás 10' and a measure number '4'. The score is written for a full orchestra, including Flute (Fl.), B-flat Clarinet (B \flat Cl.), Flageolet (Flk.), Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The Flute and B-flat Clarinet parts feature complex melodic lines with fingerings and dynamics. The Flageolet part is marked with 'simile pos.' and 'F#'. The Piano part has a section marked '(Hacia el norte)' and 'f'. The string parts (Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello) are marked with 'f' and have long, sustained notes. The score is in 4/4 time and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

EL FUNERAL

The musical score is for the piece "El Norte" by Carlos Ycaza. It is written for a large ensemble and includes the following parts:

- Fl.** (Flute): Starts with a melodic line in the key of D major, marked with a *12* and a *16* measure indicator.
- B♭ Cl.** (B-flat Clarinet): Enters with a melodic line in the key of B-flat major, also marked with a *12* and a *16* measure indicator.
- Glk.** (Guitar): Provides a rhythmic accompaniment.
- Perc.** (Percussion): Features a *redoblante* (double bass drum) part, marked with a *mp* (mezzo-piano) dynamic.
- Pno.** (Piano): Features a *EL NORTE (de la tumba)* (The North (of the tomb)) part, marked with a *8vb* (octave below) and a *12* and a *16* measure indicator.
- Vln. I** (Violin I): Features a *f* (forte) dynamic marking.
- Vln. II** (Violin II): Features a *mf* (mezzo-forte) dynamic marking.
- Vla.** (Viola): Features a *mf* (mezzo-forte) dynamic marking.
- Vc.** (Voice): Features a *mp* (mezzo-piano) dynamic marking.

The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The tempo is marked *Andante*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

EL FUNERAL

AL CENTRO - EL ENTIERRO

5

Agitato (♩ = c. 63)

The musical score is for a section titled "EL FUNERAL" with the subtitle "AL CENTRO - EL ENTIERRO". It is marked with a box containing the number "5". The tempo and mood are indicated as "Agitato" with a note value of "♩ = c. 63". The score is written for the following instruments:

- Fl. (Flute):** The first staff shows a complex melodic line with many beamed sixteenth and thirty-second notes, including trills and grace notes. It starts with a forte (*f*) dynamic and includes a "poco gliss." (poco glissando) instruction.
- B♭ Cl. (B♭ Clarinet):** The second staff shows a series of eighth notes, starting with a forte (*f*) dynamic.
- Perc. (Percussion):** The third staff is marked "bombo" (bongo) and shows a series of eighth notes, starting with a forte (*f*) dynamic.
- Pno. (Piano):** The fourth staff shows a series of eighth notes, starting with a forte (*f*) dynamic.
- Vln. I (Violin I):** The fifth staff is marked "al Talón" and shows a series of eighth notes, starting with a fortissimo (*ff*) dynamic.
- Vln. II (Violin II):** The sixth staff is marked "al Talón" and shows a series of eighth notes, starting with a fortissimo (*ff*) dynamic.
- Vla. (Viola):** The seventh staff is marked "al Talón" and shows a series of eighth notes, starting with a fortissimo (*ff*) dynamic.
- Vc. (Violoncello):** The eighth staff is marked "al Talón" and shows a series of eighth notes, starting with a fortissimo (*ff*) dynamic.

14

Fl.

Pno.

mf

S

mf jhry e nã hy æ æ hry e dæ

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Portando la apoyatura y aproximada la afinación del gesto

EL FUNERAL

6

Fl.

B♭ Cl.

Pno.

S

hy e de hy e

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

The musical score is for a piece titled "EL FUNERAL". It features a rehearsal mark "6" at the beginning of the Flute part. The instrumentation includes Flute (Fl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Piano (Pno.), Soprano (S), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The Flute part begins with a series of sixteenth notes, followed by a triplet of eighth notes. The B♭ Clarinet part enters with a series of eighth notes, marked with a forte "f" dynamic. The Piano part has a single note in the right hand, marked with an accent ">", and a whole note in the left hand. The Soprano part has three notes, marked with accents ">", with lyrics "hy e", "de", and "hy e" underneath. The Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello parts all play a series of eighth notes, marked with accents ">".

EL FUNERAL

33

17

B♭ Cl.

Pno.

S

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

æ mn 3

sempre portando

EL FUNERAL

7

19

Fl.

B♭ Cl.

Pno.

S

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

gliss.

ff

æ

jhæ

y

æ

The musical score is for a piece titled 'EL FUNERAL'. It features a rehearsal mark 19. The instrumentation includes Flute (Fl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Piano (Pno.), Soprano (S), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The Soprano part includes lyrics: æ, jhæ, y, æ. The Piano part features a glissando (gliss.) and a fortissimo (ff) dynamic. The Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello parts are marked with a '1' below the first measure.

EL FUNERAL

20

Fl.

B♭ Cl.

Pno.

S

portando

hm

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

The musical score for 'EL FUNERAL' is written for a chamber ensemble. The Flute (Fl.) part begins with a measure marked '20' and features a complex melodic line with many beamed sixteenth notes. The B♭ Clarinet (B♭ Cl.) part follows a similar rhythmic pattern with beamed notes and slurs. The Piano (Pno.) part has a simple bass line in the left hand and a whole note chord in the right hand. The Soprano (S) part has a melodic line with a 'portando' marking and a 'hm' (hum) marking. The Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.) parts all play a rhythmic pattern of eighth notes with various accidentals.

EL FUNERAL

21

Fl.

B♭ Cl.

Pno.

S

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

The musical score for 'EL FUNERAL' is presented for a full orchestra and solo voice. The score begins with a rehearsal mark '21'. The Flute (Fl.) and B♭ Clarinet (B♭ Cl.) parts feature complex, rapid passages with many beamed sixteenth and thirty-second notes. The Piano (Pno.) part has a simple, rhythmic accompaniment in the right hand, while the left hand is mostly silent. The Soprano (S) part has a few notes with a long, sustained line underneath. The string section (Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello) provides a steady, rhythmic accompaniment with many rests and some moving lines.

EL FUNERAL

22

Fl.

B♭ Cl.

Pno.

S

hn

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

The musical score for 'EL FUNERAL' begins at measure 22. The Flute (Fl.) and B♭ Clarinet (B♭ Cl.) parts are written in treble clef and feature rapid, sixteenth-note passages. The Piano (Pno.) part is written in bass clef and has a sustained note with a 'hn' (harmonium) marking. The Soprano (S) part is written in treble clef and has a sustained note with a 'hn' (harmonium) marking. The Violin I (Vln. I) and Violin II (Vln. II) parts are written in treble clef and play a rhythmic pattern of eighth notes. The Viola (Vla.) part is written in alto clef and plays a rhythmic pattern of eighth notes. The Violoncello (Vc.) part is written in bass clef and plays a rhythmic pattern of eighth notes.

EL FUNERAL

8

23

Fl.

B♭ Cl.

Xlmrba.

Pno.

S

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

mf

ff

This musical score page, titled 'EL FUNERAL', contains measures 23 through 30. The instrumentation includes Flute (Fl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Xylophone (Xlmrba.), Piano (Pno.), Soprano (S), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). Measure 23 features a complex texture with the Flute playing a rapid sixteenth-note pattern, the B♭ Clarinet playing a similar pattern an octave lower, and the Xylophone and Piano providing harmonic support. The Soprano voice enters in measure 24 with a melodic line. The string section (Violins I and II, Viola, and Cello) provides a steady rhythmic foundation with eighth-note patterns. The score includes dynamic markings such as *mf* (mezzo-forte) and *ff* (fortissimo), as well as articulation marks like accents and slurs. A rehearsal mark '8' is placed above the Flute staff in measure 28.

EL FUNERAL

24

Xlmrba.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

The musical score is for a piece titled "EL FUNERAL". It features six staves: Xlmrba. (Xylophone/Mrba), Pno. (Piano), Vln. I (Violin I), Vln. II (Violin II), Vla. (Viola), and Vc. (Violoncello). The Xlmrba. staff begins with a rehearsal mark at measure 24, indicated by a "24" above the staff. The Pno. staff has a complex melodic line in the right hand and a single note in the left hand. The Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. staves all have a similar rhythmic pattern of eighth notes, with some staves having a single note in the right hand and a single note in the left hand.

EL FUNERAL

25

Xlmrba.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

The musical score for 'EL FUNERAL' features six staves. The Xlmrba. staff (top) begins at measure 25 with a treble clef, key signature of one flat, and a series of chords and single notes. The Pno. staff (second) has a grand staff with treble and bass clefs, showing a complex melodic line in the right hand and a single note in the left hand. The Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. staves (bottom four) all have a common melodic line starting at measure 25, with the Vln. I and Vln. II staves in treble clef and the Vla. and Vc. staves in bass clef. The score continues for measures 26 through 33.

26

Xlmrba.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

ff

ff

ff

ff

EL FUNERAL

9

This image shows the first system of a musical score for 'The Firebird Suite'. The instruments included are Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Xylophone (Xlmrba.), Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The Flute and Clarinet parts feature rapid sixteenth-note passages starting with a forte (f) dynamic. The Xylophone has a melodic line with accents. The Piano provides harmonic support with chords and moving lines in both staves. The string quartet (Violins I & II, Viola, and Cello) plays a glissando from a half note to a whole note, marked 'Gliss. lento e molto vibr.' and ranging from fortissimo (ff) to piano (fp). The system concludes with a double bar line.

28

Fl.

B♭ Cl.

Xlmrba.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

f

mp

mf

f

legno y cerdas

arco

pizz.

3

3

3

3

EL FUNERAL

10

29

Fl.

B♭ Cl.

Xlmrba.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

fp

f

fp

f

fp

f

fp

f

EL FUNERAL

45

Xlmrba.
 Pno.
 Vln. I
 Vln. II
 Vla.
 Vc.

ESTE A OESTE

©FMFH - 2012

47

ojo

EL FUNERAL

11 33

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

fp

mp

p

IIIa 1

V

IIIa

4

3

The musical score is for a piece titled 'EL FUNERAL'. It features five staves: Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The Piano part begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The Violin I, Violin II, and Viola parts begin with a key signature of one sharp (F-sharp). The Violoncello part begins with a bass clef and a key signature of one flat (B-flat). The score includes dynamic markings such as *fp* (fortissimo piano), *mp* (mezzo-piano), and *p* (piano). Performance instructions include 'IIIa' and 'V'. The score is marked with a rehearsal symbol and the number 11, and a measure number 33 is indicated at the beginning of the Piano staff.

Pno.

morendo poco a poco

S

Portando el llanto

mp ahn _____ a e i æ _____ hn _____

Vln. I

p

Vln. II

p

Vla.

p

Vc.

p

EL FUNERAL

37

Pno.

morendo

las flechas indican afinación aproximada de 1/4 de tono en la dirección indicada

S

Vln. I

morendo

Vln. II

morendo

Vla.

morendo

Vc.

morendo

The musical score is for a piece titled 'EL FUNERAL'. It features six staves: Piano (Pno.), Soprano (S), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The Piano part begins at rehearsal mark 37 and includes a 'morendo' instruction. The Soprano part has a melodic line with arrows indicating pitch bends of approximately 1/4 tone. The string parts (Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello) all have long, sustained notes with a 'morendo' instruction, indicating a gradual decrescendo. A note above the Soprano staff states: 'las flechas indican afinación aproximada de 1/4 de tono en la dirección indicada' (the arrows indicate approximate 1/4 tone tuning in the indicated direction).

SHIHKAKUBI

LA TROMPA

Spirito ♩ = 36 variar altura durante el flaut.

Alto Flute

Bass Clarinet

Glockenspiel

Xilomarimba

Percussion

Piano

Violin I

Violin II

Viola

Cello

mitad aire solo aire

poco gliss.

Bq. semidura

mf *mp* *mf* *mp*

dinámica similar.....

pp *mf* *mp*

ped.

Mano izq. siempre pizz./centro de la cuerda

Batimento circular arco

poco tasto

Arco arriba con acento (cuasi armónicos)

Arco abajo flg. senza altura

simile arco arriba

pp *p* *ppp*

Ila

LA TROMPA

[illegible]

LA TROMPA

8

2

p

f

rit.

A. Fl.

B. Cl.

Glk.

Xilomba

f

s

Ped.

Glisarcuerdas del centro a los extremos

pizz.

f

rit.

Vln. I

rit.

Vln. II

pizz.

f

rit.

Vla.

pizz.

f

rit.

Vc.

pizz.

f

rit.

IVa corda

The musical score is for a piece titled "LA TROMPA". It is written for a large ensemble. The instruments and their parts are as follows:

- A. Fl. (Alto Flute):** Starts with a *p* (piano) dynamic, then moves to *f* (forte) with a *rit.* (ritardando) marking.
- B. Cl. (Bass Clarinet):** Starts with a *f* (forte) dynamic, then moves to *f* (forte) with a *rit.* (ritardando) marking.
- Glk. (Glockenspiel):** Plays a single note.
- Xilomba:** Starts with a *f* (forte) dynamic, then moves to *f* (forte) with a *s* (sustained) marking.
- Pno. (Piano):** Features a *Ped.* (Pedal) marking and a *Glisarcuerdas del centro a los extremos* (Glissando of the center strings to the extremes) instruction.
- Vln. I (Violin I):** Starts with a *pizz.* (pizzicato) marking, then moves to *f* (forte) with a *rit.* (ritardando) marking.
- Vln. II (Violin II):** Starts with a *pizz.* (pizzicato) marking, then moves to *f* (forte) with a *rit.* (ritardando) marking.
- Vla. (Viola):** Starts with a *pizz.* (pizzicato) marking, then moves to *f* (forte) with a *rit.* (ritardando) marking.
- Vc. (Violoncello):** Starts with a *pizz.* (pizzicato) marking, then moves to *f* (forte) with a *rit.* (ritardando) marking.

The score also includes a *IVa corda* marking for the Violoncello part.

LA TROMPA

a tempo
10

A. Fl. *mp* *mf* pizz. còlico

B. Cl. *mp* *mf* FA#

Glk.

Perc. Platillo Crash W block

Pno. *mf* *rubato poco lento y expr.* *Ped.* *Rec.*

Vln. I arco *legno con cerdas*

Vln. II

Vla. arco

Vc. arco

The musical score is for a piece titled "LA TROMPA". It is written for a full orchestra and includes parts for A. Fl., B. Cl., Glk., Perc., Pno., Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The score is divided into two systems. The first system includes measures 10 and 11. The second system includes measures 12 and 13. The tempo is marked "a tempo". The key signature has one sharp (F#). The time signature is 4/4. The score includes various dynamic markings (mp, mf), articulation (pizz., arco), and performance instructions (rubato poco lento y expr.).

LA TROMPA

3 *poco meno* entonar con embocadura cerrada

A. Fl. solo voz *mf*

B. Cl.

Pno. *seco*

Vln. I *piu f* jeté/rebotando a la punta el tresillo

Vln. II *arco piu f* jeté/rebotando a la punta el tresillo arco 3

Vla. *legno con cerdas* jeté/rebotando a la punta el tresillo

Vc. *legno con cerdas* jeté/rebotando hacia la punta

The musical score is for a piece titled 'LA TROMPA'. It features seven staves: A. Fl., B. Cl., Pno., Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The score includes various performance instructions and dynamics. The A. Fl. part starts with a '3' in a box, followed by 'poco meno' and 'entonar con embocadura cerrada'. The B. Cl. part has a '3' in a box. The Pno. part has 'seco' and dynamics 'p', 'mp', and 'mf'. The Vln. I part has 'piu f' and 'jeté/rebotando a la punta el tresillo'. The Vln. II part has 'arco', 'piu f', 'jeté/rebotando a la punta el tresillo', and 'arco 3'. The Vla. part has 'legno con cerdas' and 'jeté/rebotando a la punta el tresillo'. The Vc. part has 'legno con cerdas' and 'jeté/rebotando hacia la punta'. The score also includes various musical notations such as notes, rests, and triplets.

LA TROMPA

13 *digitar llaves libremente durante el canto*  4 *Vivo Agitato*  90

A. Fl. 

B. Cl. 
mf *piu f*

Xilomba 
mf

Pno. 
f *mf* *f* *mp*

Vln. I 
f *fp* *pp*

Vln. II 
f *fp* *pp*

Vla. 
f *fp* *pp*

Vc. 
f *fp* *pp*

©FMFH - 2012

16

A. Fl.

Perc.

Pno.

mp

Ped.

Vln. I

spicc. quasi jeté a la punta

mf

Vln. II

spicc. quasi jeté a la punta

mf

Vla.

spicc. quasi jeté a la punta

mf

Vc.

spicc. quasi jeté a la punta

mf

©FMFH - 2012

21

A. Fl.

B. Cl.

Perc.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

5

piu f

mf

Ped. mf

pizz.

f

f

f

f

©FMFH - 2012

26

A. Fl.

B. Cl.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

LA TROMPA

 $V_c.$

6 Maestoso

©FMFH - 2012

LA TROMPA

40

B. Cl.

molto ritenuto

Pno.

molto ritenuto

molto ritenuto

Vln. I

molto ritenuto

Vln. II

8^{va}

molto ritenuto

Vla.

mf

molto ritenuto

Vc.

III/II
cordas

molto ritenuto

The musical score is for a piece titled "LA TROMPA". It is a page from a larger work, indicated by the number "40" at the top left. The score is written for a full orchestra, including B. Cl. (Bass Clarinet), Pno. (Piano), Vln. I (Violin I), Vln. II (Violin II), Vla. (Viola), and Vc. (Violoncello). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The tempo/mood is marked "molto ritenuto" (very slow) throughout the piece. The dynamics are marked "mf" (mezzo-forte) for the Viola and "8^{va}" (octave) for the Violin II. The Violoncello part includes a marking "III/II cordas" (third and second strings). The score is written in a standard musical notation with staves for each instrument. The B. Cl. part is in the treble clef, while the Pno., Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. parts are in the bass clef. The Pno. part is written for both hands. The Vln. I and Vln. II parts are written for both hands. The Vla. part is written for both hands. The Vc. part is written for both hands. The score is marked "molto ritenuto" at the beginning of each instrument's part. The dynamics are marked "mf" for the Viola and "8^{va}" for the Violin II. The Violoncello part includes a marking "III/II cordas".

LA TROMPA

45

A. Fl.

B. Cl.

Xilomba

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

poco. f

mf

mf

3 4

arco
corto y poco acentuado al talón

mf

arco
corto y poco acentuado al talón

The musical score is for a piece titled "LA TROMPA". It begins at measure 45. The instrumentation includes Alto Flute (A. Fl.), Bass Clarinet (B. Cl.), Xilomba, Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The Alto Flute part starts with a rest, followed by a melodic line marked *poco. f*. The Bass Clarinet plays a rhythmic pattern marked *mf*. The Xilomba provides a steady accompaniment. The Piano has a melodic line in the right hand marked *mf*, while the left hand has a simple harmonic accompaniment. Violin I and II play a rhythmic pattern marked with a "3 4" measure rest. The Viola and Violoncello play a rhythmic pattern marked *mf*, with the instruction "arco corto y poco acentuado al talón" (arco, short and slightly accented on the downbeat).

LA TROMPA

53

A. Fl.

B. Cl.

Xilomba

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

smorzando

morendo

p

smorzando

morendo

smorzando

morendo

smorzando

morendo

smorzando

morendo

LA TROMPA

56

A. Fl.

B. Cl.

Xilomba

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*poco lento
ma non tanto*

p

Ped.

rit

rit

rit

rit

Maestoso

©FMFH - 2012

5

©FMFH - 2012

DANZA INDIGENA

9

Picc.

A. Fl.

B♭ Cl.

B. Cl.

Perc.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Electro.

ch *t* *t* *f* *mf* *f* *mf*

simile la articulación

sempre scherzando

>

The musical score is for a piece titled 'Danza Indigena'. It begins at measure 9. The instrumentation includes Piccolo (Picc.), Alto Flute (A. Fl.), B-flat Clarinet (B♭ Cl.), B Clarinet (B. Cl.), Percussion (Perc.), Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Electro. The Piccolo and Flute parts are marked with 'ch' (chime) and 't' (tongue) articulations, with dynamics ranging from *f* (forte) to *mf* (mezzo-forte). The Percussion part is marked with 'simile la articulación' and 'sempre scherzando', with an accent (>) in the fourth measure. The Piano part is marked with 'sempre scherzando'. The Violin I part is marked with 'sempre scherzando' and 'mf'. The Violin II part is marked with 'sempre scherzando' and 'mf'. The Viola part is marked with 'sempre scherzando' and 'mf'. The Violoncello part is marked with 'sempre scherzando' and 'mf'. The Electro part is marked with 'sempre scherzando' and 'mf'.

DANZA INDIGENA

13

Picc.

A. Fl.

B \flat Cl.

B. Cl.

Perc.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Electro.

The musical score is for a piece titled "Danza Indigena". It consists of 13 measures. The instruments and their parts are as follows:

- Picc.**: Piccolo, rests in all measures.
- A. Fl.**: Alto Flute, plays a rhythmic pattern of eighth notes with accents and slurs. Dynamics include *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte).
- B \flat Cl.**: B-flat Clarinet, rests in all measures.
- B. Cl.**: Bass Clarinet, rests in all measures.
- Perc.**: Percussion, plays a rhythmic pattern of eighth notes with accents and slurs.
- Pno.**: Piano, rests in all measures.
- Vln. I**: Violin I, plays a rhythmic pattern of eighth notes with accents and slurs.
- Vln. II**: Violin II, plays a rhythmic pattern of eighth notes with accents and slurs.
- Vla.**: Viola, plays a rhythmic pattern of eighth notes with accents and slurs.
- Vc.**: Violoncello, plays a rhythmic pattern of eighth notes with accents and slurs.
- Electro.**: Electro, rests in all measures.

DANZA INDIGENA

16

Picc. *mf*

A. Fl. *mf* *f* *mf* *f*

B♭ Cl.

B. Cl.

Perc. *>*

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Electro.

The musical score is for a piece titled 'Danza Indigena'. It begins at measure 16. The instrumentation includes Piccolo (Picc.), Alto Flute (A. Fl.), B-flat Clarinet (B♭ Cl.), B Clarinet (B. Cl.), Percussion (Perc.), Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Electro. The Piccolo part is marked *mf*. The Alto Flute part features a complex rhythmic pattern with accents and dynamic markings *mf*, *f*, *mf*, and *f*. The Percussion part has an accent mark *>*. The Piano part is marked *mf*. The Violin I part has a series of eighth notes with accents. The Violin II part has a series of eighth notes with accents. The Viola part has a series of eighth notes with accents. The Violoncello part has a series of eighth notes with accents. The Electro part is marked *mf*.

DANZA INDIGENA

20

Picc.

A. Fl.

B \flat Cl.

B. Cl.

Perc.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Electro.

The musical score is for a piece titled "Danza Indigena". It consists of 20 measures. The instruments and their parts are as follows:

- Picc.**: Piccolo, rests throughout.
- A. Fl.**: Alto Flute, plays a complex rhythmic pattern with trills and grace notes. Dynamics range from *mf* to *f*.
- B \flat Cl.**: Bass Clarinet, rests throughout.
- B. Cl.**: Baritone Clarinet, rests throughout.
- Perc.**: Percussion, plays a steady eighth-note rhythm.
- Pno.**: Piano, rests throughout.
- Vln. I**: Violin I, plays a melodic line with trills and grace notes.
- Vln. II**: Violin II, plays a melodic line with trills and grace notes.
- Vla.**: Viola, plays a melodic line with trills and grace notes.
- Vc.**: Violoncello, plays a melodic line with trills and grace notes.
- Electro.**: Electro, rests throughout.

DANZA INDIGENA

24

Picc.

A. Fl.

B \flat Cl.

B. Cl.

Perc.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Electro.

mf *ch* *sttr* *sttr* *f* *mf* *molto rit.*

The musical score is for a piece titled 'Danza Indigena'. It begins at measure 24. The instrumentation includes Piccolo, Alto Flute, B-flat Clarinet, Bass Clarinet, Percussion, Piano, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Electro. The Alto Flute part is the most active, featuring a melodic line with repeated eighth-note patterns, marked with 'ch' (chord) and 'sttr' (staccato) articulations. The dynamics range from mezzo-forte (mf) to forte (f), and the tempo is marked 'molto rit.' (molto ritardando). The Percussion part has a simple rhythmic pattern. The Piano, Viola, and Violoncello parts provide harmonic support with sustained chords and moving lines. The Violin I and II parts have more complex melodic lines. The Electro part is mostly silent, with some sustained notes.

DANZA INDIGENA

1

Allegro (M.M. ♩ = c. 120)

27

Picc.

A. Fl.

B♭ Cl.

B. Cl.

Perc.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Electro.

ch *srrr* *srrr* *f*

sempre scherzando *mf*

arco *f*

arco *f*

arco *f*

arco *f*

Cuasi jeté hacia la punta

ELECTROAC.

DANZA INDIGENA

31

Picc.

A. Fl.

B♭ Cl.

B. Cl.

Perc.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Electro.

The musical score is arranged in a multi-staff format. The top four staves are for woodwinds: Piccolo (Picc.), Alto Flute (A. Fl.), B-flat Clarinet (B♭ Cl.), and Bass Clarinet (B. Cl.). These staves contain whole rests for the first four measures. The fifth staff is for Percussion (Perc.), showing a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The sixth and seventh staves are for Piano (Pno.), with the right hand playing a melodic line and the left hand providing harmonic support. The eighth and ninth staves are for Violins I and II (Vln. I, Vln. II), both playing a rhythmic eighth-note pattern. The tenth and eleventh staves are for Viola (Vla.) and Violoncello (Vc.), both playing a complex rhythmic pattern with many beamed notes. The twelfth staff is for Electro, which contains whole rests for the first four measures.

DANZA INDIGENA

35

Picc.

A. Fl.

B♭ Cl.

B. Cl.

Perc.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Electro.

The musical score is arranged in a system of staves. The top four staves (Picc., A. Fl., B♭ Cl., B. Cl.) are currently empty, indicating that these instruments are silent for this section. The fifth staff (Perc.) contains a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes with accents. The sixth staff (Pno.) is a grand staff with both treble and bass clefs, showing a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The seventh and eighth staves (Vln. I and Vln. II) play a similar melodic line. The ninth staff (Vla.) features a complex, fast-moving sixteenth-note pattern. The tenth staff (Vc.) provides a steady bass line with eighth notes. The final staff (Electro.) is empty, suggesting it is not active in this section.

DANZA INDIGENA

39

Picc.

A. Fl.

B \flat Cl.

B. Cl.

Perc.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Electro.

DANZA INDIGENA

2

43

Picc.

A. Fl.

B♭ Cl.

B. Cl.

Perc.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Electro.

piu forte

piu forte

piu forte

piu forte

piu forte

cuasi jeté hacia la punta
con forza

senza jeté

The musical score is for a piece titled 'Danza Indigena'. It is a four-measure excerpt starting at measure 43. The instrumentation includes Piccolo, Alto Flute, B-flat Clarinet, B Clarinet, Percussion, Piano (Grand Staff), Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Electro. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The Percussion part has a steady eighth-note pulse. The Piano part features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The Violin and Viola parts have a melodic line with eighth notes. The Violoncello part has a bass line with eighth notes. The Electro part is silent. Dynamic markings include 'piu forte' for the Percussion, Piano, Violin II, Viola, and Violoncello parts. Performance instructions for the Violin II part include 'cuasi jeté hacia la punta con forza' and 'senza jeté'.

DANZA INDIGENA

47

Picc.

A. Fl.

B♭ Cl.

B. Cl.

Perc.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Electro.

51

©FMFH - 2012

DANZA INDIGENA

54

Picc.

A. Fl.

B \flat Cl.

B. Cl.

Perc.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Electro.

DANZA INDIGENA

57

Picc.

A. Fl.

B \flat Cl.

B. Cl.

Perc.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Electro.

DANZA INDIGENA

60 3 VIA PICCOLO

Picc. *f*

A. Fl.

B♭ Cl.

B. Cl.

Perc.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Electro.

The musical score is for a piece titled 'Danza Indigena'. It begins at measure 60. The Piccolo part has a dynamic marking of *f* (forte) and a triplet of eighth notes. The Flute, B♭ Clarinet, and B Clarinet parts are mostly rests. The Percussion part has a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The Piano part has a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The Violin I and II parts have a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The Viola part has a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The Violoncello part has a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The Electro part is mostly rests.

DANZA INDIGENA

63

Picc.

A. Fl.

B \flat Cl.

B. Cl.

Perc.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Electro.

f

DANZA INDIGENA

66

Picc. *f*

A. Fl.

B♭ Cl.

B. Cl.

Perc. *Via Timbales*
Maraca (ejecuta cantante)
mf Maracas Timbales

Pno. *sempre scherzando*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Electro.

DANZA INDIGENA

69

Picc.

A. Fl.

B \flat Cl.

B. Cl.

Perc.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Electro.

f

Siguen Maracas.

Simile artic.....

The musical score is for a piece titled 'Danza Indigena'. It begins at measure 69. The Piccolo part has a melodic line with eighth notes and a triplet. The Flute and Clarinets are mostly silent, with some notes in the B-flat Clarinet part. The Percussion part features a complex rhythmic pattern with triplets and a 'Siguen Maracas.' instruction. The Piano part has a steady eighth-note accompaniment. The Violins and Viola play a dense, rhythmic pattern of eighth notes. The Violoncello part has a similar rhythmic pattern. The Electro part is silent.

DANZA INDIGENA

72

Picc.

A. Fl.

B♭ Cl.

B. Cl.

Perc.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Electro.

The musical score for 'Danza Indigena' begins at measure 72. The instrumentation includes Piccolo, Alto Flute, B-flat Clarinet, Bass Clarinet, Percussion, Piano, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Electro. The Piccolo, B-flat Clarinet, and Violoncello parts feature melodic lines with accents. The Piano part has a flowing melody. The Violin I, Violin II, and Viola parts have dense, rhythmic patterns. The Percussion part has a simple, steady rhythm. The Alto Flute and Bass Clarinet parts are mostly rests. The Electro part is also mostly rests.

DANZA INDIGENA

4

75

Picc. *ff*

A. Fl.

B♭ Cl. *f*

B. Cl.

Perc.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Electro.

DANZA INDIGENA

78

Picc.

A. Fl.

B \flat Cl.

B. Cl.

Perc.

Gong

f

Sigue timbal...

Gliss.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Electro.

DANZA INDIGENA

81

Picc. *piu f*

A. Fl.

B \flat Cl. *piu f*

B. Cl.

Perc. *Platillo*
piu f Sique timbal....

Pno. *piu f*

Vln. I *piu f*

Vln. II *piu f*

Vla. *piu f*

Vc. *piu f*

Electro.

DANZA INDIGENA

84

Picc.

A. Fl.

B \flat Cl.

B. Cl.

Perc.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Electro.

The musical score for 'Danza Indigena' begins at measure 84. The Piccolo (Picc.) and B-flat Clarinet (B \flat Cl.) have active melodic lines, while the Alto Flute (A. Fl.), Bass Clarinet (B. Cl.), and Electro. are silent. The Percussion (Perc.), Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.) provide harmonic and rhythmic support.

DANZA INDIGENA

87

Picc.

A. Fl.

B \flat Cl.

B. Cl.

Perc.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Electro.

DANZA INDIGENA

90

Picc.

A. Fl.

B \flat Cl.

B. Cl.

Perc.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Electro.

The musical score is for a piece titled "Danza Indigena". It begins at measure 90. The instrumentation includes Piccolo (Picc.), Alto Flute (A. Fl.), B-flat Clarinet (B \flat Cl.), Bass Clarinet (B. Cl.), Percussion (Perc.), Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Electro. The Piccolo part features a complex, rhythmic melody with many beamed sixteenth notes. The B-flat Clarinet and Violin I parts also have intricate, fast-moving lines. The Piano part provides a steady accompaniment with a mix of eighth and sixteenth notes. The other instruments, including the Alto Flute, Bass Clarinet, Percussion, Violin II, Viola, Violoncello, and Electro, are mostly silent in this section, indicated by whole rests.

DANZA INDIGENA

93

Picc.

A. Fl.

B \flat Cl.

B. Cl.

Perc.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Electro.

DANZA INDIGENA

96

Picc.

A. Fl.

B♭ Cl.

B. Cl.

Perc.

Gong

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Electro.

The musical score is for a piece titled 'Danza Indigena'. It begins at measure 96. The Piccolo (Picc.) plays a rhythmic melody of eighth and sixteenth notes. The Alto Flute (A. Fl.) is silent. The B-flat Clarinet (B♭ Cl.) plays a melody with eighth notes and rests. The Bass Clarinet (B. Cl.) is silent. The Percussion (Perc.) part includes a Gong, which is struck in measure 98. The Piano (Pno.) provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines in both hands. The Violin I (Vln. I) and Violin II (Vln. II) parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The Viola (Vla.) and Violoncello (Vc.) parts play a similar rhythmic pattern. The Electro. part is silent.

DANZA INDIGENA

99

Picc.

A. Fl.

B \flat Cl.

B. Cl.

Perc.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Electro.

DANZA INDIGENA

102

Picc.

A. Fl.

B \flat Cl.

B. Cl.

Perc.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Electro.

DANZA INDIGENA

105

Picc.

A. Fl.

B \flat Cl.

B. Cl.

Perc.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Electro.

DANZA INDIGENA

5

Picc.

A. Fl.

B \flat Cl.

B. Cl.

Perc.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Electro.

The musical score is for a piece titled "Danza Indigena". It is a multi-staff score for a large ensemble. The instruments listed on the left are Piccolo (Picc.), Alto Flute (A. Fl.), B-flat Clarinet (B \flat Cl.), B Clarinet (B. Cl.), Percussion (Perc.), Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Electro. The score is divided into three measures. The Piccolo part has a complex rhythmic pattern with many beamed sixteenth notes. The Alto Flute part is mostly rests. The B-flat Clarinet part has a melodic line with some grace notes. The B Clarinet part is mostly rests. The Percussion part has a glissando (Gliss) and a triplet (3) in the first measure, followed by another glissando in the second measure. The Piano part has a simple melodic line. The Violin I and Violin II parts have a complex rhythmic pattern with many beamed sixteenth notes. The Viola part has a complex rhythmic pattern with many beamed sixteenth notes. The Violoncello part has a complex rhythmic pattern with many beamed sixteenth notes. The Electro part is mostly rests.

DANZA INDIGENA

111

Picc.

A. Fl.

B \flat Cl.

B. Cl.

Perc.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Electro.

The musical score is for a piece titled 'Danza Indigena'. It begins at measure 111. The instrumentation includes Piccolo (Picc.), Alto Flute (A. Fl.), B-flat Clarinet (B \flat Cl.), Bass Clarinet (B. Cl.), Percussion (Perc.), Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Electro. The Piccolo part features a rhythmic pattern of eighth notes. The B-flat Clarinet and Viola parts have a melodic line with a grace note. The Piano part provides a harmonic accompaniment. The Violin I and II parts have a rhythmic pattern of eighth notes. The Violoncello part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Electro part is silent.

DANZA INDIGENA

114

Picc.

A. Fl.

B \flat Cl.

B. Cl.

Perc.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Electro.

DANZA INDIGENA

6

Picc. *poco a poco dim.*

A. Fl.

B♭ Cl. *poco a poco dim.*

B. Cl.

Perc. *poco a poco dim.*

Pno. *poco a poco dim.*

Vln. I *poco a poco dim.*

Vln. II *poco a poco dim.*

Vla. *poco a poco dim.*

Vc. *poco a poco dim.*

Electro.

The musical score is for a piece titled 'Danza Indigena'. It is written for a large ensemble. The instruments and their parts are as follows:

- Picc.**: Piccolo, playing a rhythmic pattern of eighth notes, marked *poco a poco dim.*
- A. Fl.**: Alto Flute, playing a sustained note.
- B♭ Cl.**: B-flat Clarinet, playing a rhythmic pattern of eighth notes, marked *poco a poco dim.*
- B. Cl.**: Bass Clarinet, playing a sustained note.
- Perc.**: Percussion, playing a simple rhythmic pattern, marked *poco a poco dim.*
- Pno.**: Piano, playing a melodic line in the right hand and a rhythmic pattern in the left hand, marked *poco a poco dim.*
- Vln. I**: Violin I, playing a rhythmic pattern of eighth notes, marked *poco a poco dim.*
- Vln. II**: Violin II, playing a rhythmic pattern of eighth notes, marked *poco a poco dim.*
- Vla.**: Viola, playing a rhythmic pattern of eighth notes, marked *poco a poco dim.*
- Vc.**: Violoncello, playing a rhythmic pattern of eighth notes, marked *poco a poco dim.*
- Electro.**: Electric guitar, playing a sustained note.

DANZA INDIGENA

120

Picc.

A. Fl.

B \flat Cl.

B. Cl.

Perc.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Electro.

The musical score is for a piece titled "Danza Indigena" at a tempo of 120. It features a variety of instruments: Piccolo (Picc.), Alto Flute (A. Fl.), B-flat Clarinet (B \flat Cl.), Bass Clarinet (B. Cl.), Percussion (Perc.), Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Electro. The score is written in 3/4 time and consists of three measures. The Piccolo and B-flat Clarinet parts are the most active, with the Piccolo playing a rapid eighth-note pattern and the B-flat Clarinet playing a similar pattern with some grace notes. The Alto Flute and Bass Clarinet parts are mostly rests. The Percussion part has a simple rhythmic pattern. The Piano part has a simple harmonic accompaniment. The Violin I and II parts have a complex, rapid eighth-note pattern. The Viola and Violoncello parts have a similar pattern to the Violins. The Electro part is mostly rests.

DANZA INDIGENA

123

Picc. *poco a poco morendo.*

A. Fl.

B♭ Cl. *poco a poco morendo.*

B. Cl.

Perc. *poco a poco morendo.*

Pno. *poco a poco morendo.*

Vln. I *poco a poco morendo.*

Vln. II *poco a poco morendo.*

Vla. *poco a poco morendo.*

Vc. *poco a poco morendo.*

Electro.

DANZA INDIGENA

126

Picc.

A. Fl.

B \flat Cl.

B. Cl.

Perc.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Electro.

DANZA INDIGENA

129

Picc.

A. Fl.

B♭ Cl.

B. Cl.

Perc.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Electro.

The musical score for 'Danza Indigena' begins at measure 129. The Piccolo part features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The Alto Flute and Bb Clarinet parts have rests. The B Clarinet part has a melodic line with eighth notes. The Percussion part has a simple rhythmic pattern. The Piano part has a melodic line with eighth notes. The Violin I and Violin II parts have a rhythmic pattern of eighth notes. The Viola part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Violoncello part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Electro part has a rhythmic pattern of eighth notes.

DANZA INDIGENA

131

Picc. *morendo.*

A. Fl.

B \flat Cl. *morendo.*

B. Cl.

Perc. *morendo.*

Pno. *morendo.*

Vln. I *morendo.*

Vln. II *morendo.*

Vla. *morendo.*

Vc. *morendo.*

Electro.

CHICOTE

RONDA SOBRE UN CANTO WIWA
PARA FLAUTA SOPRANO CON PIE EN *SI*

CHICOTE

Ronda sobre un canto wiwa
Para Flauta en C con pie en Si

Fabio Miguel Fuentes

LA CULEBRA
CALMO (M.M. ♩ = c. 99)

Whisper tones

Flauta

pppp

12 4 345 1 5 12 5

Fl.

Inspirar aire con la altura indicada para respiración continua

Tempo Aleatorio 30/40"

EC EA

sonido gutural tremolado proyectado dentro del tubo con embocadura tapada

Voz

pp E.A.-----EC

ppp grururu..... *p* cerrando simile

Iniciar con Emboc. Cerrada.....abrir poco a poco.....cerrar poco a poco.....simile.....

Repetir ad lib

Fl.

EC EA

Voz

EC EA

cerrando

(Tempo calmo molto ad lib.)

Sin contacto con la embocadura, la columna de aire
atraviesa el orificio transversalmente por medio
de un movimiento (arriba - abajo) entre rostro y flauta
(Doppler de aire)

9

Fl.

pp

10

Fl.

11

Fl.

EL SAPO

senza trem.

12

Fl.

3

13

Fl.

3

Tempo vivo e messo piano ♩ = 160

15

Fl.

mp

16

Fl.

17

Fl.

18

Fl.

LAS CUMBRES

Tempo libre

19

Fl.

21

Fl.

mp

Trémolo en la llave del Do#. Dedos Índice y Medio.
El Trémolo resulta entre las posiciones de Fa# y Do#.
Para el trémolo con Fa# utilizar el meñique para digitar
(Utilizar para mayor fluidez del efecto las llaves A y B)

22

Fl.

24

Fl.

lento, ritmo ad lib. sempre tremolando

Golpe de llaves simulando lluvia
(con altura)

Fl. 25 *mp*

Voz 25 *ppp* *p*

grururu.....

sonido gutural tremolado proyectado
dentro del tubo con embocadura tapada

Fl. 26 *lento e poco a poc accell.*

Voz 26 *Morendo* *Tu Ku Tu Ku.....*

(Tomar aire)

Con T lenguilabial dentro de la embocadura
articulación regular e irregular

Fl. 27 *poco rit* *calando molto*

Voz 27 *ppp*

Cambios de posición para alterar
el color y la sensación espacial
del trémolo

Toma de aire

Apoyaturas mitad aire mitad sonido

gliss. lento

Fl. 28 *mp* *p* *p* *p*

Utilizar llave de Do#
(para gliss. con el Do#)

29 Fl. *p* *mp* *mp*
frulato con mucho aire

30 Fl. *mp*

Desarmar la flauta con el fin de unirlos los 2 cuerpos y soplar como indica el dibujo.
Articular con las posiciones del sol, la y si, en tanto se ejecuta el soplado sobre los tubos.

31 Fl. Trino de aire por el movimiento transversal de la columna de aire sobre los tubos 20 '' Cambiar libremente digitación del índice medio y pulgar correspondientes a posiciones del sol, la y si. Ritmo libre

Mib, Fa y La notas reales que resultan al digitar Sol, La y Si (como brisa que remece los follajes)

33 Fl. (frulato en la boquilla) ruido de grillos 20 '' *mp* *f* *p* *f*

34 Fl. 20 '' Utilizar la boca como caja de resonancia moviendo la boquilla hacia adelante y atrás en ángulo aproximado de 80 grados. Cerrar y destapar el orificio de la embocadura con el dedo índice para obtener Pizz.

35 Fl. 20 '' Alterar frecuencia y afinación del sonido introduciendo y sacando el dedo a voluntad armar flauta (simular micos aulladores)

vivo
 // Pizz. NA con altura (también expulsar aire por nariz) T.R.

36

Fl.

mp

Nota. Las fusas deben funcionar como un pedal

37

Fl.

38

Fl.

rit.

39

Fl.

ff

Voz

39

con voz

pizz. mudo

40

Fl.

mf *p* *pp* *mp*

42

Fl.

mp

9

6 *poco allarg.*

3

43 Fl. *mf* *poco rit.* $\frac{1}{4}$

1 3 2 3 5 1 3 2 3 4

45 Fl. *mf*

2 3 4 5 1 2 3 4 2 B 5

47 Fl. *poco accell.* *p* $\frac{1}{4}$ bisb.----- Normal con aire embocadura cerrada

1 3 4 5 2 3 4 5 1 2 3 4 2 3 4 5

51 Fl. **Allegro** *< sf* *morendo solo aire*

54 Fl.

57 Fl.

60 Fl.

63 Fl.

66 Fl. *vivo*

67 Fl.

68 Fl. OCASO Lento

68 Voz

69 Fl.

69 Voz

70 Fl.

71

Fl.

Voz

entonando

72

Fl.

Voz

8va

Morendo

WT

ppp

73

Fl.

pp

Sin contacto con la embocadura, la columna de aire atraviesa el orificio transversalmente por medio de un movimiento (arriba - abajo) entre rostro y flauta (Doppler de aire)

74

Fl.

Voz

pp

ppp

pp

Tu Ku Tu Ku.....

76

Fl.

mp

Toma de aire

DIM. MOLTO E MORENDO-----

Voz

77

Fl.

pppp *pp*

piu morendo

SOLO AIRE

SENZA FRULATO

Voz

79

Fl.

SOLO AIRE

poco jet

sf

Voz

GAITAS

PARA FLAUTA EN *SOL*, FLAUTA EN *DO*,
CARRIZO INDÍGENA WIWA Y ELECTROACÚSTICA

GAITAS

Para Flauta en Sol, Flauta en Do,
Carrizo indígena Wiwa y Electroacústica

Fabio Miguel Fuentes

PISTA 1 CALMO (M.M. ♩ = c. 60)

20" Flta. Sol

Fl. en Sol

mf

Transición

fitt.
(1 2 3 4
2 3 5 #)

3 // simile trino

4 // meno

mf

9 9 9

poco lento e subito molto accell.

ritenuto subito

gliss. lento e subito al Flatt.

5 Vivo

f

6

F. FUENTES

7  *poco calando* *poco accell.*

8 

9 *poco meno ma leggero*
// sdo. eólico pizz. Nariz Abierta



molto rit. *mp*

11

flatt.

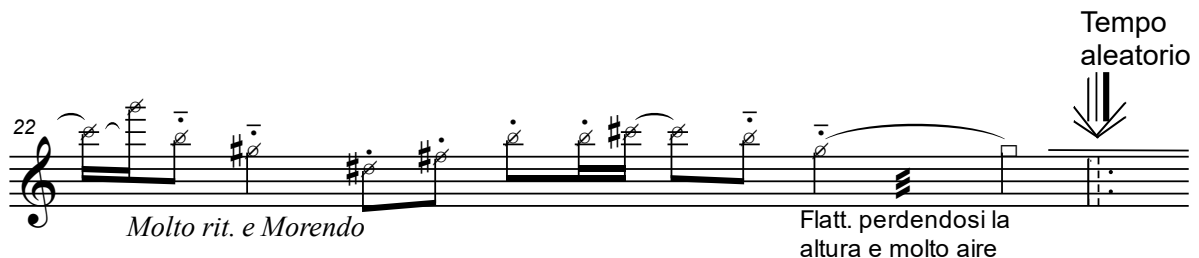
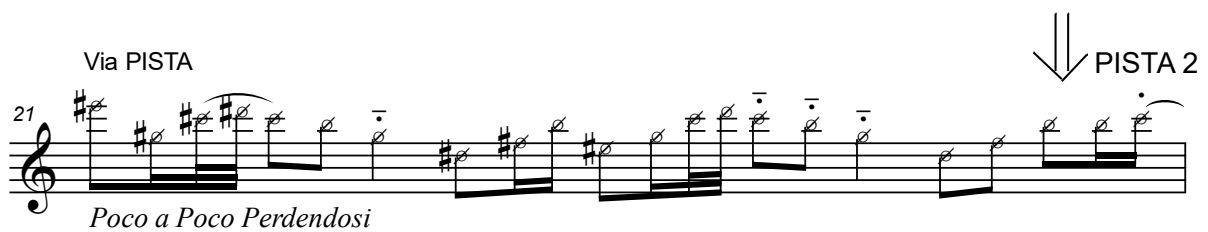
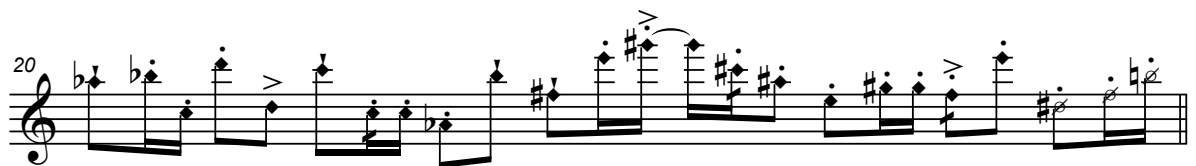
v


12

Musical notation for Example 12, showing a sequence of chords and notes on a staff.

13


Musical notation for Example 13, showing a sequence of chords and notes on a staff.




20" 

1a VEZ - Golpe de llaves simulando lluvia (con altura)

2da VEZ - articulación percutida sobre orificios del carrizo sin soplar

vía carrizo 

23 

Tu Ku Tu Ku.....

Con T linguilabial dentro de la embocadura articulación regular e irregular

Soplidos de aire con orificio central, trinando y tremolando los orificios extremos con dedos índices y medios


40" 

Vía CARRIZO 

24 

Figuración libre


PROCEDIMIENTOS.- (Batir la cabeza para el trémolo....variar distancia y posición de la embocadura..... cerrar el orificio respirando e inspirando con trémolo lingual e intercalar los procedimientos acentuando irregularmente). Utilizar batimento de cabeza soplando sobre la embocadura de pluma sin contacto directo digitando los dedos.

26 

digitando dedos (1 sola columna de aire)


27 

digitando dedos (1 sola columna de aire)

40" 

oir señal del tambor para entrada

Frulato de garganta y figuraciones rápidas de consonantes articuladas (tu ku tu ku emboquillar Pluma dejando escapar el aire parcialmente

28 

variar microtonalmente altura con mayor y menor presión de aire

30 

la, Ila, IIIa y IVa Posiciones tremolando con dedos

tu ku tu ku.....

pp *f* *mp*

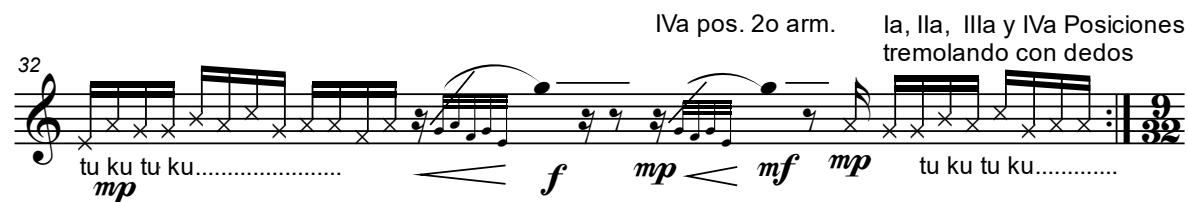
40 " 

40 " Ditar apoyaturas levantando mínimamente los dedos.

IIIa Pos. 1er armónico IVa pos. aux. 2o arm.

tu ku tu ku.....

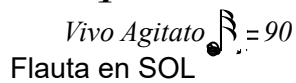
mp *mf* *p* *mf* *mp* *f* *pp* *f* *mp* *f*

32 

IVa pos. 2o arm. la, Ila, IIIa y IVa Posiciones tremolando con dedos

tu ku tu ku.....

mp *f* *mp* *mf* *mp*

Vivo Agitato 

Flauta en SOL

33 

mf

35 

37 

39 

41 

piu vivo $\text{♩} = 120$

43

46

49

52

55

poco rit

Poco lento e cantabile

tempo libre

mp *p* *mf*

{ 1 2 3 4 } { 2 4 } { 1 3 4 }
 { 2 A } { 2 3 4 5 (b) } { 3 4 }

58

segue

mp

{ 1 2 3 4 }
 B

{ 1 2 4 }
 2 3

{ 1 3 4 } { 1 3 4 }
 2 3 5 { 2 3 4 5 (b) }

60

6

1/4

pp

p

mf

variar altura durante el flatt.

Poco lento y legato posible el flatt.

3 4
2 3 4

1 3 4
5 3 4

61

1/4

tr

senza microt.

mp

lento e accell. poco a poco-----

1 3 4
3 4

1 2 3
2 3 4 5 (b)

SUSUBANO

poco allegro ma vivo

62

mf

ch k

t

64

ch k

cha ta ta

sha shu/cu tu sha

ch k t sha tza

67

tza

sha shu/cu tu sha

(pizz.)

sha t t t t

t

cha ka ta tza tza

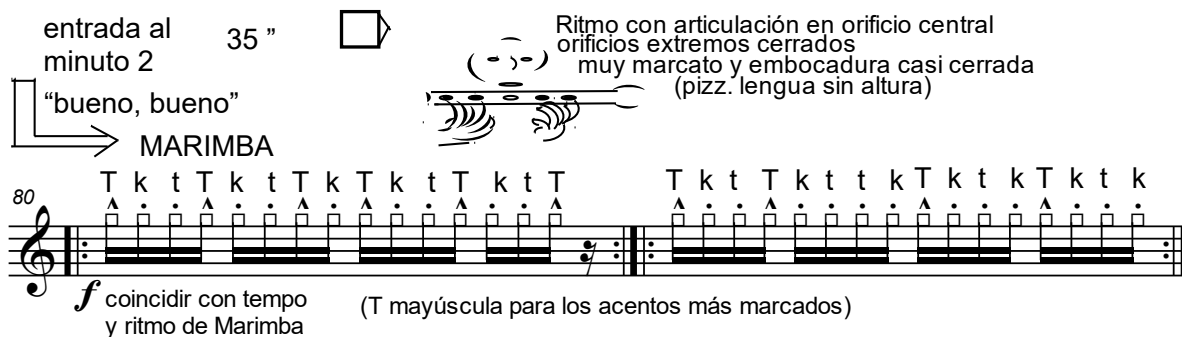
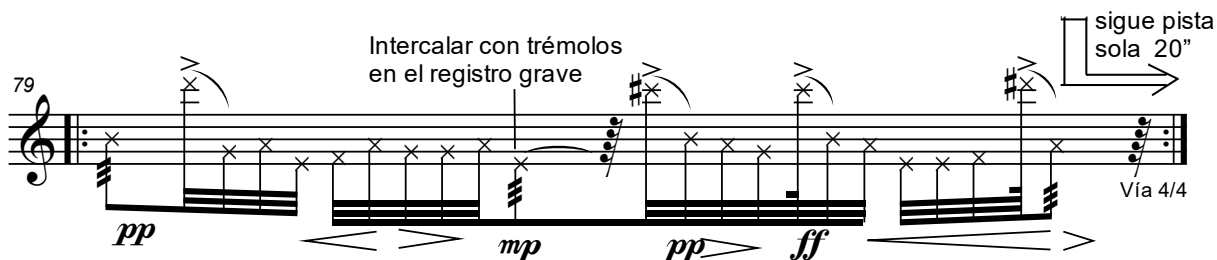
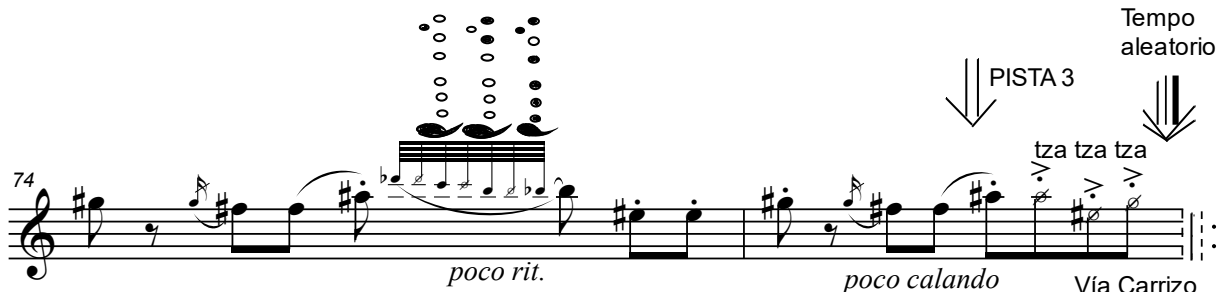
70

tza tu

tri tu rru tu tu rru

tu tri

tu rru tu tu rru



82 T t k t k t k T t k T t k t T k t T k t T k t T k

50" *Molto vivace* Pizz. NA con resonancia de aire y acentos con golpe de lengua

84 *mf* Diferenciar los acentos más marcados

86

89

91

CODA

94 D.S. al Coda

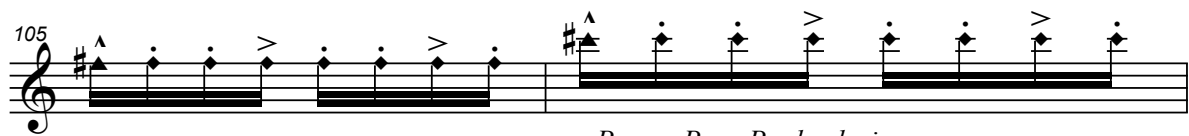
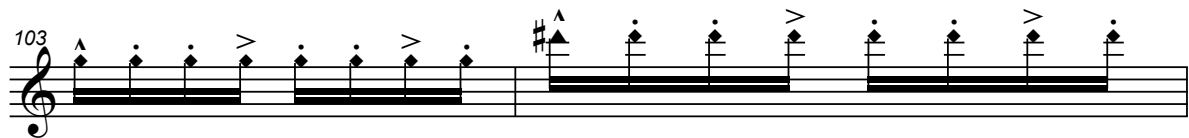
* sonido eólico en el grave -----

97 3 3 3 3

Repetir interviniendo con la grabación de acuerdo a la estructura armónica o estableciendo planos superpuestos no coincidentes. Los trecillos pueden ser intercalados de forma libre

99

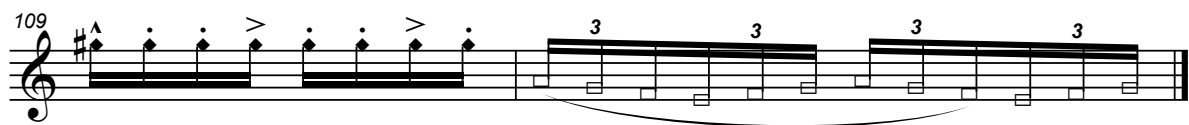
* Los trecillos deben funcionar como un pedal el cual puede variar su digitación melódica en la tesitura grave libremente luego de la exposición. La secuencia libre de estos sonidos eólicos debe sin embargo favorecer la fluidez de la digitación.



Poco a Poco Perdendosi



molto piano e morendo (detrás del escenario)



NOLA

GAITA ZONA BAJA DE LA SIERRA NEVADA
(PRIMERA TRANSCRIPCIÓN)

NOLA

Gaita zona baja de la Sierra Nevada

Comunidad Wiwa
Transcripción Fabio M. Fuentes H.

Score

7

13

19

25

31

*

*En las secciones en que se omiten articulaciones o apoyaturas se da por entendido que corresponden a repeticiones de diseños anteriores

Supuesto error
de interpretación

NOLA

85

91

descenso *cuasi glissando*

97

103

109

115

121

127

133

139

145

151

157

163

169

175

181

187

193

199

205

211

217

223

229

235

241

247

253

259

265

271

277

283

289

295

301

307

313

319

325

331

337

343

349

355

361

367

373

379

385

391

397