MINIMALISMO & JOROPO

JAVIER ALFONSO FIERRO MEDINA

UNIVERSIDAD DISTRITAL FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS

FACULTAD DE ARTES ASAB

PROYECTO CURRICULAR DE ARTES MUSICALES

TRABAJO DE GRADO EN COMPOSICIÓN Y ARREGLOS

Bogotá D.C.

2014

MINIMALISMO & JOROPO

JAVIER ALFONSO FIERRO MEDINA

Trabajo de Grado para optar al título de Maestro en Artes Musicales con énfasis en Composición y Arreglos

Tutor

Gustavo Adolfo Lara Paz

UNIVERSIDAD DISTRITAL FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS

FACULTAD DE ARTES ASAB

PROYECTO CURRICULAR DE ARTES MUSICALES

TRABAJO DE GRADO EN COMPOSICIÓN Y ARREGLOS

Bogotá D.C.

2014

Nota de aceptación

_____

_____

_____

_____

_____

Firma presidente del Jurado

_____

Firma Jurado

_____

Firma Jurado

CONTENIDO

Pag.

INTRODUCCIÓN..... 1
1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA 2
1.1. Antecedentes..... 2
1.2. Justificación..... 3
1.3. Pregunta de investigación..... 4
1.4. Hipótesis y argumento de la respuesta o solución..... 4
1.5. Objetivos..... 4
1.5.1.*Objetivo general*..... 4
1.5.2.Objetivos específicos..... 5
2. METODOLOGÍA..... 6
3. MARCO REFERENCIAL..... 7
3.1. Composición musical..... 7
3.1.1.*Generalidades*..... 7
3.1.2.*Reseña histórica*..... 7
3.1.3.Género, forma, estilo..... 8
3.1.4. Estudio y método..... 9
3.2. Minimalismo en el siglo XX..... 10
3.2.1.*Conceptos básicos de la música minimalista* 11
3.2.2.Estilos compositivos..... 16
3.2.2.1. La Monte Young..... 16
3.2.2.2. *Terry Riley*..... 17
3.2.2.3. Philip Glass..... 18
3.2.2.4. *Steve Reich*..... 19
3.2.2.5. *Arvo Pärt*..... 22
3.3. Joropo..... 23
3.3.1.Origen del Joropo 23
3.3.2.El ritmo en el Joropo..... 24
3.3.3.Matrices acentuales..... 26
3.3.4.Variaciones de las matrices acentuales..... 27
3.3.5.*Variaciones del bajo*..... 29
3.3.6.Cambio de matriz acentual..... 29
3.3.7. *La tradición del joropo: Matrices armónicas*..... 30
3.3.8.La melodía en el joropo..... 32
3.3.9. *Estructura Formal*..... 34
4. COMPOSICION..... 36
TRIPTICO..... 36
Corrido 36
Trifase..... 46
Bordoneo..... 50
5. DESCRIPCIÓN DE LA COMPOSICION..... 58
5.1. CORRIDO..... 58
5.1.1.*Melodía*..... 58
5.1.2.*Acompañamiento* 58
5.1.2.1. *Ejemplo 1*..... 58

5.1.2.2. Ejemplo 2…… 59
5.1.3.Armonía…….. 59
5.1.3.1. Ejemplo 1…….. 59
5.1.4.Bajo…….. 61
5.2. TRIFASE…… 61
5.3. BORDONEO…….. 63
5.3.1.Ejemplo …….. 63
CONCLUSIONES …… 67
BIBLIOGRAFIA…… 68
DISCOGRAFIA…….. 69
ANEXOS…….. 71

Lista de Anexos

ANEXO A Entrevista a Gustavo Lara, compositor colombiano.

ANEXO B In C. Terry Riley

ANEXO C Grabación en CD de la obra TRIPTICO

Figuras y tablas

Figura 1 Cum Martelli. Balada italiana para tres voces (s. XIV)..... 13
Figura 2 Estructura formal del tercer movimiento de la Sonata Nº 16 de W.A. Mozart 13
Figura 3 Erik Satie, *Vexations* 14
Figura 4 La Monte Young, *Composition 1960 #7* 16
Figura 5 La Monte Young, *Trio for Strings* (1958)Fragmento..... 16
Figura 6 Terry Riley. *Keyboard Studies*,1964..... 18
Figura 7 Terry Riley, *In C*. Segmentos melódicos 22 a 26. 18
Figura 8 Philip Glass,*Strung Out* (1967) Opening excerpt..... 19
Figura 9 Philip Glass, *Music in Fifths.* Fragmentos 13-19 19
Figura 10 Steve Reich, *Piano Phase* (1967) 21
Figura 11 Steve Reich. *Electric Counterpoint III* (1987) (Fragmento) 22
Figura 12 Arvo Part, *Spiegel im der Spiegel* (Análisis melódico) 23
Figura 13 Patron maracas ó capachos..... 24
Figura 14 Patrón Bajo..... 24
Figura 15 Patrón Cuatro 24
Figura 16 Textura resultante (Tomado de Rojas, (2004)) 25
Figura 17 Textura por corrío (Tomado de Rojas, (2004))..... 26
Figura 18 Textura por derecho. (Tomado de Rojas, (2004)) 26
Figura 19 Matriz acentual *Por corrío*..... 27
Figura 20 Matriz acentual *Por derecho* 27
Figura 21 Matriz acentual de *Chipola* 27
Figura 22 *Tamboriao en Por corrío*..... 27
Figura 23 *Tamboriao en Por derecho* 27
Figura 24 *Partidos en Por corrío* 28
Figura 25 *Partidos en Por derecho* 28
Figura 26 *Partidos en Chipola*..... 28
Figura 27 *Cruzao en Por corrío* 28
Figura 28 *Cruzao en Por derecho*..... 28
Figura 29 *Cruzao en Chipola* 28
Figura 30 Variaciones del bajo en *Por corrío*..... 29
Figura 31 Variaciones del bajo en *Por derecho* 29
Figura 32 Variaciones del bajo en *Chipola* 29
Figura 33 Cambio de matriz acentual: *Por Corrío a Por Derecho*..... 30
Figura 34 Cambio de matriz acentual: *Por Derecho a Por Corrío*..... 30
Figura 35 El joropo. Sonotipos llaneros y sus matrices armónicas. 31
Figura 36 Melotipos llaneros. *Gabán-Paloma*..... 33
Figura 37 Melotipos llaneros. *Gavilán* 33
Figura 38 Melotipos Llaneros. Seis corrido 34
Figura 39 Estructura formal de *Gabán*..... 34
Figura 40 Estructura formal de *Pajarillo* 34

Figura 41 Estructura formal de *Seis Por Derecho* 34
Figura 42 Estructura formal de *Carnaval* 35
Figura 43 Estructura formal de *San Rafael* 35
Figura 44 Estructura formal de *Las Tres Damas* 35
Figura 45 Análisis melódico de la sección CORRIDO 58
Figura 46 Variación 3 del bajo en *Por Corrío* (Ver Marco referencial-Joropo) 58
Figura 47 Aplicación de la variación 3 del bajo en *Por Corrío* 59
Figura 48 Variación 1 del bajo en *Chipola* (Ver Marco referencial-Joropo) 59
Figura 49 Variación 2 del bajo en Chipola(Ver Marco referencial-Joropo) 59
Figura 50 Aplicación de las variaciónes 1 y 2 del bajo en Chipola (Segundo compás) 59
Figura 51 Armonía por cuartas 60
Figura 52 Bajo "*drone*" 61
Figura 53 Nomenclador de Gavilán 61
Figura 54 Acentuación del cuatro cada tres notas 61
Figura 55 Estructura armónica de *Pajarillo* 61
Figura 56 Estructura armónica de Seis por derecho 62
Figura 57 Notas de diferente duración 62
Figura 58 Notas en armónicos 62
Figura 59 Elaboraciones rítmicas 62
Figura 60 Slap. Tap, Slap (muted) 63
Figura 61 Indicaciones para interpretación 63
Figura 62 Idea rítmica (fragmento) tomada del melotipo llanero de *Gabán* (ver marco referencial) 63
Figura 63 Diseño melódico para BORDONEO 64
Figura 64 Entradas sucesivas en BORDONEO 65
Figura 65 Armonia resultante en Bordoneo 65
Figura 66 Bajo en BORDONEO. Compases iniciales 66

Palabras Clave

Composición, joropo, minimalismo, análisis, propuesta musical

Abstract

La composición musical es forma de expresión artística mediante la cual el compositor plantea nuevas propuestas musicales. En el actual momento histórico caracterizado por la globalización y el desarrollo tecnológico, la cultura se ha canalizado hacia el multiculturalismo. El quehacer musical en consecuencia, ha adoptado formas de expresión que combinan raíces locales con corrientes universales. Teniendo en cuenta estas premisas, para la realización de este trabajo se seleccionaron dos tipos de expresión musical que propician nuevas posibilidades de desarrollo: el género del joropo y la tendencia minimalista del siglo XX. Y entonces se planteó el objetivo: elaborar una composición de una obra musical basada en estructuras tradicionales del joropo utilizando lenguaje minimalista del siglo XX por medio del análisis y la creación de propuestas musicales. Para lograrlo se implementó una metodología inscrita en la modalidad de investigación-creación, específicamente modalidad de creación musical de tipo disciplinar y con enfoque de investigación cualitativa, que se estructuró en tres fases de trabajo: acopio de material, análisis y creación de propuestas. Como resultado se compuso la obra musical denominada “Tríptico”, en la cual se utilizaron y se procesaron los recursos y técnicas producto de las fases analítica y creativa.

The musical composition is an art form with which the composer raises new musical proposals. In the current historical moment characterized by globalization and technological development, culture has been channeled towards multiculturalism. The musical work has therefore adopted forms of expression that combine local roots with universal currents. Given these premises, to carry out this work two types of musical expression that encourage new development opportunities have been selected: the Joropo gender and twentieth century minimalism. And then the goal has been stated: to make a composition of a musical work based on Joropo traditional structures using minimalist language of the twentieth century through the analysis and the creation of musical proposals. To achieve this a methodology inscribed on research-creation mode has been implemented, specifically music creation mode of discipline type and qualitative research approach, which has been divided into three phases: collection of material, analysis and creation of proposals. As a result, the musical work entitled "Triptych" has been composed. In this work product resources and techniques of analytical and creative phases have been used and processed.

INTRODUCCIÓN

La composición musical es un tema apasionante que implica el desarrollo de una intensa actividad creativa. Es una forma de expresión artística mediante la cual el compositor plantea nuevas propuestas musicales. Constituye también un reto en el actual momento histórico caracterizado por los fenómenos de globalización que han afectado en las últimas décadas nuestras realidades sociales, políticas, económicas y por supuesto culturales. El desarrollo tecnológico ha generado un enorme impulso a la comunicación y al intercambio de información que hoy se hace posible desde y hacia cualquier lugar del planeta. La cultura naturalmente no ha sido ajena a estos avances y ha adoptado un perfil caracterizado por el pluralismo y la *multiculturalidad*[1]. El quehacer musical en consecuencia, gradualmente se ha transformado adoptando formas de expresión que combinan e integran cada vez más las raíces tradicionales de lo local con las corrientes culturales de nivel transnacional y global.

Como resultado de ésta dinámica histórica, las opciones de elección de materiales para el compositor en nuestro medio se han multiplicado exponencialmente con la profusión disponible de estilos, recursos y técnicas susceptibles de ser implementadas y combinadas de diversas maneras, que hacen posible la producción de lenguajes cada vez más universales.

Teniendo en cuenta estas premisas, para la realización de este trabajo se han seleccionado dos tipos de expresión musical que aunque de origen bastante disímil abren nuevas posibilidades de desarrollo: En primer lugar la música tradicional llanera Colombo-venezolana y en segundo lugar la música académica contemporánea. Dado que estas son temáticas de una gran extensión, se han elegido dos subtemas que han permitido la obtención de resultados efectivos y coherentes: Más específicamente los tipos compositivos que se abordaron son el género del joropo y la tendencia minimalista del siglo XX.

Con base en esta delimitación se ha planteado entonces la pregunta en este proyecto: ¿Cómo elaborar una composición de una obra musical basada en estructuras tradicionales del joropo utilizando lenguaje minimalista del siglo XX? Y en consecuencia se ha planteado asimismo el objetivo: elaborar una composición de una obra musical basada en estructuras tradicionales del joropo utilizando lenguaje minimalista del siglo XX por medio del análisis y la creación de propuestas musicales.

Para lograr el objetivo se ha implementado una metodología inscrita en la modalidad de investigación- creación, específicamente modalidad de creación musical de tipo disciplinar y con un enfoque de investigación cualitativa, que consistió fundamentalmente en la estructuración de una serie de etapas investigativas y creativas, que permitieron desarrollar el proyecto en tres fases principales. Estas fases que desarrollan la propuesta metodológica son: acopio de material, análisis del mismo y creación de propuestas. Y se han interrelacionado durante todo el proceso para dar coherencia al producto final.

Como resultado visible de este trabajo se ha compuesto la obra musical denominada "Tríptico" dividida en tres secciones, en la cual se han utilizado y se han procesado los recursos y las técnicas producto de las fases analítica y creativa. Esta ha sido una experiencia muy productiva que ha permitido una apropiación de los lenguajes, que ha proporcionado herramientas valiosas para la construcción de la propuesta y que por otra parte deja abierto un vasto espacio de exploración para la creación de otras.

---

[1] Ana María Ochoa plantea que "la *multiculturalidad* no es un simple fenómeno de celebración de la diversidad, sino un complejo tapiz en el que se entretejen las herencias históricas de unas relaciones de poder que atraviesan los encuentros entre las personas y las instituciones y que hoy se reciclan en el nuevo entramado de lo global" (Ochoa, 1998)

1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

El planteamiento del problema en este proyecto está conformado por los siguientes apartados: Antecedentes, Justificación, Pregunta de investigación, Hipótesis y argumento de la respuesta o solución prevista, Objetivos, Objetivo general, Objetivos específicos.

1.1. Antecedentes

La idea de llevar a cabo este Proyecto de Investigación surge de varias fuentes y planteamientos, a saber:

Sobre algunos documentos de investigación, posiblemente el antecedente más significativo para realizar éste proyecto lo constituye la lectura del documento del maestro Néstor Lambuley (2002) *Análisis y sistematización de músicas populares colombianas y latinoamericanas*, en el cual sustenta la necesidad de buscar *espacios de investigación* que sirvan de soporte fundamental a las actividades de producción artística y más específicamente a la tarea compositiva. Para un compositor ésta es la forma en la que posiblemente su trabajo adquiere coherencia con el entorno histórico y cultural.

Igualmente el texto del Maestro Samuel Bedoya (1990) *Formas musicales de las regiones de Colombia: aproximación pedagógica a su dinámica sociocultural*, plantea la necesidad inaplazable de profundizar en el estudio de las formas musicales regionales tan diversificadas que hay en nuestro país, que actualmente siguen vigentes y en plena fase de evolución.

Por otra parte el artículo del Maestro Carlos Rojas (2000) *Joropo en el siglo XX: la redefinición de un lenguaje*, presenta ya en el título el concepto de "*redefinición*", una actividad inherente al compositor, que describe la calidad de herencia hispánica y africana del joropo, la cual ha cumplido ya en nuestro medio un importante proceso de desarrollo y transformación.

Hay que mencionar también algunos documentos no científicos que han sido de utilidad en este trabajo así:

El documento del Maestro Carlos Rojas (1990) *Cantan los Alcaravanes. Llanura Soga y Corrío*, que permite apreciar la sorprendente conexión de la música con las labores cotidianas de la comunidad llanera y sugiere el contexto apropiado para adelantar un avance significativo en la actividad artística de creación.

Adicionalmente el libro del reconocido académico y compositor Vincent Persichetti (1985) *Armonía del siglo XX*, revela un amplio abanico de lenguajes creativos que el compositor actual puede usar imaginativamente para formular sus propuestas de diversas expresiones musicales.

En el mismo sentido David Cope (1997) *Techniques of the contemporary Composer (Técnicas del compositor contemporáneo)*, muestra una serie de recursos para el quehacer compositivo, coherentes con el entorno histórico que vivimos.

Por otra parte, los siguientes fonogramas contribuyen a la realización de éste proyecto:

En la clase de Músicas Regionales 1 se ofrece una discografía que cubre las expresiones más representativas de la música llanera y que ha servido como punto de partida para la idea de éste proyecto. Está compuesta por estos discos compactos:

Arpa & Bandola (2005) es una producción de Joseito Romero(Arpa) y Anselmo López(Bandola llanera) en la cual mezclan propuestas contrastantes de los dos instrumentos.

Cuatro arpas y un cuatro (1998) es un CD producido por Alejandro Rodriguez y Cheo Hurtado en el cual el famoso cuatrista hace un recorrido por las expresiones del folclor venezolano combinando sus ideas con cuatro diferentes arpistas.

Tonadas y pasajes, Compilación Músicas regionales CD 1;*Arpa Llanera Colombo-venezolana*, Compilación Músicas regionales CD 2;*Florentino y el diablo*, Compilación Musicas regionales CD 3; *Cantos de trabajo y Joropo*, Compilación Músicas regionales CD 4; constituyen el material de la clase de Músicas Regionales dedicado a la Música llanera, selección y compilación del maestro Néstor Lambuley

La audición de la grabación del Maestro Cheo Hurtado *Cheo Hurtado Compadre Pancho Cuatro Venezolano* (1993) plantea la exploración de nuevas posibilidades musicales utilizando un mínimo de recursos, pero con una alta dosis de creatividad e ingenio.

En los últimos siete años he tenido la oportunidad de escribir algunos arreglos para la Orquesta Filarmónica de Bogotá, entre los cuales están: *"Ay si si"*, joropo de Luis Ariel Rey (incluido en el CD Orquesta Filarmónica de Bogotá es Colombia- 40 años(2008)) y *"Llanero soy"* joropo de Julio C. Rodríguez, cantado por Orlando "Cholo Valderrama" (incluido en el CD *"Mestizajes"*(2009)) , lo cual ha representado para mí, un significativo acercamiento a esta música . Por supuesto susceptible de ampliar a través de este proyecto.

La música de Béla Bártok representa también una motivación para éste proyecto por la similitud con la metodología utilizada por este compositor, en el sentido de investigar las raíces folclóricas de su país con el ánimo de construir nuevas propuestas musicales. Es de relevancia citar algunas de sus obras mas inspiradoras como por ejemplo:

Mikrokosmos (1926, 1932–39) especialmente los volúmenes V y VI, obra escrita para piano progresivo y que abarca problemas técnicos y musicales por una parte y explora nuevas propuestas compositivas por otra.

Danzas folklóricas rumanas (1915) originalmente escritas para piano y dos años mas tarde transcritas para orquesta, son obras originales de Bártok pero con todas las características de la música folclórica rumana.

Música para cuerdas, percusión y celesta es una de las obras más conocidas del compositor húngaro. En el conjunto de la obra puede apreciarse una importante invención rítmica, y un lenguaje cromático de esencia modal (con una nota sirviendo siempre de polaridad al discurso musical); así como la utilización de fuentes folklóricas e impresionistas.

De la misma manera la obra del maestro Francisco Zumaque, marca un revelador camino para la actividad compositiva en nuestro país, partiendo de las músicas tradicionales colombianas y utilizando lenguajes contemporáneos. En este contexto vale la pena citar algunas de las obras características del maestro Zumaque:

Macumbia, disco prensado en 1984,

Colombia Caribe, himno del Festival de Música del Caribe en 1985,

La cantata sacra *Ciénaga de Oro*, basada en elementos musicales religiosos tradicionales del departamento de Córdoba,

Manglares (para soprano y tenor lírico, dos cantaoras de río y ensamble de marimbas)

Rito de Manglares (para ballet sinfónico con orquesta, coro y solistas cantantes)

1.2. Justificación

Este proyecto propone la composición de una obra musical que responde a la necesidad de plantear nuevos proyectos musicales. La música como expresión artística en constante búsqueda de innovación y creación constituye la herramienta fundamental de los compositores para interactuar con la gente y con el entorno en general. (McCutchan, 1999). En otras artes los medios expresivos pueden ser las palabras, los colores ó el dibujo; En música son los sonidos, con los cuales el compositor puede construir estructuras, con significado emotivo e intelectual.

Naturalmente la actividad compositiva en nuestro medio y en nuestra época tiene implicaciones y rasgos propios de las actuales corrientes culturales. Los fenómenos de globalización han propiciado en los últimos tiempos un ambiente de diálogo e interacción de diversas comunidades a nivel local, nacional y universal. Y la tecnología ha facilitado estos intercambios de información de una manera que no tiene precedentes. En éste contexto, la cultura también ha venido transformándose y adquiriendo nuevas dimensiones, al punto de que hoy ya no se habla de culturas aisladas sino de multiculturalismo y pluralismo. "Lo regional se vuelve transnacional" (Ochoa, 1998). En consecuencia la actividad musical actual tiende a integrar elementos de la

tradición local y de las expresiones autóctonas con ingredientes de la cultura occidental, especialmente con elementos de las corrientes musicales europeas y norteamericanas.

Por estas razones, para la realización de este trabajo se han seleccionado dos tipos de expresión musical que aunque de origen bastante disímil abren nuevas posibilidades de desarrollo: En primer lugar la música tradicional llanera Colombo-Venezolana y en segundo lugar la música académica contemporánea. Dado que estas son temáticas de una gran extensión, se han elegido dos subtemas que han permitido la obtención de resultados efectivos y coherentes: Más específicamente los tipos compositivos que se abordaron son el género del joropo y la tendencia minimalista del siglo XX.

Este proyecto establece un derrotero de acción, con arraigo en la tradición, pero con nuevas perspectivas de desarrollo artístico y profesional, que implica un proceso investigativo apropiado. En este aspecto la composición se asume como un modo de conocimiento musical basado en el análisis tanto de la estructura estético-musical como de la producción de un discurso culturalmente significativo, sin desconocer que el conocimiento musical se caracteriza cualitativamente por ser un lenguaje no-proposicional (Anta, 2007) . Y en buena medida continúa la tendencia de muchos compositores, a nivel universal y nacional que han tomado como punto de partida elementos de las músicas populares y tradicionales para desarrollar propuestas en lenguajes contemporáneos. Como ejemplos se pueden mencionar aquí la obra de Bela Bartok en Europa , y la obra del maestro Francisco Zumaqué en Colombia.

Se perfila por otra parte, en este trabajo una sintonía con los lineamientos curriculares del Proyecto Curricular de Artes Musicales, de la Facultad de Artes ASAB, por su coincidencia a nivel de objetivos y de resultados esperados. Precisamente en lo referente al enfoque hacia el examen de una parte de nuestra música tradicional con el ánimo de producir nuevos planteamientos musicales, se encuadra perfectamente en la modalidad de investigación-creación de la Facultad de Artes ASAB.

Adicionalmente éste proyecto, se constituye en un documento susceptible de comparación y valoración con proyectos aplicados a otros entornos culturales a nivel regional ó nacional. Puede también proveer información útil a compositores, instrumentistas y pedagogos profesionales o en formación sobre las tendencias de la creación musical folclórica, específicamente los géneros y formatos instrumentales y vocales con los cuales han venido trabajando los compositores y arreglistas en el género del joropo, así como sobre los estilos compositivos más sobresalientes de la corriente minimalista del siglo XX. Y asimismo puede sugerir espacios de desempeño creativo ó instrumental con nuevas connotaciones técnicas y expresivas.

1.3. Pregunta de investigación

¿Cómo elaborar una composición de una obra musical basada en estructuras tradicionales del joropo utilizando lenguaje minimalista del siglo XX?

1.4. Hipótesis y argumento de la respuesta o solución

En este proyecto la respuesta a la pregunta de investigación consiste en la presentación de una composición musical, que tenga en cuenta los lineamientos expresados en ella.

Por lo tanto esta composición, recurre a la utilización de algunas estructuras tradicionales del joropo, obtenidas a partir de estudios sistemáticos de investigación, y se nutre de estéticas compositivas minimalistas que permiten una mixtura equilibrada de la textura y la sonoridad.

Estos dos aspectos fundamentan la coherencia y el compromiso de la obra compuesta.

1.5. Objetivos

1.5.1.Objetivo general

Elaborar una Composición de una obra musical basada en estructuras tradicionales del joropo utilizando lenguaje minimalista del siglo XX, por medio del análisis y la creación de propuestas musicales.

1.5.2.Objetivos específicos

Acopiar material teórico y fonográfico representativo del joropo y de las tendencias minimalistas del siglo XX para comprender las características fundamentales de las dos áreas.

Analizar estructuras tradicionales del joropo y lenguajes minimalistas del siglo XX para identificar elementos aplicables a la composición.

Proponer ideas compositivas a partir del material estudiado en los objetivos precedentes.

2. METODOLOGÍA

La propuesta metodológica de éste trabajo de grado se inscribe dentro de la modalidad de investigación- creación, específicamente modalidad de creación musical de tipo disciplinar y con un enfoque de investigación cualitativa. Corresponde a la línea de investigación de la Facultad de artes ASAB denominada *arte y sociedad*, y a la línea de investigación del Proyecto Curricular de Artes Musicales denominada *creación*.

Esta propuesta metodológica se ha desarrollado en tres fases principales que son: acopio de material, análisis del mismo y creación de propuestas.

Para la primera fase relativa al acopio de material se diseñaron varios instrumentos de recolección de información que incluyeron diversas actividades. En primer lugar las directrices provistas por los docentes y el director de trabajo de grado, han constituido una base fundamental para las demás tareas a realizar. En segundo lugar, se realizaron visitas a centros de documentación musical mediante las cuales se recolectó material adecuado para ésta investigación. Y así mismo se adquirieron documentos pertinentes a éste trabajo, tanto en medio impreso como en grabaciones. En tercer lugar se diseñó una encuesta ilustrativa de la experiencia de un compositor colombiano de amplia trayectoria, con el fin de tener una referencia contextualizada de las condiciones reales de la composición en nuestro medio. Y finalmente en cuarto lugar, la navegación via Internet a varios sitios y páginas web permitió enriquecer la documentación teórica y auditiva en directa relación con las necesidades de este trabajo.

La segunda fase dirigida al análisis del material precedente se realizó mediante sesiones de lectura y estudio del material teórico, audición y examen de partituras, e identificación de elementos susceptibles de desarrollo compositivo. Este análisis se discute detalladamente en el apartado siguiente denominado marco referencial, en el cual se tuvieron en cuenta documentos de análisis e investigación escritos por estudiosos y autoridades en el tema.

Finalmente la tercera fase, consistió en la implementación y desarrollo de la propuesta compositiva propiamente dicha, la cual se desarrolló mediante un procesamiento gradual de las ideas teniendo en cuenta la investigación previa. En el apartado denominado composición se presenta la obra original Tríptico, que tiene tres secciones o movimientos, y en el apartado inmediatamente posterior se incluye una descripción de la obra, que muestra específicamente la selección de materiales y la estética de procesamiento utilizada.

3. MARCO REFERENCIAL

Los referentes conceptuales y teóricos fundamentales en éste proyecto son Composición musical, Minimalismo en el siglo XX y Joropo.

3.1. Composición musical

3.1.1. *Generalidades*

La composición, entendida como acto de creación, es un concepto que se aplica a diversas actividades artísticas como la literatura, la pintura, la arquitectura y por supuesto la música. Es un proceso de construcción a partir de una concepción inicial que se desarrolla y culmina en la obra final. (Whittall, 2001) Esta concepción puede ser desde una idea melódica, armónica, rítmica ó textural en la cual el compositor aprecia un potencial de desarrollo hasta una estructura completa y definida (Lara, 2013). La idea inicial puede generarse a partir de un impulso puramente musical ó bien a partir de un evento no musical (literario, histórico, programático etc.) (Whittall, 2001) "…Pero tiene que haber un deseo "visceral" para que la idea funcione, no solamente por disciplina" (Lara, 2013). La obra o composición final puede ser simple o compleja a nivel formal, su duración puede ser corta ó extensa y estar dirigida al público en general ó a un oyente especializado. Puede estar diseñada para cualquier formato instrumental, vocal o involucrar medios electrónicos. Puede ajustarse ó no a modelos y géneros preestablecidos. Puede hacer énfasis en la expresión de sentimientos o constituirse en una creación intelectual. (Whittall, 2001) Por ejemplo Schoenberg dice que "el alumno debe pensar, pero el artista, el maestro, compone por sentimiento. Ya no necesita pensar, porque ha alcanzado una clase superior de respuesta a su necesidad de expresión". (1911/1978)

De todas maneras no pueden aislarse las relaciones de instinto e intelecto o de consciencia e inconciencia presentes en el proceso creativo. Si bien se ha considerado que "la música no es un lenguaje con contenido semántico o concreto" (Peñalver, 2009) es decir un lenguaje no-proposicional, la construcción de la obra musical implica un modo de conocimiento que involucra una serie de procesos cognitivos con significado y una contextualización socio-cultural, de tal manera que :

"el conocimiento ligado a la composición es uno en el que se sintetiza y se concilia lo individual y lo social, lo técnico y proposicional –en este caso, lo relativo al dominio de los atributos específicos de tal o cual lenguaje musical- y lo vivencial o no-proposicional –en el amplio sentido del término-, materia y significación, etc., lo cual posibilita la transformación del acontecimiento en estructura, en el supuesto de que la forma estética retiene una experiencia de vida cultural y específicamente configurada. Parafraseando a Ravera (1980), la obra de arte musical, en tanto producto emergente del conocimiento compositivo, es un evento del ser, y como tal y en tanto que producción significante, delata precisas operaciones que retienen la huella de una experiencia humana en una muy concreta y significativa inserción mundanal cuya traducción no es necesariamente proposicional." (Anta, 2007)

En este mismo sentido, es posible analizar en detalle la obra terminada pero resulta incierto estudiar con precisión las etapas del proceso compositivo. (Whittall, 2001)

3.1.2. *Reseña histórica*

En las sociedades primitivas la música generalmente tuvo una función social ó religiosa en la cual el autor era anónimo y no representaba la expresión personal de un compositor. La palabra "composición" aparece por primera vez en un tratado del siglo XI escrito en latin : *Micrologus* (c.1030) de Guido d'Arezzo, que contiene un capítulo llamado "*De commoda vel componenda modulatione" (Sobre las gratas líneas melódicas y su composición)* y el término "compositor" en la obra "*Ars musice*" de Johannes de Grocheo (c. 1290). Luego Tinctoris a fines del siglo XV, utiliza el verbo "componere" y el sustantivo "compositor" para diferenciar la música escrita de la improvisada e indica que el acto de escribir la música se constituía en un sello personal.

Naturalmente se puede improvisar con base en una composición escrita como sucede en el Barroco, pero normalmente muchos compositores escriben la música para que sea interpretada de la forma más precisa posible, aunque el intérprete aporte un gran contenido expresivo. A su vez, la notación musical como instrumento de escritura, ha evolucionado para representar con mayor fidelidad las ideas del compositor y proporcionar al intérprete mayor precisión de sus intenciones. A finales del siglo XIV aparecen los primeros manuscritos de composiciones instrumentales distribuidas en dos pautas con barras regulares de compás y la notación en partitura se generalizó hasta mediados del siglo XVI. Estos avances de la escritura jugaron un papel crucial en la composición de obras cada vez más complejas y elaboradas en la medida que facilitaron el surgimiento de nuevas estéticas compositivas hasta llegar a los lenguajes de Beethoven ó Wagner caracterizados por el equilibrio, la unidad, la diversidad y la coherencia. (Whittall, 2001)

El arte de la composición después del siglo XVI, se desarrolla con el surgimiento de géneros y estilos instrumentales que introducen nuevos cambios en el manejo de la textura , conducen hacia el afianzamiento de la tonalidad y enfatizan el sentido de igualdad y la regularidad en el ritmo armónico. Eventualmente se han escrito composiciones colectivas, pero prevalecen aquellas en las que un solo compositor logra una perfecta combinación entre construcción y expresión, individualidad y comunicación. (Whittall, 2001)

Normalmente una composición de la "práctica común" (siglos XVII, XVIII y XIX) está escrita de modo que las interpretaciones de ella sean muy parecidas entre sí, pero muchos compositores del siglo XX, como Lutosawski, Ligeti y Stockhausen, han introducido nuevos tipos de notación para definir parámetros que no es posible escribir con la notación tradicional. Más aún algunas corrientes de composición experimental han reemplazado la partitura tradicional por esquemas ó instrucciones verbales o escritas. Por ejemplo la obra para piano"4:33" (1952) de John Cage en la cual se hace la indicación inicial de permanecer en silencio durante ese lapso de tiempo. (Whittall, 2001)

3.1.3. Género, forma, estilo

Con frecuencia se dice que una composición pertenece a determinado *género*, aun en el caso de que el título sea aparentemente neutral. Por ejemplo, es posible afirmar que la sexta parte de las Seis pequeñas Piezas para piano Op. 19 de A. Schoenberg se asocia con el género "coral". Esta conexión de género es decisiva para analizar o discutir sobre una pieza musical en un contexto académico ó social. (Whittall, 2001) Según el Diccionario de la lengua española, *género* tiene la acepción: "En las artes, cada una de las distintas categorías o clases en que se pueden ordenar las obras según rasgos comunes de forma y de contenido". (Real Academia Española, 2001)

Usualmente el compositor reúne y elabora una serie de materiales, los cuales pueden ser descritos como *características formales*, aun en el caso de que estén ajustados a un texto ó libreto. Asi se habla de : melodía, (motivo, tema, sujeto), armonía (relaciones verticales), ritmo, timbre y textura. Obviamente estas características no aparecen en forma aislada sino que son interdependientes y su función generadora de continuidad, contraste, unidad y diversidad permite definir la *forma* de una pieza musical (Whittall, 2001). Al respecto Schoenberg afirma en su obra Fundamentos de la Composición Musical: "los requisitos principales para la creación de una forma comprensible son la lógica y la coherencia" (1967). Este énfasis en la unidad aparece desde Aristóteles (en la construcción de la estética clásica) y representa la idea formal de la música occidental hasta el siglo XIX. (Whittall, 2001)

A partir de las innovaciones radicales de las últimas composiciones de Beethoven ó bien a partir del colapso de la estructura tonal después de Wagner se aprecia un cambio de polaridad que flexibiliza la idea de *forma* en el sentido de que puede lograrse equilibrio y coherencia haciendo

énfasis en la diversidad y el contraste. Esta tendencia ocurre en la música de Boulez, Lutoslawski y muchos compositores del siglo XX. (Whittall, 2001)

También se puede establecer la forma por medio del análisis estructural –por ejemplo: exposición, desarrollo, variación, contraste – que sirve para crear un proceso lógico como sucede en la música tonal o bien para definir las cualidades polivalentes no temporales de la música contemporánea. (Whittall, 2001)

Desde una óptica distinta el análisis del carácter expresivo o emocional de una obra musical, junto a la elección de materiales y estructuras compositivas permite precisar el *estilo* (ó la "estética") de un compositor y detectar los rasgos de su personalidad artística. Dice el diccionario de la lengua española *estilo* es el "carácter propio que da a sus obras un artista plástico o un músico. *El estilo de Miguel Ángel. El estilo de Rossini* ". No obstante, en muchos casos el reconocimiento auditivo de un estilo no puede reemplazarse por análisis textuales. Por ejemplo, en la música de Palestrina , el tritono melódico es un intervalo técnica y estéticamente indeseable mientras que para Webern en el siglo XX, este intervalo es muy importante y significativo, y esta diferencia es bastante explícita a nivel auditivo. Igualmente, la identificación de cualidades representativas de diversos períodos musicales - medieval, renacentista, barroco, clásico, romántico, modernista y sus diversos tributarios- mediante la audición, puede ser más sencillo para determinar el estilo que intentar hacerlo con palabras. Y mucho más si se trata de compositores del mismo período como Bach y Haendel ó Schoenberg y Stravinsky. El estilo se puede apreciar por la expresión, la textura ó la estética y permite apreciar la diferencia de lenguaje entre diversos compositores. (Whittall, 2001) El análisis del estilo musical (LaRue, 2004) es probablemente la herramienta más importante en la comprensión del carácter y significado de la música.

La estética musical puede definirse como una "especulación sobre la naturaleza de la música que excluye los atributos físicos del sonido. El término "estética" ha sido definido como la teoría de la percepción sensorial, el estudio del gusto y la teoría de la belleza en la naturaleza y el arte; con el tiempo se ha aceptado como un concepto genérico que denota la investigación filosófica de la teoría del arte" (Diccionario Oxford de la música, 2008).

3.1.4. Estudio y método

Al igual que otros saberes, la composición no es algo que simplemente se hace sino que es una disciplina susceptible de estudiar y enseñar. A través de la historia se ha diseñado bastante material de estudio basado en ejercicios creados por el maestro, o bien, en ejemplos y modelos tomados de la literatura universal. Usualmente la metodología de enseñanza se basa más en la estética que en la práctica de un estilo original. (Whittall, 2001)

Existen variadas opiniones sobre la manera de estudiar composición. Así, la mayor parte de académicos opinan que hay que abordar el trabajo a partir del estudio de tópicos como técnicas de contrapunto estricto, estudios imitativos de Palestrina, Bach, etc., así como la historia, el análisis o la orquestación. (Whittall, 2001)

Al respecto David Cope, puntualiza,

> " 1) No existe una manera "correcta" para componer música, ni un estilo "correcto", solamente estilos diferentes. Cada compositor elige su propia forma de expresarse.
>
> 2) En el arte no hay "progreso". Aunque parece posible afirmar, por ejemplo, que una Sinfonía del período romántico tardío es superior a un simple Canto Llano del siglo X, un análisis cuidadoso puede probar lo contrario. Es totalmente inapropiado comparar progreso en el arte de manera similar a progreso en la ciencia.
>
> 3) Sin embargo la música se define y posee elementos que proveen consistencia fundamental para su calidad." (1997)

Como dice Schöenberg “Lo que produce música verdadera es única y exclusivamente la capacidad inventiva, la imaginación e inspiración de una mente creadora, siempre y cuando un creador tenga algo que expresar” (1967)

Generalmente un buen maestro puede guiar y alentar un don original. “De todas maneras no creo que uno sea capaz de enseñarle nada a nadie sino simplemente despertarle interés ó entusiasmo por algo que la persona no conocía” (Lara, 2013). En buena parte de los casos el maestro es un compositor como por ejemplo Messiaen, Petrassi, Babbit , Schoenberg etc. Pero esta no es una condición imprescindible. Nadia Boulanger (1887-1979) es un famoso ejemplo de una maestra de composición que no era compositora y alumnos suyos como Aaron Copland y Elliot Carter coinciden en valorar su capacidad para comprender al instante las intenciones y motivaciones de un compositor. (Whittall, 2001) Señala Copland:

> “Todo comienza, quizá, con la convicción de que uno se encuentra en presencia de una mentalidad musical excepcional. Por un proceso de ósmosis, uno mejora sus actitudes, principios, reflexiones y conocimientos. Ésta última es una palabra clave; es verdaderamente emocionante estar con una maestra para quien el arte que uno ama no tiene secretos.” (Citado por Whittall, 2001)

Es complejo determinar las fases del proceso creativo en una composición. Hay evidencia documental de algunos grandes compositores, que muestra la evolución gradual de ideas básicas hacia la construcción de grandes estructuras, como se aprecia en los bosquejos de Beethoven, pero esta es apenas una indicación limitada de las elaboraciones mentales del compositor y propicia en cambio una gran cantidad de especulaciones de los estudiosos. “ Uno tiene las ideas básicas y las va transformando hasta sentirse satisfecho. Hay otra manera, y es tener un boceto de principio a fin. En otros momentos puede comenzar una obra por la mitad, por el final ó la introducción, y luego uno la puede acomodar y organizar” (Lara, 2013). Más aún, cuando algún compositor se refiere al proceso compositivo, generalmente lo hace en términos generales y sin detallar exhaustivamente el uso de tal o cual recurso o estética. Y aquí se reitera la apreciación de David Cope (1997) en el sentido de que no existe un único procedimiento valido para componer. Por ejemplo, Stravinsky refiriéndose a la creación de su obra *La Consagración de la Primavera* afirma: ” Yo sólo tenía mi oído para ayudarme. Oí y escribí lo que oí. Yo soy el vehículo a través del cual pasó [La consagración]” (Citado por Whittall, 2001). Brahms por su parte explica que la elaboración de la idea inicial de una composición solía ocurrir mucho tiempo después, en contraste con Hindemith: “Si no podemos, en el destello de un solo momento, ver una composición en su absoluta totalidad, con cada detalle pertinente en su lugar adecuado, no somos creadores genuinos…” (Citado por Whittall, 2001)

3.2. Minimalismo en el siglo XX

“Si hay una característica constante en el Arte, es ésta: *cambio*” (Cope, Techniques of the contemporary Composer, 1997). La dirección de la música clásica occidental en las cinco últimas centurias naturalmente deviene en una gran diversidad de tendencias y rupturas que hacen patente esta idea constante de cambio. Por ejemplo, el concepto de modalidad del período renacentista y barroco se orienta hacia la tonalidad en el clasicismo y romanticismo y luego se modifica hacia la atonalidad de comienzos del siglo XX; el lenguaje armónico derivado del organum en intervalos de cuarta y quinta, se transforma en acordes construidos con intervalos de tercera (a partir de la serie armónica) cada vez más complejos hasta llegar a los acordes construidos con intervalos de segunda (cluster); el lenguaje melódico varía desde los cantos medievales desarrollados por grado conjunto, hasta los saltos de tercera, cuarta, quinta, sexta y hacia el cromatismo y el puntillismo de la música contemporánea. De la misma manera el lenguaje

rítmico, tímbrico y textural han sufrido un exhaustivo proceso de cambio y transformación (Cope, Techniques of the contemporary Composer, 1997).

En este mismo sentido el siglo XX ha dado lugar a múltiples ideas y propuestas de construcción compositiva que han buscado la innovación o han retomado elementos del pasado pero encuadrados en nuevas dimensiones. Una de estas líneas marcadas desde John Cage es la música experimental que tiene como cualidad preponderante el concepto de "no restricción". (Nyman, 1999). En este contexto algunos compositores como La Monte Young han optado por centralizar y reducir su foco de atención en aspectos singulares, posiblemente como reacción hacia la denominada música indeterminada y han dado origen a la tendencia del minimalismo. (Nyman, 1999)

El concepto de minimalismo entonces, se refiere a la considerable reducción de elementos para componer obras musicales, y representa una tendencia surgida a mediados del siglo XX, especialmente manifiesto en las ideas de algunos compositores americanos como La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich y Philip Glass. Sin embargo esta tendencia ha recibido otras denominaciones, como música repetitiva, arte acústico y música meditativa, lo cual muestra que el término "minimalismo" es solamente una descripción aproximada. De una manera más estricta la palabra "minimalismo" en música se aplica únicamente a la limitada cantidad inicial de material y a las limitadas técnicas de transformación que el compositor emplea. (Mertens, 1983)

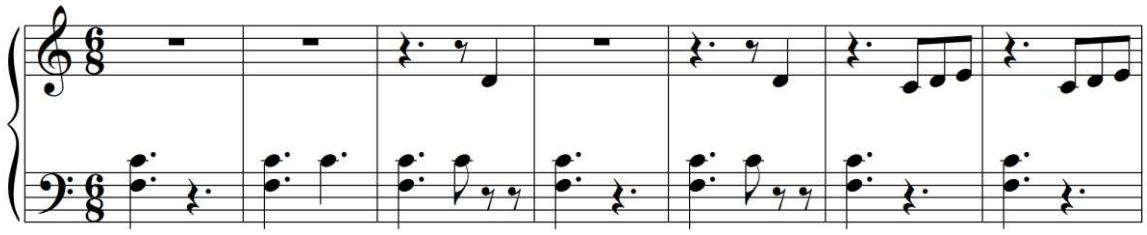
Por otra parte, el concepto de minimalismo está implícito en músicas de India, Balí y Africa Occidental y ha ejercido influencia en las obras de los compositores americanos mencionados antes. (Mertens, 1983)
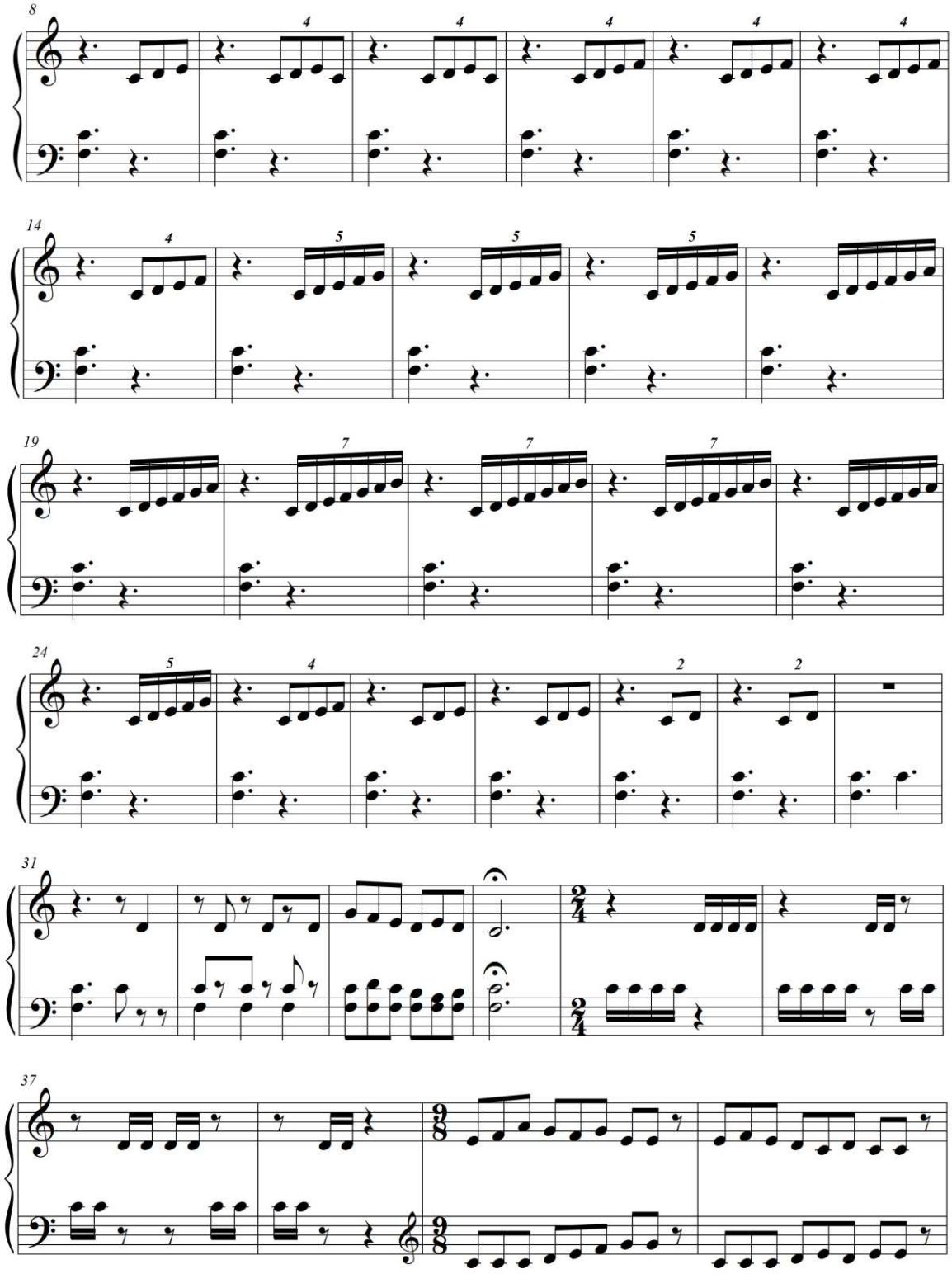
3.2.1.*Conceptos básicos de la música minimalista*

Las técnicas compositivas de diversos compositores minimalistas exploran muy disímiles desarrollos. No obstante, se encuentran también muchas similitudes en la construcción y la ideología de la música. Una de estas similitudes, probablemente la más prominente, es el uso de la *repetición*, al punto de equiparar *música minimalista* con *música repetitiva*. El origen de este proceso se basa en las observaciones que La monte Young hace de la música serialista de Webern. En efecto La Monte Young nota la tendencia de Webern a repetir sonidos en la misma octava , creando de esta manera un "éxtasis" al reiterar la misma información una y otra vez. Un "éxtasis" que el encuentra también en otras músicas ajenas a la tradición occidental. (Nyman, 1999)

La repetición (asociada al minimalismo) no es en absoluto una característica nueva pues está presente en buena parte de la literatura polifónica del renacimiento en Europa, especialmente en el llamado "estilo sintáctico" de imitación estructural, y en la imitación decorativa de la música sacra y secular del siglo XIV en Francia e Italia. Un ejemplo de ello es la balada italiana Cum Martelli (s. XIV), escrita para tres voces en la cual se utiliza en la voz superior, una escala ascendente que se va construyendo gradualmente y que luego se deconstruye de la misma manera (Mertens, 1983)

Cum Martelli




8
14
19
24
31
37

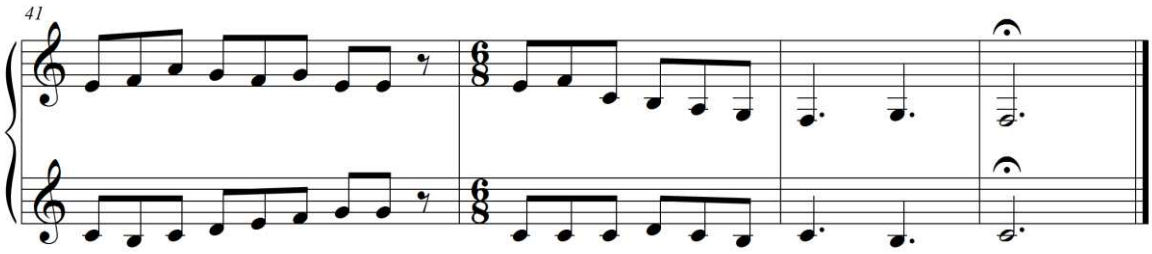


Figura 1 Cum Martelli. Balada italiana para tres voces (s. XIV)

El período correspondiente al *Ars Nova* también hace uso de la repetición por medio de la técnica isorítmica, mediante la cual secuencias melódicas y rítmicas fijas se repiten, aunque no de una manera sincronizada (Mertens, 1983). Igualmente la repetición interna está presente en la música tonal de la era de la práctica común (siglos XVII,XVIII y XIX). Un modelo específico es la forma rondó (A-B-A-C-A-D) en la cual una sección se reitera y se contrasta con otras secciones. Por ejemplo el tercer movimiento de la Sonata para piano Nº 16 en do mayor, K. 545, de Wolfgang Amadeus Mozart, tiene la siguiente estructura:

Sección	A	B	A
	Ritornelo	Episodio en Dominante	Ritornelo
Compas	1-8	8-20	20-28

C	A	Coda
Episodio en la relativa menor	Ritornelo	
28-51	52-60	60-73

Figura 2 Estructura formal del tercer movimiento de la Sonata Nº 16 de W.A. Mozart

Otro ejemplo más reciente aparece en la obra *Vexations* de Erik Satie en la cual el mismo motivo se repite 840 veces… (Ver figura 3 en la página siguiente)

Lo que es nuevo en la música minimalista es únicamente el contexto musical en el cual es utilizada y esta es la diferencia con respecto a su utilización en la música clásica. En música tradicional la repetición se usa en un marco narrativo que pretende informar al oyente de un contenido musical significativo; los eventos musicales están organizados para seguir una construcción dramática que exige al oyente una memoria lineal que le obliga a seguir el hilo de la evolución musical. La repetición en la obra tradicional es una referencia a lo que se ha escuchado antes, lo cual exige concentración y memoria en la audición. Por el contrario la música repetitiva de los compositores minimalistas no es en absoluto narrativa; se descartan los esquemas armónicos funcionales (tensión-relajación) de la tradición, no se utilizan los esquemas formales de la música clásica y el
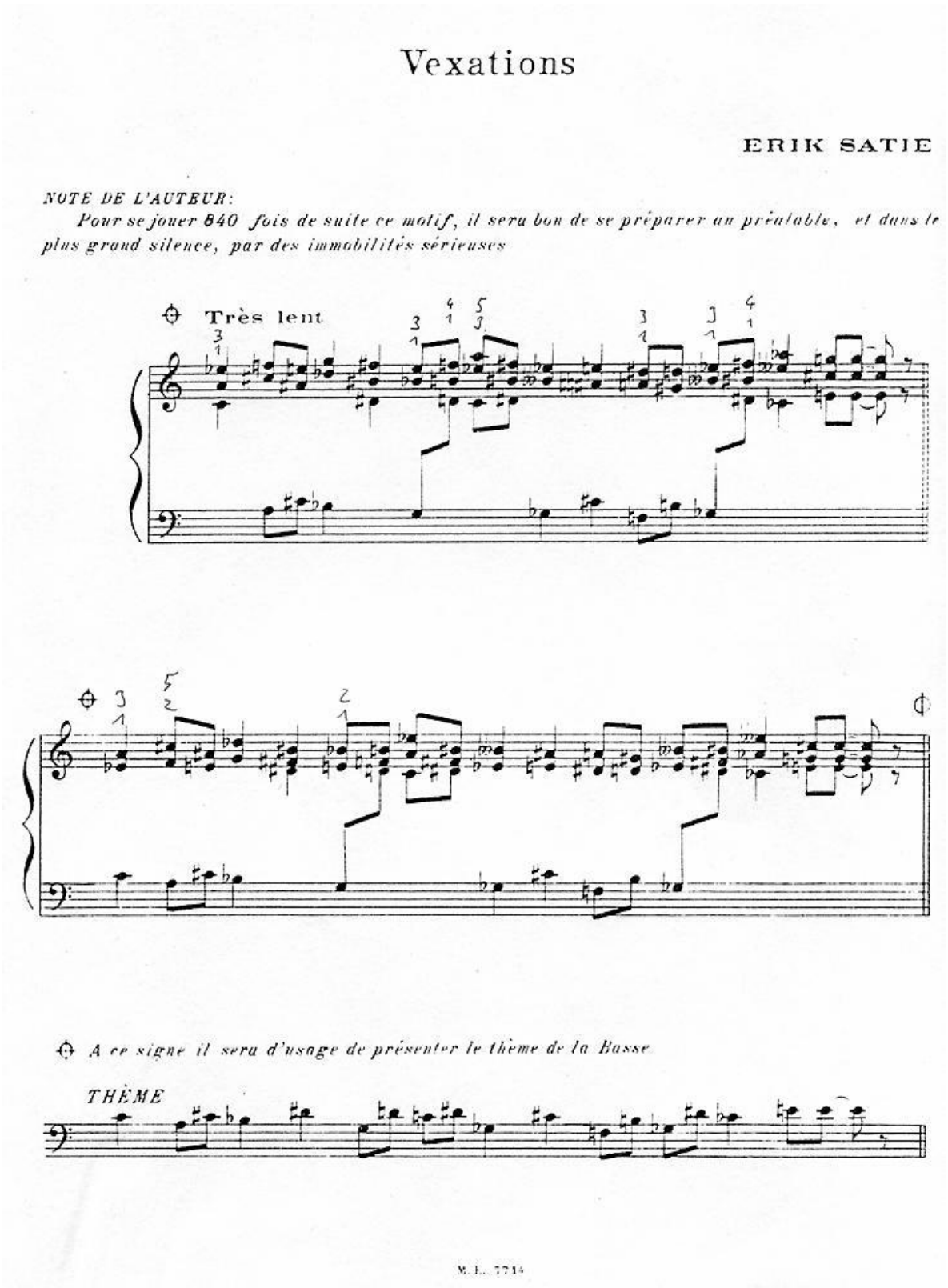


Figura 3 Erik Satie, *Vexations*

discurso narrativo asociado a ellos. En vez de esto, surge una construcción no dirigida en la cual el oyente no necesita seguir la evolución musical. (Mertens, 1983)

De tal manera que el término *música minimalista* puede asociarse desde el efecto psico-acústico que produce escuchar la repetición incesante de pequeñas células a la experiencia visual de observar una pintura de Op Art. En este sentido ,la música de La Monte Young establece un paralelismo en sonido con el tratamiento del color de ciertos pintores americanos como Newman, Kelly y Noland, cuyas obras enfrentan la retina con vastas áreas de color que producen vibraciones inesperadas que parecen pulsar (Mertens, 1983).

Otra forma de entender la diferencia consiste en contrastar la música minimalista con el modelo de la música dialectico-romántica. Desde Schoenberg, en Europa se desarrolla un movimiento antidialéctico con conceptos musicales innovadores que alcanza su culminación con John Cage. En este contexto la música repetitiva representa una de las más recientes etapas de la evolución musical. Más allá del uso de recursos tales como restauración de la tonalidad, énfasis en el pulso rítmico, influencias de músicas no Europeas (por ejemplo los ragas hindúes, las músicas de Ghana, Ivory Coast, Bali y Gamelan) el contraste entre música tradicional dialéctica y música no-dialéctica repetitiva se aprecia desde un punto de vista conceptual. En la música repetitiva el concepto de *obra* ha sido reemplazado por el concepto de *proceso* (Mertens, 1983).

La música dialéctica tradicional es representacional: la forma musical se relaciona con un contenido expresivo mediante el cual se crea una tensión creciente, lo cual usualmente se ha llamado el "argumento musical". Sin embargo, la música repetitiva no se construye alrededor de tal "argumento", la obra no es representacional y ya no constituye un medio de expresar sentimientos subjetivos (Mertens, 1983). Glass anota: "Esta música no se caracteriza por argumento y desarrollo. Se ha dispuesto de los conceptos tradicionales que están estrechamente vinculadas a tiempo real, al tiempo del reloj. La música no es una interpretación literal de la vida y la experiencia del tiempo es diferente. No se ocupa de los acontecimientos en una estructura de dirección clara. De hecho no hay ninguna estructura."…(Citado por Mertens, 1983)

"La música ya no tiene una función mediadora, en referencia a algo fuera de sí mismo, sino que más bien se configura sin ninguna mediación. Por tanto, el oyente necesitará un enfoque diferente a la escucha, sin los conceptos tradicionales de recuerdo y anticipación. La música debe ser escuchada como un puro acontecimiento sonoro, un acto sin ninguna estructura dramática". (Glass, citado por Mertens, 1983)

La idea convencional de la obra musical como totalidad pierde validez, porque la obra repetitiva es esencialmente un proceso, una música cuya función no es representar algo externo sino que se refiere a su propia creación. La característica mas importante del proceso musical según Reich es que este proceso determina simultáneamente los detalles nota por nota y la forma general (Mertens, 1983). "Una vez que el proceso se ha configurado y cargado, se ejecuta por sí mismo". (Reich, citado por Mertens, 1983)

En la música dialéctica el verdadero drama se fundamenta en la oposición entre forma y contenido y en la resolución final de ésta oposición; pero al remover la lógica causal el sonido se vuelve autónomo de tal manera que en una obra-proceso no existe estructura previa, sino que se produce en cada momento (Mertens, 1983).

En la música repetitiva la percepción es una parte integral y creativa del proceso musical pues el oyente no percibe más una obra terminada sino que participa activamente en su construcción. Como no existe un punto absoluto de referencia, surgen una serie de perspectivas interpretativas posibles. La audición tradicional basada en recolección y anticipación, se torna aleatoria y sin objetivo. La música existe por sí misma y no tiene nada que ver con la subjetividad del oyente. Como cada momento puede ser el comienzo o el final, el oyente puede decidir que tanto quiere

escuchar, y no se pierde de nada por no escuchar el resto. En el pasado el sujeto determinaba la música pero ahora la música determina al sujeto. A diferencia de la música dialéctica tradicional, la música repetitiva no representa un evento físico sino la realización real de éste evento (Mertens, 1983).

3.2.2.Estilos compositivos

3.2.2.1. La Monte Young.

La música de La Monte Young expone dos características preponderantes: por una parte el uso de notas sostenidas y por otra la duración extensa de la obra en el tiempo (Nyman, 1999). Por ejemplo:

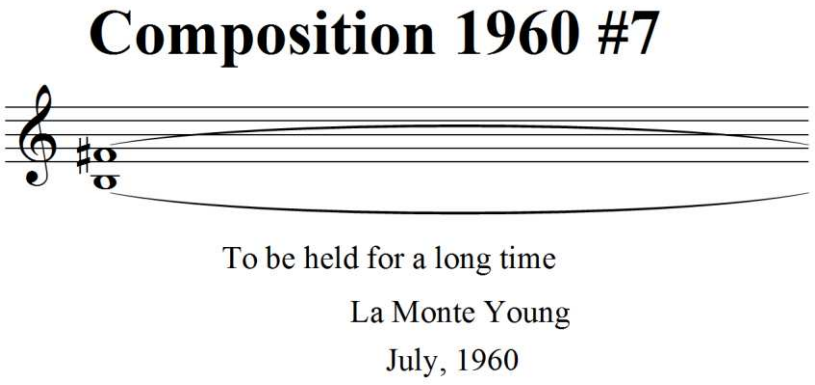


Figura 4 La Monte Young, *Composition 1960 #7*

Así mismo Young propone en *Octet for Brass* (1957) notas largas que deben mantenerse durante 3 ó 4 minutos. En la obra *Trio for strings* (1958) también hace uso de notas largas, además utilizando un color homogéneo y con niveles dinámicos dentro del rango *pppp – p.* (Nyman, 1999)
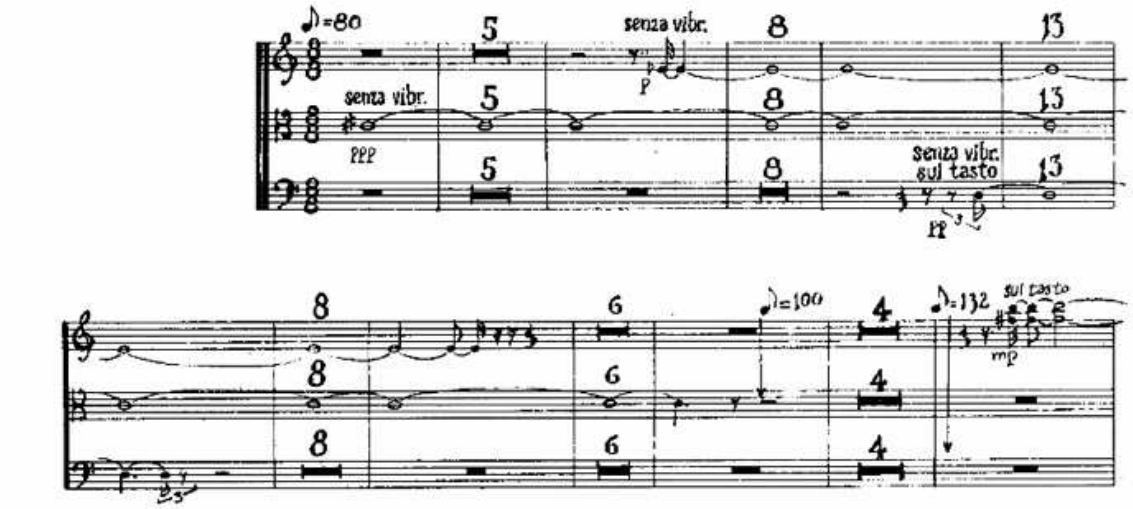


Figura 5 La Monte Young, *Trio for Strings* (1958)Fragmento

Más aún, en 1964 Young compone *The Tortoise, His dreams and Journeys* una obra ,cuyas secciones están diseñadas para ser ejecutadas una cada día durante toda la vida!: cuyo espacio "*is so inclusive that I expect to be performing parts of it throughout my lifetime*" (Young, citado por

Nyman, 1999). Para ello el compositor funda el grupo *The Theatre of eternal Music*, dedicado exclusivamente a la interpretación de su música y que está fundamentado en el concepto "*dream house*" (casa de ensueños) el cual haría que su música pueda desarrollarse permanentemente como si fuera un organismo viviente (Nyman, 1999).

El sistema musical de Young es modal y consiste en articular armónicos sobre una nota pedal ("*drone*"). El tipo de articulación es el único elemento discrecional para los intérpretes. En general el principio guía de su estilo es la organización armónica, mucho más que la sucesión melódica. El ritmo y la armonía están íntimamente relacionados y son interdependientes. Además de la exactitud de afinación Young trabaja creativamente el timbre, haciendo que su música esté basada puramente en el sonido. Y utiliza algunos sistemas de amplificación para enfatizar el bajo y la fuerza de los armónicos superiores (Nyman, 1999).

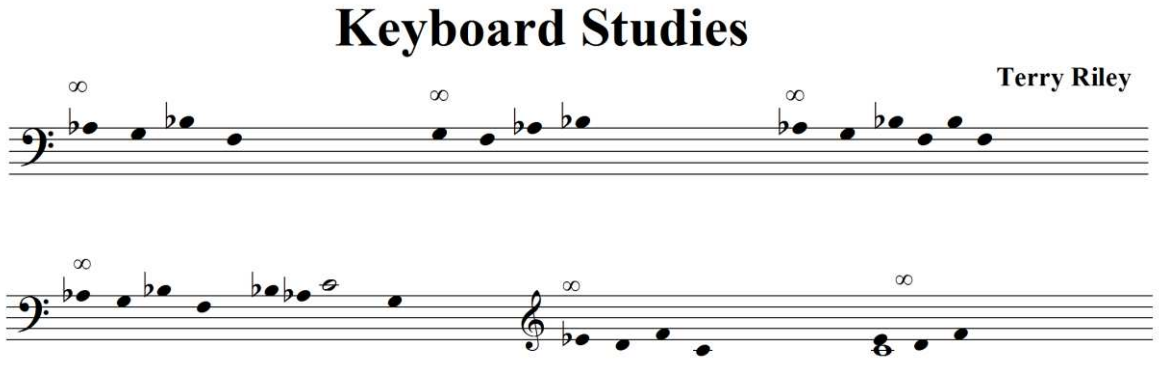
El término repetición, sin embargo, difícilmente puede ser utilizado para la música de La Monte Young, ya que en este caso lo decisivo es el principio de la continuidad. Sin embargo, Young compuso algunas obras repetitivas como sucede en su obra *X for Henry Flynt(1960)* en cuya "partitura" indica la repetición de un sonido disonante o de altura indefinida con golpes que deben ser tan uniformes como sea posible y sucederse a una velocidad lenta cada uno ó dos segundos.

De manera inversa, en las obras de Riley, Glass y Reich el uso de la repetición produce la continuidad del proceso ininterrumpido. El concepto de repetición en Young no es transformador, y se distingue así de los otros tres compositores. De hecho, el uso que hace Young de la continuidad puede ser considerado como una forma particular de repetición de manera que es engañoso hablar de una diferencia entre él y los otros tres compositores: no es, a lo sumo, una diferencia en la tensión. (Mertens, 1983)

Los aportes más significativos de Young son entonces: la investigación constante del fenómeno psicoacústico; la permanencia de algunas bandas de sonido durante largos períodos de tiempo; la introducción de un pedal (drone) y la construcción de una continuidad plena de sonidos (Nyman, 1999).

3.2.2.2. *Terry Riley*

Terry Riley desarrolla el elemento de repetición subyacente ya en la música de Young. Riley es principalmente un improvisador que utiliza varios dispositivos como pista-múltiple, sistemas "delay" (eco), y bucles (loops) pregrabados. El énfasis de su estilo es rítmico y melódico. Por ejemplo en *Keyboard Studies* utiliza series de 15 pequeños segmentos melódicos modales, los cuales se repiten un número ilimitado de veces, pero referidas, y esta característica es muy importante, a un pulso regular (Nyman, 1999). (Ver figura 6)



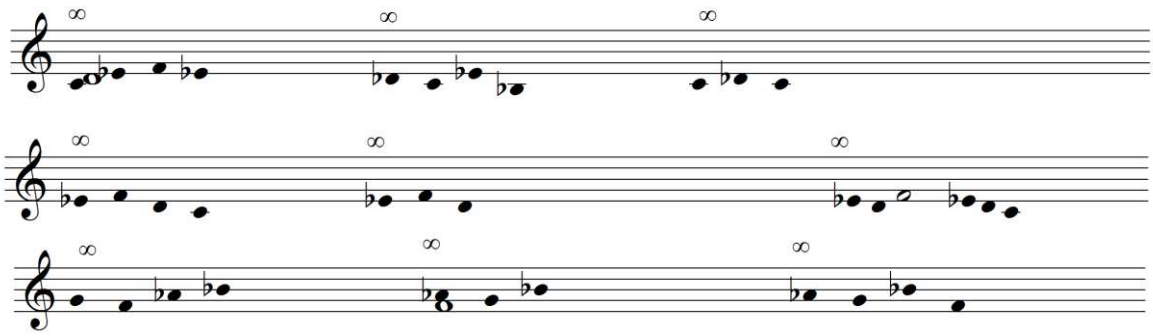


Figura 6 Terry Riley. *Keyboard Studies*,1964

La partitura de sus obras se reduce a notaciones nemotécnicas que proporcionan amplio espacio para la improvisación, la ejecución individual o de ensamble, y la variabilidad de interpretaciones dependiendo del equipo disponible (Nyman, 1999). Su composición *In C* consta de 53 segmentos melódicos que pueden ejecutarse con cualquier ensamble. Se hacen consecutivamente con un número indeterminado de repeticiones individuales, y están acompañadas de un pulso constante que consiste en un C agudo a cargo del piano o de un instrumento de placas. Riley además proporciona una serie de indicaciones que controlan la densidad textural y la estructura de la obra (Nyman, 1999). (Ver anexo B)

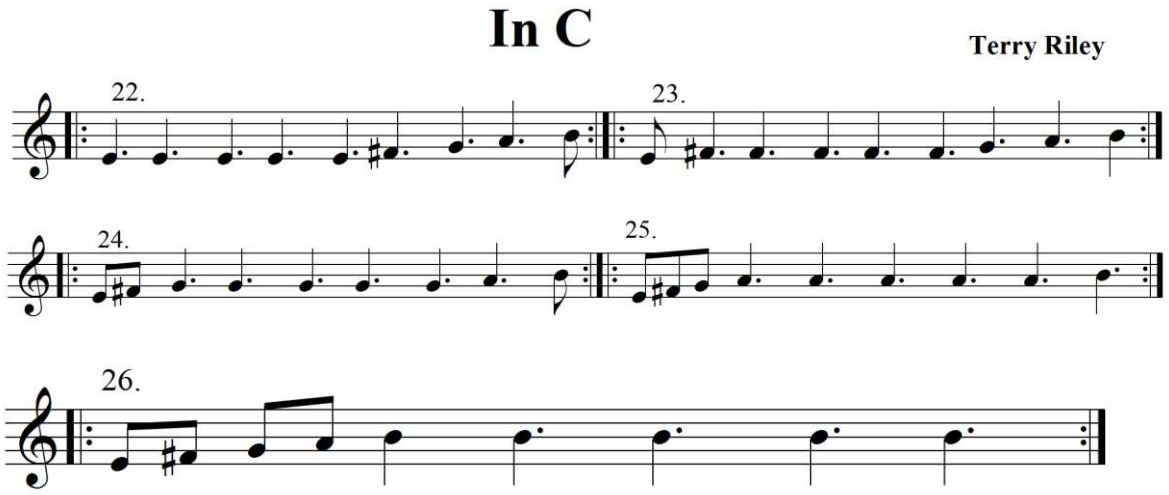


Figura 7 Terry Riley, *In C*. Segmentos melódicos 22 a 26.

3.2.2.3. Philip Glass

La música de Philip Glass, también se basa en la repetición, expandiendo ó contrayendo sus ideas melódicas con un proceso rítmico aditivo. Así se observa en la obra *Strung Out* (1967) para violin amplificado (Wu, 2009):.

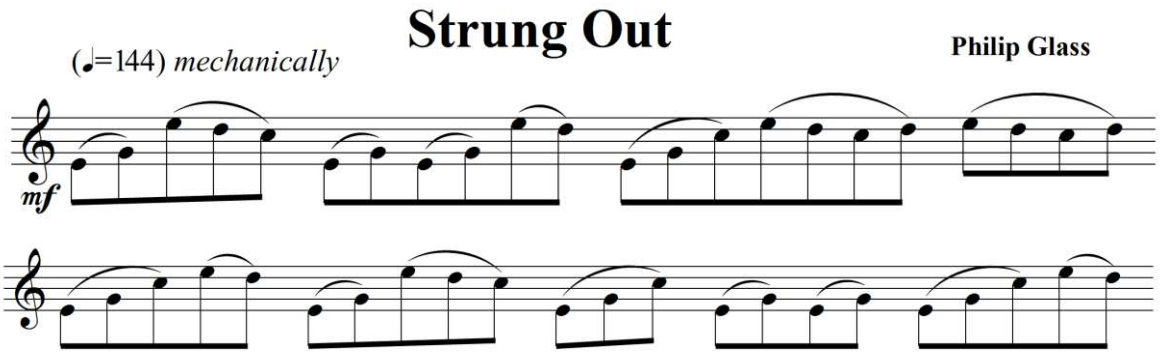


Figura 8 Philip Glass,*Strung Out* (1967) Opening excerpt

También utiliza la barra de compás para definir y controlar las secuencias repetitivas, adicionando y combinando pequeños módulos rítmo-melodicos que usan las mismas notas. Y además desarrolla texturalmente agregando una voz paralela. Esto se ilustra claramente en su obra *Music in Fifths* (Nyman, 1999):

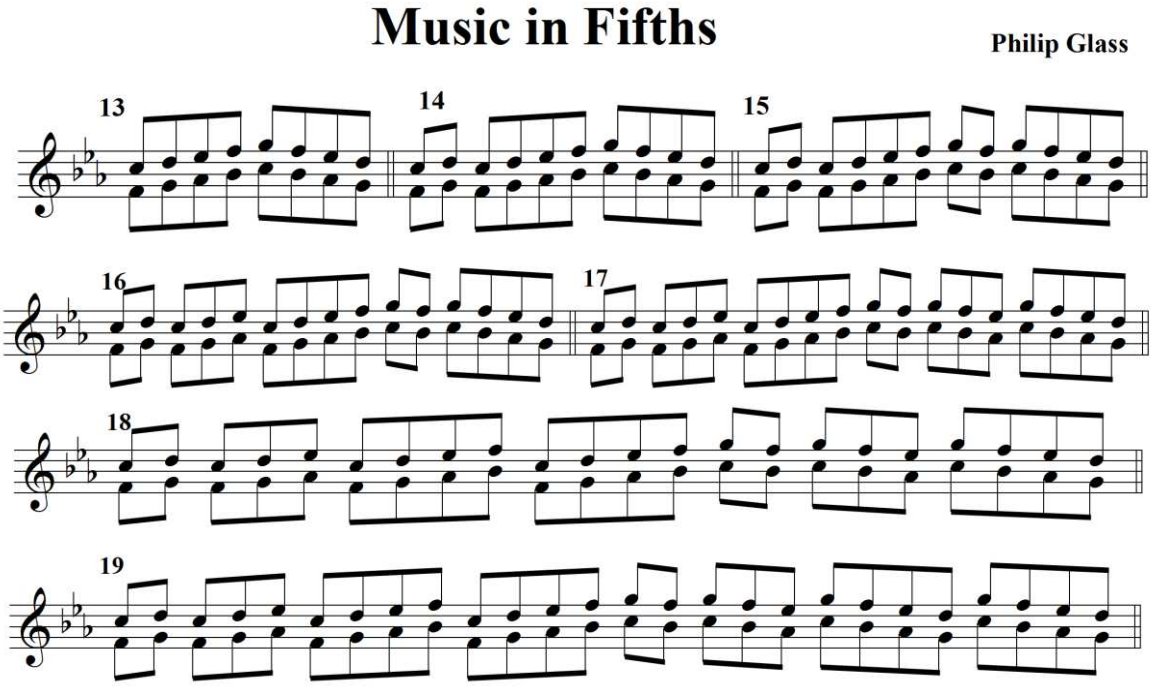


Figura 9 Philip Glass, *Music in Fifths.* Fragmentos 13-19

Glass, al igual que Young, Riley y Reich ha trabajado con procesos de realización en vivo, más que obras escritas en papel. Aportes significativos en este sentido son sus óperas *Einstein on the Beach* (1975), *Satyagraha* (1980), y *Akhnaten* (1983) las cuales han tenido una amplia difusión. Estas óperas además, muestran una expansión del lenguaje de Glass: estructura no-narrativa, efectos visuales y proporciones épicas (Morgan, 1991).

3.2.2.4. *Steve Reich*

La música de Steve Reich usa asimismo la repetición como dispositivo para desarrollar su concepto de "proceso", no propiamente referido a la etapa de composición sino a una pieza de música que

es efectivamente un “proceso”. Es decir que la obra por una parte, se reconoce como proceso al escucharla y por otra que éste se desarrolla lenta y gradualmente (Nyman, 1999).
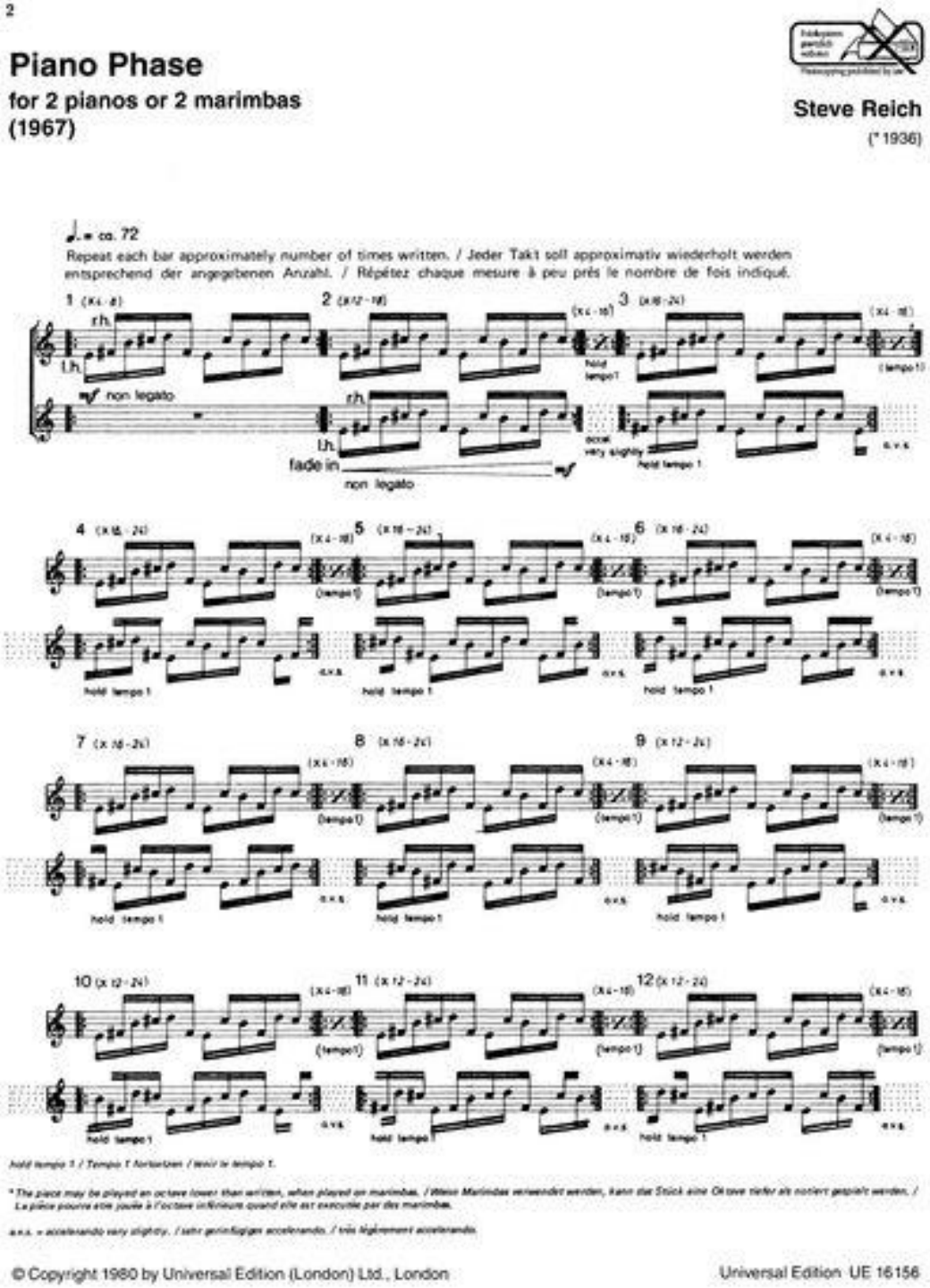
Las ideas compositivas de Reich surgen de sus experimentos de 1965, cuando el compositor graba la voz de un orador negro y crea dos “*loops*” supuestamente sincrónicos. Descubre que están ligeramente fuera de fase y entonces comienza a controlar a voluntad este factor. De allí se generan sus obras *It´s Gonna Rain* y *Come Out* basadas completamente en la frase hablada “*come out to show them*” (Nyman, 1999).

Luego el desarrollo de este concepto de ”fase” se convierte en una estética que aparece en buena parte de su producción posterior. En *Piano Phase (1967)* por ejemplo, una obra escrita para dos pianos, hay una frase de 12 semicorcheas que inicialmente es interpretada al unísono. Luego uno de los intérpretes acelera gradualmente el tempo hasta crear un desfase de una semicorchea. Después continúa el proceso de la misma manera hasta retornar nuevamente al unísono (Nyman, 1999). (Ver Figura 10)

El proceso de cambio de fase genera una serie de cruces rítmicos y de submelodias que se desarrollan a medida que cambian las relaciones entre una y otra frase y constituye un aporte innovador que no se había utilizado antes (Nyman, 1999).

Otra forma de trabajar el cambio de fase puede apreciarse en su obra *Electric Counterpoint* (1987) para guitarra eléctrica y ensamble de guitarras, en la cual Reich presenta una frase en un instrumento y luego va yuxtaponiendo la misma frase en los demás instrumentos pero ubicándola en diferentes tiempos del compás. (Ver Figura 11)

Copyrighted Material



2

Piano Phase

for 2 pianos or 2 marimbas
(1967)

Steve Reich
(* 1936)

♩. = ca. 72

Repeat each bar approximately number of times written. / Jeder Takt soll approximativ wiederholt werden entsprechend der angegebenen Anzahl. / Répétez chaque mesure à peu près le nombre de fois indiqué.

1 (x 4 - 8) 2 (x 12 - 16) (x 4 - 16) 3 (x 16 - 24) (x 4 - 16)

r.h. l.h. non legato r.h. l.h. fade in non legato hold tempo 1 accel. very slightly hold tempo 1 a.v.s. (tempo 1)

4 (x 16 - 24) (x 4 - 16) 5 (x 16 - 24) (x 4 - 16) 6 (x 16 - 24) (x 4 - 16)

(tempo 1) hold tempo 1 a.v.s.

7 (x 16 - 24) (x 4 - 16) 8 (x 16 - 24) (x 4 - 16) 9 (x 12 - 24) (x 4 - 16)

(tempo 1) hold tempo 1 a.v.s.

10 (x 12 - 24) (x 4 - 16) 11 (x 12 - 24) (x 4 - 16) 12 (x 12 - 24) (x 4 - 16)

(tempo 1) hold tempo 1 a.v.s.

hold tempo 1 / Tempo 1 festhalten / tenir le tempo 1.

** The piece may be played an octave lower than written, when played on marimbas. / Wenn Marimbas verwendet werden, kann das Stück eine Oktave tiefer als notiert gespielt werden. / La pièce pourra être jouée à l'octave inférieure quand elle est executée par des marimbas.*

a.v.s. = accelerando very slightly. / sehr geringfügiges accelerando. / très légèrement accelerando.

© Copyright 1980 by Universal Edition (London) Ltd., London

Universal Edition UE 16156

Figura 10 Steve Reich, *Piano Phase* (1967)
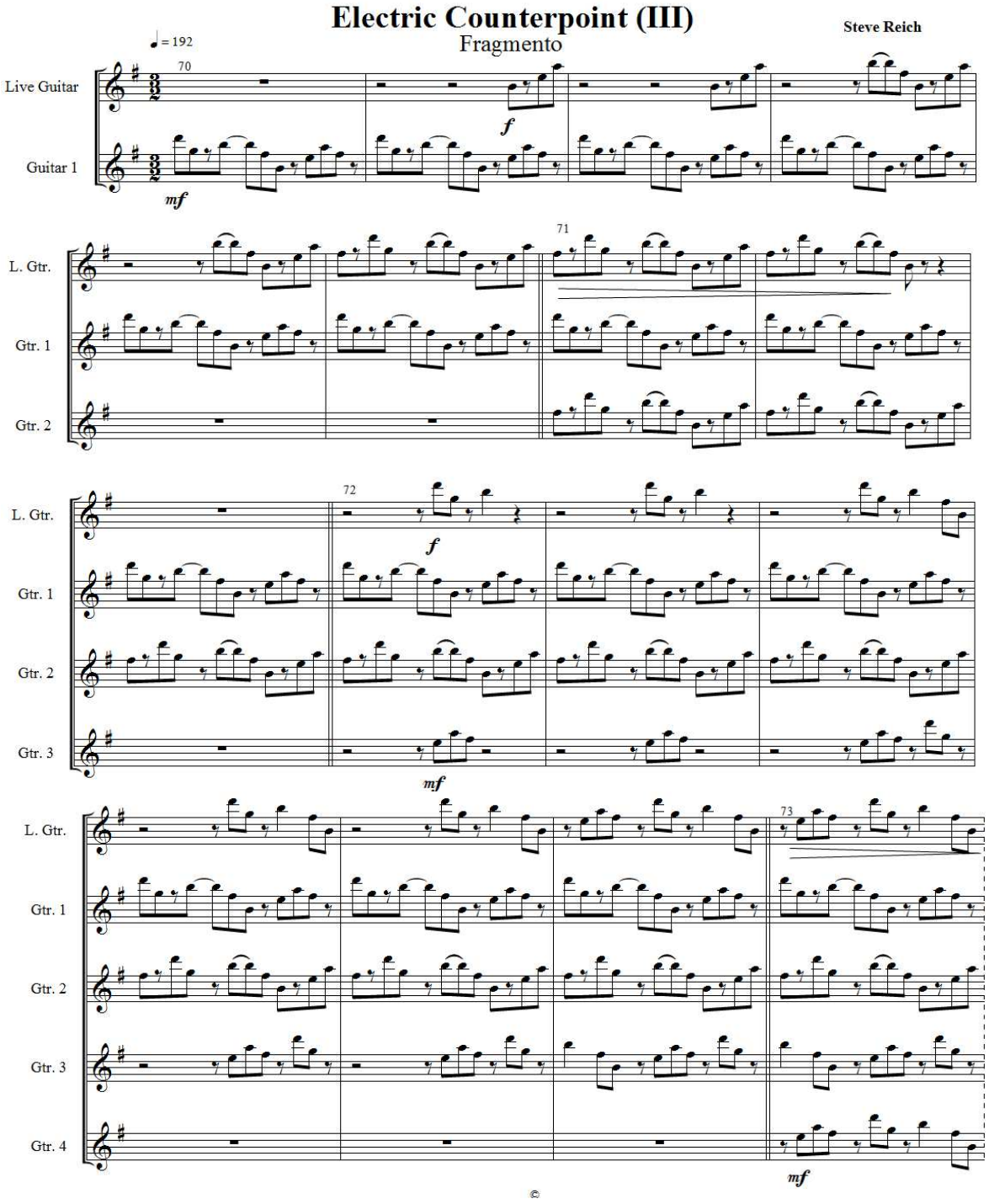


Figura 11 Steve Reich. *Electric Counterpoint III* (1987) (Fragmento)

3.2.2.5. *Arvo Pärt*

La producción musical del compositor estoniano Arvo Pärt incluye una serie de obras de naturaleza minimalista (Cope, 2000) y más específicamente consideradas como "minimalismo sacro" debido a la influencia de sus investigaciones de música medieval y renacentista. Entre ellas se pueden citar *Cantus in Memory of Benjamin Britten for Bell and String Orchestra* (1977), *Spiegel Im Spiegel* para violín o violonchelo y piano (1978), *Fratres* (1983), y *Summa* (1991) (Cope, 2000).

Spiegel Im Spiegel es una obra de corte minimalista originalmente compuesta para piano y violín, pero se han hecho versiones reemplazando el violín por violonchelo, viola, contrabajo, clarinete, corno, flauta, fagot y percusión. Está escrita en Fa mayor, en compás de 6/4. La parte del piano es un acompañamiento conformado por triadas ascendentes en negras en la mano derecha y un bajo, especie de "drone" en la mano izquierda. El instrumento melódico interpreta en una velocidad lenta, diseños melódicos ascendentes y descendentes de longitud creciente que utilizan la escala de Fa mayor y terminan siempre en un La (tercera de Fa mayor).
"Spiegel Im Spiegel" en alemán significa "espejo en el espejo" y se refiere a una serie de imágenes producidas por espejos planos paralelos, como si la música se reflejara hacia atrás y adelante.
Esta obra se tomó como referencia para el diseño compositivo de "*Corrido*", primer movimiento de la composición *Tríptico* que se presenta más adelante.

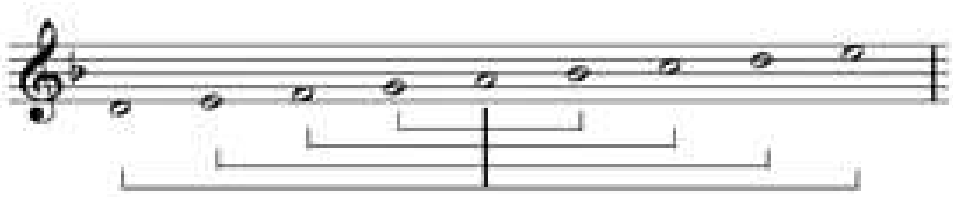


Figura 12 Arvo Part, *Spiegel im der Spiegel* (Análisis melódico)

3.3. Joropo

La palabra Joropo es un concepto amplio que se refiere a la diversidad de expresiones artísticas (música, danza y literatura populares) nativas de los Llanos Colombo-venezolanos, que corresponden a la cuenca hidrográfica del Río Orinoco, en territorio de ambos países. "Esta región conocida como los Llanos del Orinoco, comprende en Colombia principalmente los departamentos de Arauca, Casanare, Vichada y Meta, y en Venezuela los estados Apure, Barinas, Portuguesa, Cojedes y Guárico" (Rojas, 2004). Sin embargo es importante aclarar que estos límites no son estrictos y que la influencia del joropo los trasciende hacia otras regiones vecinas.
El joropo es un "sistema músical " (Bedoya, 1992) (Lambuley, 2008) conocido también como "música llanera" que incluye varias expresiones musicales tales como los cantos de labor ó *cantos de ganado* que acompañan las labores diarias, las *músicas de santo*, de connotación religiosa y los *sones de parranda* propios de las fiestas (Lambuley, 2008) (Rojas, 2004).
En este trabajo de grado se circunscribe el término joropo a ésta última delimitación, es decir a la música de los *sones de parranda*, que comprende dos géneros principales: *golpes* y *pasajes* (Rojas, 2004).
La música de joropo puede clasificarse en relación a su región de procedencia ó a su conformación instrumental (Lambuley, 2008). Las agrupaciones más usuales son: formato de arpa y formato de bandola llanera, los cuales proporcionan variedad tímbrica, y que en general se conocen en la actualidad, como Conjunto Llanero. El Conjunto Llanero está conformado por un instrumento melódico(Arpa criolla ó bandola llanera) un instrumento armónico (cuatro), un instrumento rítmico-percusivo (Maracas ó capachos) y un instrumento ritmo-armónico (bajo eléctrico) (Rojas, 2004).

3.3.1.Origen del Joropo

Néstor Lambuley, (2008) reconocido investigador de la música llanera, acerca del proceso de desarrollo del joropo en los llanos colombo-venezolanos, explica que el joropo aparece desde la

época colonial, marcada desde entonces por la actividad ganadera como actividad económica principal. Una época caracterizada además por varias "confluencias" culturales: el dominio español, los aportes de los esclavos africanos y las culturas propiamente indígenas nativas de América. Los instrumentos utilizados en ésta música provinieron de España y fueron adaptados gradualmente a la idiosincrasia de las comunidades de cada región.

3.3.2.El ritmo en el Joropo

Dice Samuel Bedoya :

> "el joropo es un sistema musical que, como muchos otros del gran contexto caribe-iberoamericano, se estructura de diversas maneras *polimétricas*, o aún francamente *polirrítmicas*. Es notorio también en el joropo el tratamiento modal de los regímenes de acentos. Polimetría, polirrítmia y modalidades acentuales conforman una compleja matriz rítmica que caracteriza al joropo y sus diversos géneros …" (1992)(p. 1)

En el mismo sentido Carlos Rojas (2004) de una manera más específica habla de *estructuras ritmo-percusivas de la música llanera*, que describen en detalle la organización rítmica de la música. La música de joropo tiene una estructura rítmica ternaria, que puede presentar algunas variaciones acentuales. Los patrones instrumentales más utilizados en el acompañamiento del joropo son los siguientes:

Maracas ó capachos:

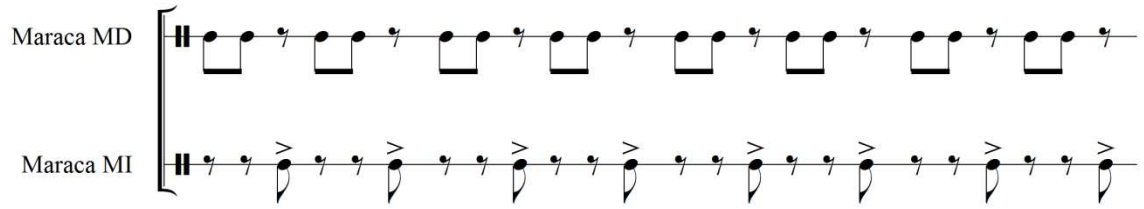


Figura 13 Patron maracas ó capachos

Bajo, que puede ser interpretado por el arpa o por el Bajo eléctrico: (Coincide con los zapateos de los bailarines)

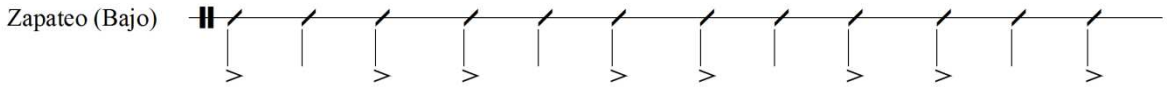


Figura 14 Patrón Bajo

Cuatro, con adición de efectos técnicos que ayudan a definir el ritmo:

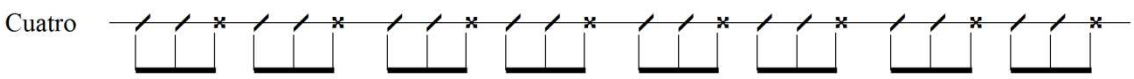


Figura 15 Patrón Cuatro

Textura resultante

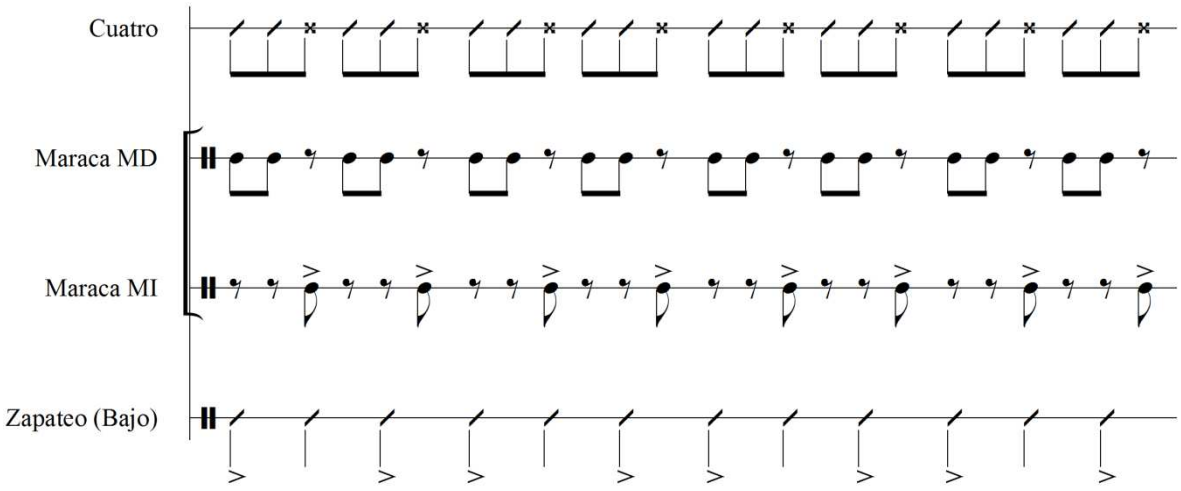


Figura 16 Textura resultante (Tomado de Rojas, (2004))

Aquí puede apreciarse una superposición de compases de 3/4 y 6/8, sugerido como nomenclador por Samuel Bedoya (1992), que identifican y caracterizan la música de joropo.
Además de esto los autores mencionados enfatizan en la íntima relación del aspecto rítmico con el aspecto armónico lo cual define dos tipos de textura: textura por corrío y textura por derecho ó bien sistemas (matrices)acentuales denominados sistema α y sistema β.
Anota Samuel Bedoya:

> ” Es importante aclarar que, aunque presentado en principio como un problema básicamente rítmico, no es posible dejar de tener en cuenta sus relaciones con lo armónico. Por tanto, podemos considerar esta ordenación categorial como un campo en el que se tratan características y conformaciones propiamente *rítmico- armónicas*" (1992)

E igualmente Rojas explica:

> “Los cambios armónicos del cuatro, que señalan los inicios de compás, pueden producirse bien sobre el sonido asordinado o sobre el primero de sus dos sonidos abiertos, determinando de esta manera dos tipos de texturas o toques, los llamados Por Corrío y Por Derecho” (2004)

Textura Por Corrío (SISTEMA α)

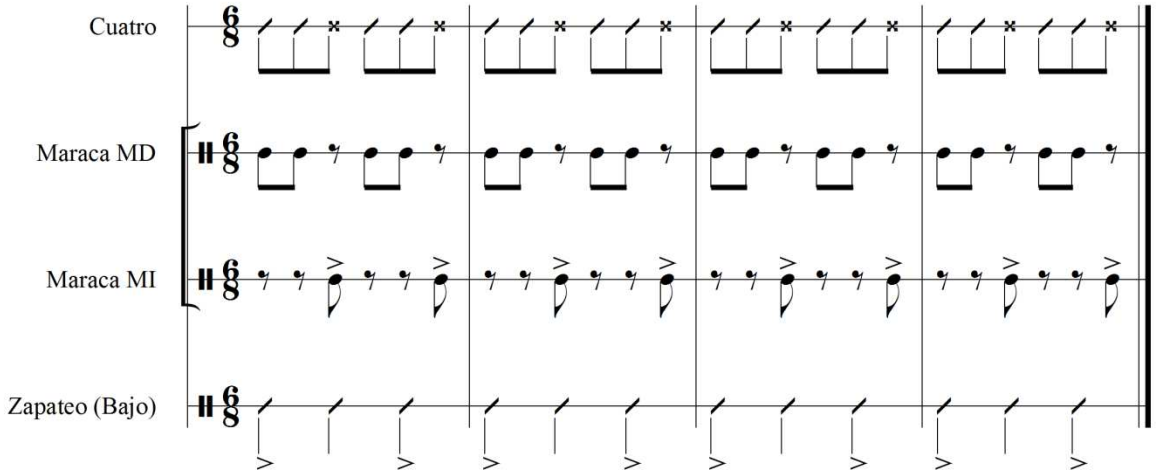


Figura 17 Textura por corrío (Tomado de Rojas, (2004))

Textura Por Derecho (SISTEMA β)

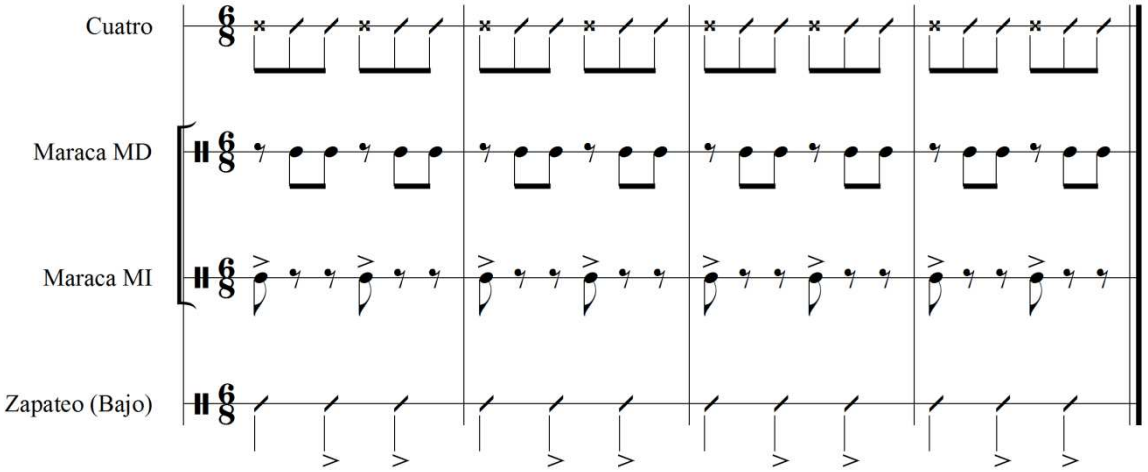


Figura 18 Textura por derecho. (Tomado de Rojas, (2004))

3.3.3.Matrices acentuales

Una de las características más importantes del joropo es la manera como se ubican los acentos en el discurso musical , como se aprecia en las texturas por derecho y por corrío mencionadas en el apartado anterior. Carlos Rojas (2004) agrega un tercer tipo de textura que denomina: "régimen acentual de chipola". Las notación de las tres matrices acentuales es la siguiente:

MATRIZ ACENTUAL POR CORRÍO

Se utiliza en todos los pasajes y en buena parte de los golpes llaneros (Rojas, 2004)

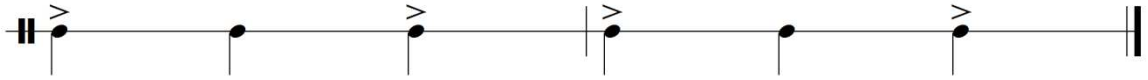


Figura 19 Matriz acentual *Por corrío*

MATRIZ ACENTUAL POR DERECHO
Se usa en los golpes: seis por derecho, pajarillo y a veces seis numerao. (Rojas, 2004)



.
Figura 20 Matriz acentual *Por derecho*

MATRIZ ACENTUAL DE CHIPOLA
Constituye una variación de las anteriores (Rojas, 2004)

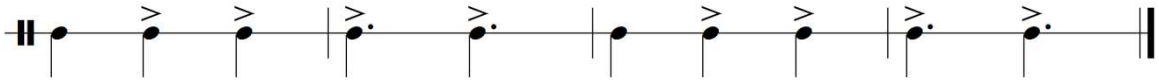


Figura 21 Matriz acentual de *Chipola*

3.3.4.Variaciones de las matrices acentuales

Las matrices acentuales descritas no son estáticas sino que pueden introducir variaciones. Consisten en eventuales modificaciones de la acentuación por medio de patrones simétricos. Las variaciones más usuales son *el tamboriao, los partidos y el cruzao*, términos propios de los músicos llaneros:

TAMBORIAO
Esta variación puede aparecer en las matrices por corrío y por derecho (Rojas, 2004).
Tamboriao en Por Corrío.

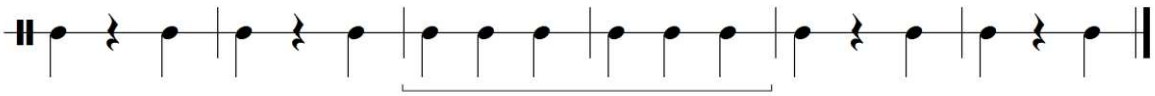


Figura 22 *Tamboriao en Por corrío*

Tamboriao en Por Derecho.

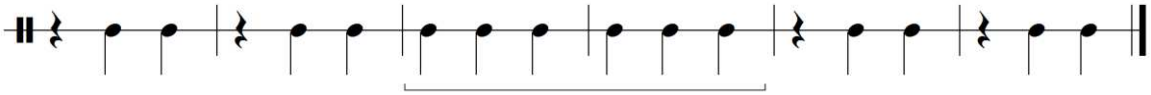


Figura 23 *Tamboriao en Por derecho*

PARTIDOS
Esta variación puede usarse en los tres tipos de matriz (Rojas, 2004):
Partidos en Por corrío

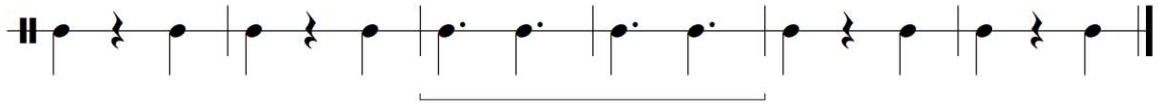


Figura 24 ***Partidos en Por corrío***

Partidos en Por derecho

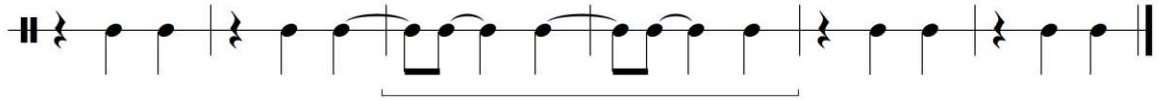


Figura 25 ***Partidos en Por derecho***

Partidos en Chipola.

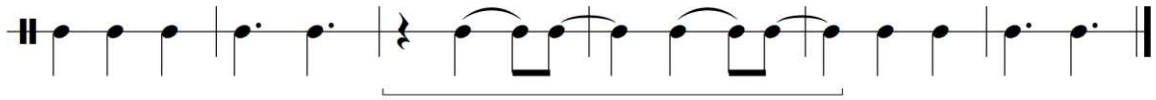


Figura 26 ***Partidos en Chipola***

CRUZAO O HEMIOLA
Esta es otra variación que se puede hacer en los tres tipos de matriz acentual (Rojas, 2004).
Cruzao en Por Corrío

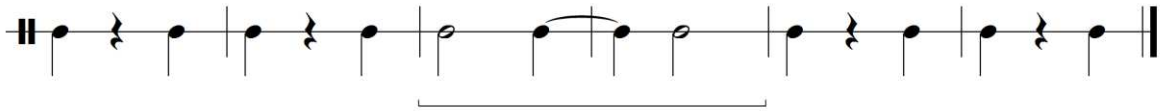


Figura 27 ***Cruzao en Por corrío***

Cruzao en Por derecho

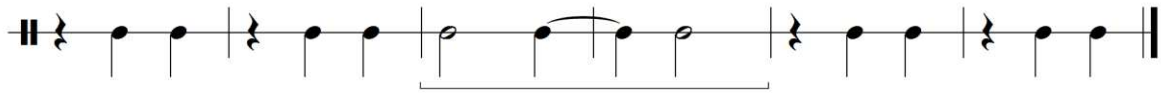


Figura 28 ***Cruzao en Por derecho***

Cruzao en Chipola

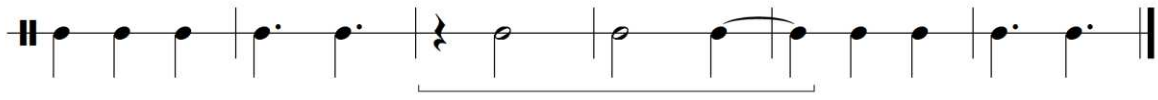


Figura 29 ***Cruzao en Chipola***

3.3.5.*Variaciones del bajo*

La línea del bajo también es susceptible de introducir variaciones, que normalmente los músicos improvisan en el discurso musical (Rojas, 2004)

Variaciones usuales del bajo en Por Corrío

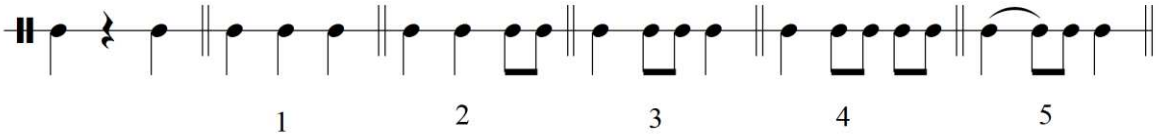


Figura 30 Variaciones del bajo en *Por corrío*

Variaciones usuales del bajo en Por Derecho

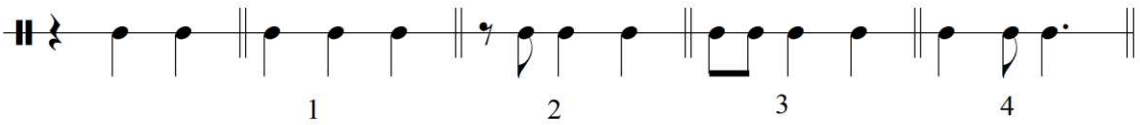


Figura 31 Variaciones del bajo en *Por derecho*

Variaciones usuales del bajo en Chipola
(También pueden usarse en pasajes y golpes)

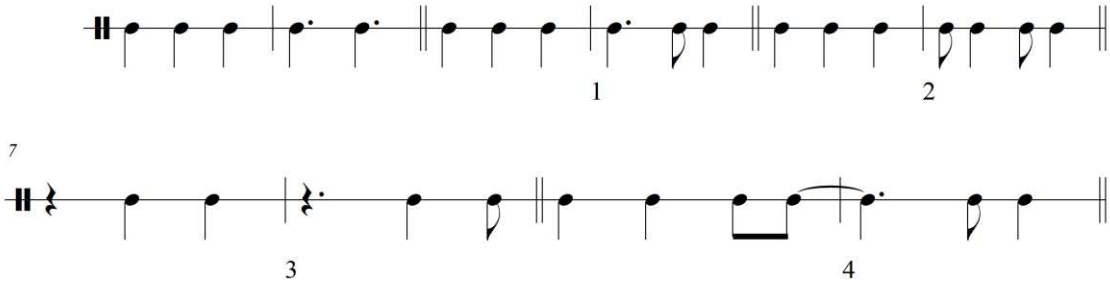


Figura 32 Variaciones del bajo en *Chipola*

3.3.6.Cambio de matriz acentual

Normalmente las piezas musicales llaneras están diseñadas para interpretarse de principio a fin dentro de alguna de las matrices descritas. No obstante en algunos golpes llaneros es posible introducir un cambio de matriz acentual dentro de una misma pieza musical, que el músico llanero denomina “volteo del ritmo” o cambio de “acostao” a “parao” (Calderón, 1990). Se lleva a cabo este cambio adicionando un compás binario para obtener la rotación del acento y establecer la nueva matriz (Bedoya, 1992).

Por ejemplo, los patrones del Cuatro y del Bajo pueden efectuar la transición de una matriz a otra así:

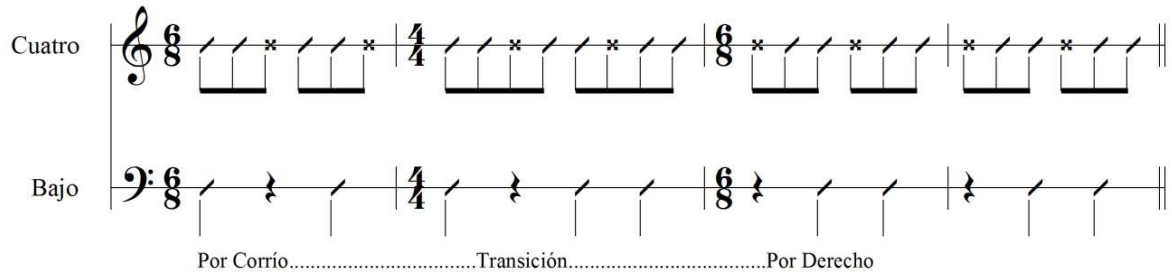


Figura 33 Cambio de matriz acentual: *Por Corrío a Por Derecho*

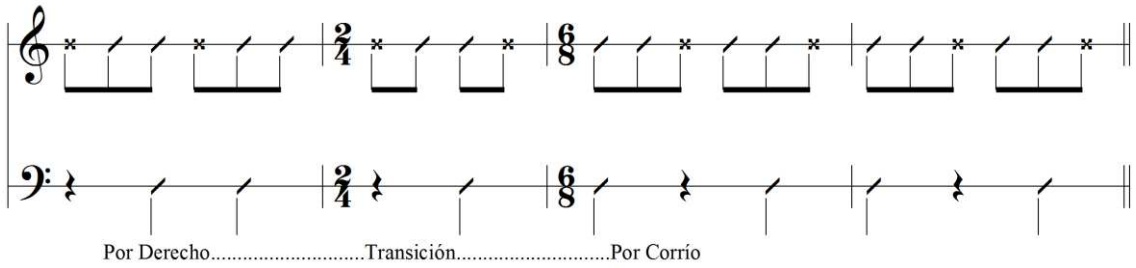


Figura 34 Cambio de matriz acentual: *Por Derecho a Por Corrío*

3.3.7. *La tradición del joropo: Matrices armónicas*

La música llanera presenta una amplia diversidad de "golpes" definidos por una parte por su matriz acentual y por otra parte por su estructura armónica, o ambos en lo que Samuel Bedoya denomina "ritmo-armónico" (1992). De esta manera la música llanera puede categorizarse también en relación a muchos otros factores como la procedencia o región de origen, las preferencias de los compositores e intérpretes, el mercado disquero, los festivales de música llanera etc. O bien se puede hacer la distinción entre música llanera tradicional y no tradicional.

La tradicional, encuadrada dentro de la "norma colectiva" (Lambuley, 2008) corresponde a la música que a través del tiempo ha adoptado estructuras armónicas, melódicas, rítmicas y tímbricas comunes de amplio uso en algún contexto cultural y regional, y que se han tornado fijas y constantes. Lambuley (2008) llama "sonotipos"a estas estructuras que abarcan la mayor parte de los golpes llaneros, como por ejemplo el gabán, el seis, la chipola, la periquera entre otros .(Para una ilustración detallada de los sonotipos de la norma colectiva del joropo se incluye la siguiente tabla, elaboración y diseño de Néstor Lambuley).

Por otra parte la música llanera no tradicional , que Lambuley (2008) llama "norma individual" corresponde a las propuestas creativas propias del estilo personal de cada músico y creador. Aquí están inscritos los nuevos proyectos e interpretaciones con aportes diferentes a la tradición.

> "No obstante, si bien existen puntos en común en la interpretación del joropo, cada día se torna más complejo establecer claramente parámetros de norma colectiva, en tanto la ejecución homogénea de los golpes y pasajes y la forma de grabación, a partir de una base de acompañamiento uniforme, están siendo desplazadas por una cantidad de propuestas particulares que difícilmente se podrían agrupar en estándares interpretativos, en tanto la distancia entre lo criollo y lo urbano es cada vez menor, como consecuencia de un consumo híbrido de las expresiones llaneras proporcionado por la industria del disco". (Lambuley, 2008)

EL JOROPO.SONOTIPOS LLANEROS Y SUS MATRICES ARMÓNICAS
Néstor Lambuley A.

SONOTIPO	ESTRUCTURA ARMÓNICA	MAJ	min	M-m	Corrido	Derecho
Gabán	Im-Im-V-V con coda eventual IV-I-V-I Relación I-IV-I		X		X	
Paloma	I-I-V-V	X			X	
Seis corrido	I-IV-V7-V7	X			X	
Catira	Im-IVm-V7-V7		X		X	
Chipola	I-IV/V7 Coda I-IV-I(III)-V7	X	X		X	
Seis por Numeración	I-I7-IV-V7 (afinación mixolidia)	X	X		X	X
Guacharaca	I-I7-IV-IV-I-I-V7-V7	X	X		X	
Merecures	I-I-I7-IV-IV-I-V7-I I-I-V-V (afinación mixolidia)	X			X	
Periquera	I-I -V7-I-I-I-I7-IV-IV-IV-II7-V-IV-I-V7-I	X			X	
Zumba que Zumba	Im-Im-V7-Im-Im-Im-I7-IVm-IVm-IVm-VI-V-IVm-Im(III)-V7-I		X		X	
Nuevo callao	I-I-V-I-I-IIm-VI7-IIm-IIm-V-V-I-IV-I-V-I	X			X	
Kirpa	IIm-IIm-VIm-VIm-III7-III7-VIm-VI7 -IIm-IIm-VIm-VIm-III7-III7-VIm-VIm-V7-V7-I-IV(I)-V7-V7-I-VI7 Relación I-Vim BITÓNICO			X	X	
Carnaval	III7-III7-VIm-VIm-V-II7-V-V-III7-III7-VIm-VIm-V-II7-V-V7-I-I-V-V-V-V-I-I BITONICO I-I-V-V-V-V-I-I			X	X	
Gavilán	I-I-V-V-V-V-I-I I-I(IV)-V-V-V-V-I/IVm-V/IV-III7/IIm-I(VIm)/III7-VIm-VIm-III7-III7-VIm-V7 BITONICO			X	X	
San Rafael	Im-Im-V-Im-Im-V-V-Im Im-Im-V-Im-Im-V-V-Im-Im-II7-II7-V-V-II7-II7-V-IVm-Im(III)-V-Im Relación I-V de V (II7-V)		X		X	
Los Diamantes	I-V7 // I-VIIϕ-V7 de VI-VIm-V7 de V-V-V7 DE IV-IV-V7 de III-III-V7 de II-II-V7-I-I-V7-V7-I	X			X	
Seis por Derecho	I-IV-V7-V7	X				X
Pajarillo	Im-IVm-V7-V7		X			X
Pasajes	I-V-I I-I7-IV-V-I otros I-VIm BITONICOS	X	X	X	X	

Figura 35 El joropo. Sonotipos llaneros y sus matrices armónicas.

3.3.8.La melodía en el joropo

El tratamiento melódico en los golpes llaneros es mucho más flexible que el armónico y rítmico y provee espacios para hacer variaciones y modificaciones no estructurales. No obstante "podemos identificar unos cuerpos melódicos prototípicos representativos de los distintos géneros" (Bedoya, 1992)

La música tradicional llanera se caracteriza por un componente amplio de memoria melódica, armónica, rítmica y textual que conforma estos "prototipos", los cuales "son si se quiere "abstracciones" que muestran recorridos probables (los más probables) para cada género y no líneas melódicas rígidamente aplicadas" (Bedoya, 1992)
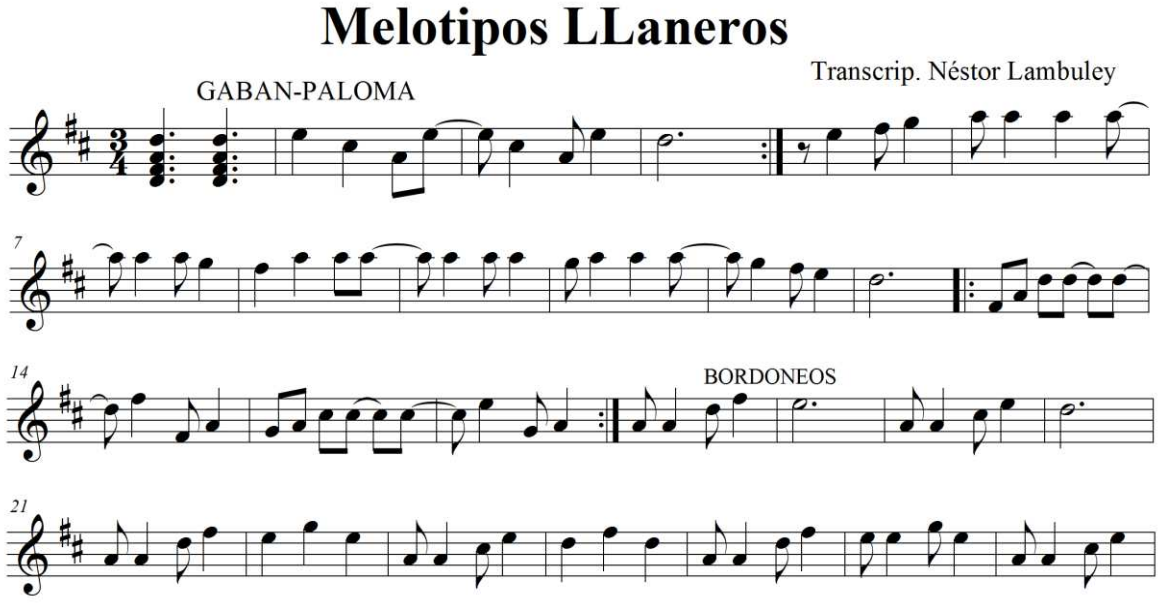
De manera más específica los"prototipos melódicos" o "melotipos" (Lambuley, 2005) cumplen funciones determinadas en la estructura de cada golpe. Por ejemplo, para comenzar una pieza se hace una introducción melódica con información del tipo de golpe que se va a interpretar, "un motivo característico denominado el "llamado" ó la "llamada", para dar pauta de entrada al cantador.." (Calderón, 1990). Durante la ejecución de la pieza se utilizan pequeñas frases de énfasis rítmico que se repiten insistentemente, como dispositivo de acompañamiento que se llama "repercusión" (Ramon y Rivera, 1987) Igualmente son frecuentes" las frases melódicas o armónicas en bloque homorrítmico" para hacer los "cortes" que indican transición ó finalización de la pieza (Calderón, 1990).

Otros prototipos de amplio uso, en las piezas ó secciones instrumentales son:

El "bordoneo" que es un diseño melódico a cargo de los bajos del arpa que contrasta con cortes del registro agudo apoyados por las maracas y el cuatro. El "bandoleao" en el cual el arpa toca en registro de los "tenoretes" tratando de imitar el timbre de la bandola llanera, también contrastado con efectos rítmicos de cuatro y maracas. Los "registros" que consisten en una introducción o preludio que conduce sorpresivamente a la ejecución de un determinado golpe.

En los golpes cantados son usuales los "contrapunteos" que son modelos melódicos que el cantador usa para improvisar coplas, generalmente en competencia con otro cantador (Calderón, 1990).

A continuación se ilustran algunos *melotipos* investigados por Néstor Lambuley, (Lambuley, Melotipos Llaneros, 2005) tomados de materiales de clase:
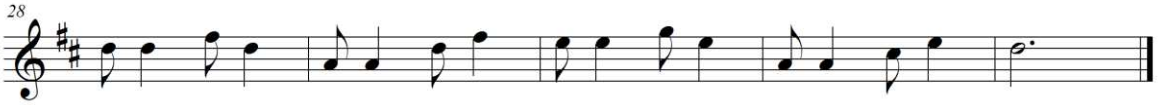




Figura 36 Melotipos llaneros. *Gabán-Paloma*
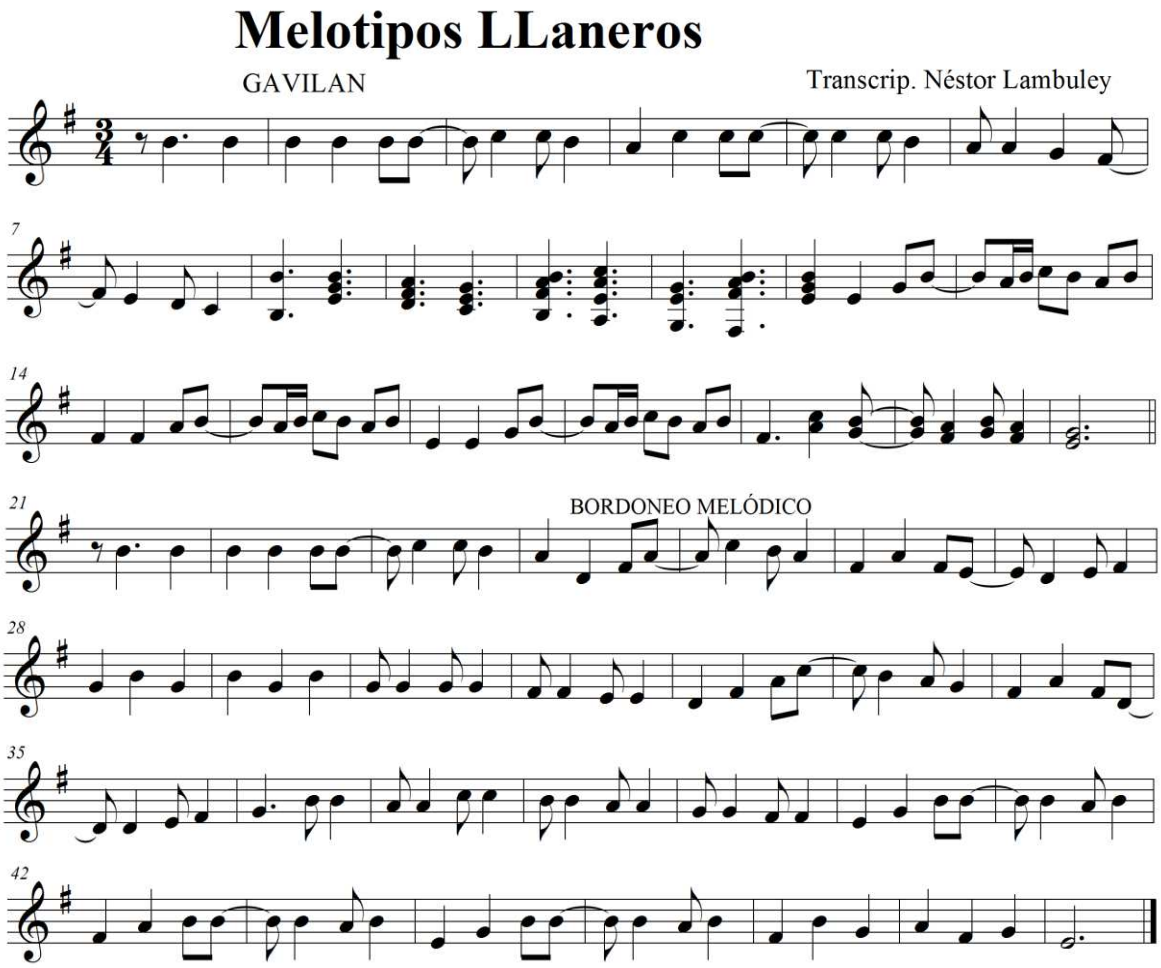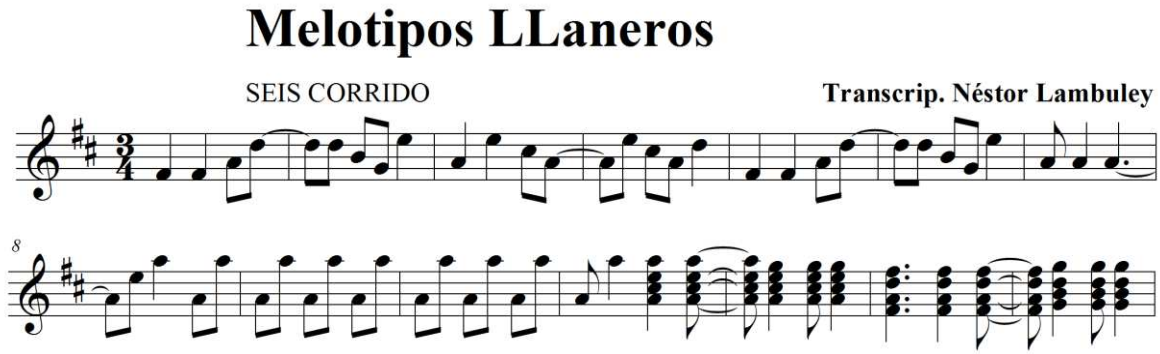


Figura 37 Melotipos llaneros. *Gavilán*
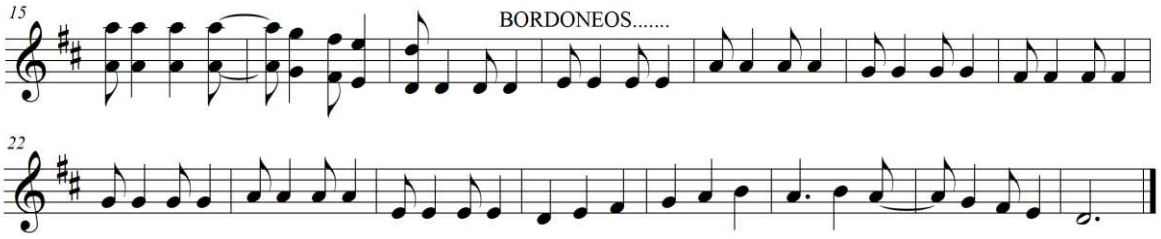




Figura 38 Melotipos Llaneros. Seis corrido

3.3.9. *Estructura Formal*

La música de los golpes llaneros puede presentar estructuras formales de una, dos o más secciones.
Los golpes que tienen una sola sección o bien "unipartitos" (Calderón, 1990) consisten básicamente en un ciclo armónico corto que se repite a lo largo de toda la pieza. Ejemplo de golpes unipartitos son el gabán, el pajarillo y el seis por derecho. Son apropiados para la improvisación instrumental o vocal (Calderón, 1990).

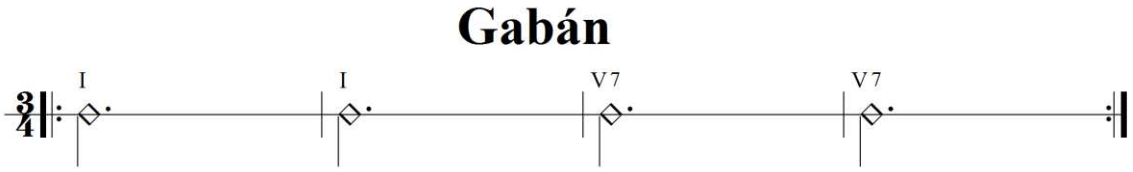


Figura 39 Estructura formal de *Gabán*

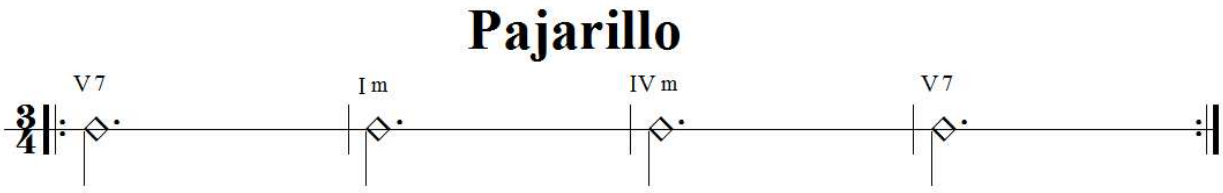


Figura 40 Estructura formal de *Pajarillo*

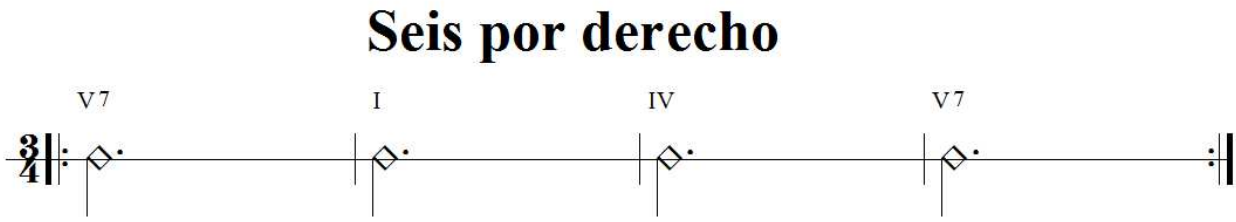


Figura 41 Estructura formal de *Seis Por Derecho*

Entre los golpes que tienen dos secciones ó bien "bipartitos" (Calderón, 1990)se pueden mencionar el Carnaval y San Rafael cuyas estructuras son:

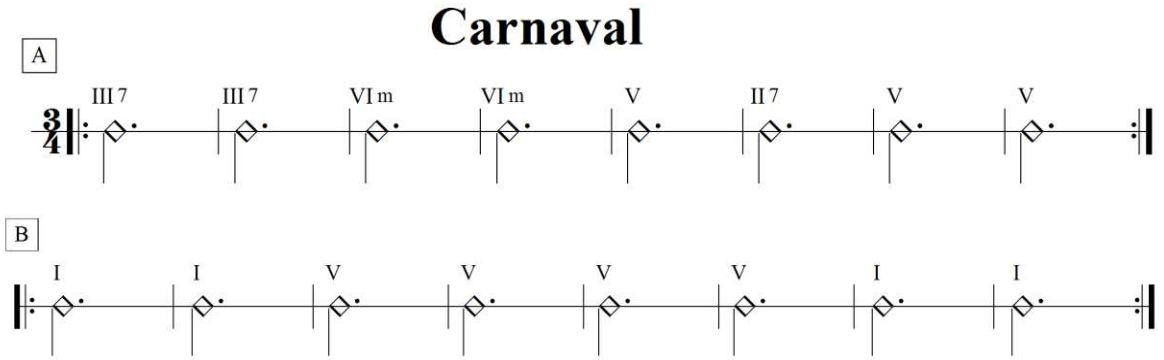


Figura 42 Estructura formal de *Carnaval*

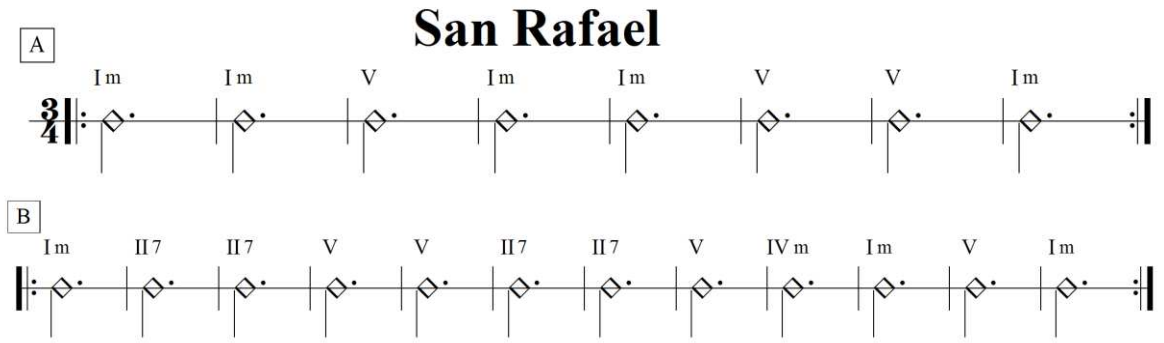


Figura 43 Estructura formal de *San Rafael*

Los golpes de más de dos secciones se llaman “multipartitos” (Calderón, 1990). Por ejemplo el golpe Las Tres Damas.

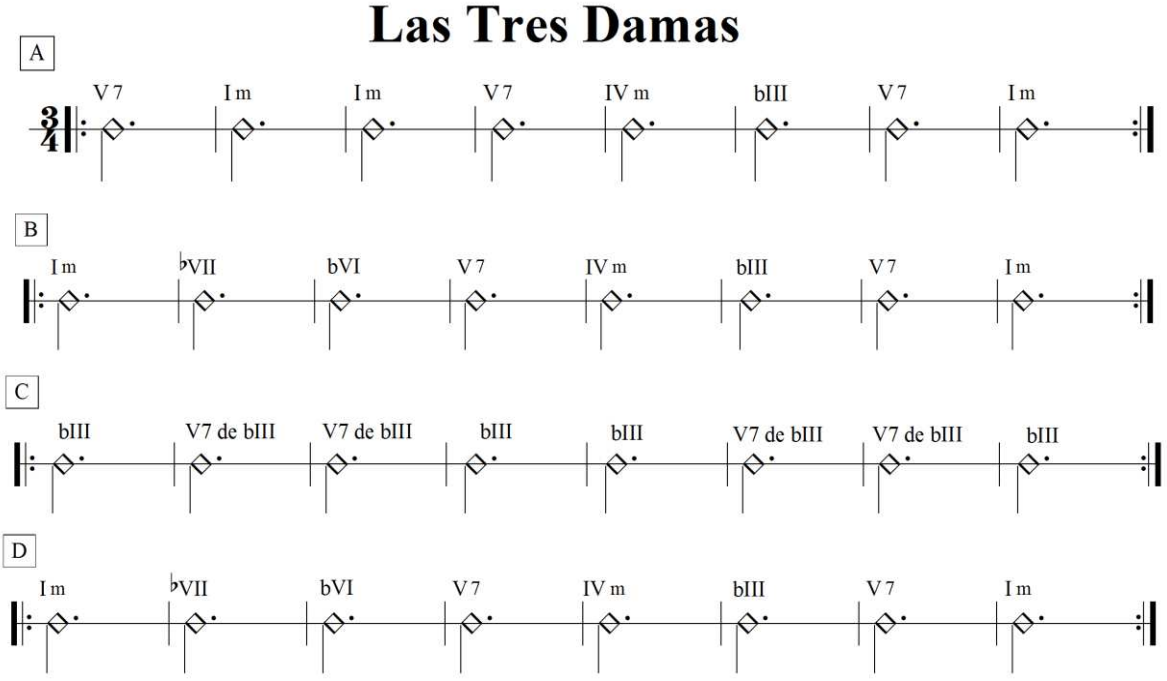


Figura 44 Estructura formal de *Las Tres Damas*

4. COMPOSICION

5. DESCRIPCION DE LA COMPOSICION

La composición propuesta para éste trabajo de grado se llama TRÍPTICO en razón a que consta de tres secciones denominadas CORRIDO, TRIFASE Y BORDONEO,. Estas secciones son independientes y contrastantes. La palabra "Tríptico" se refiere a la intención de mostrar tres posibilidades ó facetas diferentes de desarrollo musical. En las tres secciones los elementos utilizados se inspiran en los conceptos minimalistas de "considerable reducción de elementos para componer obras musicales" , "música repetitiva" y "proceso" (ver Marco Referencial) discutidos en el apartado de marco referencial . De la misma manera toman como punto de partida algunos elementos del joropo como a continuación se analiza en detalle.

5.1. CORRIDO

Esta sección está concebida texturalmente como melodía–acompañamiento y está escrita para Cuarteto de cuerdas y Piano. Se escogió para este movimiento el compás de 3/4 implícito 6/8, que es el nomenclador más utilizado en el joropo.

5.1.1.La idea melódica se construye con los sonidos del modo Eb lidio, a partir de una célula que

se va expandiendo gradualmente en número de sonidos y en número de compases como se aprecia en el siguiente análisis melódico. Se tomó como referencia la obra "Spiegel im der Spiegel" de Arvo Part, mencionada antes en el marco referencial.
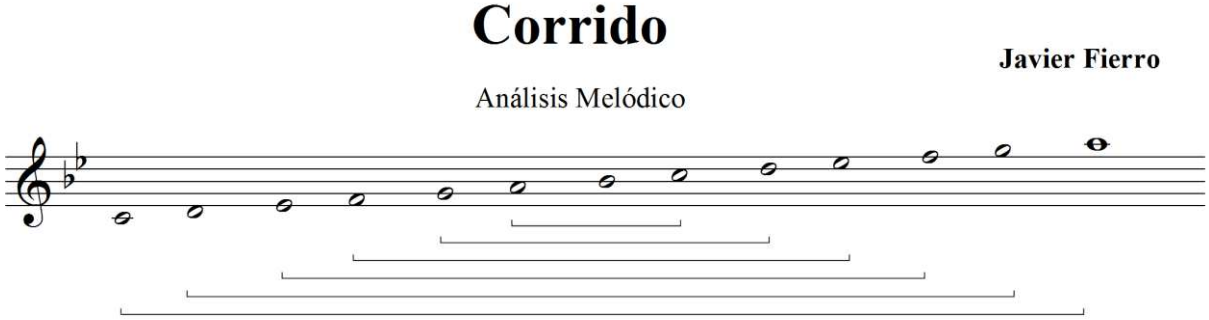


Figura 45 Análisis melódico de la sección CORRIDO

5.1.2.Para el diseño del acompañamiento se usaron patrones rítmicos usuales de la música llanera, creando células que se repiten a lo largo de toda la sección:

5.1.2.1. Ejemplo 1

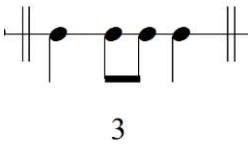


Figura 46 Variación 3 del bajo en *Por Corrío* (Ver Marco referencial-Joropo)

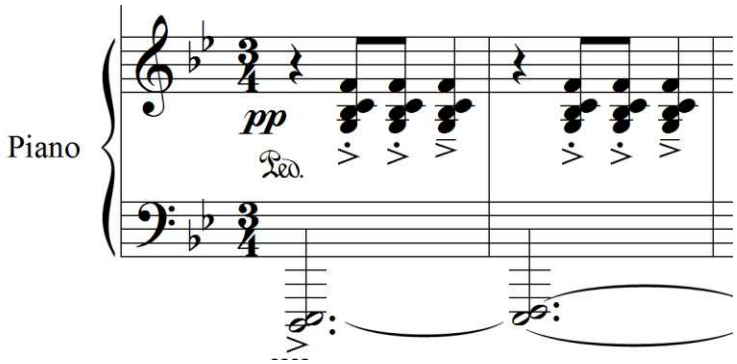


Figura 47 Aplicación de la variación 3 del bajo en *Por Corrío*

5.1.2.2. Ejemplo 2

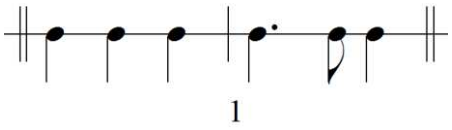


Figura 48 Variación 1 del bajo en *Chipola* (Ver Marco referencial-Joropo)

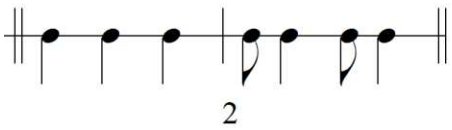


Figura 49 Variación 2 del bajo en Chipola(Ver Marco referencial-Joropo)

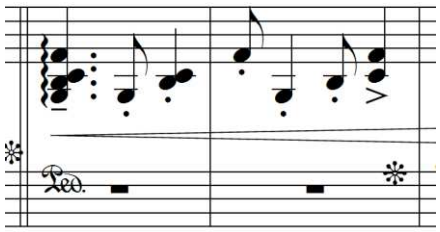


Figura 50 Aplicación de las variaciónes 1 y 2 del bajo en Chipola (Segundo compás)

5.1.3.La armonía de esta sección esta construida por cuartas (Persichetti, 1985))y en movimiento paralelo con la línea melódica.

5.1.3.1. Ejemplo 1
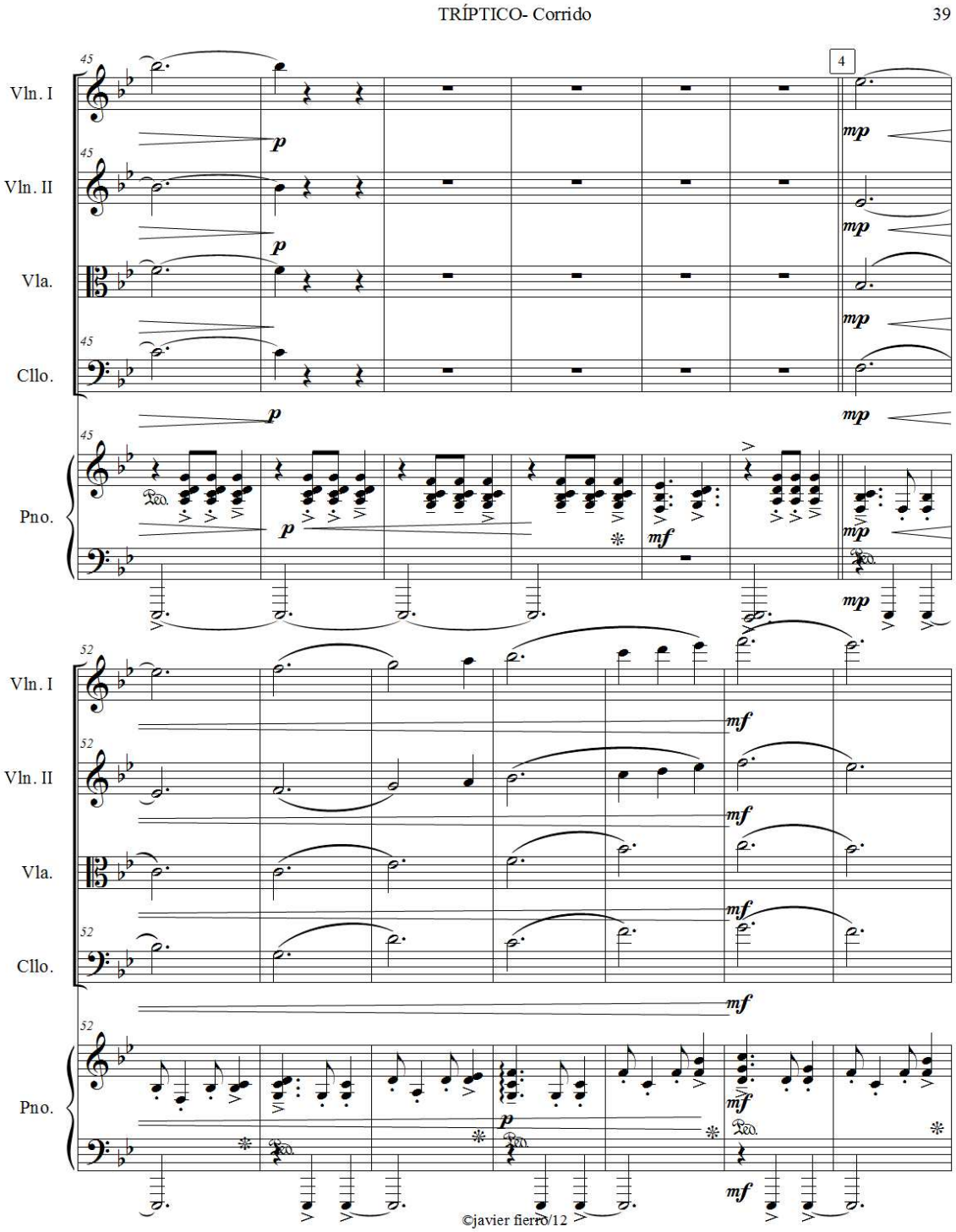


Figura 51 Armonía por cuartas

5.1.4. El bajo en esta sección está pensado como un “drone” en el registro más grave del piano.

Es una idea tomada de la estética de La Monte Young.

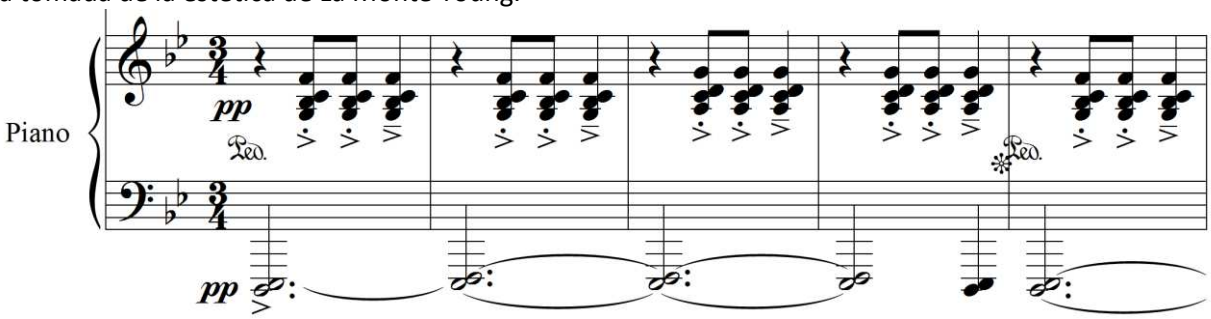


Figura 52 Bajo "*drone*"

5.2. TRIFASE

Esta sección de la obra es un solo para bajo eléctrico utilizando varias técnicas extendidas. El concepto se fundamenta en la observación de la reiterada presencia de estructuras ternarias en la música llanera. Por ejemplo el nomenclador 3/4 ó su equivalente compuesto de 6/8 que aparece prácticamente en todos los golpes llaneros, los acentos cada tres sonidos del cuatro ó de la percusión y las estructuras armónicas del pajarillo ó del seis por derecho que usan solamente tres acordes.
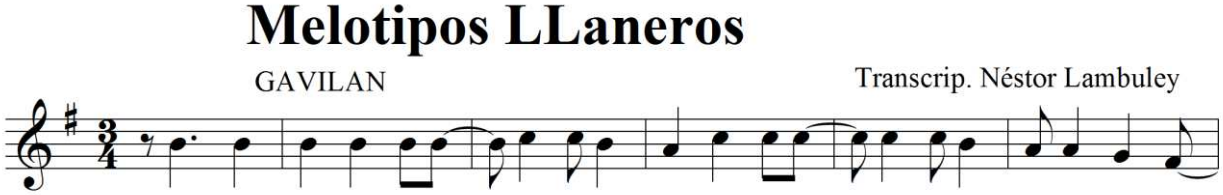


Figura 53 Nomenclador de Gavilán

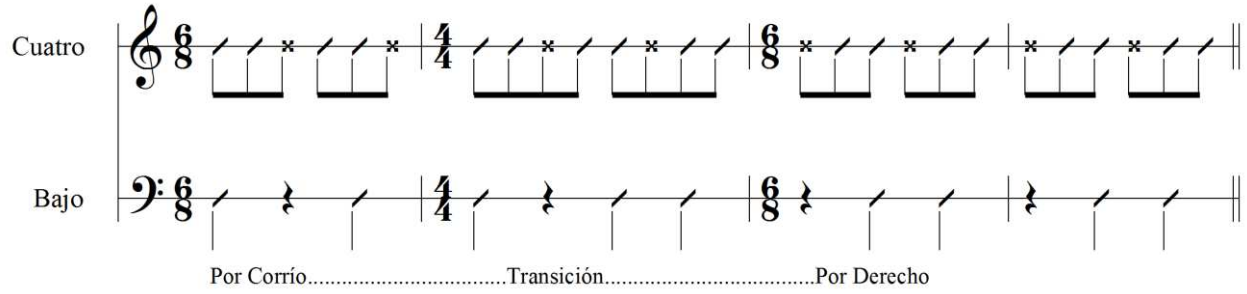


Figura 54 Acentuación del cuatro cada tres notas

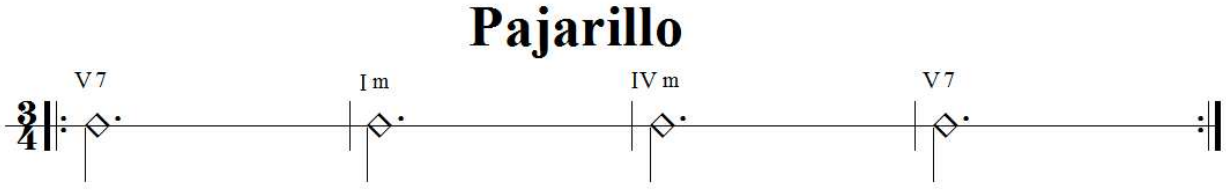


Figura 55 Estructura armónica de *Pajarillo*

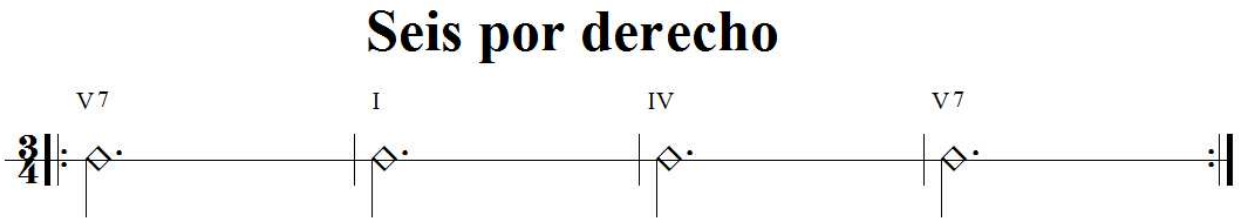


Figura 56 Estructura armónica de Seis por derecho

De ahí surge la idea de construir una pieza cuya estética sea el uso reiterado de tres eventos musicales. La reiteración se inspira en el concepto repetitivo del minimalismo, pero en en éste caso lo que se repite no es un motivo melódico ó rítmico sino el concepto mismo de presentar tres eventos (ó múltiplos de tres). Por ejemplo tres notas de diferente duración:

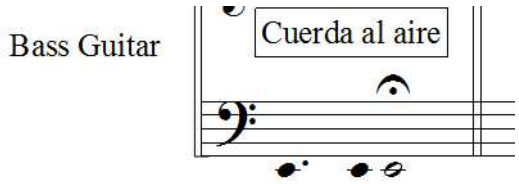


Figura 57 Notas de diferente duración

Ó bien tres notas producidas con armónicos:
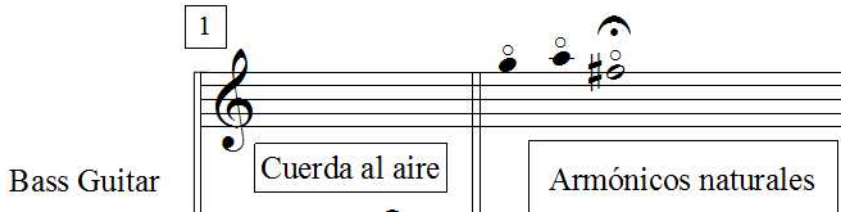


Figura 58 Notas en armónicos

Más aún estos tres eventos pueden ser elaboraciones o variaciones rítmicas. Por ejemplo:

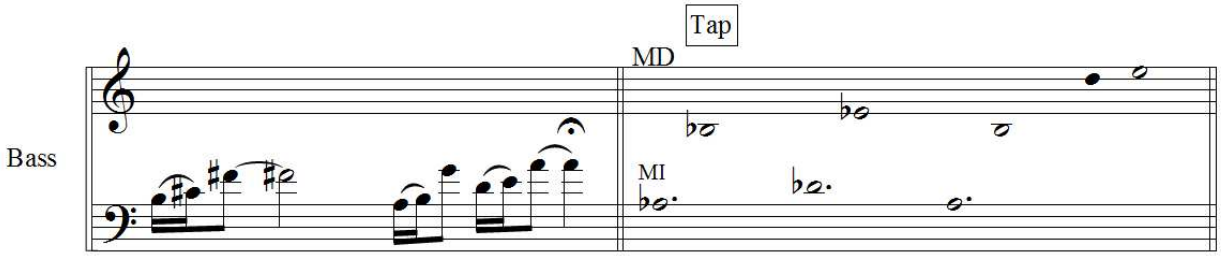


Figura 59 Elaboraciones rítmicas

Las cuales por otra parte utilizan técnicas extendidas como el “tap” y el ”slap”. O bien notas percutidas sin afinación definida:

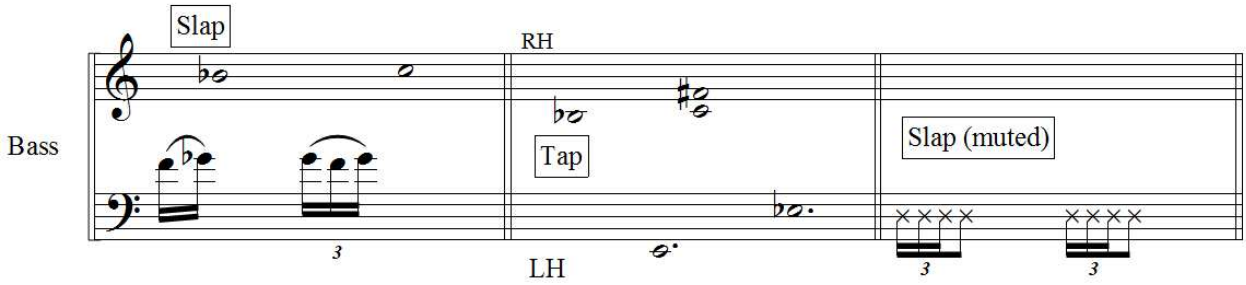


Figura 60 Slap. Tap, Slap (muted)

Esta sección contiene una apreciable dosis de indeterminación, de manera que al comienzo de la partitura se establecen lineamientos textuales para el intérprete acerca de sus características formales:

TRIFASE **Javier Fierro**

Bass Guitar Solo

Note: Innovative American bassists as Larry Graham, Stanley Clark, Abe Laboriel, Marcus Miller, Victor Wooten, have created many styles and extended techniques and have designed a related terminology that has no precise translation in Spanish. For that reason this movement indications appear in English.

Directions for interpretation

- The work is made up of sections identified with numbers
- Each section uses six techniques with defined order.
- Motifs of three events are designed with each technique.
- The rhythmic structure of each motif, is made with three equal or different figures, or ternary structure elaborations.
- Rhythm and dynamic are free.
-Intervals and harmony are indeterminate.
- The interpreter has the option to repeat or improvise one or more sections, considering the above parameters
- Abbreviations: RH-right hand, LH-left hand

Figura 61 Indicaciones para interpretación

5.3. BORDONEO

Esta sección de la obra parte de una idea rítmica tomada de un melotipo llanero sobre la cual se diseña un nuevo contorno melódico como se muestra a continuación:

5.3.1.Ejemplo

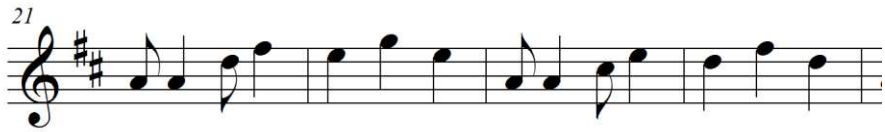


Figura 62 Idea rítmica (fragmento) tomada del melotipo llanero de *Gabán* (ver marco referencial)

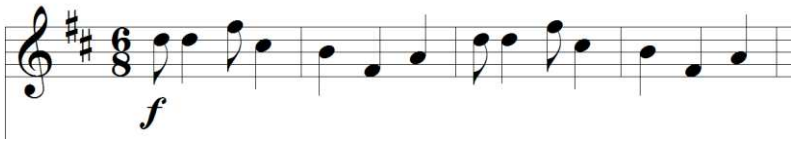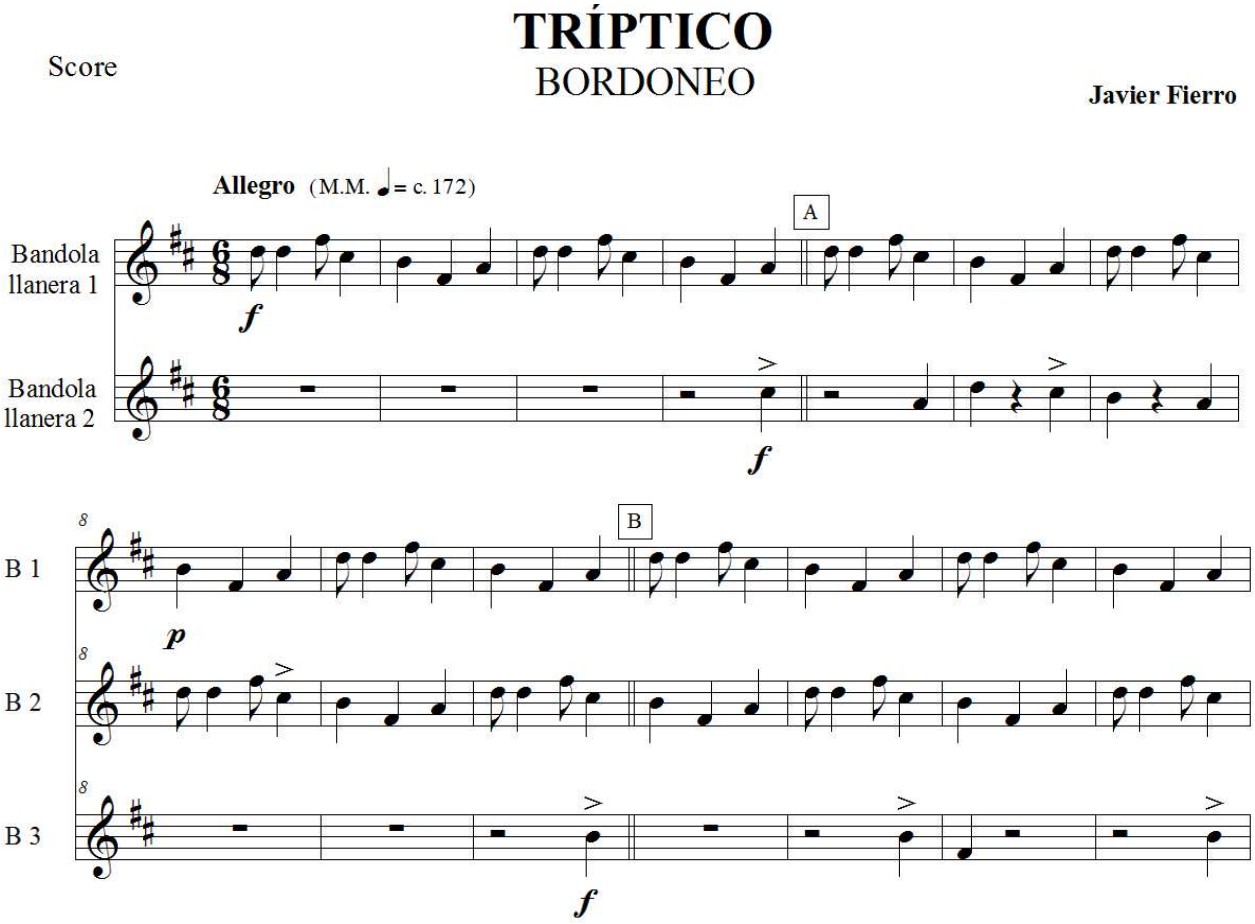


Figura 63 Diseño melódico para BORDONEO

Posteriormente este diseño se desarrolla en forma de contrapunto aplicando el concepto de cambio de fase, propio de la técnica de Steve Reich. Se tomó como referencia el tercer movimiento de su obra "Electric Counterpoint". El formato instrumental de este movimiento consiste en seis líneas melódicas asignadas a cinco bandolas llaneras y un bajo eléctrico, que van entrando en forma de fuga. A continuación se muestran las entradas sucesivas de las bandolas 1,2 y 3:
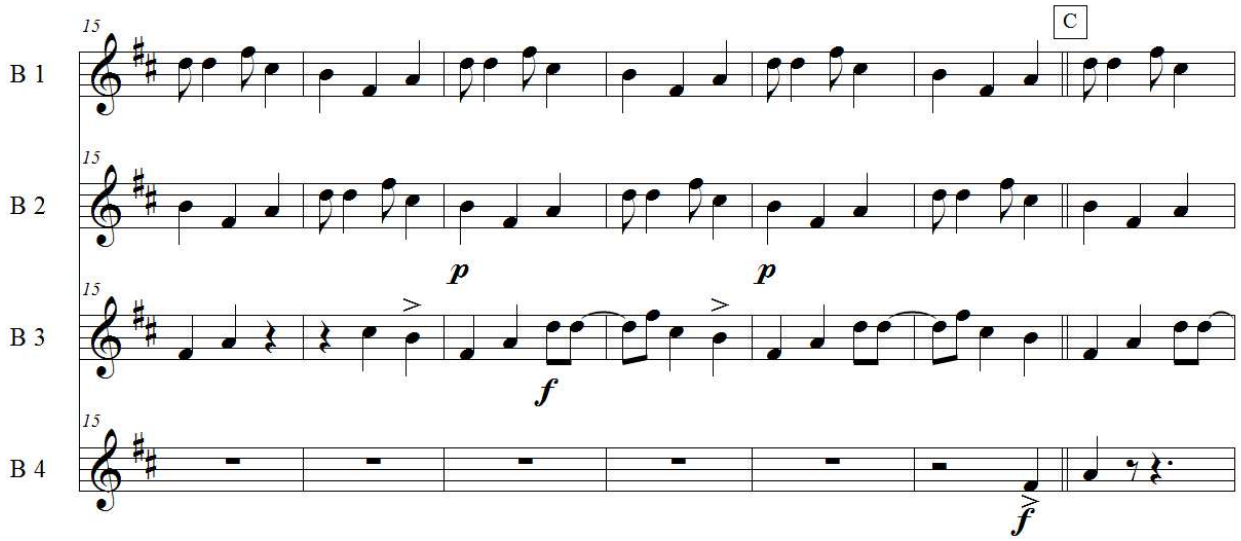




Figura 64 Entradas sucesivas en BORDONEO

La armonía resultante de la superposición de las líneas melódicas es un acorde Bm9 que en los compases 59 y 83 modula a un acorde Bbmaj9. Este diseño está de acuerdo con el principio minimalista: " limitada cantidad inicial de material ….. limitadas técnicas de transformación que el compositor emplea". (Mertens, 1983).
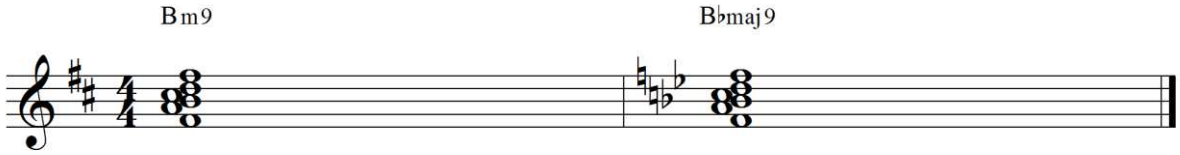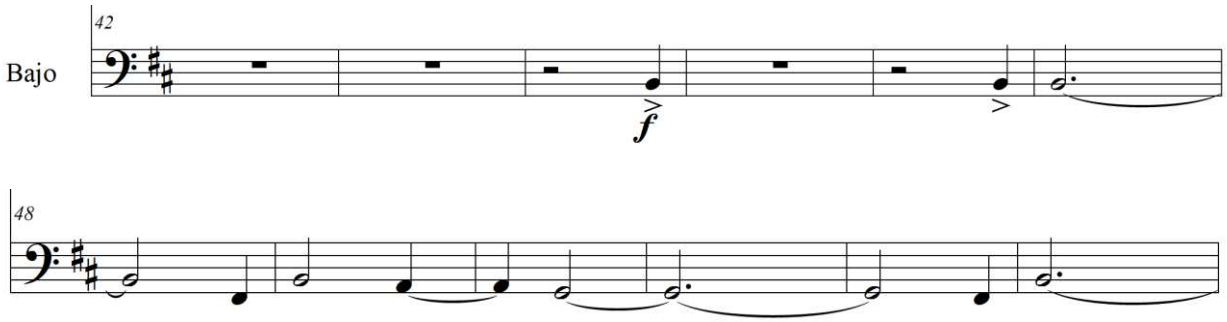


Figura 65 Armonia resultante en Bordoneo

Finalmente la línea del bajo es un motivo melódico, elaboración de las variaciones rítmicas analizadas en el capítulo de referentes conceptuales y que además varía sutilmente la armonía para crear tensión: por ejemplo, Gmaj11 en el compás 50 y56 , Bbmaj9 con la tercera en el bajo en el compás 63 y 69, y Bbmaj9 con la novena en bajo en el compás 106.
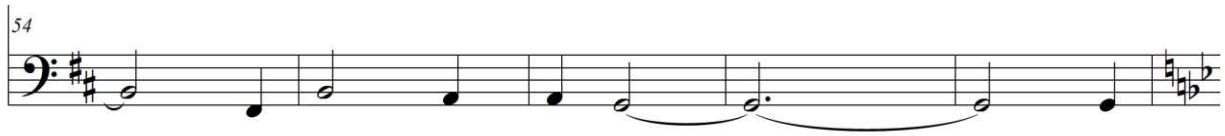




Figura 66 Bajo en BORDONEO. Compases iniciales

CONCLUSIONES

Este trabajo hizo posible la combinación e interacción de dos corrientes musicales que inicialmente podría pensarse como aisladas y sin ninguna relación. El minimalismo del siglo XX, por una parte, aparece y se desarrolla en un contexto académico especializado como movimiento de vanguardia en la música contemporánea y con un amplio espectro conceptual que se ha reflejado en la obra de muchos compositores a nivel global. El joropo, por otra parte, se ha desarrollado específicamente en Colombia y Venezuela , es música tradicional y popular con gran arraigo en la cultura de las comunidades llaneras de los dos países, que hasta hace poco tiempo fue subvalorada en los medios académicos de nuestro entorno (Ochoa, 1998).

Así mismo este trabajo implicó en primera instancia un acercamiento a las investigaciones y análisis de diversos estudiosos, así como a la audición y examen de partituras más representativas en cada género, para tratar de desentrañar las características esenciales de cada lenguaje. El ejercicio auditivo resulta imprescindible para comprender y entender a cabalidad las estructuras y los recursos expresivos utilizados. Y en segunda instancia permitió la experimentación y el procesamiento de ideas que conciliaran y desarrollaran elementos cuyo potencial pudiera definirse en una obra conforme a los objetivos planteados.

De conformidad con lo anterior, el objetivo central de este trabajo de grado consistió en la composición de una obra musical basada en estructuras tradicionales del joropo utilizando lenguaje minimalista del siglo XX. Este objetivo efectivamente se plasma en la obra Tríptico, estructurada en tres secciones, en la cual según la descripción incluida, pueden apreciarse los diseños y elaboraciones que permitieron la integración de elementos y la cristalización general de una propuesta creativa, que se fundamenta naturalmente, en todo el acervo de conocimientos y experiencias adquiridos tanto en el proceso de desarrollo de este trabajo como también en las actividades académicas y extraacadémicas de toda esta carrera.

Finalmente, esta experiencia desvela un amplio abanico de posibilidades investigativas y creativas coherentes con nuestras realidades actuales de dialogo de culturas y proyectos intertextuales, que hagan factible la innovación constante del ejercicio compositivo en nuestro medio.

BIBLIOGRAFIA

Diccionario Oxford de la música. (2008). Mexico: Fondo de cultura económica.

Anta, J. F. (2007). *La composición como modo de conocimiento musical: algunas reflexiones sobre sus posibles implicancias y derivaciones epistemológicas.* Buenos Aires: Universidad de La Plata.

Bedoya, S. (1990). *Formas musicales de las regiones de Colombia: aproximación pedagógica a su dinámica sociocultural.* Bogotá: Modulos de capacitación para instrumentistas y directores de Banda de Vientos, Modulo 10.

Bedoya, S. (1992). *Musicas Regionales Eje Llanos .* Bogotá: Manuscrito inédito.

Calderón, C. (1990). *Sobre la dialéctica entreel golpe corrido y el golpe de seis.* Caracas: Revista musical de Venezuela.

Cope, D. (1997). *Techniques of the contemporary Composer.* New York: Schirmer Books.

Cope, D. (2000). *New Directions in Music.* Prospect Heights: Waveland Pr Inc;.

Lambuley, N. (2002). *Análisis y sistematización de músicas populares colombianas y latinoamericanas.* México: Evento: IV congreso de la Asociación Internacional para el estudio de la Música Popular.

Lambuley, N. (2005). *Melotipos Llaneros.* Bogotá: Transcripciones.

Lambuley, N. (2008). Lenguaje y perfomancia del arpa. Bogotá.

LaRue, J. (2004). *Análisis del estilo músical.* Idea Books.

McCutchan, A. (1999). *The muse that sings. Composers speak about the creative process.* New York: Oxford University Press.

Mertens, W. (1983). *American minimal music.* London: Kahn & Averill.

Morgan, R. (1991). *Twentieth-Century Music: A History of Musical Style in Modern.* New York: W. W. Norton & Company.

Nyman, M. (1999). *Experimental music, Cage and beyond.* Cambridge: Cambridge University press.

Ochoa, A. M. (1998). *El Multiculturalismo en la globalización de las músicas regionales colombianas.* Bogotá: Panamericana.

Peñalver, J. M. (2009). La cultura y sus espejos. La música como reflejo del fenómeno sociocultural. Universidad Jaime I de Castellón.

Persichetti, V. (1985). *Armonía del siglo XX.* Madrid: Real Musical Editores.

Ramon y Rivera, L. F. (1987). *El Joropo, Baile Nacional de Venezuela.* Caracas: Ernesto Armitano Editor.

Real Academia Española. (2001). Diccionario de la lengua española. Madrid.

Rojas, C. (1990). *Cantan los Alcaravanes. Llanura Soga y Corrío.* Asociación Cravo Norte.

Rojas, C. (2000). *Joropo en el siglo XX: la redefinición de un lenguaje.* Bogotá: Tercer Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el estudio de la música popular.

Rojas, C. (2004). *Música llanera. Cartilla de iniciación musical.* Bogotá: Ministerio de Cultura.

Schoenberg, A. (1911/1978). *Theory of Harmony.* Berkeley, Los Angeles: University of California Press.

Schoenberg, A. (1967). *Fundamentals of Musical Composition.* New York: St. Martin's Press.

Vilar, J. M. (2009). *La cultura y sus espejos. La música como reflejo del fenómeno sociocultural.* Universidad Jaime I de Castellón.

Whittall, A. (2001). *Diccionario Oxford de la música.*

Wu, C.-Y. (2009). *The aesthetics of minimalist music and a Schenkerian-oriented analysis of the first movement "Opening" of Philip Glass.* North Texas: University of North Texas.

DISCOGRAFIA

Arpa & Bandola, Corporación Foca Records. 2005

Arpa Llanera Colombovenezolana, Compilación Músicas regionales CD 2

Bartok, B.: Concerto for Orchestra / Music for Strings, Percussion and Celesta (Minnesota Orchestra, Skrowaczewski) Naxos Music Library

Bartok, B.: Mikrokosmos, Vol. 1-6 (Solchany) Naxos Music Library

Bartok,B. Piano Music,Vol.2 (Jando)- Dance Suite/Romanian Folk Dances Naxos Music Library

Cantos de trabajo y Joropo, Compilación Músicas regionales CD 4

Cheo Hurtado. Compadre Pancho Cuatro Venezolano, Producciones Musicarte. 1993

Cuatro arpas y un cuatro. Músicas regionales.1998

Florentino y el diablo, Compilación Músicas regionales CD 3

Glass, P. Einstein on the Beach (Philip Glass Ensemble, Riesman)Naxos Music Library

Glass, P.*Strung Out* (for amplified solo violin, composed in summer of 1967),

Glass,P. Two Pages/ Music in Fifths/Music in Similar Motion/Music in Contrary Naxos Music Library

Mestizajes. Orquesta Filarmónica de Bogota. 2009

Mozart, W.A.: Piano Sonatas, Vol. 2 (Klien) - Nos. 11-18 Naxos Music Library

Orquesta Filarmónica de Bogota es Colombia- 40 años. 2008

Part, A. Fratres/Festina Lente/Summa Naxos Music Library

Part, A. Spiegel im Spiegel/Variationen zur Gesundung von Arinuschka/Mozart-Adagio (Kruse,Hudson,Klinger) Naxos Music Library

Part, A.: Berliner Messe / Fratres / Collage uber B-A-C-H / Summa / Cantus in memoriam Benjamin Britten / Mozart-Adagio (Moscow Virtuosi, Spivakov) Naxos Music Library

Reich, S. Works 1965-1995 Naxos Music Library

Reich, S. Sextet / Piano Phase / Eight Lines. Naxos Music Library

Reich, S.: Electric Counterpoint / Nagoya Guitars (with Remixes) / 2 x 5 (Bergstrom and Friends) Naxos Music Library

Riley, T. In C - 25th Anniversary Concert Naxos Music Library

Rojas, C. (2004). *Música llanera. Cartilla de iniciación musical.* (Audios) Bogotá: Ministerio de Cultura.

Satie, E. (Vexations) Complete Piano Music, Vol. 2 Naxos Music Library

Tonadas y pasajes, Compilación Músicas regionales CD 1

Young , La Monte , Zazeela, Marian The Theatre of Eternal Music - Dream House 78' 17" (Shandar, 1974)

Young, L.M. (Composition 1960 #7)Piano Recital: McCallum, Stephanie-Satie, E. / Ravel, M. /Joplin, S. / Grainger, P. / Debussy, C. / Schoenberg, A. (Illegal Harmonies) Naxos Music Library

Young, La Monte. 1958, Trio for strings, violin,viola y cello

Zumaque, F. Ciénaga de Oro, CD, Francisco Zumaqué. Zumaqué Music

Zumaque, F.1984. Macumbia, LP, Grupo Macumbia, Dinr: Francisco Zumaqué. Fonosema Discos

Zumaque,F. 1985. Colombia Caribe, LP, FESTIVAL MUSICA DEL CARIBE, Cartagena

Zumaque,F. Manglares (para soprano y tenor lírico, dos cantaoras de río y ensamble de marimbas)

Zumaque,F. Rito de Manglares (para ballet sinfónico con orquesta, coro y solistas cantantes)

ANEXO A
Entrevista a Gustavo Lara, compositor colombiano.

Basada en:**McCutchan, Ann.** The Muse that Sings : Composers Speak about the Creative Process.Oxford University Press, New York, 1999

1. ¿Por qué compone Ud?

Gustavo Lara: Porque es lo que siempre quise hacer, es lo único que me reconcilia con la vida, es lo que me apasiona, lo que me gusta. Me permite expresarme a nivel estético, a nivel intelectual.

2. Cómo concibe y escribe Ud. una obra?

G. L.: Generalmente hay una primera impresión, pero hay muchas maneras de hacerlo. Puede ser de la manera tradicional que es escribir notas en un score. Últimamente estoy trabajando en "tiempo real" con samplers, con sonidos que me permiten introducirme mucho más en la idea que quiero sin esa distancia entre el papel y la realidad.
Hay una necesidad que podría decirse "biológica" de poder transformar y proyectar algo estéticamente agradable puesto en sonidos, que anime y que me satisfaga totalmente.
Hoy hay muchos métodos como el convencional de partir de cero en el papel, pero yo no trabajo así. Empiezo con ideas que me involucran emocionalmente y me salgo hacia la parte técnica ó intelectual y me vuelvo a meter….

3. Como se generan las ideas compositivas?

G.L.: Si no es música "comercial", prefiero hacer algo que sea realmente diferente de lo habitual.
Por ejemplo, puede ser que comience a desarrollar una línea melódica, una sucesión de ruidos ó sonidos que me agraden, una sucesión de acordes, o colores no convencionales, una textura, un movimiento rítmico… Pero tiene que haber un deseo "visceral" para que la idea funcione, no solamente por disciplina. A veces pueden pasar meses sin hacer composición, porque en el estudio trabajo mucho producción ó arreglos, pero ese tiempo ayuda a cargar las baterías con nuevas ideas de composición.

4. Que relevancia han tenido sus investigaciones sobre el joropo en su labor compositiva?

G.L.: He investigado toda la música tradicional Colombiana y esa es la fuente donde yo bebo. Trabajé hace años con el Patronato de Artes y Ciencias toda la música de la zona atlántica, pacífica andina, oriental y todo ese material lo tengo sistematizado aquí en mi estudio en bancos de sonido. Recurrentemente estoy volviendo allá, y si estoy interesado en algún tipo de sonoridad, ó algún genero específico de alguna región colombiana, lo busco y empiezo a trabajar.
Toda la música contemporánea u original que he hecho está relacionada con música colombiana, así no parezca, porque no es evidente. Pero absolutamente en toda la música que hago busco elementos, o comportamientos ó patrones específicos de música colombiana. La técnica me permite transformarla de manera que nadie sabe lo que en esencia era una guabina, o un joropo ó un seis por derecho. Esto es algo importante para mí: que no se note, que no sea evidente, que no sea fácil.

5. Que condiciones han preestablecido las organizaciones que comisionan la composición de una obra?

G.L.: Ahí hay muchos campos. Por ejemplo en la música para teatro, de la cual he hecho bastante, una condición es llegar al público masivo, uno tiene que entender que la obra debe ser interesante, debe satisfacer al compositor pero debe tener éxito y aceptación. Si es un festival de música contemporánea hay otras exigencias, aunque sigue siendo muy importante la proyección al público porque uno como compositor debe acercarse a él y no alejarse como suele suceder hoy en día, hay que ir poco a poco capturándolo y seduciéndolo. La música publicitaria tiene otras exigencias, otro contexto, otro tipo de público. La música erudita tiene otro. Yo creo que mientras

uno esté bien situado en cada uno de los contextos y tenga experiencia y formación , puede transitar por aquí y por allá sin perder su personalidad.

6. Los intèrpretes de una nueva pieza, han afectado la dirección de su trabajo?

G.L.: No, para nada realmente. De pronto puede ser que uno no queda contento con alguna ejecución, como me sucedió recientemente en un concierto, pero curiosamente siempre he trabajado con gente muy virtuosa y muy profesional. Entonces me he sentido siempre a mis anchas para hacer lo que yo quiero. Puedo escoger a la gente para música de cámara, ó solistas, ó bandas sonoras. Generalmente he podido decidir con quien trabajar, con el que más me gusta, con el que me parece es el mejor. He contado con ésa suerte. Diferente si se trata de una orquesta sinfónica, uno no sabe que puede pasar, pero eso no es lo frecuente en la composición hoy en día.

7. Como implementa Ud. el proceso de revisión?

G.L. Hago bocetos que voy perfeccionando poco a poco. A veces uno tiene una idea general, que dure determinado tiempo y está exigido por la premura de entregar el trabajo, entonces esa es una manera de ir esbozando y perfeccionando una y otra vez. Uno tiene las ideas básicas y las va transformando hasta sentirse satisfecho. Hay otra manera, y es tener un boceto de principio a fin .En otros momentos puede comenzar una obra por la mitad, por el final ó la introducción, y luego uno la puede acomodar y organizar. Pero lo que si se, es que hasta que no me sienta plenamente satisfecho y me guste, la obra no está lista. Y prefiero desecharla, pero eso no es lo usual, porque creo que cualquier idea se puede trabajar muy bien, la cuestión es encontrar como se quiere desarrollar esa idea para que se garantice un buen final. Si uno se cansa es otro problema, pero por lo general el proceso es ir perfeccionando gradualmente. Hay música muy compleja que se va construyendo “por capas” hasta que la sonoridad es satistactoria. Usted puede partir de una idea básica a la que va superponiendo elementos más complejos. Como un pintor que pinta con óleo y luego deja secar tres días, y después toma otro material y hace otras cosas y poco a poco va creando una textura ó una forma ó una idea y este es un proceso que lleva tiempo, un proceso para darle forma hasta que uno plasma la composición que uno quiere.

8. Que papel ha tenido la duda en el proceso creativo?

G.L.: Pues todo el tiempo, porque me pasa que aunque no sepa exactamente qué es lo que quiero, si sé qué es lo que no quiero. Eso lo tengo muy claro,: cierto tipo de sonoridad, cierto tipo de construcción melódica, cierto tipo de forma, cierto tipo de instrumentación, cierto tipo de textura, cierto tipo de armonía que no son lo que yo busco. Estas inconformidades o dudas me permiten darle forma a mis ideas.

9. Cómo ha influido el medio ambiente en su trabajo compositivo?

G.L.: Yo diría que muy poco. Cuando estaba en la universidad iba a muchos conciertos pero hoy en día no voy a muchos. Lo que consumo es música ó videos que consigo por internet, por ejemplo música colombiana, que me encanta, pero soy muy exigente con el sonido de las grabaciones y posiblemente eso me aísla un poco. Aun así, como estoy trabajando en contacto con el medio, tengo contacto con agrupaciones que de pronto me llaman la atención, agrupaciones de reggaetón… o vallenato o música mexicana. Aquí viene mucha gente de todos esos géneros y yo respeto mucho cualquier música que esté bien hecha, llámese salsa, reggaetón, etc. Y de esa manera si me influencia un poco. Pensándolo bien, porque tengo éste espacio de trabajo. Y no estoy buscando afuera sino que todo llega aquí, Además mi trabajo como compositor está orientado a la producción e ingeniería de sonido, entonces a veces me toca grabar “Salsa al parque”, “Rock al parque”, “Hip-hop al parque” , músicas del mundo, músicas colombianas, reggaetón, rock, vallenato, salsa , jazz inclusive también música sinfónica, música erudita. En ese sentido éste es un espacio privilegiado porque está uno siempre en contacto y esa parte vivencial me parece clave para un compositor. Si estoy solamente con un lápiz y un papel, no es suficiente, tengo que estar en contacto con la música tocándola ó grabándola, si no se vuelve un oficio muy

frío. Por esa razón y pensando en el contexto desde este punto de vista la influencia del contexto es muy grande, porque todo el tiempo estoy bebiendo de la experiencia de la gente que viene aquí. Veo muchos videos musicales de todo tipo y entonces uno ya tiene el criterio de la calidad y hace que uno sea un poco selectivo y apunte en cierta dirección.

10. Como maneja Ud. el reto de vivir una vida creativa en medio de compromisos docentes?

G.L.: Pues creo que siempre he tenido una situación privilegiada por que para mi la enseñanza no tiene sentido si no hay detrás una vida musical fuerte. De todas maneras no creo que uno sea capaz de enseñarle nada a nadie sino simplemente despertarle interés ó entusiasmo por algo que la persona no conocía. Pero enseñar, enseñar es difícil, Creo que al final cada uno aprende.
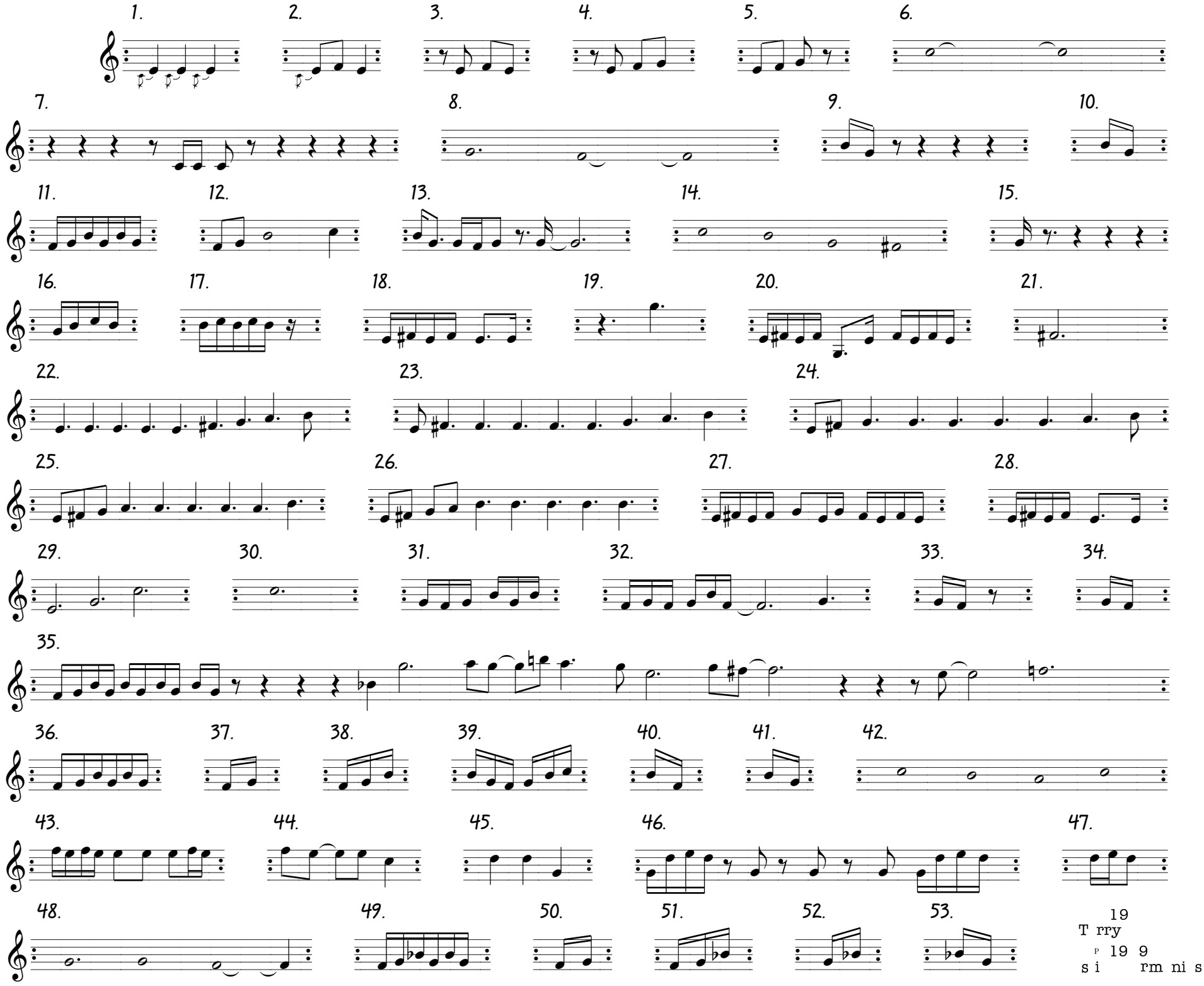
Como aquí tengo mi espacio para trabajar, yo diría que mi vida transcurre 30% docencia, 30% estudio, 30% composición de manera que me siento bién, me siento relajado. No me siento agobiado como ocurre a otras personas que se sienten agobiadas por la docencia.La idea es equilibrar sus actividades y no salirse de lo suyo. En todo el mundo los compositores viven de su composición y combinan su actividad con la docencia. Por lo general las universidades les dejan tiempo para desarrollarse como artistas o compositores. No es mi caso que me paguen para componer. Alguna vez tuve un trabajo en el que me pagaban por componer, hasta que algunas personas del medio se molestaron y presionaron para que no continuara esta vinculación,

11. Cómo funciona el negocio de conseguir encargos de música, y su posterior interpretación, grabación y difusión al público?.

G.L.: Eso tiene que ver mucho con la experiencia y con la gente que uno conoce. Yo no creo que aquí haya negocio, en Colombia no hay demanda para la composición, por eso es tan difícil. Si las orquestas grandes tuvieran una política de comisionar a la gente, esto se movería, pero no la hay. Esto es como una rifa, hacen un concurso cada año y eso es todo. En mi caso he tenido la suerte de conocer personas que cuentan con el apoyo de la empresa privada ó de las empresas del Estado, pero negocio como tal aquí no funciona. Mi negocio es éste: un estudio de grabación donde si conozco mucha gente y cuando alguien me comisiona un trabajo puedo hacer todo acá, la parte de creación y la parte de producción. Desgraciadamente se valora más la parte de producción que la parte intelectual. Pero se compensa una cosa con la otra, con el pago por el trabajo que hago.

Aquí no hay política de comisión como en otros países donde hay festivales regulares de las orquestas. Pero aquí no ha sido posible. Yo he sido comisionado algunas veces, por ejemplo para Rafael Puyana, orquesta filarmónica de Bogotá, Instituto Distrital de Cultura y Turismo, espectáculos de Teatro Musical, pero esos son casos muy aislados porque no son habituales. Son casos que ocurren porque eventualmente una persona interesada en esto, llega a una posición administrativa de nivel en la que puede mover dineros para la realización de equis proyecto. Pero por lo general hay mucha insensibilidad alrededor del tema. Hay una cantidad impresionante de gente que sabe hacer cosas bien, pero no sabe cómo ponerlas a funcionar porque no hay quien comisione y pague los trabajos. No hay una política que pueda asegurarle a un artista el reconocimiento por su trabajo creativo.

in



19
T rry
P 19 9
s i rm ni s

In C

Performing Directions

All performers play from the same page of 53 melodic patterns played in sequence.

Any number of any kind of instruments can play. A group of about 35 is desired if possible but smaller or larger groups will work. If vocalist(s) join in they can use any vowel and consonant sounds they like.

Patterns are to be played consecutively with each performer having the freedom to determine how many times he or she will repeat each pattern before moving on to the next. There is no fixed rule as to the number of repetitions a pattern may have, however, since performances normally average between 45 minutes and an hour and a half, it can be assumed that one would repeat each pattern from somewhere between 45 seconds and a minute and a half or longer.

It is very important that performers listen very carefully to one another and this means occasionally to drop out and listen. As an ensemble, it is very desirable to play very softly as well as very loudly and to try to diminuendo and crescendo together.

Each pattern can be played in unison or canonically in any alignment with itself or with its neighboring patterns. One of the joys of IN C is the interaction of the players in polyrhythmic combinations that spontaneously arise between patterns. Some quite fantastic shapes will arise and disintegrate as the group moves through the piece when it is properly played.

It is important not to hurry from pattern to pattern but to stay on a pattern long enough to interlock with other patterns being played. As the performance progresses, performers should stay within 2 or 3 patterns of each other. It is important not to race too far ahead or to lag too far behind.

The ensemble can be aided by the means of an eighth note pulse played on the high c's of the piano or on a mallet instrument. It is also possible to use improvised percussion in strict rhythm (drum set, cymbals, bells, etc.), if it is carefully done and doesn't overpower the ensemble. All performers must play strictly in rhythm and it is essential that everyone play each pattern carefully. It is advised to rehearse patterns in unison before attempting to play the piece, to determine that everyone is playing correctly.

The tempo is left to the discretion of the performers, obviously not too slow, but not faster than performers can comfortably play.

It is important to think of patterns periodically so that when you are resting you are conscious of the larger periodic composite accents that are sounding, and when you re-enter you are aware of what effect your entrance will have on the music's flow.

The group should aim to merge into a unison at least once or twice during the performance. At the same time, if the players seem to be consistently too much in the same alignment of a pattern, they should try shifting their alignment by an eighth note or quarter note with what's going on in the rest of the ensemble.

It is OK to transpose patterns by an octave, especially to transpose up. Transposing down by octaves works best on the patterns containing notes of long durations. Augmentation of rhythmic values can also be effective.

If for some reason a pattern can't be played, the performer should omit it and go on.

Instruments can be amplified if desired. Electronic keyboards are welcome also.

IN C is ended in this way: when each performer arrives at figure #53, he or she stays on it until the entire ensemble has arrived there. The group then makes a large crescendo and diminuendo a few times and each player drops out as he or she wishes.

