DOS COMPOSICIONES VOCALES DE MÚSICA POPULAR LATINOAMERICANA

DIEGO ALEXANDER CASTAÑEDA LOZANO
diegocaszano@gmail.com
3144775955

UNIVERSIDAD DISTRITAL FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS
FACULTAD DE ARTES ASAB
PROYECTO CURRICULAR DE ARTES MUSICALES
BOGOTÁ D.C, 2017

DOS COMPOSICIONES VOCALES DE MÚSICA POPULAR LATINOAMERICANA

DIEGO ALEXANDER CASTAÑEDA LOZANO
CÓDIGO: 20092098005
ÉNFASIS: COMPOSICIÓN Y ARREGLOS
DIRECTOR DE TRABAJO: SONIA VITERI

UNIVERSIDAD DISTRITAL FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS
FACULTAD DE ARTES ASAB
PROYECTO CURRICULAR DE ARTES MUSICALES
BOGOTÁ D.C, 2017

El amor es como un violín. La música podrá detenerse ahora y después, pero las cuerdas lo recordarán por siempre.

Silvio Rodríguez

RESUMEN

El presente trabajo propone la composición de dos canciones de géneros populares latinoamericanos para formato de cámara que conserva elementos estructurales, rítmicos y armónicos que los identifican con una visión propia. Es una propuesta dada a partir de la formación académica.

La primera propuesta compositiva comienza con la creación de una obra basada en elementos tradicionales del ritmo de huayno, tomando en cuenta sus elementos estructurales, rítmicos y melódicos.

La segunda obra toma como referente composiciones del contexto urbano, mediados por la formación académica del compositor que abandona en gran medida los métodos tradicionales de composición de estas músicas y busca la consolidación de una propuesta creativa personal, incluyendo elementos como escalas provenientes de modos, métricas irregulares y estructuras armónicas no convencionales (armonía cuartal).

Palabras clave: Composición, Latinoamérica, canción, música popular.

ABSTRACT

The present work proposes the composition of two songs of Latin American popular genres for chamber music that preserves structural, rhythmic and harmonic elements that they identify with their own vision. It is a proposal given from the academic training.

The first proposal of the composition begins with the creation of a work based on the traditional elements of the huayno rhythm, taking into account its structural, rhythmic and melodic elements.

The second work takes as a reference the compositions of the urban context, the meditations for the academic formation of the composer that largely abandoned the traditional methods of composition of these musics and seeks the consolidation of a personal creative proposal, including elements such as the scales of the modes, irregular metrics and unconventional harmonic structures (quartal harmony).

Keywords: composition, Latin America, song, folk music.

TABLA DE CONTENIDO

1. INTRODUCCIÓN 1
2. JUSTIFICACIÓN 2
3. OBJETIVOS 4
   3.1. OBJETIVO GENERAL 4
   3.2. OBJETIVOS ESPECIFICOS 4
4. MARCO TEÓRICO 5
   4.1. LA MÚSICA LATINOAMERICANA: REVISIÓN HISTÓRICA 5
      4.1.1. Influencia de los instrumentos nativos y europeos 7
      4.1.2. Siglo XIX: Nuevas perspectivas musicales 8
      4.1.3. Música de cámara y Latinoamérica 9
   4.2. EL LIED: HACIA UNA EXPRESIÓN MUSICAL DE LA CANCIÓN 10
   4.3. UNA MIRADA HACIA LA CANCIÓN POPULAR 12
   4.4. EL HUAYNO 14
5. METODOLOGIA 17
   5.1. LINEA DE INVESTIGACIÓN 17
6. COMPOSICIONES 18
   6.1. KILLA (HUAYNO) 18
      6.1.1. Instrumentación 18
      6.1.2. Descripción lírica 18
      6.1.3. Letra 18
      6.1.4. Entorno melódico – armónico 19
      6.1.6. Forma 20
      6.1.7. Textura y ejecución 20
      6.1.8. Métrica 21
   6.2. ALMAS 37
      6.2.1. Instrumentación 37
      6.2.2. Descripción lírica 37
      6.2.3. Letra 37
      6.2.4. Entorno melódico – armónico 37
      6.2.5. Introducción 39

6.2.6. Forma 39
6.2.7. Textura....39
6.2.8. Métrica 40
7. CONCLUSIONES 54
8. BIBLIOGRAFÍA....55
8.1. ENLACES DE INTERNET 56

1. INTRODUCCIÓN

En el ambiente musical académico con frecuencia se estudian e interpretan géneros musicales que son notablemente generalizados, debido a su amplia circulación, aportes técnicos, su complejidad y elaboración, y en algunas ocasiones simplemente a la tradición de los mismos. Aunque este saber es enriquecedor y altamente efectivo para el proceso pedagógico e interpretativo, se observa un desconocimiento de otros géneros, que, si bien no han sido muy bien vistos desde la academia y tienen un origen y desarrollo empírico, están provistos de un claro sentido e identidad y son merecedores de estudio, interpretación y difusión. Siendo diversos los géneros que podrían abarcarse, este proyecto compositivo se dirige hacia la canción popular latinoamericana concebida como aquella música vocal compuesta en los países de Centro y Sudamérica donde predominan las lenguas provenientes del latín (español, portugués y francés), que además hacen uso de ritmos originados del sincretismo de las músicas europeas, indígenas y africanas, influencias claras y determinantes en la génesis de lo que hoy se conoce como música folclórica o tradicional.

Para contextualizar al lector, es necesario incluir en el marco teórico las definiciones de los géneros populares tomados en cuenta para componer las obras. Además, es importante comprender el fenómeno de la música vocal en américa latina desde los cantos influenciados por formas literarias heredadas de Europa, pasando por la figura del trovador y la canción social, cuyo auge llega a mediados del siglo XX, hasta el impacto de las nuevas expresiones producto de la fusión e incorporación de nuevas formas musicales y literarias. Es importante también comprender la amplia concepción del término “popular” y analizarla bajo una visión moderna, en la cual no se diferencia de manera tan radical de la música académica, como sucedía hace un par de décadas. Se incluyen también definiciones sobre conceptos básicos como composición, música de cámara y una comparativa de la instrumentación original de los géneros huayno y elementos de otros géneros latinoamericanos que se toman para la creación de la segunda obra compositiva.

A manera de investigación y recopilación de datos, se realizó la audición y posterior análisis de obras populares compuestas en Argentina, Bolivia y Perú, principalmente en los ritmos de huayno y otros ritmos latinoamericanos. Esto permitió la comprensión de elementos formales melódicos y armónicos y de estructura que sirvieron de base para las composiciones realizadas.

Con relación a la adquisición de material escrito, se evidencia un incremento en el interés de la academia por las músicas tradicionales, sin embargo, se hace escasa la investigación y al final son las mismas obras las que proporcionan la información necesaria para su interpretación. El camino que ha llevado a la conformación de los géneros musicales populares en Latinoamérica es muy antiguo. La clara influencia de las culturas indígenas precolombinas así lo evidencia. Dada la coherencia y similitud de elementos musicales definidos en cada género (escalas utilizadas, progresiones armónicas, formas), se puede asegurar que, a pesar de la escasez de material académico (en comparación con la música clásica o culta), la tradición oral es fuente fiable en la contextualización y comprensión de los géneros musicales compuestos.

2. JUSTIFICACIÓN

La música latinoamericana ha sufrido desde su origen falta de difusión y por tanto de conocimiento y estudio. Debido a la colonización cultural de Europa y Norteamérica, el sentido de pertenencia y gusto por nuestras expresiones artísticas ha sido relegado a pequeños espacios. Las músicas tradicionales son víctimas de la marginalización en los medios masivos de comunicación. Resumiendo lo planteado por Caicedo, esto crea un círculo vicioso en el cual la música no se difunde; por tanto, no se conoce, no se interpreta y en definitiva no se graba, dificultando enormemente su crecimiento y reproducción en la sociedad actual. Resulta preocupante que la comunidad académica no avance en su promoción. La idea de que la música compuesta en Latinoamérica es de menor calidad que la hecha en el exterior aún se mantiene en el imaginario colectivo pese a que compositores prolíficos de la talla de Astor Piazzolla en Argentina, Heitor Villalobos en Brasil o Manuel Ponce en México, por nombrar algunos, daban cuenta desde inicios del siglo XX de la riqueza y calidad que se podía llegar a lograr con las músicas nacionales de sus respectivos países. El asunto pues, no radica en una situación real en la que las composiciones en Latinoamérica adolezcan de falta de originalidad, simplicidad o mala elaboración, sino más bien un malentendido cultivado para beneficio de intereses extranjeros a través de los años que merece ser desvirtuado.

El concepto de “popular” es diverso y tiene muchas acepciones, según el contexto se puede hablar de música popular como aquella de recepción masiva y grandes audiencias, asociada al fenómeno *pop* de segunda mitad del siglo XX, que combina elementos del rock, dance y folk norteamericanos; se puede entender también (en un sentido peyorativo) como la música del gusto de la población campesina o de bajos recursos, con géneros como la ranchera y la carranga, esta definición aceptada por aquellos que entienden el término “clase popular” como clase social menos favorecida; en casos menos frecuentes, se adopta el uso del término como la música relacionada con la política o el nacionalismo de cada país. Sin embargo, el presente proyecto adopta el término “popular” desde la visión general de la academia, la dualidad que presenta ésta con la música “culta” o “clásica”, principalmente estudiada e interpretada en academias y conservatorios. En definitiva, al hablar de música popular en el contexto académico solemos referirnos a expresiones folclóricas, corrientes musicales modernas y en general, cualquier tipo de música opuesta a la comprendida como “culta”.

Se debe destacar, sin embargo, que, aunque esta dualidad entiende ambos términos como polarmente opuestos, en la práctica musical actual no es tal, como menciona en su artículo el argentino Octavio Sánchez:

> Desde la práctica, los que superan la dicotomía culto/popular son los verdaderos protagonistas de la ejecución musical, ya que la circulación de música y músicos entre estos ámbitos frecuentemente tenidos por opuestos es mucho más amplia de lo que se cree. Por ejemplo, en nuestra provincia más de la mitad de los integrantes de las orquestas de música mariachi (cuyo circuito lo constituyen bodas, cumpleaños, fiestas de todo tipo, es decir lo opuesto al ícono "teatro") son instrumentistas de la Sinfónica o de

> la Filarmónica Provincial, que conviven con músicos con otra formación, en su mayoría autodidactas, pero con un profundo conocimiento de los lenguajes populares que interpretan. (Caicedo, 2013)

Es común, además, encontrar dentro de los repertorios de recitales de estudiantes de música con énfasis en interpretación, piezas clásicas y populares, a veces en igual cantidad. La importancia de conocer diversos lenguajes musicales sin duda enriquece y nutre el saber del estudiante. La brecha generada por la dicotomía culto/popular se debe hacer menor cada vez. Por lo tanto, de ahí nace el interés por realizar dos composiciones de piezas populares latinoamericanas presentadas en este trabajo.

3. OBJETIVOS

3.1. OBJETIVO GENERAL

Elaborar dos composiciones vocales basadas en músicas populares latinoamericanas, tomando en cuenta elementos musicales comunes de estas.

3.2. OBJETIVOS ESPECIFICOS

- Analizar elementos característicos de la tradición musical latinoamericana relevantes al proceso compositivo.

- Utilizar grabaciones de diversas obras vocales populares que permitan identificar aspectos ritmo-melódicos.

- Diferenciar aspectos de la música tales como: origen, antecedentes, elementos musicales y relación de la música con el entorno.

- Componer una pieza del género huayno-canción.

- Componer una pieza vocal de género libre, influenciada por los elementos musicales analizados en las obras escuchadas, usando elementos no convencionales, tanto rítmicos como armónicos.

- Aportar material que pueda ser interpretado en los ensambles o grupos de cámara de la facultad.

4. MARCO TEÓRICO

4.1. LA MÚSICA LATINOAMERICANA: REVISIÓN HISTÓRICA

Desde inicios del siglo XIX en Europa Central se realizaron los primeros estudios musicológicos con una tendencia nacionalista que posteriormente se fue replicando en Latinoamérica. Esto implicó la recuperación y construcción de un pasado musical marcando la necesidad de acceder a fuentes primarias, escritas, orales o mediales. La tendencia nacionalista fue revertida por los estudios de la música del periodo colonial debido a sus rasgos comunes en el repertorio, esta dinámica se presentó en territorios políticamente integrados, de orden social y étnico común, la Corona y la iglesia fueron las principales representantes. Así, lograr un primer acercamiento al musical precolombino ajeno a las fronteras nacionales modernas, suscitó rescatar conocimientos de crónicas de la conquista, iconografías indigenistas e instrumentos descubiertos por la arqueología y la etnografía.

A finales de los años setenta aún no se avanzaba lo suficiente frente al abordaje de la música latinoamericana debido a la carencia de estudios locales que en definitiva tenían una visión integrada y comparada a su diversidad social y cultural. En los años ochenta los avances de la música latinoamericana eran bajos en relación a la música universal, cuyos estudios eran publicados principalmente en Europa y Estados Unidos. Fue hasta el siglo XX en donde los estudios contribuyeron a la expansión de esta música a otros países. Llegado a este punto, el siglo XX significó un momento crucial para comprender el concepto, el origen, las influencias y las características de la música latinoamericana.

En cuanto al concepto de la música latinoamericana, se refiere a los ritmos y músicas populares que tienen su origen en América Latina. Es decir, aquellos géneros propios y particulares de cada región que se dan desde el norte de la frontera de México hasta el extremo sur del continente americano, incluyendo la zona del Mar Caribe; estos países comparten una característica común, la predominancia del idioma español y portugués del Brasil. Dentro de los géneros se puede encontrar el tango y la milonga de Argentina, la cumbia y el currulao de Colombia, la cueca y la tonada de Chile, la samba y el Bossa Nova de Brasil, el vals y la marinera de Perú, entre muchos otros géneros que a su vez han derivado de estilos más internacionales como el pop, el jazz, el reggae, el hip-hop y el soul, definiendo el desarrollo de otros géneros latinos como el reggaetón.

El término de música latinoamericana se empezó a utilizar en los años 50 en los Estados Unidos, siendo empleado popularmente como música latina o *latín Music* en inglés, el cual tiende a confundirse con las músicas andinas de origen indígena y de género caribeño. Utilizar el término música de América latina o música latinoamericana resulta más preciso e idóneo. Aun así, el término cambia según su desarrollo en cada país, un ejemplo de ello es en Europa en donde la música latinoamericana se usa también para referirse a la música clásica que fue compuesta en países de América latina durante el periodo colonial.

Según Aretz (2004) existen tres capas que explican el condicionamiento de la expresión musical latinoamericana:

> Un primer elemento indígena, sobre el que se implanta el aporte de los conquistadores y colonizadores hispánicos; un segundo elemento africano, que fue llegando durante la colonia y un tercer elemento europeo (incluso hispánico) que se agrega desde que las nuevas nacionalidades abren su puerta a la inmigración. (Aretz, 2004)

De acuerdo a lo anterior, el origen de la música latinoamericana se remonta a la conquista de los españoles, quienes antes de arribar habían tenido contacto con culturas provenientes de arabia, África y países como Francia. Esto implicó una mezcla de sonidos gitanos, judíos y africanos. Dentro de las influencias que tuvo la música española fue el estilo de canto nasal proveniente del norteafricano y el uso de la improvisación recogidos por los ibéricos. Francia realizó un soporte valioso en relación a la tradición de los trovadores, de esta herencia se mantuvieron formatos de composición lírica como la décima. Dentro de la estructura poética esencial de la composición de las letras en la música latinoamericana, se encuentra en boleros, vallenatos y corridos.

La décima es conocida como una característica de influencia española, consiste en la composición de la letra de una canción en diez líneas de ocho sílabas cada una, esta forma de componer fue utilizada por muchos estilos de canciones latinoamericanas, siendo influenciada por ritmos africanos que posteriormente dieron auge a otros ritmos latinos como la rumba cubana, la samba brasileña y la marimba ecuatoriana. Perú un fue país enriquecido por los legados europeos y africanos, desarrollando músicas como el festejo, el landó, y socavón. Además de ser la décima una contribución fructífera en Latinoamérica, la síncopa proveniente de la cultura africana también marcó un precedente en el desarrollo de estas músicas.

Existen regiones latinoamericanas que han permanecido ajenas a la influencia occidental, conservando intacto su legado musical, otras regiones también aborígenes se han abierto a la comunicación y se encuentran en proceso de aculturación, mientras otros pueblos ya poseen un repertorio musical, lejos de sus raíces musicales y con diversos elementos de la música europea y africana. Para que estas diferencias existieran hoy día, dependió de las sucesivas oleadas de los conquistadores, exploradores y colonos que llegaron a América en los primeros siglos de la conquista. En principio se aventaron en las Islas del Caribe y más tarde en tierras extendidas en la zona cordillerana (desde el límite norte de México hasta el norte de Chile y argentina). Las primeras civilizaciones colonizadas fueron la azteca, Maya-quiché, chincha e inca, sin embargo, hubo continentes como las selvas brasileñas, colombianas, ecuatorianas y venezolanas las cuales tardaron muchos siglos en ser colonizadas, incluso en la actualidad muchas tribus aborígenes siguen ajenas a la influencia occidental.

La región andina es un ejemplo claro en donde aún se conserva algo de la música precolombina, esto fue debido a su distancia significativa de la Costa. Siendo difícil para los

españoles su acceso y por consiguiente su conquista. A su vez, los habitantes de estas comunidades optaron por cerrarse al mestizaje étnico y cultural. Sin embargo, otras tribus autóctonas no contaron con el mismo destino de la región andina, pues la acción de los conquistadores fue mucho más contundente, siendo fueron comunidades colonizadas por los españoles y portugueses debido a la oposición de sus manifestaciones artísticas autóctonas. Lo que se sabe de estas tribus era que utilizaban la música como danza ritual, después de la siembra y recolección de cosecha.

4.1.1. Influencia de los instrumentos nativos y europeos

De manera que muchas civilizaciones pre-colombinas como los Mayas, desarrollaron su música creando diferentes instrumentos característicos, y que mantienen su esencia en otras músicas de la región, como es el caso de la música andina. Estudios arqueológicos han mencionado la variedad de repertorio organológico que culturas como la inca, azteca y maya tenían. Dentro de estos se encuentra el tambor de hendidura, vasos de percusión y fricción, maracas naturales y de terracota, cascabeles, raspadores, flautas de diversos tipos y tambores variados. Esta información se conoció hasta después de muchos años en donde los arqueólogos encontraron evidencia en excavaciones y en pictogramas.

De los instrumentos rítmicos, se empleaba el tambor hendidura, sobreviviendo aún entre los jíbaros de Colombia y los Bora del Perú (con ejemplares más rústicos). Las maracas y los cascabeles eran realizados de materiales como las frutas secas, madera tallada o arcilla y eran considerados como instrumentos imprescindibles para un buen rito medicinal. Los aztecas hacían uso del *"huehueti"* un tipo de tambor utilizado para la guerra y para la danza. El imperio romano incaico prefería los tambores portátiles de marco como la tinta o la caja, estos son empleados en la actualidad en el folclore y la región andina.

Dentro de los instrumentos melódicos precolombinos se encuentran los aerófonos, siendo los más representativos del altiplano suramericano, como la flauta de pan y la quena, otras flautas milenarias fueron la tarka, anata, silbatos, ocarinas, flautillas, y dentro de las trompetas naturales están las de arcilla, caracol y bambú.

Lieberman (1969) menciona el trabajo realizado por Jorge Daher, quien estudió más de 1.400 instrumentos arqueológicos de México y Centroamérica, descubriendo la existencia de mil ejemplares y cuatrocientos tipos acústicamente diferentes. Posteriormente desarrolló modelos similares a los encontrados para su adaptación a orquestas contemporáneas y conjuntos instrumentales. Llegado a este punto, el material precolombino sobrevive en el folclor musical y en manos de músicos aborígenes, por lo que se hace importante la iniciativa de compositores a incluir este ornamental en sus obras.

Ahora bien, el desarrollo de la música latinoamericana en los pueblos en donde se hace evidente la influencia europea y africana, incluye instrumentos como el güiro presente en la cumbia, los tambores presentes en ceremonias religiosas y sociales y la guitarra española.

Posteriormente, países como Perú, Ecuador y Bolivia aportaron a la música latinoamericana instrumentos autóctonos de viento y percusión, mientras que el uso de armonía y cuerdas fue más característico de la influencia española.

El ritmo es mantenido con patrones simples y variados. Los tambores utilizados son cubiertos en madera y cuero. Se pueden acompañar por otros instrumentos como las sonajas, los guijarros o las semillas. Los instrumentos de cuerda son de origen europeo y Mediterráneo teniendo variadas adaptaciones locales como el charango y la mandolina.

4.1.2. Siglo XIX: Nuevas perspectivas musicales

Hasta aquí ha sido evidente que la música latinoamericana se ha visto sujeta a ciertos procesos del continente occidental. La música europea por su parte comparte una historia de procesos sociales y estéticos que enriquecen los saberes latinoamericanos. Fue en el siglo XIX donde empezó un cambio radical que determinó cambios en los repertorios locales de la época, la clase burguesa y el surgimiento de una clase media urbana iniciaron cambios de la escena musical, pues anterior a esto la música sólo era aceptada en espacios religiosos y nobiliarios. Así, la música después del periodo colonial empezó una actividad de cámara. La música en Europa y América dejó de ser un hecho religioso a ser un patrimonio de la burguesía, esto ha marcado una gran diferencia en los abordajes del quehacer de la música latinoamericana, ya que parte de un constructo de identidad, colectivo y personal, el cual ha sido valorado negativamente, Alejo Carpentier lo menciona como un rejuego de confrontaciones entre lo propio y lo ajeno.

La música en el siglo XIX marcó dos posturas que se yuxtaponían y se complementaban a la vez, Miranda y Tello en su libro “la música en Latinoamérica” mencionan por un lado la idea de la “música pura”, la cual solía ser accesible y deleitable para la clase burguesa de forma individual, y por otro lado, nuevas propuestas que involucraron canones y colectivos. Posicionar la música latinoamericana fue un fenómeno que se desarrolló teniendo en cuenta la historia de la música en sí, la música formal y sus variaciones y arreglos de melodías populares, siendo aceptadas en la medida que fuera un ejercicio de identidad. Sin embargo, esto no posicionó a la música latinoamericana como sí ocurrió con la música “formal”, ninguna de sus obras por el siglo fue reconocida o exaltada, quizá fue el periodo en el que está música más estuvo en declive, con poco conocimiento y estudio de la misma. Mientras buscaba un cambio profundo de índole social, la música europea ya evolucionaba rápidamente teniendo un auge más notable e impactante.

A partir del siglo XIX, la música latinoamericana tuvo una tendencia nacionalista, desarrollada por compositores que viajaron a Europa, estando sus creaciones musicales marcadas por una arquitectura de equilibrio y balance del estilo clásico. A esta tendencia se le conoció como neoclasicismo, siendo el compositor Stravinsky (1882-1991) el más representativo de la época. Su trabajo consistió en retomar algunos elementos compositivos tradicionales, dándole un nuevo aspecto armónico y rítmico, característicos tiempos después al siglo XX.

4.1.3. Música de cámara y Latinoamérica

La música de cámara es un término que aparece durante la Edad Media y el Renacimiento, se llama así por las habitaciones en las que se interpretaba la música, siendo pequeñas cámaras en donde ensayaban músicos y grupos reducidos. Se encontraban particularmente en los palacios reales y era de uso particular a los soberanos y servidores del rey. Según el diccionario de la música, este tipo de música empezó a difundirse primeramente en casas y salas de concierto hasta grandes espacios de la realeza. Los músicos de cámara, cantores e instrumentistas comenzaron a participar en ceremonias ostentosas, ejecutando repertorio que no pertenecía a las costumbres de índole religioso, es decir interpretaban música profana o secular. La música compuesta durante este periodo era para pequeños conjuntos vocales e instrumentales; a nivel vocal se podían tener de tres a cinco voces y a nivel instrumental se conformaba según los instrumentos disponibles de la época.

Uno de los compositores representativos que llevo la música de cámara a los conciertos fue Beethoven, sus obras fueron caracterizadas como complejas y difíciles para músicos principiantes. Los cuartetos de cuerda empezaron a tomar auge a principios del siglo XVII, siendo composiciones menos complejas y con mayor capacidad expresiva (aún no aptas para principiantes). En el barroco (1600-1750) se realizaban sonatas en trío o conjuntos mayores de hasta ocho intérpretes. Sus composiciones eran para cantata de cámara (voz solista o dúos).

Dentro de las características de la música de cámara se encuentra el carácter íntimo que representa para el intérprete y el público, siendo una creación genuina en donde cada músico interpreta una parte diferente, siendo peculiar la ausencia de un director. Crea una atmósfera especial, en donde cada músico se sitúa de tal manera que pueda mirar a los demás y logre una mejor coordinación. Se utilizan de 2 a 20 instrumentos, y las composiciones, aunque se han realizado en mayor medida para cuerdas, se han involucrado formatos mixtos como los mencionados a continuación: 1. Dúo sonata 2. Trio 3. Trio cuerdas 4. Trío con piano 5. Cuarteto de cuerdas 6. Cuarteto de piano 7. Quinteto de cuerdas 8. Quinteto de piano 9. Quinteto de vientos madera y 10. Quinteto de metales. Cuando un ensamble maneja más de 20 a 25 instrumentos, se le considera una orquesta de cámara, siendo uno de los formatos más habituales del siglo XVIII.

En el siglo XX la música de cámara se caracterizó por composiciones variadas, incluyendo instrumentos como el arpa, la percusión y la guitarra. En Latinoamérica ha sido el campo exclusivo de muchos profesionales, uno de los grupos colombianos de aborda esta corriente es “América Mestiza”, un cuarteto (guitarra, flauta, bajo, voz) que ha incursionado hacia nuevas propuestas musicales, manejando instrumentos de flauta característicos de la región andina. Otro grupo, es el dúo “Canto de Latinoamérica” ha sido un grupo dedicado a la música de cámara latinoamericana para voz y piano. Estos grupos latinoamericanos comparten lo “popular” que se ha alejado debido al auge de la globalización y el manejo de repertorio mayoritariamente académico.

4.2. EL LIED: HACIA UNA EXPRESIÓN MUSICAL DE LA CANCIÓN

El romanticismo comprendido desde 1815 y la primera década del siglo XX, trajo consigo la exaltación de la libertad, el predominio de sentimientos por encima de la razón, fascinación por lo exótico y el nacimiento de un público musical constituido por la burguesía. Los compositores de la época abandonaban la rigidez del clasicismo, buscando expresiones más directas y apasionadas, se tenían que valer de recursos como melodías bellas, manejo de un pulso irregular con pequeños acelerando, retardando, constantes crescendos y diminuendos, obras más extensas y libres, y finalmente utilizando una serie de pequeñas formas más íntimas y sentimentales de la música romántica, como formas para piano y el Lied.

El Lied (*Lieder* en plural) forma que se desarrolla a lo largo de este apartado, se le conoce también como canción romántica, es una composición breve para voz y piano, cuyo término nació en la época clásica y evolucionó hasta el romanticismo, desarrollado por el compositor austriaco Schubert. Según Jaramillo (2008) el Lied es "poner la música al servicio de la poesía, ya que su esencia está dada por la recreación de poemas. La voz y el piano son sus dos protagonistas en igualdad de condiciones, porque el papel del piano no se circunscribe al mero acompañamiento". Zamacois postula una definición más moderna "canción original, escrita para ser cantada por una sola persona, compuesta con ambición artística, pero en un estilo íntimo, desprovisto de efectismo a vocales, y en la cual poesía y música se funden totalmente, está al servicio de aquella y no a la inversa". Esta forma poético-musical tomó gran importancia en la música de cámara, llamando la atención de grandes compositores sobre el efecto poético a través de una melodía y la descripción ingeniosa de la interpretación del piano, lo que hacía a la canción artística ya característica del romanticismo en donde primaban las emociones humanas.

En el siglo XVIII en Alemania y Austria, antecesores de Schubert ya habían incursionado en la poesía lírica alemana, sin embargo, los poetas mantenían su interés en que sus producciones tuvieran vida independiente, es decir, que no fueran textos puestos en música. A finales del siglo Zumsteeg (1760-1802) fue pionero en la balada, posteriormente siguieron otros compositores como Schubert, Schumman, Chopin, Lizt, entre otros, quienes perfeccionaron los aportes impartidos desde el clasicismo.

Schubert (1797-1828) escribió más de 600 Lieder entre 1814 y 1828, es decir una media de 43 por año. Se inspiró no sólo de las baladas de Zumsteeg sino también de obras compuestas por Mozart y Goethe. Los temas preferidos en sus canciones fueron la muerte, la naturaleza y el amor, dándole una atmósfera descriptiva en el piano, con motivos repetitivos, y en la voz interpretando el contexto del texto. Para Schubert estos dos elementos debían estar en sincronía, de lo contrario la canción carecería de sentido y expresión. Los tramas imaginarios, también fueron de su interés enmarcados en temas como Die schöne Müllerin (la bella molinera) y Winterreise (viaje en invierno), muchas de sus piezas se han convertido en canciones populares hoy en día, como Am Brunnen vor dem tore y Das Heideröslein.

Michels (s.f) establece tres categorías, según los Lieder de Schubert:

- ***Lied estrófico simple***: Es un modelo sencillo, estructurado por un texto en forma de poema formado en estrofas regulares para las que el compositor escribe una misma música. Así, la melodía y el acompañamiento son iguales en cada estrofa. Sigue un esquema A-A-A.
- ***Lied estrófico variado: T***ambién es estructurado en estrofas modificando la melodía y/o el acompañamiento, esta variación le otorga a las estrofas matices expresivos diferentes a partir de un mismo material musical. Un esquema sería A-A'-A''.
- ***Lied de composición desarrollada:*** Se sigue la acción expresada en el poema partiendo de que la melodía y el acompañamiento son siempre nuevos.

Existen otras formas de Lied como A-B-A, siendo una sección que abre y cierra la composición y una sección central distinta contrastando las demás. La forma de fondo se utiliza de forma de estribillo que se repite en cada estrofa distinta.

En el romanticismo temprano otro compositor que desarrolló el lead fue Schumann (1810-1856), el cual se diferenció del trabajo de Schubert en la medida que utilizó el Lied como una posibilidad expresiva y no como un género fundamental. Creó aproximadamente 250 Lieder a partir del año 1840, se inspiró de poetas como Hine, Ruckert y Eichendorff, centrándose en la traducción de cada palabra más que en la generación de atmósferas como lo hacía Schubert. Sus canciones tuvieron representaciones de amor contrariado y de la naturaleza, esto es evidente en sus temas musicales como "Los amores del poeta (Dichterliebe), "El amor y la vida de una mujer", "Claro de luna" y "Crepusculo", estos dos últimos fueron admirables en su evocación de la naturaleza. En cuanto a la forma, Schumman le dio un papel esencial a la improvisación mencionando "toda obra debe presentar un desarrollo espontáneo". Sus Lieder pueden clasificarse en dos categorías:

- ***Los Lieder aislados:*** Predomina el "entrofismo", modificado frecuentemente según las exigencias del texto.
- ***Los ciclos:*** su organización es precisa, tiene encadenamientos según las relaciones tonales. Lo que permite el uso de recursos musicales según los emergentes de cada ciclo.

Es oportuno mencionar el interés de Schumman por resaltar la interpretación del piano, pues para él, consistía en su vehículo para la expresión del contenido del poema, sirviendo como apoyo al cantante para su interpretación.

Más tarde en efecto, el Lied ocuparía un lugar primordial, convirtiéndose en un verdadero símbolo nacional de los países europeos, principalmente en Alemania. Pero que por su contenido expresivo se terminaría exportando a todos los continentes, interpretándose el Lied en casas, auditorios o conciertos con nuevos acompañamientos instrumentales como la guitarra. Fue una época que perduró al posromanticismo y al siglo XX, con gran dominio de

músicos germánicos, continuidad de franceses y rusos, y la entrada en escena de compositores de otras naciones. De esta manera los compositores tenían un alto grado de independencia en la expresión lírica, expresando lo que no se decía usualmente, y reflexionando sobre diversos temas de la vida cotidiana.

4.3. UNA MIRADA HACIA LA CANCIÓN POPULAR

Grandes creadores del clasicismo y romanticismo hicieron arreglos de canciones populares, recopilando piezas folclóricas, influyendo en la creatividad de otros músicos. Así, la "canción culta" sobrevivió junto con la música profana y monódica (de una sola voz con acompañamiento instrumental) cuyos poetas-músicos eran los trovadores. En el siglo XX en Latinoamérica los estudios musicológicos no avanzaban lo suficiente para dar cuenta de la canción popular, limitando el análisis formal de la canción adscrito a los regímenes de estrofa-estribillo habituales en la canción folclórica y el Lied. Hecho no ocurrido con la música clásica en la que los saberes se encuentran integrados, abundando definiciones lexicales, producto de uso e historicidad. De esta manera, la canción popular presenta desafíos para el estudio analítico, pues no es analizada puramente desde registros gráficos en partitura, sino desde otros paradigmas como la etnomusicología, la antropología, la semiótica y la musicología popular.

Por mucho tiempo, estuvo la dicotomía entre la música de tradición escrita, llamada docta, culta o clásica y la música de tradición oral, llamada tradicional o folclórica, sin embargo, fue hasta el siglo XX en donde se reconoció la variedad y riqueza de la canción popular. En 1997 Juan González propuso una definición instrumental de música popular en la que enfatiza el quehacer musical en particular "práctica musical urbana o urbanizada, que es definida por su masividad, mediatización y modernidad". Hace interesante su postura al diferenciarlo de las prácticas musicales tradicionales, comunitarias y orales. Sin embargo, otras posturas, se alejan de lo mediático refiriéndose a la canción popular como composiciones que perviven a lo largo de los años, conocidas por la cultura y transmitidas de forma oral y escrita a otras generaciones. Ha servido como articuladora de cambios sociales, transmitiendo valores, actitudes y creencias que son recibidas y asimiladas desde la emoción y la corporalidad del oyente, siendo una canción por y para el pueblo, definición que rescata contribuciones musicales de América latina y sus regiones.

Entre tantas definiciones, la que marca una visión global y completa sería la postulada por Rodolfo Alchourron, quien menciona en su libro "composición y arreglos de música popular", que la música popular abarca modalidades múltiples de la música contemporánea. Es un tipo de música medianamente masiva y se ubica sus posturas lejos de la música clásica, culta, erudita o de concierto. Este mismo compositor profundiza en la palabra *popular*, siendo:

> La música que ha llegado a ser muy conocida a través de los medios de difusión (pop, rock and roll u otras similares), como otras expresiones musicales, folklóricas o

> localistas que, aunque a veces muy conocidas, interesan a públicos menos numerosos[...](siempre que no sea deliberadamente clásica)[...] (Alchourron, 1991).

La canción popular parte de una pluralidad de textos que se muestra más como un proceso que como un producto. Pues como lo menciona Caro Barona la canción pasa por tres tiempos, el tiempo del que la crea, el tiempo del que la canta y el tiempo del que la escucha, es decir, existe cuando es compuesta, cuando es arreglada, cuando es interpretada y cuando es reinterpretada. De este modo, la canción se nutre de prácticas sociales generadoras de textos que son cargados de sentido por diferentes personas. Respecto al género musical que se le atribuye a la canción popular, se puede decir que estudioso de la música popular, han dejado claro la limitación de categorizar la canción popular en un solo género musical, pues ésta puede atribuirse a más de una categoría del discurso más que un rasgo intrínseco a la propia música. Así, la idea de generó González (2013) la propone como una construcción social, una pieza móvil a las necesidades de un grupo.

Hacia los años 50s la canción popular irrumpió en el rock and roll y sus derivados contribuyendo a nuevas distinciones e identidades sociales, esto ocasionó una reacción de la industria musical. Por un lado, manifestaron conformidad con el éxito de las ventas de este nuevo género principalmente para los consumidores adolescentes. Y por otro lado se preocuparon que el consumidor adulto quedará fuera de ese nuevo escenario, como lo dice González (2013) “los adultos eran los que venían comprando disco desde hacía medio siglo y resultaba inimaginable que desde fines de los años cincuenta dejarán de hacerlo, como sucedería”. Esto quiere decir que crecía un dilema en cómo hacer para coexistir lo nuevo con lo ya consolidado. Investigaciones en Colombia y Argentina han permitido conocer las producciones discográficas de procesos creativos en torno a la música popular contribuyendo al conocimiento de nuevas bandas emergentes en principio en los años noventa, otros músicos que le apostaron a esta música decidieron alejarse de la producción masiva, mediatizada y moderna (industria musical), de lo cual surgió la producción independiente. Esta consistía en sellos independientes, auto producción, el mercado callejero y la piratería.

Llegados a este punto, la canción popular se aleja de formalismos característicos de la música culta y del seguimiento de fórmulas musicales para alcanzar un éxito comercial. El cantautor de esta música se centró en dejar de referirse a sí mismo o a su público y empezó a hablar del otro, teniendo una dimensión social de los problemas, y a la cual muchas músicas no se habían referido antes. Violeta Parra y Víctor Jara marcaron la canción popular en Chile, unidos por rescatar y conmemorar su sentir frente a perspectivas de Latinoamérica. El primer paso lo dio Violeta Parra con el tema “El gavilán” para guitarra y voz, posteriormente Víctor Jara enmarcó en su música un concepto de vanguardia aplicando estrategias de creación colectiva y enlazando la música con el drama y la danza. Con estos artistas la música popular chilena logró escenarios más amplios redescubriendo lo propio y proponiendo un nuevo modo de vivificar la creación popular.

El rescate de géneros del pasado, hacía que la canción popular narrara hechos de distinta naturaleza, de esta forma compositores latinoamericanos durante el siglo XX adoptaron su estructura original a coros y dúos con acompañamiento instrumental, según la necesidad expresiva. Quilapayun en 1970 fue uno de los grupos chilenos que con sus posibilidades instrumentales y vocales lograron gran difusión y popularidad nacional e internacional. Justo a la época le coincidía un clima de alta agitación política, por lo que está música trajo esperanza en la construcción de un escenario político y social más inclusivo y participativo, hubo optimismo y confianza en los partidarios de la coalición, pues con sus canciones Quilapayún relata una tragedia, no como un lamento, sino como una denuncia y anuncio de mejores tiempos. En este orden, la canción popular tiene responsabilidad de hacerse cargo de preguntas que ayudan a la comprensión de hechos narrados.

4.4. EL HUAYNO

Es un género musical y danzario cuyo origen se remonta al periodo prehispánico. Ha tenido mayor difusión en los Andes peruanos extendiéndose por toda la región andina, y asentándose principalmente en las regiones comprendidas entre Perú, Bolivia y Argentina, con variantes particulares en cada región. En la sociedad peruana el huayno alcanza una importancia simbólica de expresión cultural y factor identitario. Aunque el auge de este género es reconocido hoy en día en Latinoamérica, no siempre fue así, en el siglo XIX la música indígena no acaparó el interés de la intelectualidad, haciendo que los escritos sobre este género se pospusieran.

Existen diversas definiciones sobre el huayno, las cuales exaltan un legado musical, el simbolismo de una cultura o la expresión convertida en música, a esta última hace alusión el músico y compilador de canciones andinas Carlos Santurino, definiendo el huayno de la siguiente manera:

> Es una canción auténtica de la sierra peruana, con ciertos elementos de marinera. Proviene del quechua “huayno” que significa joven […] es de raíz incaica. El huayno es algo así como una elegía mixta, la expresión de una música tierna y sentimental, de ahí que se emplee como un lenguaje de amor. Su ritmo es alegre y vertiginoso[...] no sólo se emplea como un canto lírico, sino también épico, satírico o picaresco. (Santurino, s.f)

Perduran otras definiciones que han posicionado al huayno como un símbolo cultural andino, la siguiente definición fue descrita por el antropólogo y escritor José María Aguedas, quien percibe al huayno como metáfora de su ideal de nación:

> Él wayno es como la huella clara y minuciosa que el pueblo mestizo ha ido dejando en el camino de salvación y de creación que ha seguido. En el wayno ha quedado toda la vida, todos los momentos de dolor, de alegría, de terrible lucha y todos los instantes en que fue encontrado la luz y la salida al mundo grande en que podía ser como los

> mejores y rendir como los mejores[...]El indio y el mestizo de hoy, como hace cien años, sigue encontrando en esta música la expresión entera de su espíritu y todas sus emociones. (Aguedas, 1977)

El término huayno fue originario de la lengua *Quechua* (lengua general de los indios del Perú), algunos antropólogos mencionan que su nombre podría derivar de la palabra en quechua "huayñunakunay" significando 'bailar tomados de la mano o "huayñuccuni", sacar a 'bailar a él o a ella'. Lo anterior justificaría la raíz de la palabra wayno, huayno o waynu, siendo las primeras dos frases del vocablo.

El huayno estuvo influenciado de Europa, incorporando instrumentos como el arpa, el violín y otros instrumentos de cuerda como la guitarra y la mandolina, y aunque incorporó la armonía, la métrica y algunas tradiciones europeas a la estructura musical, lo que más influyó en la transformación del huayno fue la producción capitalista que originó una vertiente popular en el siglo XIX. En el año 1950, ya era considerada como una música mediatizada y posicionada en el mercado discográfico, este fenómeno contribuyó a que el huayno llegara a sectores mestizos e indígenas, lo que logró un carácter nacional y popular.

En cuanto a los tipos de huayno se sabe la existencia de una gran variedad, en el Perú se distingue a) El *huayno cuzqueño*, característico por su género bailable, propicio para fiestas y reuniones privadas. Los instrumentos convencionales de este tipo de huayno son el violín, la quena, el charango y un cordófono. b) El *huayno punteo*, es representativo de contextos indígenas, siendo interpretado con instrumentos como las flautas de pan, trombones y tubas. c) el *huayno señorial* se define por la firmeza de su estilo. La voz de los intérpretes suele ser impostada, lo que lo diferencia del timbre de la voz natural del huayno indígena. d) el *huayno de Junín* ganó gran prestigio en el país, por su carácter vital. Intérpretes legendarios marcaron la tendencia como "Picaflor de los Andes" y "Flor Pucarina". Los instrumentos utilizados en los formatos por grupos musicales, se encuentran el saxofón, clarinete, arpa y violín.

Este género, aunque variado en su tipología, comparte en sus tipos tres elementos que lo hacen diferencial, la poesía, la música y la danza. En cuanto a la poesía, se intenta articular un mensaje que el compositor relaciona a un acontecimiento del pasado y/o presente del universo cultural al que pertenece, esta lógica, permite que el huayno haga parte de una memoria colectiva posicionándose en la cultura popular, representando y prolongando su historia. Entre los recursos metafóricos más utilizados por los compositores populares están los animales, la tierra, el viento, el agua, el fuego, entre otros componentes del universo, un ejemplo de esta poesía se puede ver en el fragmento del huayno "Flor de violeta":

Flor de violeta, flor
No me hagas llorar
Flor de violeta, flor
No me hagas entristecer
En la puertita de tu casa

Se anega mi lágrima. (anónimo, s.f)

El fragmento anterior del huayno quechua utiliza la metáfora “Flor de violeta”, refiriéndose a una figura femenina; a su vez representa la flor como un símbolo que atrae, engaña y hace llorar. La “puertita” también hace una representación simbólica hacia una frontera, enmarcando la imposibilidad del amor, lo que genera lamento. Así la ilusión ante el encuentro de un hombre y una mujer que está limitado por una puerta, se quiebra por la comprobación de la realidad.

Un segundo elemento del huayno se refiere a la música, en esta se combinan sonidos y silencios a lo largo de un tiempo. Su forma puede ser cantada, instrumental y/o en conjunto. En el huayno tradicional más difundido se presenta un carácter rítmico con el uso de escalas frecuentes, Raúl Romero, describe estos elementos así:

> La figura redundante del huayno consiste en un motivo rítmico de una corchea y dos semicorcheas, o en uno de semi-corchea, corchea y semicorchea. Muchos huaynos utilizan la escala pentatónica (LA-DO-RE-MI-SOL), pero la escala exafónica y diatónica también son muy usadas. Puede tratarse de una sola sección musical llamada A, o de dos partes o secciones no contrastantes (A y B). En cualquier caso, la estrofa se repite varias veces, cada vez con un verso diferente. (Romero, 2002)

Otro elemento de la música como el pulso, es sincopado, compuestos generalmente por tiempos binarios y otros por tiempos terciarios. Partiendo de los tiempos binarios, el primer tiempo corresponde a las estrofas que conforman el cuerpo principal del huayno, estás a su vez poseen segmentos o células que se identifican por su repetición a fin de acentuar y completar la línea melódica establecida, y el segundo tiempo corresponde a la fuga o remate, su ritmo es más ligero y no siempre tiende a ser la parte resolutiva del planteamiento temático del huayno.

El último y tercer elemento del huayno es la danza, esta busca un efecto socializador y unificante que facilite la expresión espontánea de hombres y mujeres, sin importar la edad. En el huayno campesino o nativo la danza se caracteriza por su ritmo ágil y festivo, incluso más acentuado que el mestizo, pues este último es un poco más lento, buscando mostrar elegancia en los danzantes. Debido a la migración a ciudades más grandes, los danzantes e intérpretes han compartido mismos escenarios confundiéndose el sector campesino con el mestizo.

Para concluir, el huayno en la actualidad se considera como un género impulsado por cantautores en donde se resalta la importancia de los textos de sus canciones. Muchos intérpretes buscan mantener el estilo del huayno tradicional, siendo el ayacuchano el de mayor influencia, ya que porta una memoria colectiva, histórica y de cultura popular, su estructura melódica ha propiciado cambios emocionales y rítmicos, renovándose permanentemente.

5. METODOLOGIA

El presente trabajo se realizó con base en la búsqueda de información teórica y musical para analizar elementos característicos de diversas expresiones populares en Latinoamérica. La información teórica permitió hacer un acercamiento hacia un contexto social, haciendo uso de diferentes manifestaciones musicales que caracterizan las expresiones artísticas de determinadas regiones.

Así, la metodología del presente estudio desarrolló un proceso de recopilación de datos históricos y característicos de la canción popular, selección del género musical (huayno) y finalmente el análisis y la interpretación de dos composiciones contrastantes, una que recoge aspectos musicales del huayno y otra de género libre.

- **Recopilación de datos históricos**

Esta primera fase buscó comprender y caracterizar las obras dentro del contexto latinoamericano, partiendo del entendimiento del origen de la música latinoamericana y la canción popular.

- **Selección del género huayno**

De acuerdo a la revisión de los datos en la música latinoamericana, se encontró que el huayno es de los géneros más representativos de la región andina, siendo de interés tomar elementos musicales para la composición de una obra.

- **Análisis e interpretación de composiciones**

Una vez creada la composición con elementos del huayno, el compositor desarrolló una nueva obra de género libre utilizando técnicas avanzadas de composición. Dejando ver en sus composiciones el contraste de una obra tradicional, con otra obra que se diferencia en gran medida de la corriente de canciones populares.

5.1. LINEA DE INVESTIGACIÓN

Este trabajo se inscribe a las líneas de creación - interpretación de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas - facultad de artes ASAB y sus direccionamientos. De igual forma se adhiere a la línea de arte y culturas tradicionales populares.

6. COMPOSICIONES

6.1. KILLA (HUAYNO)

6.1.1. Instrumentación

- Voz (mezzo-soprano)
- Flauta traversa
- Guitarra acústica
- Bajo eléctrico
- Cajón

6.1.2. Descripción lírica

Según la mitología incaica, *mama Killa* o *Quilla* es la hija del dios *Wiracocha* y hermana del dios sol *Inti*, se creía que estaba manifestada en la luna y a ella se atribuían fenómenos como el ciclo de fertilidad y de cosechas. Se realizaban rituales en su honor y se le pedía por la protección de las niñas y sus madres, dada la relación establecida entre la mujer y la luna, frecuente en diversas mitologías prehispánicas.

En esta canción, se describe un escenario en el cual la diosa encarna el cuerpo de una niña recién nacida, como lo ha hecho a través de los siglos en diversas ocasiones, trayendo esperanza y fortaleza desde su femineidad, iluminando a un pueblo que ya no la adora, que parece haberla olvidado.

6.1.3. Letra

Tejida con sangre y deseo,
Viniste pequeña flotando en un verso (bis)
Con los ojos de la luna, buscando en el mundo razón para amar,
Con las pupilas atentas a aquello que nadie volvió a recordar.

Bordada con hilos de plata,
Viniste pequeña a robarme la calma (bis)
Mueves tus manos traviesas con ímpetu alegre - la rabia del mar -
Llanto en tu grito rebelde, que rompe el silencio del odio mortal.

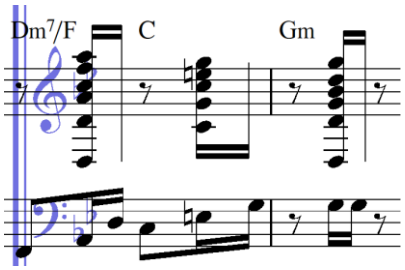
Vas por los siglos pequeña,
Con las estrellas siguiendo tus pasos,
Al anochecer la tierra, brillas por el sol que quema.

Vas por los siglos mi niña,
Buscando ansiosa la luz del comienzo,

Killa de mi alma déjame ver: el tiempo que nace, tu amor y tu fe.

6.1.4. Entorno melódico – armónico

Escrita sobre la escala de sol menor natural y sol dórico y ausente de la tensión del tritono del acorde V de dominante, este huayno busca la tensión en el grado característico del modo dórico: el 6to de la escala menor natural elevado medio tono (mi becuadro). De este modo, la relación de tensión – resolución y su respectiva cadencia, que usualmente se atribuye a los grados V y I en contextos tonales, es reemplazada en esta obra con el movimiento IV – I (IV mayor del modo dórico) y el movimiento VII – I (séptimo grado de la escala como subtónica, no como sensible), este último ampliamente utilizado en los huaynos tradicionales, siempre en los remates o finales de frase.



cadencia Vm - IV – Im del modo dórico



cadencia VII – Im tradicional de huayno

El ciclo armónico de las secciones es el siguiente:

6.1.5. Introducción

‖ Im7 | % | Vm7 | IIm7 | % | VImaj7 | % | III | % | IVm7 Vm7 | Im7 | IV | % | Im7 | % | % | % | Im7 VII | Im7 IV | Im7 VII | Im | % ‖

A

‖ Im VII | Im | Vm7 | Im | Im VII | Im | Vm7 IV | Im | III IIm7 | Vm7 IV | III IV | Im | VII | III | Vm7 IV | Im ‖

B

‖ VImaj7 | VImaj7(sus2) | IVm7 | Im7 | IIm7 | % | IV | IV VII | VI | % | % | IV7 Im7 | III | IIm7 Im7 | VI | VII | Im7 ‖

En la mayoría de los huaynos escuchados, se evidencia una sección B contrastante y con mayor ímpetu, comenzando con el VI grado armónico que logra un efecto de “impulso”. Al ser una característica tan relevante, se incluyó en la composición.

La construcción de las melodías en los huaynos tradicionales se basa en escalas pentatónicas, en los temas modernos, se añaden también las escalas diatónicas mayores y menores, como lo explica Thorrez:

> Entre el sistema pentatónico quéchua y el heptatónico occidental se han dado préstamos o transferencias, es decir, se ha producido un sistema musical fusionado, empleado en las canciones de la región andina que pueden considerarse mestizas, como el huayno. (Thorrez, 1977)

El uso de estas escalas mestizas es generalizado, incluso en la interpretación de huaynos tradicionales basados en la escala pentatónica, en los que un instrumento diferente al que lleva el rol melódico principal, responde a la melodía original con otra basada en la escala heptatónica.

Las melodías en esta composición no hacen uso importante de la escala pentatónica, presentan arpegios melódicos en la flauta y juegan con las dos escalas mencionadas (menor natural y dórica) aportando un color particular a la pieza al hacer cambios entre el mi bemol y el mi becuadro constantemente, saltos de 6ta ascendente en la introducción y el intermedio en la flauta marcan inequívocamente el cambio de rol principal en la melodía, la voz de la cantante se mantiene en su registro medio – agudo, elemento analizado en las audiciones previamente realizadas, el canto en este registro, además del uso de saltos extensos (5ta y 6ta) afirma el carácter imponente y místico que pretende transmitir la letra.

6.1.6. Forma

La estructura formal de *Killa* es la siguiente:

‖ introducción | A | A | B | intermedio | A | B ‖

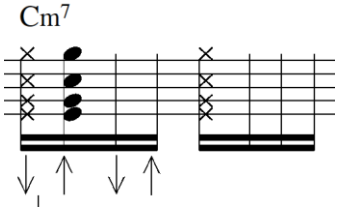
Contrario a la mayoría de géneros danzados, el huayno no posee una coreografía definida, solo algunos movimientos corporales sin cadencia o periodicidad, quizás es por esto que no existe una forma musical establecida, esta varía dependiendo de la región, época y contexto. La forma usada en la composición se asemeja a la más común dentro de los huaynos escuchados, con una sección B asignada al estribillo, un intermedio similar a la introducción y un final con solo una estrofa de la sección A, además de la nueva exposición del estribillo.

6.1.7. Textura y ejecución

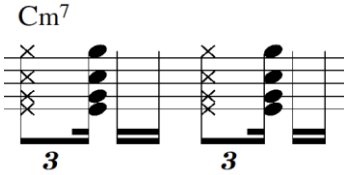
A lo largo de la composición prevalece la textura homofónica (melodía más acompañamiento), presentando un crecimiento gradual de elementos sonoros desde la introducción hasta el inicio de la primera estrofa:

‖ Solo guitarra | guitarra + flauta | guitarra + flauta + bajo + percusión | todos los instrumentos ‖

El bajo y la guitarra realizan bases de acompañamiento rítmico-armónico tradicionales, en la guitarra prevalece la figura:



Es importante aclarar que la correcta ejecución del ritmo de huayno en la guitarra difiere ligeramente de la forma en la que se representa gráficamente. Entre la primera semicorchea y la segunda de cada grupo, existe una figura "atresillada" que da un *feeling* especial a la interpretación. Una aproximación gráfica sería la siguiente:



El bajo por su parte tiene dos modelos básicos de acompañamiento, que varían en función del interprete, procurando alternar entre el 1er y el 5to grado del acorde, ocasionalmente formando el arpegio de la triada:



6.1.8. Métrica

Establecida en compás de 2/4, con un par de momentos en 1/4 al final de las secciones A, usados a manera de efecto de corte en el paso al estribillo. Con un tempo de negra= 80, cadencioso y festivo. No presenta ningún cambio en relación a los huaynos escuchados en las grabaciones.

Killa

(Huayno)

Diego Castañeda Lozano



2017


21
V
F
G
B
P


26
V
F
G
B
P
Gm
Gm
mf
mp


4
32
V
F
G
B
P
Gm
Gm
Gm
F
Gm
C
Gm
F
Gm


38
V
F
G
B
P
te ji da con san grey de se o vi nis te pe que ña flo tan doen un ver so te
mp
Gm
Gm
F
Gm
Dm7
Gm


43
V
F
G
B
P
ji da con san grey de se o vi nis te pe que ña flo tan doen un ver so
Gm
F
Gm
Dm7/F
C
Gm


47
V
F
G
B
P
con los o jos de la lu na bus can doen el mun do ra zón pa raa mar
B♭
Am7
Dm7
C
B♭
C
Gm


6
51
V
F
G
B
P
con las pu pi las a ten tas aa que llo que na die vol vióa re cor dar
E♭
B♭
Dm7
C
Gm


55
V
F
G
B
P
bor da da con hi los de
Gm
F
Gm
C
Gm
F
Gm
Gm
F


60
V
F
G
B
P
pla ta vi nis te pe que ñaa ro bar me la cal ma bor da da con hi los de pla ta vi nis te pe
Gm
Dm7
Gm
Gm
F
Gm


65
V
F
G
B
P
que ñaa ro bar me la cal ma mue ves tus ma nos tra vie sas con im pe tua
Dm7/F
C
Gm
B♭
Am7
Dm7
C


8
69
V
F
G
B
P
le gre la ra bia del mar llan toen tu gri to re bel de que rom peel si
B♭ C Gm E♭ B♭


73
V
F
G
B
P
len cio del o dio mor tal vas por los si glos pe que ña con las es tre llas si
Dm7 C Gm E♭maj7 E♭maj7(sus2) Cm7


78
V
F
G
B
P
guien do tus pa sos al a no che cer la tie rra bri llas por el sol que
Gm7
Am7
Am7
C


82
V
F
G
B
P
que ma vas por los si glos mi ni ña bus can doan sio sa la
C
F
E♭
E♭/B♭
E♭
6


10
86
V
F
G
B
P
luz del co mien zo ki lla de mial ma dé ja me ver el sue ño que na ce tua mor y tu
C7 Gm7 B♭ Am7 Gm7 E♭ F


91
V
F
G
B
P
fe

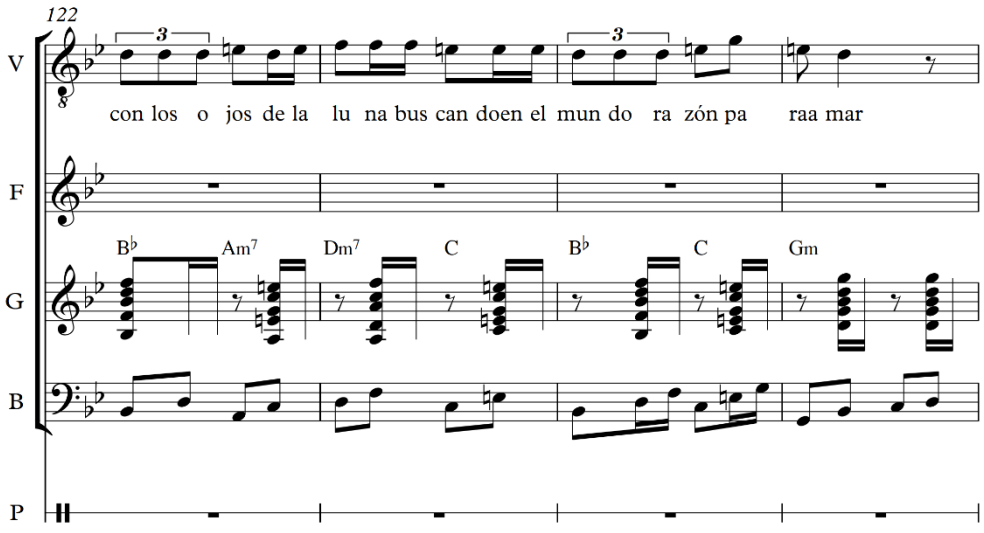

96
V
F
G
B
P


101
V
F
G
B
P
Gm


12
107
V
F
G
B
P
Gm
F
Gm
C
Gm
F
Gm


113
V
F
G
B
P
te ji da con san grey de se o vi nis te pe que ña flo tan doen un ver so te
Gm
Gm
F
Gm7
Dm7


118
V
F
G
B
P
ji da con san grey de se o vi nis te pe que ña flo tan doen un ver so
Gm7
Gm7
Dm7
C
Gm7


122
V
F
G
B
P
con los o jos de la lu na bus can doen el mun do ra zón pa raa mar
B♭
Am7
Dm7
C
B♭
C
Gm


14
126
V
F
G
B
P
con las pu pi las a ten tas aa que llo que na die vol vióa re cor dar
E♭
B♭
Dm7
C
Gm


130
V
F
G
B
P
vas por los si glos pe que ña con las es tre llas si guien do tus pa sos
E♭maj7
E♭maj7(sus2)
Cm7
Gm7


134
V
F
G
B
P
al a no che cer la tie rra
bri llas por el sol que que ma
Am7
Am7
C
C
F
6


138
V
F
G
B
P
vas por los si glos mi ni ña
bus can doan sio sa la luz del co mien zo
E♭
E♭/B♭
E♭
C7
Gm7


16
142
V
F
G
B
P
ki lla de mial ma dé ja me ver el sue ño que na ce tua
B♭
Am7
Gm7
E♭


145
V
F
G
B
P
mor y tu fe
F
Gm7
Gm7
F
Gm7
F
Gm7

6.2. ALMAS

6.2.1. Instrumentación

- Voz (mezzo-soprano)
- Flauta traversa
- Guitarra acústica
- Bajo eléctrico
- Percusión menor (Cajón)

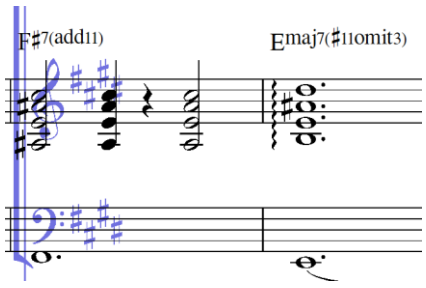
6.2.2. Descripción lírica

Una reflexión interna acerca de la vida, las acciones y sus consecuencias, guiada por la idea del encuentro con un alma similar a la nuestra, la perdición en la búsqueda de la felicidad.

6.2.3. Letra

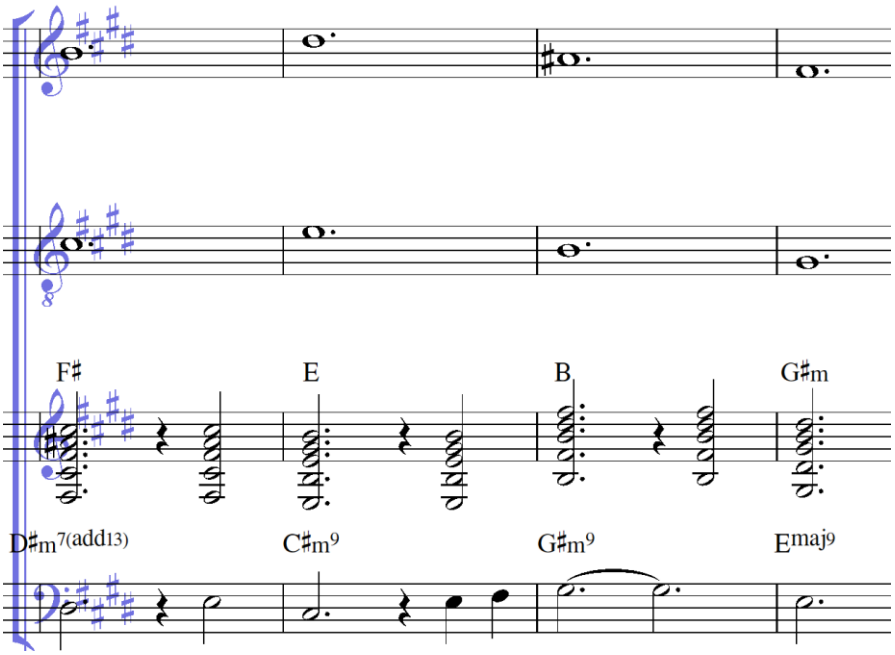
6.2.4. Entorno melódico – armónico

Esta canción de género libre se basa en el modo lidio de mi, la construcción de esta escala se asemeja a la de la escala mayor, pero su 4to grado se eleva medio tono (la#). El modo lidio es poco usual en música modal dada la aparición de un tritono entre la fundamental y el grado alterado, además de su sensibilización hacia el 5to que puede fácilmente llevar al oído a la resolución hacia el si mayor, en donde el la# es el grado sensible de la escala. Sin embargo, en *Almas* se evita a toda costa la aparición del 5to grado, la tensión producida por el tritono entre el mi y el la# se trata como estructural, no se busca resolución alguna, manteniendo a la pieza en un estado de constante "levitación". Ya en los primeros compases donde aparece el acorde que va a dar sustento al modo (Emaj7#11), la tensión deja de sentirse como tal, la cadencia entonces, está relacionada con el 2do grado armónico, que en este modo se vuelve un acorde 7, presentándose de esta manera:



En la composición se propone el uso de acordes de 4, 5 y 6 notas (7, 9 y 11) con una técnica de acordes extendidos, esto quiere decir que las voces del acorde dado se distribuyen entre los diferentes instrumentos, ofreciendo un rango amplio y una disposición abierta de dichos acordes. Mencionando un ejemplo encontrado en la partitura: a la guitarra -que perfectamente puede producir acordes extensos- le es asignado un acorde triádico, que

corresponde a los grados 3, 5 y 7 de la estructura acórdica principal, el bajo se encarga de la fundamental y la flauta y cantante hacen las notas faltantes, de esta manera la distribución del acorde se extiende a todos los instrumentos y hay pocas repeticiones de notas:



Nótese el uso de dos cifrados distintos, uno triádico para la guitarra y uno global como resultado de la sonoridad dada por todos los instrumentos.

Aparte del uso de acordes basados en la escala modal, en varios momentos dentro de la pieza se emplea el recurso de armonía cuartal, esto refiere al uso de acordes formados por intervalos de 4ta justa o aumentada, opuestos a los convencionales formados por intervalos de 3ra en su mayoría. Si bien es cierto que algunas disposiciones de acordes de 7ma o 9na pueden invertirse para que sus voces queden a intervalos de 4ta, en la armonía cuartal se establece esta sonoridad como estructural mas no ornamental. La forma de nombrar estos acordes es compleja, no existe unificación respecto a ella y carece de sentido, ya que en esta armonía no existe la misma relación jerárquica a la que estamos habituados con la armonía funcional, lo importante es la relación de las notas entre si, no cuál es su fundamental:



En el ejemplo anterior, la guitarra realiza un arpegio de acompañamiento donde cada estructura acórdica se encuentra a intervalo de 4ta, esto se mantiene a lo largo de la sección. Resulta muy sencillo para la guitarra realizar este tipo de acordes, ya que en si misma, la relación entre sus cuerdas es de 4ta justa (exeptuando la 3ra mayor entre su 3ra y 2da cuerda)

El ciclo armónico de la canción es el siguiente:

6.2.5. Introducción

‖ Imaj7 | II7 | VIIm7 | Imaj7 | VIm7 | IVmaj7 | II7 | Imaj7#11 ‖

A

‖ Imaj7#11 | IIIm7 | VIIm7 | II7 | VIm7 | VIIm7 | Imaj7 | Imaj7#11 | % | % | % ‖

B

‖ Imaj9 | VIIm7(add13) | VIm9 | IIIm9 | Imaj9 | VIIm7(add13) | VIm9 | II7(add11) ‖

C

‖ Imaj9 | II7(add11) | IIIm9(#5) | IIIm9 | Imaj9 | II7(add11) | VIIm7(add13) | Imaj9 | VIm9 | IVmaj9 | II7(add11) | Imaj7#11 | % | % | % ‖

La melodía a cargo de la flauta y la cantante cumplen una función armónica en buena parte de la pieza, completando los acordes con la técnica de acordes extendidos explicada previamente, esto da una sonoridad particular y supone un desafío para la voz principal, ya que la nota que tiene a su cargo no está sonando en ningún otro instrumento, aumentando la dificultad en su entonación.

6.2.6. Forma

La estructura formal de *Almas* es la siguiente:

‖ introducción | A | B | C | intermedio 1 | intermedio 2 | A | B | C ‖

Se hace necesaria la diferenciación de dos intermedios, el primero (compás 61) de carácter disruptivo, en cuanto se presenta un cambio importante de métrica, tonalidad y tempo, el segundo (compás 69) como un regreso a la sonoridad y tempo originales.

6.2.7. Textura

A lo largo de la pieza, se observa su tendencia contrapuntística, la relación de todos los instrumentos en diversos pasajes contrastando motivos, además del crecimiento sonoro en la introducción así lo evidencian. Se plantea un crecimiento a medida que se añaden instrumentos a una presentación inicial de flauta y bombo, aquí la voz de la cantante se integra al instrumental y establece una relación contrapuntística con la flauta, por último, la guitarra y

el bajo se suman a final de la introducción, produciendo un contrapunto a 4 voces, como se muestra en la siguiente imagen:

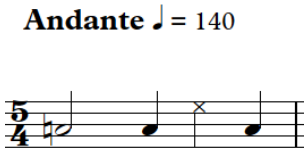


En otros pasajes, el contrapunto se presenta entre la flauta y la voz, con diálogos que no supeditan la flauta al rol acompañante, sino que añaden interés melódico a la sonoridad, produciendo un efecto interesante y poco visto en las canciones latinoamericanas:

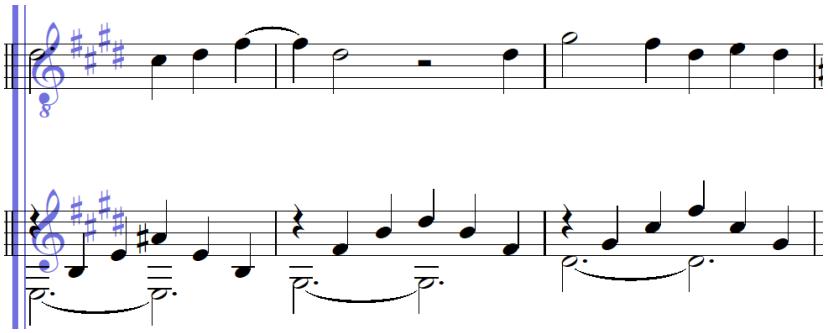


6.2.8. Métrica

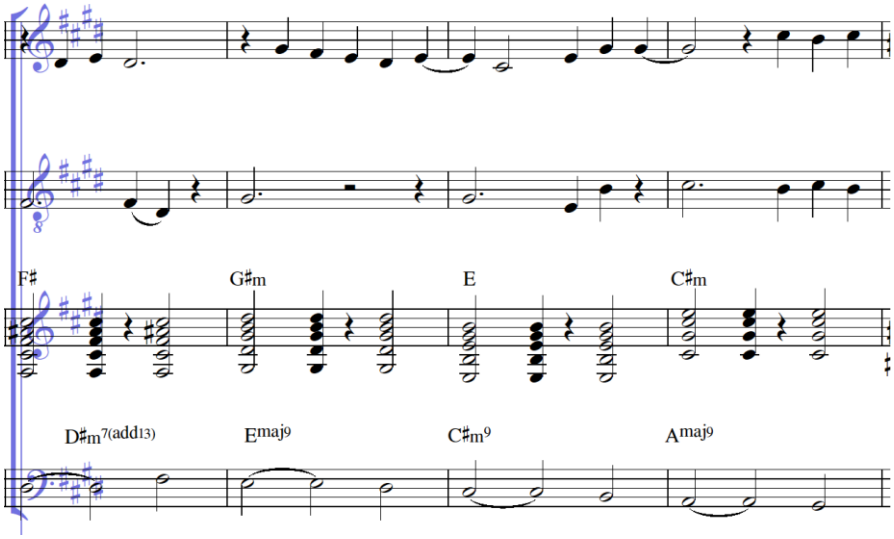
Los cambios de métrica dentro de la pieza juegan un papel fundamental en la construcción de la misma, comienza con una indicación irregular de 5/4 marcada en el bombo:



Luego, a partir de una melodía previa al inicio de la primera estrofa, la indicación de compás cambia a 6/4, la guitarra hace un arpegio que acompaña a la voz:



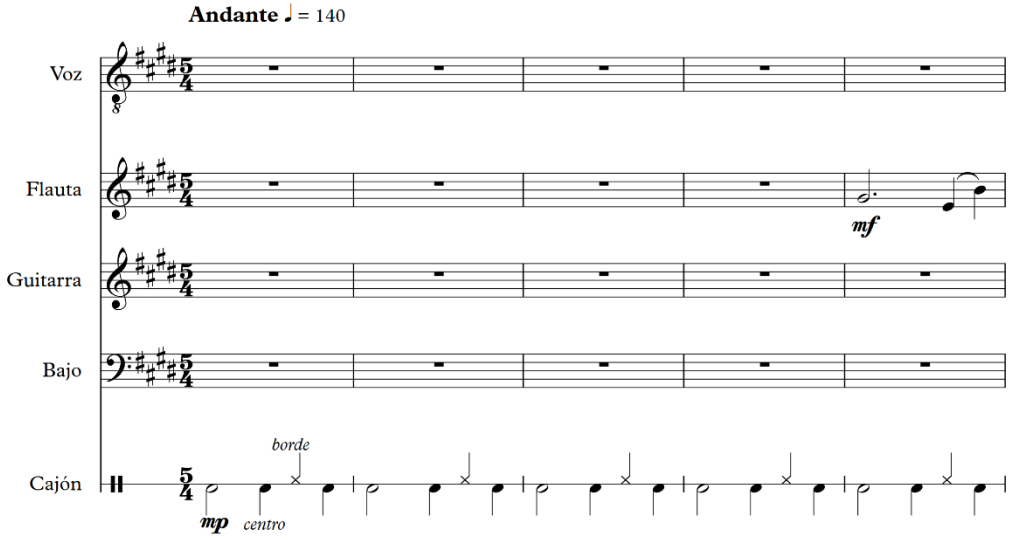
A partir de la sección B se empieza a definir un sentido birritmico muy característico en las músicas populares de casi todos los países de Latinoamérica, desde el huapango en México hasta los ritmos de zamba y chacarera en Argentina. Este sentido birritmico, frecuentemente relacionado a los compases de 3/4 y 6/8 sonando de manera simultánea, tiende a asociar el binario con el acompañamiento (bajo, guitarra, bombo) y el ternario con la melodía (flauta, voz) produciendo una amalgama rítmica muy valiosa y rica en contenido:



Al igual que como sucede en diversos géneros argentinos, como la zamba y la cueca, el rol acompañante (guitarra y bajo) tiene una clara escritura binaria, haciendo énfasis en el tercer tiempo de un compás sugerido de 3/2. El rol melódico a cargo de la flauta y la voz en este caso, evidencia la escritura ternaria, se nota claramente la agrupación de 3 negras y la aparición frecuente del puntillo en la figura de blanca. El intermedio (compás 61) retoma el 5/4 de la introducción y nuevamente en la llegada de la estrofa se repite la idea principal del compás de 6/4.

Almas

Diego Castañeda Lozano





© 2017

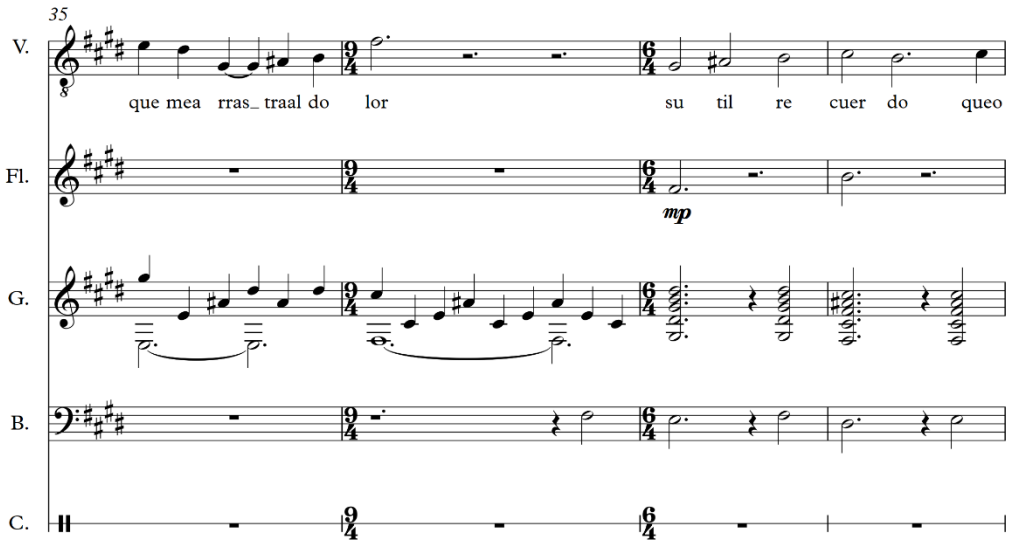

12
V.
Oh
mf
Fl.
G.
mf
B.
mp
C.


17
V.
Fl.
G.
B.
C.

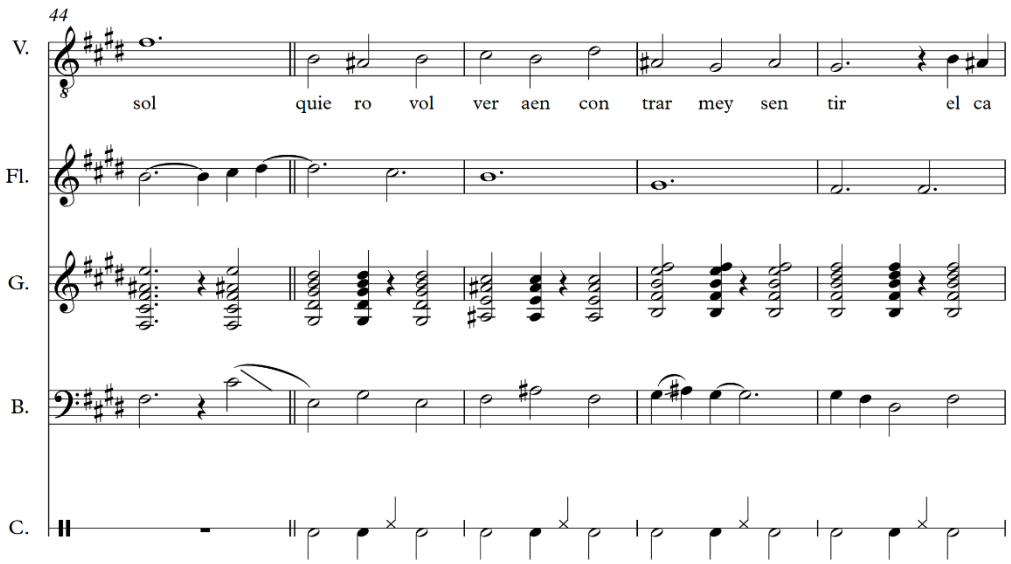

4
22
♩. = 50
V.
Fl.
G.
B.
C.
mp


27
V.
Fl.
G.
B.
C.
en to doel frí o en


31
V.
ca da trís te can ción ha bi taal gún re cuer do
Fl.
G.
B.
C.

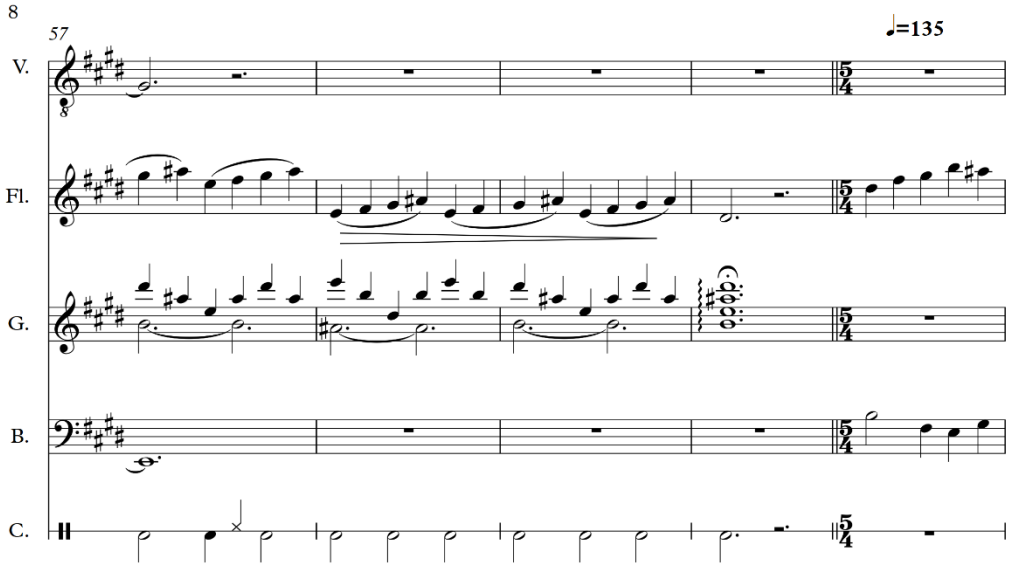

35
V.
que mea rras_ traal do lor su til re cuer do queo
mp
Fl.
G.
B.
C.


6
39
V.
pri me mi pe cho de ja que bri lle de nue vo mi
Fl.
G.
B.
C.


44
V.
sol quie ro vol ver aen con trar mey sen tir el ca
Fl.
G.
B.
C.


49
V.
lor de tu piel tu ver dad y mi fe sa
Fl.
G.
B.
C.


53
V.
ber queal fi nal del do lor a llí de trás bri lla tu al ma
Fl.
G.
B.
C.


8
57
♩=135
V.
Fl.
G.
B.
C.


62
V.
Fl.
G.
B.
C.


67
♩. = 50
V.
Fl.
G.
B.
C.

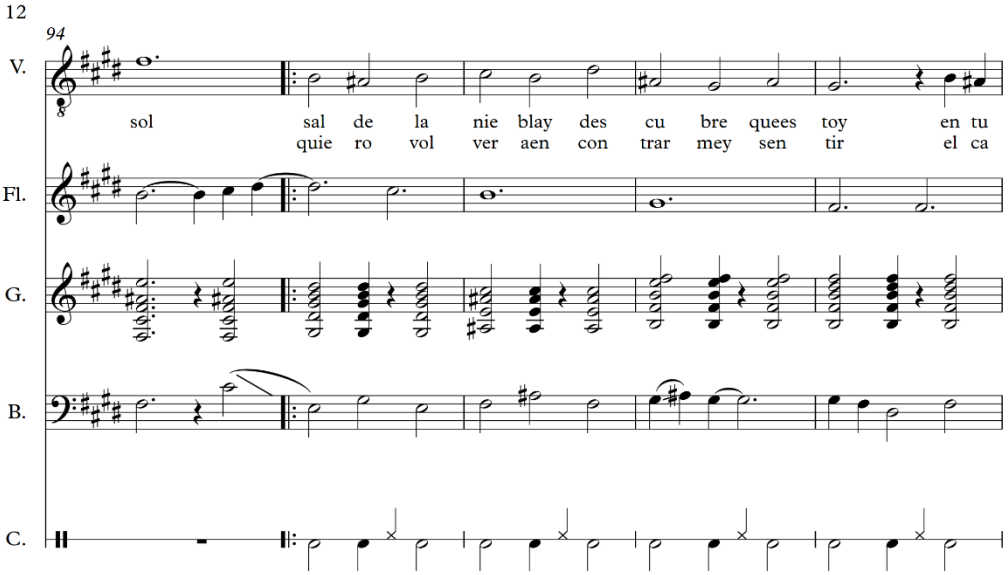

72
V.
Fl.
G.
mp
B.
C.

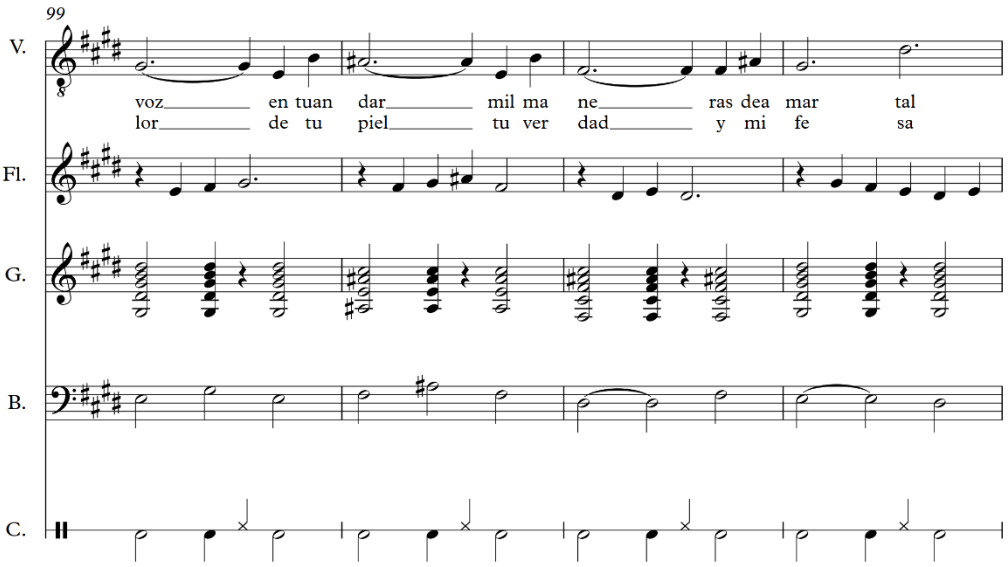

10
76
V.
Fl.
G.
B.
C.
en ca daes tre_

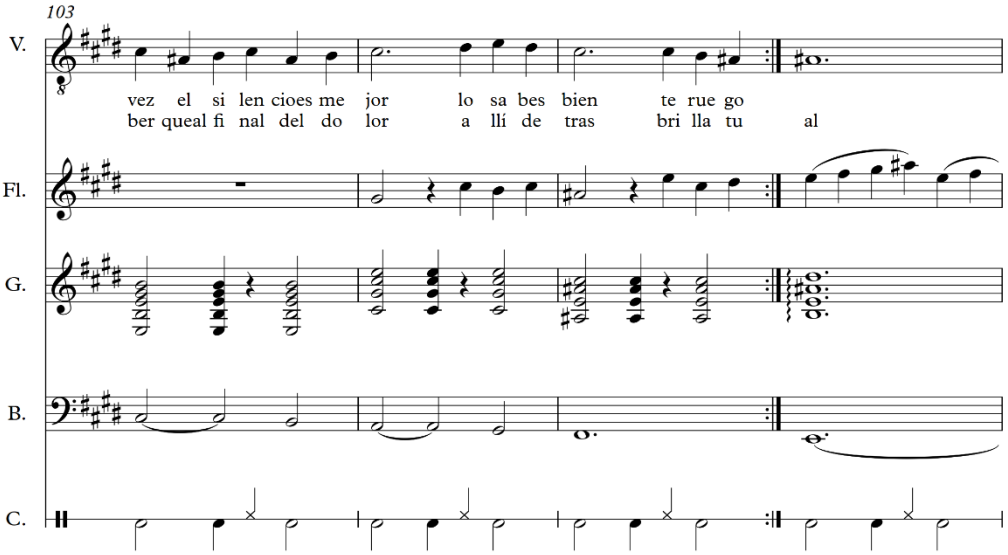

80
V.
Fl.
G.
B.
C.
__ lla la luz deun tiem po me jor vi voen un mar


84
V.
__ de sue ños ven a mi__ co ra zón su til re cuer do queo
Fl.
G.
B.
C.


89
V.
pri me mi pe cho de____ ja que bri lle de nue vo mi
Fl.
G.
B.
C.


12
94
V.
Fl.
G.
B.
C.
sol sal de la nie blay des cu bre quees toy en tu
quie ro vol ver aen con trar mey sen tir el ca


99
V.
Fl.
G.
B.
C.
voz en tuan dar mil ma ne ras dea mar tal
lor de tu piel tu ver dad y mi fe sa


103
V.
Fl.
G.
B.
C.
vez el si len cioes me jor lo sa bes bien te rue go
ber queal fi nal del do lor a llí de tras bri lla tu al


107
V.
Fl.
G.
B.
C.
ma
p
p

7. CONCLUSIONES

De acuerdo a la recopilación de la información de las músicas populares latinoamericanas, se realizaron dos composiciones contrastantes, la primera siguiendo los lineamientos tradicionales del género de huayno, la segunda generando una propuesta. Partiendo del resultado final de las dos canciones se puede concluir que:

- Con respecto al material teórico fue difícil encontrar material que ayudara a profundizar sobre el tema en cuanto a contexto social, cultural y musical. La información se recogió de una base de datos de libros, revistas, internet y de forma verbal.

- Como parte del trabajo de diario de campo, se recopiló suficiente información de audios los cuales fueron la base fundamental para la elaboración de las composiciones.

- Realizar este trabajo fue positivo porque crea conciencia de las estructuras ritmo melódicas y armonías que hay en nuestra música latinoamericana.

- Considero que este repertorio puede servir a futuro como material de estudio para quienes les interese tocar este tipo de música.

- Sería importante que este trabajo se pueda profundizar un poco más hacia futuro incrementando el análisis y creación de nuevo repertorio latinoamericano con el formato de música de cámara propuesto y la inclusión y fusión de otros ritmos de este género tan diverso.

8. BIBLIOGRAFÍA

- Aretz, I. (2004). *América Latina en su música*. México, siglo XXI editores. pp. 35-184.

- Arguedas, J. (1977). *Nuestra música popular y sus intérpretes*, Lima Mosca Azul. Horizontes editores.

- CAICEDO, P. (2013). La canción artística latinoamericana: identidad nacional, performance practice y los mundos del arte. Tesis doctoral de musicología. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Geografía e Historia. p. 2.

- Chase, G. (1961). *Un enfoque de la música Latinoamericana*. Nueva York, Vol I. Gómez, Z. & Eli, V. (1995). Música Latinoamericana y caribeña. Madrid, Editorial Pueblo y Educación.

- Gascue, F. (1913). Origen de la música popular vascongada. Revue international des Etudes Basques, VII, p. 39.

- González, J. (2013). *Pensar la música desde América Latina*. 1ª ed. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones. Pp. 19-35, 79-92.

- González, J, Ohlsen, O, & Rolle, C. (2009). *Historia social de la música Popular en chile, 1950-1970.* Santiago de Chile, ediciones universidad católica de chile.

- Jaramillo, G. (2008). Introducción a la historia de la música. Curso de apreciación musical. Universidad de Caldas. pp. 135-145.

- Prahl, N. & Prahl, C. (2015). *Canciones del folclore centroeuropeo.* California, Windmills International Editions.

- Preciado, D. (1987). "Los cantos folklóricos ¿lo auténtico contra lo bello? Un nuevo concepto de música folklórica". En revista de Floklore, 75, pp. 75-80.

- Robles, J. (2000). "La historia de las músicas populares en América Latina y el Caribe", conferencia de apertura, MS, *III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular IASPM.* Bogotá: Academia Superior de Artes de Bogotá.

- Roel, J. (1990). *El huayno del cusco*. Cusco, Municipalidad del Qosqo.

- Romero, R. (1985). *La música tradicional y popular*, en patronato popular y porvenir pro música (eds.), *La música en el Perú*, Lima, Patronato Popular y Porvenir pro Música Clásica: 215-283.

- Thorrez, M. (1977). *El huayno de Bolivia: estudio etnomusicológico en base a materiales fonograbados en los departamentos de Potosí, Oruro y La Paz*. Instituto Boliviano de Cultura, La Paz.

- Tomas, J. (1959). *Las variantes de la canción popular*. Anuario musical XIV, pp. 195-205.

- Wilder, A. (1972). *American Popular Song. The Great Innovators 1900-1950*. Oxford: Oxford University Press

8.1. ENLACES DE INTERNET

- Mendívil, J. (2010). "Yo soy el huayno. El huayno peruano como influencia de lo indígena con lo hispánico y lo moderno", 35-42. En *Academia.* Extraído el 10 de septiembre, 2017, de http://www.academia.edu/7483449/Yo_soy_el_huayno._El_huayno_peruano_como_confluencia_de_lo_ind%C3%ADgena_con_lo_hisp%C3%A1nico_y_lo_moderno

- Fischer, D. (s.f). "Un ensayo sobre el Lied con piano en la lengua alemana". En *Quodlibet.* Extraído el 12 de septiembre, 2017, de http://dspace.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/26813/03.-ensayoliedpianolenguaalemana_fischer-dieskau_QB_1996_N6.pdf?sequence=1

- Tobo, M. (s.f). Panorama de la creación musical latinoamericana en el siglo XX. *En la revista*. Extraído el 10 de septiembre, 2017, de http://www.uptc.edu.co/export/sites/default/facultades/f_educacion/pregrado/musica/inf_adicional/larevista/documentos/pub_04.pdf