

Revista Volumen 1 / N° 1

MAYO 2020

ISSN 2697-3545

TU VOZ ANA PASSERI
P.36

Entrevista a Martha de Francisco CLAUDIA FURATI
P.108

Estéticas de producción en el pasillo ecuatoriano CARLOS OSEJO
P.28

Matriochkas SEONGMI KIM
P.62



artes sonoras
producción
musical



Revista Volumen 1 / N° 1
MAYO 2020
ISSN 2697-3545

cordia
sonos

artes sonoras
producción
musical

UNIVERSIDAD DE LAS ARTES

Rector: Ramiro Noriega

Vicerrectora Académica: María Paulina Soto

Vicerrector de Postgrados e Investigación en Artes: Raúl Vallejo

Director de Escuela de Artes Sonoras: Andrey Astaiza

D. R. © Universidad de las Artes

Artes
EDICIONES

Director: José Miguel Cabrera Kozisek

Concepción gráfica: María Mercedes Salgado

Maquetación: José Ignacio Quintana Jiménez

Corrección de texto: Marelis Loreto Amoretti

Asistente editorial: Marcia Figueroa

Universidad de las Artes

MZ14, P2 - Av. 9 de Octubre y Panamá

Guayaquil, Ecuador

editorial@uartes.edu.ec

Portada y visuales de interior:

Imágenes tomadas de la publicación "Luna blanca tinta negra"

© María Mercedes Salgado. Terminal Ediciones. 2019

SONOCORDIA. Revista de artes sonoras y producción musical

Universidad de las Artes

Volumen 1, Número 1. Mayo 2020

ISSN 2697-3545

Director: Norberto Bayo

Universidad de las Artes (Ecuador)

Coord. editorial: Luis Pérez Valero

Universidad de las Artes (Ecuador)

Editora asociada: Bernarda Ubidia

Universidad de las Artes (Ecuador)

COMITÉ CIENTÍFICO EDITORIAL

Johanna Abril

Universidad de las Américas (Ecuador)

Jannet Alvarado

Universidad de Cuenca (Ecuador)

Claudia Fallallero

Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas (Cuba)

Pablo Freigberg

Universidad de las Artes (Argentina)

Adina Izara

Universidad de las Artes (Ecuador)

David de los Reyes

Universidad de las Artes (Ecuador)

Ketty Wong

University of Kansas (Estados Unidos)

CONSEJO ASESOR

Miguel Álvarez-Fernández

Ars Sonora - Radio Nacional de España (España)

Andrey Astaiza

Universidad de las Artes (Ecuador)

Susan Campos-Fonseca

Universidad de Costa Rica (Costa Rica)

Miriam Escudero Suastegui

Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas (Cuba)

Ana María Ochoa

Columbia University (Estados Unidos)

Carmen Pardo

Universitat de Girona (España)

Rodrigo Sigal

Centro Mexicano para la Música

y las Artes Sonoras (México)

Sonocordia. Revista de artes sonoras y producción musical

Universidad de las Artes

Malecón Simón Bolívar y Francisco Aguirre

Guayaquil, Ecuador. CP 090313

revista.sonocordia@uartes.edu.ec

uartes.edu.ec/sonocordia

Índice

Introducción 9

Artículos

La vanguardia musical cubana de los 60.
El compositor Harold Gramatges
Rafael Guzmán..... 10

Concierto de campanas
Luis Barrie..... 21

Estéticas de producción en el pasillo ecuatoriano
Carlos Osejo 28

Partituras

Tu voz (a mi padre)
Ana Passeri 36

Aproximaciones para una geografía numérica
Juan C. León, Fredy Vallejos 49

Matriochkas
Seongmi Kim..... 62

Fuera de tono

Martha de Francisco `hilandera´ de virtuosas sonoridades
Claudia Furiati P..... 108

Bibliografía básica para arreglos, reseña de libros
Diego L. Uyana G..... 112

Biografías de los autores..... 116

Guía rápida para los autores..... 118

Introducción

SONOCORDIA. Revista de artes sonoras y producción musical es una propuesta editorial científica, colectiva y arbitrada académicamente que nace en la Escuela de Artes Sonoras (EAS) de la Universidad de las Artes (Guayaquil, Ecuador), con la intención de difundir investigación académica y partituras inéditas de composición sonora.

Uno de nuestros objetivos fundamentales es el de trazar líneas maestras para la reflexión en, desde y para la música latinoamericana, por medio de trabajos inéditos de investigación sonora, experiencias creativas interdisciplinarias, partituras de composición y reseñas de conciertos, discos y literatura musical. Pensar en las producciones de lo sonoro, así como visibilizar la profesionalización de los artistas hoy, son acciones que apuntan a reconocer nuestro encuentro en lo social y creativo.

Esta publicación nace, entre otros, con el interés de trazar y ejercer políticas activas de igualdad, género y no discriminación, integrando para ello en el equipo el máximo posible de expertas en áreas vinculadas a las artes sonoras y la producción musical.

En la primera sección encontramos los artículos académicos de Rafael Guzmán (Cuba), Luis Barrie (Chile) y Carlos Osejo (Ecuador).

Rafael Guzmán, pianista y compositor, propone una renovada reflexión sobre la idea de vanguardia sostenida o tardía y renovada para los años sesenta en la República de Cuba bajo el influjo del compositor Harold Gramatges (1918-2008).

Luis Barrie, ingeniero de sonido, presenta un estudio relacional entre paisajes sonoros y coercitividad comunitaria entre religiosidad y civismo a partir de las campanas como señal acústica germinal.

Carlos Osejo, productor y docente, describe el panorama de la pionera producción discográfica de la música popular en Ecuador, particularmente de pasillo ecuatoriano, sentando así bases científicas para la relación entre disqueras y la cooperación entre actores.

Por otro lado, cada partitura incluida en este primer número de *Sonocordia* supone un reto particular y político para el ejercicio de la lectura musical contemporánea y la relación escritural entre composición, música académica y música popular, así como para los experimentos transdisciplinarios de lo sonoro electrónico.

Para ello proponemos para la lectura “Matriochkas, para mezzo-soprano y cuatro músicos”, de la compositora y docente surcoreana Seongmi Kim, que fue presentada en Radio Francia en 2018 y en el IV Encuentro del Instituto Latinoamericano de Investigación en Artes (Guayaquil, 2019); publicada en francés por BabelScore y traducida al español para esta revista. También incluimos las primeras ediciones de “Tu voz”, de la compositora y coach vocal ecuatoriana Ana Passeri, pasillo ganador del segundo concurso nacional de jóvenes compositores de pasillo ecuatoriano (Guayaquil, 2016); y “Aproximaciones para una geografía numérica” del compositor y docente colombiano Fredy Vallejos, que muestra el resultado de la residencia artística “Tejidos conectivos”, realizada para Experimental Sur en Bogotá (Goethe-Institut y Mapa Teatro), estrenada y visualizada en la V Mínga Multimedia en el Centro de Innovación y Producción Manzana 14 (Guayaquil, 2019).

Para la sección de Fuera de Tono, contamos con la contribución de Claudia Furiati, periodista cultural venezolana, quien entrevista a Martha de Francisco, *Tonmeister* (‘maestra del sonido’ en alemán), pionera de la grabación en vivo, investigadora y docente colombiana de la Universidad de McGill (Canadá) desde 1979. Y finalmente, las recomendaciones de Diego Uyana G., compositor y docente de la Universidad de Cuenca (Ecuador), quien reseña tres títulos bibliográficos básicos para arreglos musicales.

Este es solo el inicio. El segundo número estará dedicado a la etnomusicología, y contará con un editor invitado, Juan Carlos Franco (Ecuador).

Hemos venido para quedarnos, y hacernos escuchar.

Norberto Bayo Maestre
Guayaquil, mayo 2020

La vanguardia musical cubana de los 60

El compositor Harold Gramatges

Rafael Guzmán

Universidad de las Artes
Guayaquil, Ecuador
rafael.guzman@uartes.edu.ec

Resumen

El presente artículo se propone revisar el concepto de vanguardia musical cubana a través de las ideas y pensamientos de sus compositores protagonistas, en especial la figura de Harold Gramatges Leyte-Vidal (Santiago de Cuba, 1918 - La Habana, 2008). En ese sentido, se propone además una definición más amplia del término, y para lograrlo me apoyo en la definición de 'vanguardia situada' que propone la musicóloga argentina María Gabriela Guembe.

Palabras claves: vanguardia situada, Harold Gramatges, musicología cubana.

Abstract

This article aims to review the concept of Cuban musical avant-garde through the ideas and thoughts of its leading composers, especially the figure of Harold Gramatges Leyte-Vidal (Santiago de Cuba, 1918 - Havana, 2008). In that sense, a broader definition of the term is also proposed, and to achieve this, I rely on the definition of 'vanguard located' by the Argentine musicologist María Gabriela Guembe.

Keywords: vanguard located, Harold Gramatges, cuban musicology.

Introducción

La pertinencia del presente trabajo radica en la revisión del concepto de vanguardia musical cubana a través de los criterios de sus compositores protagonistas, en especial la figura de Harold Gramatges, para después proponer una definición más inclusiva del mencionado término. No es mi objetivo hallar las implicaciones objetivas, a cualquier nivel, de las obras mencionadas, pues rebasaría los marcos de mi claro propósito y desviaría la atención del lector hacia un área que requiere otra especial y profunda atención. No me detengo en obras, no visualizo partituras ni las analizo; paseo panorámicamente por la música de una década singular, con sus respectivos antecedentes, y solo abro un controlado *zoom* en un compositor y sus obras en esa etapa.

En el contexto latinoamericano, las vanguardias musicales han sido movimientos caracterizados por la 'puesta al día' de los planteamientos estéticos europeos del momento y el reconocimiento e incorporación de elementos nacionales. La llamada vanguardia musical cubana de los 60, generada en los comienzos del proceso revolucionario, ha sido definida bajo estos mismos preceptos y uno de sus principales protagonistas, Leo Brouwer (1939), plantea:

En el año 1961 fui invitado al "Otoño Varsoviano", el conocido festival polaco especializado en música del siglo XX y mayormente en la música de la llamada vanguardia. El estreno del Homenaje a las víctimas de Hiroshima, de Penderewsky, las ejecuciones de los Kontarski o el flautista Gazzeloni, el Zyklus de Stockhausen tocado por Caskel y tantos otros momentos del evento, me causaron un impacto tremendo [...] Aquella audición en Varsovia fue un impulso vital, un punto de arranque definitivo para la vanguardia cubana.¹

Otro de los líderes de este grupo de creadores, el compositor Juan Blanco (1919), dice que: «[...] después de la vanguardia de los 60, la música cubana es otra. Creo que si esto no hubiera ocurrido todavía estaríamos haciendo habaneras»²

¿Por qué la mezcla de la vanguardia europea del momento con los elementos nacionales —en diferentes grados de integración— da como resultado la 'vanguardia latinoamericana'? ¿Dependemos entonces eternamente del siempre nuevo capricho estético europeo que determina uno de nuestros ingredientes? ¿Hacia dónde debemos mirar ahora: a París o

a Nueva York? Según la fórmula, ¿ahora debemos ser eclécticos y posmodernos para no caer en una 'retaguardia dodecafónica' o en la 'retaguardia serial'?

Los compositores 'vanguardistas' cubanos han sido catalogados como tales debido, fundamentalmente, a su alineación a los procedimientos técnicos europeos de moda, por lo que se han excluido compositores y obras que permanecen y reflejan los múltiples rostros que tiene nuestra cubanía.

Me propongo redefinir el concepto de vanguardia musical cubana porque descarta figuras fundamentales de nuestro patrimonio que merecen ese reconocimiento. Tal es el caso de los excluidos Ernesto Lecuona³ (1896-1963), Félix Guerrero (1917-2001), Alfredo Diez Nieto (1918), por solo mencionar algunos ejemplos, sin restarle mérito alguno a las históricamente incluidas. Para lograrlo me apoyo en la definición de 'vanguardia situada' que propone la musicóloga argentina María Gabriela Guembe:

[...] la irrupción de las vanguardias en América Latina y su carácter evidentemente internacionalista conmovió a la música situada, asentada en muchos casos en la resolutividad, direccionalidad, tonalidad, características supuestamente inherentes a la música de la región [...] Lo "situado" en música es entonces este "decir desde un lugar", estableciéndose como un discurso de pertenencia. Este discurso, que expresa un imaginario colectivo, tiene no sólo las particularidades estéticas que estamos sucintamente enumerando (temáticas, títulos, rasgos rítmicos, melódicos y tímbricos), sino además importantísimas bases ideológicas. Y es aquí donde los aportes de la sociología y los estudios culturales pueden servir de apoyo a un análisis multidimensional que aborde al objeto musical desde miradas plurales.⁴

[...] En síntesis, hibridación y posición histórico-cultural son nociones que explican la vanguardia situada, aquella que ve a la identidad como construcción y proyecto, pero apoyada, así mismo, en la tradición y la reconstrucción.⁵

Esta propuesta sustenta la tesis de que ninguna corriente artística debería atenerse únicamente a condiciones histórico-temporales,

3 Algunos estudiosos plantean que Ernesto Lecuona fue el primero en practicar el *afrocubanismo* en la música culta del siglo XX. Jesús Gómez Cairo: "Ernesto Lecuona en la órbita de su creación", en *Ernesto Lecuona*, 20.

4 María Gabriela Guembe. "Música situada: un caso de diálogo posible entre identidad y semiótica". En *Tópicos del Seminario*, núm. 19, enero-junio [México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2008], 3-4.

5 María Gabriela Guembe. "Vanguardia situada: una retórica de la pertenencia". En *Boletín Música Casa de las Américas*, 18 [La Habana, 2007], 32.

1 Leo Brouwer. *La música, lo cubano y la innovación* [La Habana: Letras Cubanas, 1982], 26-27.

2 Marta Ramírez. "Aún a la vanguardia". En *Clave 3* [La Habana, 2002], 35-36.

sino también a su precisa delimitación geográfica. No es lo mismo ser vanguardista en el París de la segunda postguerra que en la Habana de esa misma etapa. Por eso Guembe prefiere hablar de diferentes vanguardias que respondan a las exigencias de cada especificidad, para distanciarse de aquellas vanguardias absolutas importadas. Este concepto de 'vanguardia situada' latinoamericana posibilita la libre hibridación de las corrientes internacionales, la innovación y el uso de la tecnología, así como las líneas regionalistas tradicionales.

Antecedentes

El movimiento artístico cubano de los 60 nace con la Revolución, cuya política cultural es el resultado de todo un desarrollo del pensamiento cubano que comenzará con la figura cumbre de la primera mitad del siglo XIX, Félix Varela (1788-1853). Entre estos extremos están pensadores como José Martí (1853-1895), Julio Antonio Mella (1903-1929) y Rubén Martínez Villena (1899-1934), así como movimientos como el Grupo Minorista (1923-1928), el Grupo Orígenes (1944-1956), el Grupo de Renovación Musical (Suárez Urtubey, 2004) y la Sociedad Cultural Nuestro Tiempo (1954-1959) que fueron, cada uno en su momento, portadores de las ideas más comprometidas, revolucionarias y auténticamente cubanas.

En Cuba y América Latina, casi siempre han estado de la mano la lucha política de liberación y las llamadas 'vanguardias histórico-artísticas'. Este compromiso nunca ha dejado de ser una necesidad social; las circunstancias nacionales han exigido que arte y política se den la mano, aunque para cada artista esta conjunción genere resultados diferentes. El movimiento vanguardista latinoamericano, en su doble dimensión política y estética, continúa esta lucha cuyo centro ha sido, y es, el problema de la identidad cultural. La preocupación en el orden político ha sido un denominador común en la mayor parte de los intelectuales latinoamericanos. En el siglo XX despierta una conciencia colectiva latinoamericana; la generación de los años 20 se agrupa para trabajar en el destino estético, político y social de la América Latina.⁶

Un primer grupo de intelectuales cubanos en 1923 se levanta en el arte, en la vida y en la

política para revelar nuestras raíces nacionales y ubicar a Cuba en el contexto latinoamericano y mundial. Fue en esta 'crítica'⁷ década del veinte que se retoma la obra martiana donde se unen de manera genial la vocación y el deber.

En 1927 Alejandro García Caturla (1906-1940) le dijo a Alejo Carpentier (1904-1980): «[...] aunque yo no esté en la Habana, si se trata de un manifiesto o declaración contra Machado, pongan mi firma entre las tuyas, sin consultarme. De antemano estoy de acuerdo»,⁸ refiriéndose a las actividades que realizaba el Grupo Minorista. Definitivamente los criterios ideológicos de este grupo se verán reflejados en la música de Alejandro García Caturla y Amadeo Roldán (París, 1900 - La Habana, 1939) desde el momento en que incursionan, y la manera en que lo hacen, en una de las regiones hasta entonces no reconocidas de nuestra cubanía: lo negro. Acerca de la actitud de este último nos dice el compositor Harold Gramatges:

Roldán mantuvo siempre una postura definida contra cualquier arbitrariedad política, tendiente a entorpecer la marcha de los organismos a los cuales estaba vinculado, manifestando —con denuncias y protestas— su desacuerdo, como lo comprueba su renuncia a la dirección del Conservatorio, que afortunadamente no le fue aceptada.⁹

Generalmente se asume una actitud artística genuina, honesta y creativa con su correspondiente efecto en el ámbito social y político, independientemente de si el artista aborda o no los problemas sociales.

Los años 50 fueron los de la «Sociedad Cultural Nuestro Tiempo, estadio superior en la organización de esa resistencia desde el terreno de la cultura».¹⁰ En su Manifiesto plantearon:

[...] nuestra estética es la de un arte americano, libre de prejuicios políticos o religiosos, enaltecido por encima de concesiones, que sea síntesis de lo que estimamos vigente y permanente en América. No nos interesa ni la oscuridad muerta ni la endebles académica, sino una estética tan infinita como el hombre mismo. Surgimos para

7 Término usado por Juan Marinello (1898-1977) para calificar la década que abarcó desde 1920 hasta 1930.

8 Alejo Carpentier. *Ese músico que llevo dentro*. Tomo I [La Habana: Letras Cubanas, 1980], 18.

9 Harold Gramatges. *Presencia de la Revolución en la música cubana* [La Habana: Letras Cubanas, 1995], 26.

10 Ricardo Luis Hernández Otero. *Introducción. Sociedad Cultural Nuestro Tiempo, Resistencia y acción* [La Habana: Letras Cubanas, 2002], 7.

traer el pueblo al arte, acercándolo a las inquietudes estéticas y culturales de nuestro tiempo, precisamente ahora en que, intuyendo ya estas realidades, demanda un vehículo que le permita palparlas y asimilarlas para su más rápida formación y madurez cultural.

Concluye diciendo:

Somos la voz de una nueva generación que surge en un momento en que la violencia, la desesperación y la muerte quieren tomarse como únicas soluciones. Nos definimos por el hombre, que nunca está en crisis, y por su obra, que es su esencia permanente.

Es evidente que, para los intelectuales que participaban en esta institución, era una verdadera declaración de principios. Entre los músicos estaban: José Ardévol (Barcelona, 1911 - La Habana, 1981), Serafín Pro (1906-1978), Argeles León (1918-1991), Juan Blanco, María Antonieta Henríquez (1927-2007), Manuel Duchesne Cuzán, entre otros jóvenes que estrenaron sus obras bajo el auspicio de esta institución como Héctor Angulo (1932), Carlos Fariñas (1934-2002) y Leo Brouwer (Ulrich, 2004).

Los 60

La década del 60 fue un período convulso y revolucionario que generó en el mundo múltiples reflexiones y rupturas. Se produjo el surgimiento de la corriente New Age, el apogeo del movimiento hippie, la sucesión de golpes de estado en países de América Latina y África, se extiende el empleo de la Dietilamida del ácido lisérgico (LSD), se profundizan las relaciones con la cultura oriental, pensamiento y asesinato de los líderes negros norteamericanos, la emancipación de género, la música de The Beatles, la vanguardia internacional —los grafitis, el pop art, el happening, la instalación, el collage, el arte conceptual, el comic erótico—, el triunfo de la Revolución cubana y la derrota de la invasión imperialista en Playa Girón, el grupo de escritores estadounidenses bajo el nombre de Generación Beat que se caracterizaron por el anticonvencionalismo de su obra y su estilo de vida, los actos de violencia insurreccional ocurridos en la ciudad argentina de Córdoba durante mayo de 1969, el oscuro asesinato del presidente norteamericano J. F. Kennedy, la muerte del Che Guevara en Bolivia, la matanza de estudiantes en Tlatelolco, México (2 de octubre de 1968), la guerra de Vietnam,

el festival de rock de Woodstock,¹¹ la celebración de la exposición internacional de arte *Documenta* (II, III y IV ediciones), el rechazo del materialismo en tanto estilo de vida, y el intento de transformación espiritual del individuo mediante el pensamiento trascendentalista y su nexa con las llamadas energías cósmicas, el cosmonauta soviético Yuri Gagarin se convierte en el primer hombre en viajar al espacio, se construye el Muro de Berlín, se realiza el primer trasplante de corazón por un equipo de médicos dirigido por el cirujano surafricano Christiaan Barnard, el astronauta estadounidense Neil Alden Armstrong llega finalmente a la luna, surge la Teología de la Liberación,¹² elección presidencial de Salvador Allende, comienza la Revolución Cultural en China, la crisis de los misiles, en 1960 el biólogo estadounidense Gregory Goodwin desarrolla la primera píldora anticonceptiva, Mary Quant¹³ revoluciona la moda femenina, *Rayuela* de Julio Cortázar (1914-1984) y *Cien años de soledad* del colombiano Gabriel García Márquez (1928-2014) ven la luz en 1963 y 1967 respectivamente, entre otros importantes acontecimientos.

Mientras se manifestaba el movimiento de la *nouvelle vague*¹⁴ y el cineasta italiano Federico Fellini (1920-1993) dirigía *La dolce vita* (1960), surge el llamado Nuevo Cine Latinoamericano. En nuestro país llegaba el cine móvil por vez primera a recónditos lugares del territorio, y paralelamente a los sucesos del Mayo Francés y los acontecimientos en Praga nacían dos de nuestras mejores obras cinematográficas: *Memorias del subdesarrollo*, de Tomás Gutiérrez Alea (1920-1996) y *Lucía*, de Humberto Solás (1941-2008). Llegando la Revolución llega también el Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográfica (ICAIC) para convertir a los 60 en la década del derroche en improvisación y creatividad para esta manifestación artística. Brilló la documentalística con Santiago Álvarez a la cabeza y la música tuvo, en 1969, un grupo de creadores que fundan el Grupo de Experimentación Sonora de ICAIC con el objetivo primero de investigar, para luego llevar a vías de hecho una nueva música cubana que no

11 Festival de rock celebrado cerca de Woodstock, Nueva York, en agosto de 1969, y que se ha convertido en un símbolo de la contracultura estadounidense de la década de 1960 y en un hito en la historia de la música rock.

12 Interpretación teológica cristiana de la liberación o salvación que recurre a teorías sociales, políticas y económicas.

13 Mary Quant (1934), diseñadora de moda británica, considerada la inventora de la minifalda.

14 Movimiento de jóvenes cineastas, de Francia y otros países (Reino Unido, Polonia, Brasil, Alemania), que se propusieron renovar cinematografías consideradas en declive.

estuviera contaminada de los viejos recursos del pasado. Otra de sus razones de ser fue la realización de bandas sonoras para el cine.

La plástica cubana comienza a experimentar cambios en el nuevo entorno social y los artistas transforman su lenguaje para revelarnos diferentes puntos de vistas de la realidad. Ahora la polémica, más allá del diferendo entre abstracción y figuración, era entre arte y sociedad. La gráfica, al igual que la cinematografía, prácticamente nace con la Revolución puesto que su producción anterior era mínima. A partir de 1959 el cartel constituye la forma ideal de reflejar la nueva realidad cubana; asumió un papel dinámico y directo para mostrar la vida de Cuba en sus diferentes manifestaciones. El nuevo cartel cubano ahora poseía la calidad artística de la obra plástica lograda.

La literatura cubana, que ya contaba con una sólida obra, logra en la campaña de alfabetización su mayor conquista. La creación en 1959 de la Casa de las Américas significará el puente entre los escritores y artistas latinoamericanos. La poesía, continuando la tradición iniciada en el siglo XIX, ocupa una posición privilegiada en los 60 con la coexistencia de poetas de diferentes generaciones desde los Origenistas hasta los más jóvenes como Fayad Jamís (1930-1995) y Roberto Fernández Retamar (1930-2019). La novelística encuentra en Alejo Carpentier (1904-1980) y José Lezama Lima (1910-1976) a sus más importantes representantes, publicándose en 1962 *El siglo de las luces* y en 1966 *Paradiso* respectivamente; el ensayo contaba con las comprometidas plumas de Mirta Aguirre (1912-1980) y Juan Marinello, entre otros escritores.

La Escuela Cubana de Ballet se consolida durante el proceso revolucionario y a partir de la segunda mitad de esta década 'dorada' comienza a conocerse en el resto del mundo 'el milagro cubano'.¹⁵ La escena cubana también adquiere una dimensión diferente con escritores como Abelardo Estorino (1925-2013), Héctor Quintero (1942-2011) y José Brene (1927-1990), quienes, dentro de las nuevas perspectivas históricas, se abren al realismo y a la concientización de los acontecimientos. El año 1967 marca el nacimiento de la Nueva Trova a través del Encuentro Internacional de la Canción Protesta celebrado en la Casa de

las Américas y la puesta en marcha del programa televisivo *Mientras tanto*, entre otros acontecimientos.

Durante esta década la ruptura y el cambio se produjeron en los cimientos de la sociedad y, aunque muchas manifestaciones heredaron un proceso previo determinado, otras, como el cine, la música y la gráfica, rompen en gran medida con el pasado.

La Vanguardia musical cubana

El triunfo de la Revolución cubana desencadena profundos cambios en la economía, en la política y la sociedad. Se crean las condiciones para el rescate de nuestro patrimonio, tradiciones y soberanía. Todos somos herederos de esta etapa donde se declara el papel del artista en la nueva sociedad. Por tanto, el movimiento musical cubano de los 60 comienza el 1 de enero de 1959. Muchos planteamientos estéticos se transformaron, pero existió un denominador común a lo largo de esta trayectoria: la cubanía y la búsqueda de nuestra identidad en su natural proceso dialéctico.

Sabemos a través de libros de textos, artículos, conferencias y diversas vías que la década del 60, expandida hasta los 70, constituye el período de la llamada 'vanguardia musical cubana de los 60'. La experiencia del compositor Leo Brouwer en el festival polaco "Otoño de Varsovia" de 1961 se considera, en la mayor parte de bibliografía revisada, como punto de partida de esta tendencia sectaria e intolerante. Nuevamente se denominan 'vanguardistas' a los 'actualizados' y muchos seguimos a la espera de las nuevas ideas provenientes del viejo continente.

En las creaciones musicales de los años 60,¹⁶ unos compositores respondían a los nuevos conceptos estéticos de la segunda vanguardia europea y otros seguían apegados a la 'tradición'.¹⁷ En estos primeros años de Revolución se genera un clima intelectual en el que la creación era protagonista. Los jóvenes

16 Se refiere a la música de concierto de acuerdo a su concepción tradicional, porque sabemos que ya no existe línea alguna que divida lo clásico y lo popular. En este caso, por ejemplo, no se refiere al Grupo de Experimentación Sonora que tantos aportes alcanzó para nuestra cultura y que debería ser incluido dentro de la vanguardia musical cubana.

17 Se refiere a los procedimientos del neoclasicismo europeo que priorizaban la forma y utilizaban la politonalidad, el modalismo, la polirritmia, entre otros, respetándose de esta manera un centro tonal.

compositores defensores de los nuevos planteamientos estéticos calificaban a los creadores procedentes del Grupo de Renovación como pertenecientes a la 'retaguardia' y la tradición musical; sin embargo, algunos de ellos, como Harold Gramatges y Argeliers León, incorporan con bríos a sus respectivas obras los nuevos elementos estéticos que planteaba la joven 'vanguardia'.

En su libro *Presencia de la Revolución en la música cubana*, Harold Gramatges nos dice:

[...] unos respondían a la cosmovisión de las vanguardias y los otros a las del arte "comprometido", dos posiciones ideológicas en cuyos respectivos extremos estaban la torre de marfil y el realismo socialista. O sea, no eran sólo posiciones diferentes sino incompatibles, que casi siempre se expresaban como discrepancias sobre la función del intelectual en la sociedad. En nuestro caso —entonces como en los años veinte—, el único punto de contacto era la preocupación por lo "nacional" —lo que hoy llamaríamos la afirmación de la identidad—, pero como no existe lo "nacional" en estado puro, sino sólo en su clásica forma de ajijaco, resulta que eso también se convertía en motivo de discrepancia.¹⁸

Otra de las características fundamentales que tuvo nuestro movimiento musical de los 60 fue su multiplicidad de lenguajes y planteamientos: microtonalismo, aleatorismo, forma abierta, relación música-plástica, puntillismo, música concreta y electroacústica, work in progress, espacialidad musical, música vinculada al gesto y la escena, y collage son algunos de los nuevos conceptos con los que trabajaron nuestros compositores seguidores de las novísimas ideas europeas, estableciendo así una marcada ruptura con la tradición. *Sonograma I* (1963) para piano preparado; *Dos conceptos del tiempo* (1965) para conjunto de cámara; *La tradición se rompe... pero cuesta trabajo* (1969) para orquesta, de Leo Brouwer; la serie *Móviles* (1969-1980) para diversos formatos; *La muerte del guerrillero* (1968-1969) para declamador y orquesta, de Harold Gramatges; *Relieves* (1967-1969) para cinco grupos de instrumentos; *Oda en memoria a Camilo* (1964) y *Muros, rejas y vitrales* ambas para orquesta (1969-1971), de Carlos Fariñas; *Música para danza* (1961-62), *Contrapunto espacial I* (1966), creaciones electroacústicas de Juan Blanco, son algunas de las obras de esta década que manifiestan la pluralidad de los novedosos lenguajes y respondían a la llamada 'vanguardia'. Sin embargo,

18 Gramatges. *Presencia de la Revolución en la música cubana*, 38.

también estaban activos otros creadores utilizando herramientas técnicas menos novedosas (pero no menos efectivas) como Harold Gramatges (*In Memoriam*, 1961), Alfredo Diez Nieto (*Los diablitos* para orquesta, 1969. *Sonata para violín solo*, 1971), Edgardo Martín (1915-2004) (*Cuartetos de cuerdas N.º 1 y 2*, 1967-68), Félix Guerrero (*Cuadros sonoros* para trompa y orquesta, 1970. *Concertino para clarinete y orquesta*, 1968) y Carlo Borbolla (1902-1990) con sus ciclos de piezas para piano del período que repasamos.

Es necesario establecer una relación directa entre la vanguardia y la libertad de creación del artista latinoamericano. Somos el resultado de una mixtura en la que el componente europeo es solo una de las partes. El compositor brasileño Heitor Villa-Lobos (1887-1959) asociaba de forma directamente proporcional la modernidad del artista con su originalidad. El hábil manejo de las herramientas 'modernas' no acarrea necesariamente un resultado original y perdurable. «[...] cuando el creador es original por fuerza, poco importan los medios de que se vale para fijar su pensamiento. Todo lo que escriba será moderno»¹⁹

Mientras los polos opuestos de la vanguardia europea en la primera mitad del siglo XX, los compositores Ígor Stravinski²⁰ (1882-1971) y Arnold Schönberg (1874-1951), apelaban a las reglas y los límites para sus creaciones, Villa-Lobos necesitaba la más absoluta libertad de expresión.

Y, sobre todo, ¡libertad! Nada de consignas, de normas ideológicas, de ideas preconcebidas... Solo puede crearse algo grande, dentro de la más absoluta libertad de expresión... Cuando se me antoja escribir una sucesión de acordes perfectos, los escribo... Hasta me canso de ellos, y empiezo a hacer sonar mi música de otra manera... Al lado de una *Séptima Sinfonía* mía que es algo terrible por lo duro, lo violento, lo disonante, tengo misas perfectamente canónicas, sin un acorde, sin una modulación heterodoxa...²¹

¿Tenemos el derecho de excluir al gigante brasileño de la vanguardia musical latinoamericana por no haber seguido los caminos estéticos (dodecafonismo, música concreta) de los líderes compositores europeos?

19 Carpentier. *Ese músico que llevo dentro*, 61.

20 El creador ruso manifestó en su *Poética musical*: «Cuanto más vigilado se halla el arte, más limitado y trabajado, más libre es. [...] siento una especie de terror cuando, al ponerme a trabajar, delante de la infinidad de posibilidades que se me ofrecen, tengo la sensación de que todo me está permitido».

Ígor Stravinski, *Poética musical*, 86.

21 Carpentier. *Ese músico que llevo dentro*, 58.

La posición del imprescindible compositor Carlos Fariñas es la siguiente:

[...] con la mejor voluntad se produjeron demasiados remedos a la europea, y me molesta sentir que dicho modelo sea el que determine lo que es vanguardia o no. No estoy en contra, ni podemos negar el peso de la influencia de la cultura europea sobre el resto del mundo. No soy un indigenista ni un africanista; primero porque mi cultura no es indígena ni africana, sino mestiza, como en muchas partes del mundo. No creo en las culturas puras, ahora ¿por qué lo último que hace el Peter europeo es lo que tiene que ser válido para mí? ¿Por qué el buen gusto o lo válido estéticamente, es lo que hace fulano de tal en París o en Berlín? No, tiene que ser lo que yo, el Pedro cubano, considere que es válido para mí. [...] Recientemente un colega me decía: Fariñas, estás en una tendencia neorromántica. Y le dije, está bien. Tal vez yo sienta que en nuestro entorno faltó un romanticismo pleno (y no es que quiera llenar ese espacio, ni mucho menos), pero no tengo por qué renunciar a las herencias del romanticismo que de alguna manera llegaron a Cuba, también a la manera cubana.²²

¿Por qué, en determinada obra o compositor, se toma en consideración exclusivamente la inclusión de los novedosos recursos técnicos europeos para la valoración de su pertenencia o no a la vanguardia? ¿Pertenece acaso nuestro Ernesto Lecuona, en sus *Danzas para piano*, a la ‘retaguardia’ musical cubana por el hecho de no haber seguido el camino de Arnold Schönberg en la ruptura de la tonalidad? Libertad, fundamentalmente libertad necesita el creador latinoamericano. Libertad martiana como la asumieron Villa-Lobos y Fariñas.

Se hace entonces necesario un replanteamiento del concepto de vanguardia musical en nuestras específicas condiciones históricas y geográficas. Nuestro patrimonio musical vanguardista debe ser ampliado. Si el Grupo de Renovación Musical siguió la línea neoclásica del imprescindible trasgresor Ígor Stravinski, ¿por qué no analizamos las obras de este grupo antes de clasificarlas a priori como pertenecientes a una ‘retaguardia’, como la calificaron algunos creadores de la década del 60, o un retraso con respecto a nuestra ‘primera vanguardia musical’?²³

22 Yarelis Domínguez. “No me visto de cubano para componer”. *En Clave*, Año 1, 2: 2-7, oct.-dic (La Habana, 1999). 5.

23 La perteneciente a Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla.

El maestro Jorge López Marín (1949) nos plantea:

La vanguardia musical cubana, no debe agrupar solamente a los músicos que manifiestamente se sumaron a los planteamientos de la nueva escuela polaca, ni a la música electroacústica: Cage, Berio, Nono, Stockhausen o Boulez.²⁴ Quiero decir que vanguardia musical cubana no son única y exclusivamente: Leo, Fariñas, Juan Blanco, Sergio Fernández Barroso, Valera, Loyola, Smith, Harold, Argeliers, Nilo y un tanto Ardévol.²⁵ Pero digo que la vanguardia —esa vanguardia—, tuvo necesariamente una actitud grupal (no digo sectaria), que por consecuencia, excluyó compositores y obras trascendentales, que no comulgaban con tal estética. Creo ver entre éstos a Félix Guerrero, Alfredo Diez Nieto, Carlo Borbolla, Edgardo Martín,²⁶ y quizá a mí mismo, aunque en el apogeo de ella, me encontrara en las fauces del realismo socialista: Kiev y Moscú, estudiando y extrañando mis raíces. No deseo profundizar ni argumentar más. Pienso sólo, que cualitativamente en este siglo XXI, estamos en condiciones de definir vanguardia según permanencia, vigencia. Simplemente.

Harold Gramatges y el movimiento musical cubano de los 60

Incorporado a la ‘vanguardia musical cubana’ de los 60, Harold Gramatges —discípulo de Amadeo Roldán, miembro del Grupo de Renovación Musical (1943-1948), presidente de la Sociedad Cultural Nuestro Tiempo y protagonista de trascendentales acontecimientos sociopolíticos— es uno de los compositores más destacados de la historia musical cubana contemporánea. Ganador del I Premio Iberoamericano de la Música “Tomás Luis de Victoria” 1996, Gramatges ha cultivado la música sinfónica, de cámara, coral, para piano, guitarra, para teatro, ballet, cine y canciones.

El compositor Harold Gramatges fue un ejemplo del creador ciento por ciento

24 El maestro Jorge López Marín se refiere a los compositores John Milton Cage (EE.UU., 1912-1992), Luciano Berio (Italia, 1925-2003), Luigi Nono (Italia, 1924-1990), Karlheinz Stockhausen (Alemania, 1928-2007) y Pierre Boulez (Francia, 1925-2016).

25 Se refiere a los compositores Leo Brouwer (La Habana, 1939), Carlos Fariñas (Cienfuegos, 1934 - La Habana, 2002), Juan Blanco (Mariel, 1919 - La Habana, 2008), Sergio Fernández Barroso (La Habana, 1946), Roberto Valera (La Habana, 1938), José Loyola (Cienfuegos, 1941), Federico Smith (Nueva York, 1929 - Matanzas, 1977), Harold Gramatges (Santiago de Cuba, 1918 - La Habana, 2008), Argeliers León (Pinar del Río, 1918 - La Habana, 1991), Nilo Rodríguez (Matanzas, 1921-1997) y José Ardévol (Barcelona, 1911 - La Habana, 1981).

26 Félix Guerrero, Alfredo Diez Nieto, Carlo Borbolla, Edgardo Martín.

comprometido con su tiempo; presidente de la Sociedad Cultural Nuestro Tiempo e incondicional artista revolucionario, es representante del humanismo más puro y noble de la Cuba contemporánea. Ya en la década del 40, el compositor se relaciona con la juventud de izquierda a través de su trabajo como crítico en el periódico *Hoy*. Conoce a Nicolás Guillén (1902-1989), Carlos Rafael Rodríguez (1913-1997), Juan Marinello (1898-1977), Mirta Aguirre (1912-1980) y otros intelectuales y dirigentes del Partido Socialista Popular. La madurez política va creciendo en la misma medida que su oficio como compositor. Estos años también serán testigos del empleo sistemático en su obra de los elementos cubanos, comenzándose a reflejar la cubanía en su música.

El creador se encuentra ante una problemática aparentemente insoluble: la conjugación de su creación artística y la participación social. El arte necesita cierto desapego y aislamiento, y la participación social pudiera acarrear escasez en la creación.

Al respecto, Gramatges nos plantea:

Para mí la vida tiene mucha amplitud y la he disfrutado, siento que hay una compensación en mi espíritu, en mi vida, en mi historia y en mi mente en relación con esa escasez de música.²⁷ Si me hubiera dedicado a ella solamente hubiera tenido escasez de vida. Me siento equilibrado en ese sentido porque soy una persona enamorada de la vida y a mí todo me interesa, todo me hace pensar, lo que es bueno y lo que es malo, y lo malo lo pienso para ponerlo en su lugar o para discutirlo, y eso es lo que me ha dado mi compromiso de tipo político. He sido el único embajador compositor profesional en un país como Francia. Era el embajador más joven allí. Estaba comprometido con la política de mi país, con todos los momentos terribles que tuvieron los primeros años de la Revolución y estuve cuatro años allí.²⁸

Aunque el compositor considera su obra como una unidad monolítica, la crítica especializada distingue tres etapas en su creación (Acosta, 2001): una primera etapa (1940-45) en la que predominó la

27 El compositor Harold Gramatges ha tenido períodos de escasez en su trayectoria creativa. Se considera que en general no ha sido un compositor prolífico.

28 Entrevista realizada al compositor en marzo de 2006.

preocupación formal,²⁹ un segundo período (1945-1968) donde comienza la inserción consciente de elementos cubanos (sin descuidar la precisión y el rigor en la estructura) y la tercera etapa (1968- actualidad) caracterizada por la incorporación de las novedosas técnicas de la vanguardia europea del momento pero sin renunciar a las formas de componer pertenecientes a la tradición. Parte de esta última etapa se inserta dentro del movimiento musical cubano de los 60, que definimos como: el proceso creativo musical, sin distinción de técnicas y conceptos estéticos, que irrumpe con el triunfo revolucionario de 1959, se expande hasta la década de los años 70 y estuvo protagonizado por los compositores Juan Blanco, Leo Brouwer, Carlos Fariñas, José Ardévol, Harold Gramatges, Alfredo Diez Nieto, Roberto Valera, Félix Guerrero, Calixto Álvarez, José Loyola, Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC, la nueva trova, entre otros. En este movimiento se incluyen, además, los organismos creados, la reforma de la enseñanza, la difusión de la música, los festivales, entre otros cambios, pero solo será de nuestro interés el proceso creativo técnico-musical.

La serie *Móviles* (1969-80) y *La muerte del guerrillero* (1968-69) de Harold Gramatges pertenecen a su tercer período creativo, caracterizado por la posesión de madurez como pensador y humanista. El nacimiento de estas obras está impulsado no solo por las nuevas ideas provenientes de Europa, sino también por las favorables condiciones político-sociales existentes a partir del triunfo revolucionario que posibilitan la libre creación del artista y la oportunidad de promoción y difusión de su obra.

La motivación de los *Móviles* estuvo determinada por un momento que transcurre en nuestro país desde el punto de vista estético: la música aleatoria con todas sus implicaciones de cambios en la gráfica y nuevos conceptos... Entonces se me ocurre, no por quedarme atrás ni por ponerme al día sino por ponerme a prueba, hacer una obra con estos nuevos planteamientos estéticos, una obra para piano que es el instrumento que manejo. Empiezo a soñar sobre una primera experiencia al respecto.³⁰

29 Etapa en la que se incorpora al grupo de Renovación Musical que dirigía el maestro José Ardévol. Este grupo enarbó la estética neoclásica europea que retomaba y priorizaba las tradicionales formas de componer (forma sonata, tema con variaciones, rondó, entre otras).

30 Entrevista realizada al compositor en marzo de 2006.

Esta serie consta de cuatro obras para diferentes formatos instrumentales, y escritas en un período aproximado de una década:

- *Móvil I* para piano (1969)
- *Móvil II* para orquesta de cámara (1968-70)
- *Móvil III* para flauta y piano (1977)
- *Móvil IV* para guitarra (1980)

La musicología cubana cuenta con pocos estudios acerca de la manera en que se incorporan, en las creaciones musicales de los 60, los nuevos recursos técnicos (diferentes concepciones del tiempo y el espacio, la intertextualidad, la forma abierta, la acción escénica, el aleatorismo, el microtonalismo, la notación gráfica) provenientes de la vanguardia europea, por lo que conocer la forma de insertar los nuevos conceptos estéticos de la segunda vanguardia europea en la música del pensador, educador y revolucionario cubano Harold Gramatges, es una necesidad para la musicología cubana. ¿Qué elementos, provenientes de la vanguardia europea en curso, incorpora el compositor en su obra, dado que procedía de la rígida escuela neoclásica de José Ardévol, cuando se inserta con bríos al 'movimiento musical cubano de los 60'?

Es a través de la estancia en París del compositor Harold Gramatges como Embajador y Ministro Plenipotenciario de la República de Cuba (1960-64) que se nutre de las diferentes técnicas y nuevos planteamientos estéticos que generaba Europa en aquel momento. Esta década, al igual que la anterior, es testigo de la entrega del compositor a la causa político-social, por lo que las características de su obra serán un reflejo de Cuba en sus primeros años de Revolución. *In Memoriam, Homenaje a Frank País* y *La muerte del Guerrillero* son ejemplos estéticamente opuestos.

In Memoriam, Homenaje a Frank País nació rodeada de las múltiples experiencias musicales que tenían lugar en los escenarios de París; el compositor hizo abstracción de ellas y eligió el lenguaje musical que habría de servirle para su realización. «Cuando haces una obra te comprometes con muchas cosas que no es la música solamente».³¹ Escribió *In memoriam* en un procedimiento tonal claro. El compositor conocía que en el estreno estarían campesinos y obreros con escasa o ninguna instrucción, un público que estaba por primera vez frente a

una orquesta sinfónica. Consideró entonces innecesaria la utilización de las nuevas técnicas en esta creación. «Son circunstancias. *In memoriam* tuvo ese objetivo, ese destino y en cuanto a mí siempre la escucho con placer por el significado que tiene».³²

Acorde con la libertad que inspiraba y se respiraba en la nueva sociedad cubana, Gramatges escoge el lenguaje a utilizar según la obra que se propone y la función específica de la música. La posición del compositor ante la electroacústica es una muestra de emancipación creadora cuando decide no adherirse a este procedimiento técnico a pesar de lo novedoso que era en aquellos años. Sin embargo, le hace un homenaje al Che Guevara usando los nuevos recursos técnicos procedentes de Europa. En *La muerte del Guerrillero* se conjugan la vocación y entrega política del compositor con los nuevos planteamientos estéticos relacionados con algunos parámetros como el tiempo, el espacio y el timbre.

No podemos entonces adscribir a Harold Gramatges a ninguna técnica específica. Su posición política es invariable, pero su elección estética siempre está adherida a la libertad del artista que rechaza los prejuicios estilísticos. A veces sorprende la aparente distancia entre obras como *Oda Martiana* para barítono y orquesta (1977-78), y el concierto para guitarra y orquesta *Para la dama duende* (1974) con temas de la música incidental realizada para la pieza teatral homónima de Calderón. Los múltiples caminos que tiene la música en el siglo XX y la actualidad la convierten en un arte para 'funcionar'. «Creo, eso sí, que en toda mi producción palpita, en lo entrañable de cada obra, el clima de mi tierra, con todo lo que implica de antillano y caribeño».³³

De regreso a Cuba en 1964, y en coincidencia afortunada con el cambio que se operaba en la música de Juan Blanco, Leo Brouwer, Héctor Angulo, Carlos Fariñas y otros, comenzó a pensar en nuevas experiencias sonoras, respondiendo a un inevitable impulso por encontrar nuevos significados en un mundo en constante cambio. Estos nuevos planteamientos estéticos van apareciendo en la música incidental para *Volpone*, de Ben Jonson (1966); en *Cimarrón* (1967), filme de Sergio Giral; en la música incidental para

³² *Ibíd.*

³³ Gramatges, Harold. *Presencia de la Revolución en la música cubana*, 32.

Anfitrión, de Plauto (1970), y sobre todo en *La muerte del Guerrillero*, para recitante y orquesta sobre el poema *Che Comandante* de Nicolás Guillén. El compositor Harold Gramatges reconoce que, a pesar de las diferencias de los lenguajes utilizados en su obra (tonalidad, politonalidad, aleatorismo, serialismo, espacialidad, microtonalismo), él se reconoce en una misma raíz desde *Pensando en ti* (1937) para piano, hasta sus osados *Móviles*.

Conclusiones

Uno de nuestros propósitos es asociar el concepto de vanguardia al derecho de libertad que debe tener el artista latinoamericano en el proceso de creación. ¿Cómo catalogamos entonces las obras que, adoptando la estética de la 'retaguardia', contribuyen con su grano de arena a la respuesta de nuestra gran urgencia: la identidad? Villa-Lobos, a diferencia de los vanguardistas europeos, necesitaba la libertad sin reglas en su proceso creador porque la realidad de su entorno así se lo exigía. Si los compositores latinoamericanos tenemos el derecho martiano de injertar en nuestras repúblicas el mundo, si la vanguardia latinoamericana está asociada a la urgencia de nuestra identidad siempre cambiante, ¿por qué determinamos si una obra o compositor pertenece a la 'vanguardia' solo a través de la 'puesta al día' con Europa? Nuestra verdadera modernidad constituye la independencia de nuestro pensamiento y el reflejo de la identidad cubana. Una modernidad que comienza en el *Minorismo* y se extiende hasta las actuales batallas contra la compleja globalización mundial.

Pertenecen a nuestra vanguardia musical tanto Leo Brouwer, como Harold Gramatges, Ernesto Lecuona, José María Vitier (1954) y Jesús (Chucho) Valdés (1941), entre otros, porque sus obras reflejan nuestra verdadera y profunda cubanía, independientemente del lenguaje y los procedimientos empleados. Sin olvidarnos, además, de que la cubanía es un espíritu y no solo un patrón rítmico ni un instrumento autóctono. Pertenecen entonces a la vanguardia musical cubana nuestras grandes obras de arte.

Bibliografía

- Acosta, Leonardo. *Los Móviles de Harold Gramatges*. La Habana: Facsimilar y Letras Cubanas, 2001.
- Brouwer, Leo. *La música, lo cubano y la innovación*. La Habana: Letras Cubanas, 1982.
- Carpentier, Alejo. *Ese músico que llevo dentro*. Tomo I. La Habana: Letras Cubanas, 1980.
- Domínguez, Yarelis. "No me visto de cubano para componer". En *Clave*, Año 1, 2: 2-7, oct.-dic. La Habana, 1999. ISSN 0864-1404.
- Gómez Cairo, Jesús. "Ernesto Lecuona en la órbita de su creación". En *El arte musical de Ernesto Lecuona*, Madrid SGAE, 1995.
- Gramatges, Harold. *Presencia de la Revolución en la música cubana*. La Habana: Letras Cubanas, 1995.
- Guembe, María Gabriela. "Música situada: un caso de diálogo posible entre identidad y semiótica". En *Tópicos del Seminario*, núm. 19, enero-junio, 2008. México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. ISSN 1665-1200.
- . "Vanguardia situada: una retórica de la pertenencia". En *Boletín Música Casa de las Américas*, 18. La Habana, 2007.

Hernández Otero, Ricardo Luis. *Introducción. Sociedad Cultural Nuestro Tiempo, Resistencia y acción*. La Habana: Letras Cubanas, 2002.

Ramírez, Marta. "Aún a la vanguardia". En *Clave 3*. La Habana, 2002. ISSN 0864-1404.

Schwartz, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas: textos programáticos y críticos*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002. ISBN 968-16-5621-0.

Suárez Urtubey, Pola. *Historia de la Música*. Buenos Aires: Claridad, 2004. ISBN 950-620-155-2.

Stravinski, Igor. *Poética musical*, Buenos Aires: Emecé, 1946.

Ulrich, Dibelius. *La música contemporánea a partir de 1945*, Madrid: Akal, 2004. ISBN: 844601291X.

Medios audiovisuales

Orquesta Sinfónica Nacional de Cuba: *Harold Gramatges. Premio Iberoamericano de la Música 1996 "Tomas Luis de Victoria"*. Directores: Leo Brouwer, Iván del Prado, Manuel Duchesne Cuzán. Guitarrista: Joaquín Clerch. SA00984. SGAE, 2004.

Urbay, Roberto: *Harold Gramatges. Premio Iberoamericano de la Música 1996 "Tomas Luis de Victoria"*. Obra completa para piano, EGREM CD0284.

Partituras

Gramatges, Harold. *Móvil IV*. Contemporáneos Cubanos, Colección Guitarra. La Habana: Musical de Cuba, 1980.

–. *Móviles*, La Habana: Facsimilar y Letras Cubanas, 2001. ISBN 959-10-0677-2.

–. *La muerte del guerrillero*, La Habana: Musical de Cuba, 1972.

Entrevistas

Gramatges Leite-Vidal, Harold (1918): Compositor de la serie *Móviles*. Entrevista realizada en septiembre de 2005 a las 10:00 a. m. en su domicilio.

–. Entrevista realizada en marzo de 2006. 10:00 a. m. en su domicilio.

López Marín, Jorge (1949). Cuestionario realizado vía correo electrónico en julio de 2007.

Concierto de campanas

Luis Barrie

Universidad Austral de Chile
barrie@acusticaingenieria.cl

Resumen

El Concierto de Campanas 2010 fue una actividad de carácter laico, realizado con objeto de la conmemoración del Bicentenario de la República de Chile y tuvo lugar en la ciudad de Santiago, la noche del martes 28 de septiembre. La imagen anterior corresponde a una de las veinte partituras que dieron forma a la obra, encargada al compositor Nicolás Carrasco, quien además convocó y dirigió a los músicos. En la imagen, se observa el tipo de sincronización basado en un tiempo cronometrado, señalando el momento del tañido y la cantidad de toques. Otras indicaciones sugieren la velocidad y carácter del sonido. La interpretación de la obra y su registro sonoro se realizó desde los propios campanarios de las iglesias convocadas: Parroquia de San Francisco, Iglesia de San Agustín, Basílica de la Merced y Templo de Santo Domingo. Una participación especial tuvo el campanero, Aurelio Neún Calbuyahue, quien vino desde la isla de Alao en el Archipiélago de Chiloé, para dar inicio al concierto con las campanas instaladas frente al Palacio de La Moneda. Este documento presenta el contexto en que conocí a don Aurelio y las motivaciones con que finalmente se gestó el concierto.

Palabras claves: campanas, campanario de las iglesias, Nicolás Carrasco, Aurelio Neún Calbuyahue.

Abstract

The 2010 bells concert was a secular performance proposed to commemorate the Bicentennial of the Republic of Chile, taking place in the city of Santiago, the night of Tuesday, September 28 of 2010. The previous image corresponds to one of the twenty scores, commissioned to the composer Nicolás Carrasco, who also invited and directed the musicians. As shown the image, the synchronization was based on a measured time, indicating the time of chime and the numbers of knocks. Other indications suggest the speed and sound character. The score perform and audio recording was carried out from inside bell towers of the churches participating: Parish of San Francisco, San Agustín Church, Basilica of La Merced and the Temple of Santo Domingo. A special guest was the bellringer Aurelio Neun Calbuyahue, who came from Archipelago of Chiloé (Southern Chile) and began the concert with the bells installed in front of the Palace of La Moneda. This document presents the context I met Aurelio and what motivated the 2010 bells concert.

Keywords: bells, bell towers of the churches, Nicolás Carrasco, Aurelio Neún Calbuyahue.

Recibido: 02/10/2019 Aprobado: 14/10/2019

Uno. Misión circular

Los chilotes parecen proponer con respeto la trayectoria de la lancha, pero a la larga es el mar el que decide. Esta vez navegábamos con su venia y aun así la quilla cambiaba de dirección a voluntad de las aguas. A veces la nave apuntaba al noreste hacia la isla de Alao, otras al sureste hacia la isla de Chaulinec. Porque hay puntos donde se cruzan las aguas, se genera el estanco de arena y, en forma de ráfagas, las corrientes disminuyen la maniobrabilidad de las embarcaciones.

Salimos desde el embarcadero de Chequián rumbo a Alao, Apiao y Chaulinec, islas que junto a Caguach y Tac conforman la cofradía bien conocida como los Cinco Pueblos. En este primer viaje, acompañábamos a la Misión circular, nombre que dan a este recorrido durante las Jornadas Patrimoniales de la Parroquia de Achao.

A comienzos del siglo XVII, los jesuitas navegaron por estas islas en un permanente peregrinaje por el archipiélago, conocido como la Misión circular, también llamada despectivamente «evangelización a la posta».¹ Sin embargo, el motivo de nuestro viaje se vinculaba a un franciscano, fray Hilario Martínez, quien luego de un oscuro incidente en la isla de Tac decidió abandonar el archipiélago en el año de 1783. Antes de su partida, los parroquianos de los Cinco Pueblos lo forzaron a dejar sus imágenes religiosas, las cuales habría traído desde el Cuzco. Entre estas imágenes estaban el enorme Nazareno que se trasladó a Caguach, y el San Francisco de Asís que permanece hoy en la isla de Alao.

En la lancha viajaba también el restaurador Alfonso Valdebenito, encargado de evaluar el estado de conservación de estas imágenes, incluyendo la pieza de San Francisco. Un procedimiento más profundo requería la imagen de Nuestra Señora de Lourdes, la cual permanecía atada con una pita blanca de algodón trenzado para mantener sus manos pegadas al cuerpo. Mariana Matthews, fotógrafa valdiviana, fue invitada a registrar este proceso de restauración. El documental expone que hace unos sesenta años, un anciano a cargo de la Virgen habría sido el responsable. «Después de una procesión, en bote y medio *chicheao*,

el viejito trastabilló y cayó encima de la Virgen», comenta Juan Neún Antisoli.²

En 1920 doña Emilia Álvarez Ojeda llegó a la isla de Alao como profesora de educación primaria. Según los registros que permanecen en la Capilla, en 1927 habría donado la imagen de Nuestra Señora de Lourdes para que los niños aprendieran a rezar el mes de María. Desde ese año, cada once de febrero la imagen salía en una regata hasta la isla de Apiao, donde se celebra a la Virgen en una procesión en que participan representantes de los Cinco Pueblos.

Durante nuestra estadía en Alao, Antonio Neún Antisoli, patrón de la imagen de San Francisco de Asís, llegó todos los días al amanecer para abrir la Capilla y atender a Alfonso y su equipo. Llamó mi atención el esfuerzo del anciano anfitrión, pero don Antonio no nos atendía a nosotros, más bien se aseguraba que no nos robásemos sus Santos. Después nos contaría que la comunidad se había opuesto a un anterior plan de restauración que proponía llevarse las imágenes a Santiago.

Según Alberto Trivero, investigador italiano que ha documentado la arquitectura de estas iglesias, la Capilla de Alao dataría de mediados del siglo XIX.³ Por otro lado, los isleños cuentan que existió una construcción anterior a la capilla actual, la 'iglesia antigua', que se habría destruido por un incendio. Franciscanos y jesuitas dieron cuenta del compromiso de los isleños con sus capillas:

Fueron los jesuitas autores y los indios los constructores y, aunque se tratara de pueblos mixtos, las capillas pertenecían a los naturales y no a los españoles. [...] A pesar de la esbeltez, dignidad y sencilla hermosura, eran capillas hechas a la rústica. Tablas de alerce o ciprés sin pulir, ventanas pequeñas, generalmente cubiertas con pellejos, interiores sin forrar y con las vigas a la vista, daban la impresión de casas de indios.⁴

[...] Sin que se gaste en toda su formación un clavo, porque todo es amarrado con unas raíces i yerbas que trepan por los árboles, i que llaman boqui.⁵

2 Mariana Matthews, *Juan y la Virgen* (Valdivia: Consejo Regional de la Cultura y las Artes, Región de Los Lagos, 2010), video (DVD), 43 min.

3 Alberto Trivero Rivera, *La Capilla de Alao: Una Santería Valiosa a Riesgo de Derrumbe* (Achao: Trivero, 2008), 3.

4 Rodolfo Urbina Burgos, *Las misiones franciscanas de Chiloé a fines del siglo XVIII: 1771-1800* (Valparaíso: Monografías Históricas, Instituto de Historia, Universidad Católica de Valparaíso), 69.

5 Walter en Joseph Harter, *Los Jesuitas en Chiloé y Valdivia 1610-1767* (Puerto Montt: Revista San Javier Suplemento, 1934).

Los feligreses contribuyen generalmente para las construcciones y reparaciones de la iglesia [...] unos con trabajo personal y otros con el respectivo contingente de maderas y otras especies.⁶

Es probable que la actual Capilla de Alao haya sido construida con alerces traídos desde el Golfo de Corcovado, por las familias Cheuquepil y Millaquén. Hoy se encuentra en mal estado y evidencia varios intentos por recuperarla. El cielo de la bóveda, en estilo bote vuelto, tiene áreas reconstruidas recientemente, pero el crujir del piso delata nuestra presencia y reverbera amable incluso al canto de las aves, que se cuelan libres por las ventanas sin vidrio.

Dos. Campanero

Se tocará el tiempo que cuesta de ir a la Carnicería Nueva y volver.⁷

Una vez terminada la restauración de la Virgen, la comunidad de Alao volvió a sacarla en procesión en el día de la Inmaculada. Un día antes de la ceremonia, Nelly Antisoli y sus hijos decoraron el interior de la iglesia y los arcos de flores por donde transitaría la peregrinación. Mientras adornaban las coronas con boqui, chilcón, matico y la rosa, Nelly contó que hoy utilizan el nylon en lo que antes amarraban con manila.

Al día siguiente, mientras grababa la misa, cuidadosamente la procesión tomó la Virgen y salió de la capilla cargando la imagen sobre sus hombros. Entonces comenzó a sonar la campana. Era la primera vez que tenía la oportunidad de registrar a un campanero y decidí quedarme adentro unos minutos para luego salir a grabar los cantos de la procesión. Sin embargo, solo once minutos demoraron los fieles en ir y volver.

Una procesión similar se realiza en la isla de Cahuach, donde miles de personas de todas las islas del archipiélago viajan en una masiva regata. Con el mismo procedimiento que en Alao, cargan al Nazareno de Cahuach en un trayecto de 800 metros y con la campana sonando durante todo el recorrido. Como de Dalcahue viene un segundo campanero, esto permite hacer el relevo durante la hora que dura el repique.

21.

6 Donoso en Cárdenas y Contreras, *Patrimonios...*, 57.

7 Consueta en Francisc Llop i Bayo, *Aburrir o comunicar: los límites de la improvisación en los toques de campanas* (Valladolid: Simposio sobre Patrimonio Inmaterial), 252-261.

La procesión de Alao estaba liderada por el pasacalle, devotos con bombos, acordeón y guitarras, interpretando una música alegre, distintos al grupo de mujeres que sin instrumentos cantan gozos al final de la columna, melodías lentas y solemnes. Así marchaba Nuestra Señora de Lourdes, en andas y sin amarras, entre sonidos intensos y contrastados, uno hilarante y el otro abatido, donde encontrar un punto correcto de escucha parecía tarea perdida para una audiencia convencional y un festín para el paisajista sonoro.

En los extremos de la procesión se distinguía un sonido predecible, en los puntos intermedios pasacalle y gozos se percibían en una misma proporción. Un recorrido permitía componer, en un trayecto de 20 metros, diferentes planos protagónicos entre ellos. Mientras las mujeres mantenían un canto suave y delicado, el pasacalle llevaba una melodía rápida y de júbilo. Parecía que todas las combinaciones, encontradas o no, estaban sucediendo a la vez.

Casi al final de la ceremonia, al pasar por el último arco de flores, el contraste entre las sonoridades se incrementó y lo que más me llamó la atención no era esta disonancia entre las músicas, sino la expresión de serenidad entre la gente, como señal de un proceso en impecable ejecución.

Después de un momento, como si el autor hubiera entrando a un estado de catarsis, la campana pareció ensamblar el pasacalle y el gozo en una articulación imposible de componer a priori. Un campo sonoro complejo finalmente se dejaba guiar por este tercer elemento, tan constante e hipnótico, que de pronto llevó a esta suma de elementos a una dimensión distinta, superior a la mera superposición de sus partes.

En este contexto, la procesión había logrado transfigurar la imagen de la Virgen, ya no el símbolo religioso del colegio jesuita de mi infancia, sino acaso más parecido a la Pincoya.⁸ Textos de las primeras misiones dan cuenta de este terreno indeterminado, donde incluso los propios misioneros tuvieron que imitar rogativas

8 Pincoya: «Patrona protectora de los mariscos y peces de la costa. Las encantadoras con sus poderes la mantenían bajo su control y, mediante siembras mágicas y otros rituales, lograban que la Pincoya fertilizara una playa, un estero o un sitio de pesca o marisca. Su cuerpo desnudo, su cabellera entre rojiza y rubia, y sus hermosas líneas femeninas han hecho del personaje un sueño de los lugareños. Su presencia sobre una roca o sembrando en una playa, con la cara vuelta hacia el mar, es seral que ese sitio será pródigo en mariscos». Renato Cárdenas, *El Libro de la Mitología: Historias, leyendas y creencias mágicas obtenidas de la tradición oral* (Punta Arenas: Atelí y Cía Ltda, 2da Edición, 1998), 104.

al estilo *nguillatún*, para dar satisfacción a la población indígena.

Según el investigador chilote Renato Cárdenas, en aquellos primeros contactos surgió una comunicación espontánea entre el cura jesuita y el *amomericamañ*, el líder religioso local. Cárdenas descompone el término en *camañ*: «el que tiene algún cargo» (por ejemplo, el que oficia en el *nguillatun*: *nguillatun camañ*) y *amomaritun*: «la voz de la *machi* que se emplea para expulsar al *buecufu* (el mal)».⁹

Ya en 1611 los misioneros dieron cuenta de este líder local, cuando constatan que todo el trabajo de la misión anterior se había arruinado:

[...] los amomericamañes (se les llama así a los indios que quedaban con el cargo de cuidarlas) no habían podido asistir a sus ministerios, por haberlos forzado a salir, como soldados, con los españoles a las malocas. Este daño se resolvió ahora sacando la orden del Maestro de Campo de las Islas, para que no se les pudiese obligar a salir a funciones militares.¹⁰

El *amomericamañ* se hizo imprescindible y se incorporó a la iglesia con el cargo de Fiscal. La figura se oficializó en 1621, cuando el Gobernador Pedro Osoreo de Ulloa firma la licencia a los jesuitas para la designación de Fiscales. Desde ese momento «el oficio de Fiscal se miró como un cargo honoroso e importante»,¹¹ pues la licencia los hacía «libres para siempre [...] sin que ningún encomendero ni ministro real pudiese ocuparlos y mucho menos sacarlos de su lugar».¹²

Después de la procesión, la comunidad organizó una celebración con un gran asado de cordero, invitándonos a compartir con todas las autoridades. La mesa se llenó de fuentes con carne recién salida del fuego y ollas enormes sobrepasadas de papas. Estaban agradecidos del trabajo de restauración y tan orgullosos del resultado, que acordaron reintegrar a Nuestra Señora de Lourdes a la regata hacia Apiao.

De un lado a otro de la mesa, las voces en un acento chilote a sus anchas revelaban que estaban contentos. Sentado frente a mí

estaba Aurelio Neún Calbuyahue, el Fiscal que durante la procesión había oficiado de campanero. Se generó una bomba de silencio cuando Mariana, Alfonso y yo nos dimos cuenta que estábamos frente a quien logró dar sentido a esa pasta espesa que bullía y avanzaba lento entre rezos, música y campana.

Hablé a don Aurelio sobre mi sorpresa por la conexión que hizo la campana, preguntando si ese pulso cruzado resultaba de la casualidad o él efectivamente había coronado con la campana a voluntad. «Así suena un buen campanero», respondió, y que la forma de tocar la campana no se memoriza aisladamente sino integrada a ese conjunto.

Don Aurelio contó además que se convirtió en Fiscal cuando la liturgia aún se hacía en latín y que la había aprendido de un anciano ya fallecido. Explicó que cada campanero da una intención particular a su toque, pero que al mismo tiempo debe conservar estructuras básicas que ya están consensuadas. «Ese es el sentido de la campana», comunicar.

Tres. Las piedras

A partir de cierta altura los campanarios empiezan a mutar, podrían llegar incluso ser considerados peligrosos o necesitar cierta agilidad. Como una especie de procesión solitaria, el ascenso va sufriendo varios cambios. Primero se acaba la escalera principal, luego aparecen las escalerillas, más inclinadas, angostas, sin barandas y disminuye la luz. Al final sin peldaños, se camina por vigas y una invasiva capa de mierda de paloma y murciélago lo impregna todo.

El pueblo entero se ve desde arriba, cuatro casas, la posta y la escuela. Las voces de los niños resuenan esparcidas por los montes y la cancha de fútbol. La altura y las tejuelas de madera hacen del viento un zumbido permanente. En Alao viven alrededor de 500 personas, no hay trabajo, nunca lo ha habido. Es una isla pequeña y hermosa, que pierde su historia entre apellidos indígenas y unas pocas familias chilenas más recientes.

Durante la segunda mitad del siglo XVIII, estas islas fueron usadas como reducciones indígenas. En 1773, el gobernador militar de Chiloé, Carlos Beranger, describe a los chonos como «incapaces de la sociedad, por cuyo

motivo irreductibles [...] su ociosidad busca solo la libertad sin sujeción».¹³

Se les consideraba huraños, desconfiados, hostiles y al contrario del objetivo misional, los curas solo lograron acentuar el interés de los *chonos* por los regalos. Rehusaban o no sabían adaptarse al sistema de vida de los chilotes, a pesar de que un buen número de ellos estaba concentrado en Caylín, en Chaulinec y Apiao.¹⁴

Se cree que descendientes *chonos* permanecieron ocultos hasta fines del siglo XIX. En la isla de Chulín, don Manuel, campanero, contó que su abuelo salía a navegar por las islas orientales, comercializando mercadería con los 'salvajes'. Al referirse a su oficio de campanero, don Manuel explicó que se realizaba percutiendo con varillas. Usando la cuerda amarrada al pilar, lo más tensa posible, y el badajo pegado al borde de la campana. Así, al percutir sobre la cuerda cada varillazo equivale a un golpe de badajo.¹⁵

La misma técnica de amarra aplica Luis Huenchumán, campanero de la isla de Apiao. Sin embargo, en vez de percutir con varillas, Huenchumán mueve manualmente la cuerda en sentido vertical. Esta maniobra permite doblar el golpe ya que excita la campana cada vez que la cuerda sale del lugar de reposo. Esto es, el badajo da un golpe a la campana tanto al mover la cuerda hacia arriba como hacia abajo.¹⁶

El campanero de la isla de Chuit, Humberto Peranchiguay, confirmó las diferentes técnicas de toque, con varilla y manual. En aquella oportunidad, mientras conversábamos, la cuerda del badajo colgaba desde el campanario hasta el primer piso y solo hizo golpes simples llamando a misa. También nombró distintos tipos de toques, por ejemplo, el de

Agonía que comunica de un vecino moribundo y el toque de Funeral, aún más lento, que se realiza desde que sale el cadáver de su casa hasta terminada la sepultación.

Muchas de estas campanas tienen un origen desconocido, solo las más grandes tienen una leyenda sobre su superficie exterior donde se menciona el año de su fundación. Las campanas de Apiao y Chaulinec son obra del fundidor Desiderio Corbeaux¹⁷ y esta última está fechada en 1937. Las campanas de Chulín y Chuit no superan los 35 cm de alto, mientras que en Alao la campana es la más pequeña, con 25 cm de alto y 30 cm de diámetro. Por esta razón se entiende que don Humberto destacara todo el tiempo que había aprendido el oficio con una campana de 'cuatro quintales',¹⁸ equivalente a casi 200 kilos.

De todas las técnicas que vi y escuché en estos viajes a Chiloé, el repique en la Capilla de Alao es el único donde el toque se hace percutiendo con piedras, directamente sobre el borde externo de la campana. Después de conocer distintas técnicas de tañido, este toque con piedras, que lograba el pulso y sonoridad del repique largo de la isla de Apiao, hacía resonar las sentencias de Beranger: «rehúsan adaptarse al sistema de vida de los chilotes».

Aunque el toque se hace con dos piedras, a un costado de la campana había tres piedras del tamaño de un puño, una de ellas partida por la mitad y con ambos pedazos ensamblados cuidadosamente. Más arriba que nadie en el pueblo y con la función de prolongar cuanto de la campana aún se comunica, estas piedras, robustas y gastadas, hacían evidente que aquello que cubría de encanto a este pequeño campanario, no venía de un contexto medieval sino de la apropiación de la campana por parte del indígena.

9 Cárdenas y Contreras, *Patrimonios...*, Nota 134, 45.

10 Venegas y Esteban, en Cárdenas y Contreras, *Patrimonios...*, 45.

11 Osoreo en Cárdenas y Contreras, *Patrimonios...*, 47.

12 Lozano en Cárdenas y Contreras, *Patrimonios...*, 46.

13 Carlos de Beranger, *Relación Jeográfica de la Provincia de Chiloé* (Santiago: Imprenta Cervantes, 1893), 13-14.

14 Rodolfo Urbina Burgos, *Los Chonos en Chiloé: Itinerario y aculturación* (Concepción: Revista de Divulgación del Centro Chilote, No 9, 1988), 29-42.

15 Badajo: pieza metálica, generalmente en forma de pera, que pende en el interior de las campanas, y con la cual se golpean estas para hacerlas sonar. Real Academia Española.

16 Técnica utilizada en la obra *Temblores de Cielo* interpretada desde las iglesias del casco antiguo de Guadalajara el 1 de diciembre 2012. Participaron Catedral de Guadalajara, Iglesia de la Merced, San Agustín y Santa María de Gracia. La mayoría de las campanas de la Catedral eran más grandes que las campanas utilizadas en el Concierto en Santiago de Chile, y algunos badajos podían pesar más de 50 kilos. Por esta razón y con el fin de utilizar la técnica de repique de la isla de Alao, se reemplazó la cuerda por alambre galvanizado de 1 mm. El alambre, a su vez trenzado sobre cuatro vueltas, se amarró al badajo en forma de canastillo y tensado hasta las barandas del campanario. La técnica demostró ser extremadamente efectiva, pues a pesar del peso de cada badajo, se obtuvo la maniobrabilidad deseada. El efecto sonoro que generó la masa de la campana, excitada a la velocidad del repique de Apiao, se tradujo en un continuo de armónicos difícil de estimular de otra manera.

17 Desiderio Corbeaux llega a Santiago desde Francia a fines del s. XIX y se convierte en uno de los más importantes fundidores de campanas de Chile. Sus diseños iniciales, como la campana mayor de la Catedral de Santiago (1899), son toscos y sonido bronco; sin embargo, obtiene mejores resultados en la década del 20, como la campana mayor del Templo de Santo Domingo (1925). No he visto campanas Corbeaux con fecha posterior a la campana de Chaulinec (1937), lo que sugeriría que corresponde a una etapa final. En Cochrane, una pequeña comunidad en la Región de Aysén, existe una pequeña iglesia católica que conserva en la entrada, incrustado en su piso de cemento, un fragmento de una campana que perteneció a la primera iglesia del pueblo, incendiada en la década de los 70. El fragmento es muy pequeño, pero se pueden leer claramente las letras AUX con la misma tipografía utilizada por Corbeaux.

18 A diferencia de la medida española, en la isla de Chiloé un quintal se refiere al peso del saco de harina, tradicionalmente de 46 kilos. Según esto, el peso de cuatro quintales equivale a 184 kilos.

Más que un rescate de técnicas europeas, que por el tipo de evangelización nunca se adoptó en los Cinco Pueblos, mi interés estaba en saber cómo resonaría un concierto de campanas excitando los más respetables broncees de la república, con estas piedras traídas desde la isla de Alao.

Esa imagen terminó por dar sentido al esfuerzo de producir y registrar un concierto de campanas en Santiago de Chile. Intervenir el paisaje sonoro de la ciudad, utilizando el conocimiento de códigos y técnicas capaces de convertir aquel rito en una experiencia sonora a escala urbana.

Referencias

Beranger, Carlos. *Relación Jeográfica de la Provincia de Chiloé*. Santiago: Imprenta Cervantes, 1893.

Cárdenas Álvarez, Renato, Constantino Contreras. *Patrimonios Religiosos de Quinchao*. Achao: Museo de la Evangelización de la Iglesia Santa María de Loreto de Achao, 2008.

Cárdenas Álvarez, Renato, *El Libro de la Mitología: Historias, leyendas y creencias mágicas obtenidas de la tradición oral*. Punta Arenas: Atelí y Cía Ltda, 2da Edición, 1998.

Harter, Joseph. *Los Jesuitas en Chiloé y Valdivia 1610-1767*. Puerto Montt: Revista San Javier Suplemento, 1934.

Llop i Bayo, Francesc. *Aburrir o comunicar: los límites de la improvisación en los toques de campanas*. Valladolid: Simposio sobre Patrimonio Inmaterial, 2008.

Matthews, Mariana. *Juan y la Virgen*. Valdivia: Consejo Regional de la Cultura y las Artes, Región de Los Lagos, 2010, video (DVD), 43min.

Trivero Rivera, Alberto. *La Capilla de Alao: Una Santería Valiosa a Riesgo de Derribarse*. Achao: Trivero, 2008.

Urbina Burgos, Rodolfo. *Las misiones franciscanas de Chiloé a fines del siglo XVIII: 1771-1800*. Valparaíso: Monografías Históricas, Instituto de Historia, Universidad Católica de Valparaíso, 1990.

Urbina Burgos, Rodolfo. "Los Chonos en Chiloé: Itinerario y aculturación". *Revista de Divulgación del Centro Chilote*, Chiloé N°9 (1988): 29-42.

LA HERENCIA CANAL		BENJAMIN VERGARA			
6:02 8 —	7:57 4 N	8:21 18 —	9:14 •	9:58 16 N	11:23 8 N
11:58 10 N	12:59 3 N	13:34 10 —	14:16 5 N	14:52 •	15:58 X N
16:34 13 N	17:42 6 N	18:28 •	19:04 17 N	19:36 X —	20:31 12 —
22:10 5 —	22:37 15 —	23:07 •	23:49 7 N	24:49 15 —	25:46 13 N
26:14 10 N	27:41 16 —	27:13 •	28:04 2 —	28:35 •	29:31 10 —

30:02 •	31:17 16 N	31:43 •	32:17 13 —	32:28 •	32:56 4 N
33:27 10 N	33:41 18 N	34:23 17 N	34:44 5 —	35:29 4 —	•
36:59 8 —	•	37:43 2 —	39:13 •	39:40 4 —	•
41:03 X, X, X, X, X X, X, X, X, X N	45	<ul style="list-style-type: none"> • Tostado de Pasa • Pasa X Pasa + Arroz • Arroz 			
					<ul style="list-style-type: none"> ♪ No Pasa • Pasa □ Pasa

Una de las 20 partituras del Concierto de Campanas 2010



Interior del campanario del Templo de Santo Domingo, campanas fundidas por Desiderio Corbeaux en 1925. Fotografías: Nicolás Aguayo



José Melián, carillón en el campanario norte de la Basílica de la Merced.



Vista general del carillón de la Basílica de la Merced.

Estéticas de producción en el pasillo ecuatoriano

Carlos Osejo Páez

Universidad de las Artes
Guayaquil, Ecuador
carlos.osejo@uartes.edu.ec

Resumen

El objeto de este artículo es discutir la producción discográfica del pasillo ecuatoriano y las características técnicas y simbólicas que lo identifican. La intención es rastrear los orígenes de las prácticas técnicas y estéticas que caracterizaron a la producción del pasillo y los cambios que estas características sufrieron en su transitar hacia el pasillo rocolero. En este contexto, entenderemos la música nacional como un constructo cargado de prácticas, símbolos y ritualismos asociados con la cultura popular e inserta en los patrones de consumo canalizados por las industrias culturales.

Palabras claves: producción musical, pasillo ecuatoriano, música nacional, industria discográfica.

Abstract

The purpose of this article is to discuss the record production of the Ecuadorian pasillo and the technical and symbolic characteristics that identify it. The intention is to trace the origins of the technical and aesthetic practices that characterized the production of the pasillo and the changes that these characteristics underwent in their transit to the pasillo rocolero. In this context, we will understand national music as a construct loaded with practices, symbols and ritualisms associated with popular culture and inserted in the consumption patterns channeled by the cultural industries.

Keywords: musical production, Ecuadorian pasillo, national music, record industry.

La música popular ecuatoriana, lo estético y lo simbólico

Como sostiene Flores: «el concepto de música popular engloba diferentes músicas en constante cambio».¹ Continuamente, el panorama de la música popular crece e incorpora nuevos géneros, subgéneros y combinaciones de los ya existentes. Los conceptos de música popular actual son usados para referirse al término anglosajón *popular music* que incluye el conjunto de las músicas comerciales (el rock, el pop en todas sus variantes, el jazz y otros géneros actuales). Por su parte, en la investigación etnomusicológica latinoamericana también es frecuente utilizar el concepto de música popular para referirse al folklore y las músicas que provienen de la tradición oral.

Para el objeto de nuestra discusión, nos referiremos a la música nacional como aquellos géneros y subgéneros populares de raigambre mestiza e indígena que eran parte del repertorio grabado en la discografía ecuatoriana y que se asimilaron a los procesos de industrialización y estándares propios de las industrias culturales.

El pasillo fue el género predominante en las grabaciones de música ecuatoriana de las tres primeras décadas del siglo XX. Como señala Guerrero Blum: «el pasillo es un producto mestizo urbano de la época republicana que se desarrolló en distintos sectores de la geografía ecuatoriana».² Se puede decir que era la música ligada a las clases medias y altas que se identificaban con ritmos europeos en contraste con el san juan, el cachullapi y otros ritmos de origen indígena que se relacionaban con las clases populares y el mundo andino. Sin embargo, a partir de la década de 1930, las grabaciones muestran un repertorio que incluía canciones de raigambre mestiza e indígena, lo que sugiere una construcción artística evidentemente intercultural que terminaría por constituirse en lo que se conoce como nacional.

La música popular, al igual que otras artes, es un fenómeno estético que apela a los aspectos de la vida humana donde la sensibilidad juega un papel esencial. Es una

forma de conocimiento e interpretación de la realidad relacionada con el mundo de las sensibilidades, en el que son predominantes lo audible, lo sensible, lo sensual, lo visual y lo poético. En este contexto, el pasillo —al igual que otras músicas latinoamericanas como el tango argentino o el vals peruano— tuvo una relación cercana con el mundo de la literatura.

La gran mayoría de pasillos de la primera mitad del siglo XX son musicalizaciones de las corrientes poéticas modernistas, ‘románticos’ y ‘decapitados’, mostrando una sinergia artística entre los escritores y músicos de aquella época. En este contexto, Rivera Villavicencio señala:

El pasillo ejerce influencia decisiva: purifica pasiones, provoca alegría espontánea, reflexión y sensibiliza el corazón. Es decir, la literatura se dirige al espíritu. Es revelación, deleite, belleza y novedad de ideas. Música y poesía son expresión, gozo intelectual y sentimiento. La música vive en lo inefable y la poesía, su hermana, conmueve afirmándose en las palabras. Ellas se activan y se unen en un todo indisoluble.³

Como sostiene De la Vega, «los fenómenos estéticos implican un conjunto de prácticas y que haceres que tienen como fin producir objetos estéticos».⁴ La producción musical se caracteriza por la combinación del mundo de la técnica con prácticas que se desarrollan en el plano simbólico o de generación de significados. Así, los productos musicales y sus prácticas son ‘artísticos’ en la medida en que son reconocidos como tales por las instituciones que en una sociedad son transportadoras de sentido. Así, la industria cultural conformada por medios de comunicación, compañías disqueras, instituciones públicas y privadas, etcétera, aparecen como espacios que legitiman la sensibilidad, la imaginación, la creatividad, transportando y difundiendo el pasillo y su contenido. Su valor estético reside en que apuntalan la identidad, la mentalidad y existencia no material de un sector, una comunidad social, un pueblo o una cultura.

1 Susana Flores. “Música y adolescencia: La música popular actual como herramienta en la educación musical” (2008), 43.

2 Edwin Guerrero Blum. *Pasillos y pasilleros del Ecuador*, 29.

3 Oswaldo Rivera Villavicencio. *Literatura en el pasillo ecuatoriano*, 10.

4 Marta de la Vega Visbal. “Producción estética y cambio social: La función del arte”, 110.

El pasillo y las grabaciones en Europa

La relación de la música popular ecuatoriana con la industria discográfica podría ser rastreada hacia finales de la década de 1920. Sin embargo, la música ecuatoriana registrada en grabaciones ya tenía su recorrido desde la primera década de 1900. Como sostiene el investigador Alejandro Pro Meneses en su libro *Discografía del pasillo ecuatoriano*, «en Europa entre 1903 y 1906 distintas bandas militares grabaron partituras de música ecuatoriana, en especial pasillos, los cuales fueron registrados a través de grabación mecánica (acústica) con corneta».⁵ La razón por la cual se privilegiaba a las bandas militares era su gran sonoridad que resultaba en una mejor grabación con la tecnología de corneta existente.

De estas grabaciones queda muy poco registro debido al material perecedero. Los géneros grabados eran denominados pasillo o habanera ecuatoriana y tenían como fin abastecer la demanda de un mercado ávido de música local. Es importante acotar que las etiquetas y créditos de los discos omitían los datos de autores y letristas de las canciones. Este dato, que parece casi anecdótico, revela la importancia económica que tendrían en el futuro los derechos de autor y sus regalías.

Las primeras grabaciones en Ecuador

A los pocos años, en 1912, por primera vez se hicieron grabaciones de audio en nuestro país, registradas en un estudio móvil de grabación mecánica del sello Favorite Record. El musicólogo Pablo Guerrero señala que «entre las piezas musicales registradas desde el 1912-1914, se grabó un pasillo denominado “El Odio”, más tarde popularizado en versión vals con el nombre “Ódiate”».⁶ Según Pro Meneses, «se grabaron alrededor de 200 canciones, en su mayoría pasillos, para el sello Precioso de la Favorite Record, una compañía alemana que tuvo su

concesionario en Guayaquil en la Encalada & CIA».⁷ Las mencionadas grabaciones fueron realizadas en Quito y Guayaquil por W. Winkel, técnico de la compañía alemana, y la impresión se realizó en Alemania, donde estaba la fábrica de la casa discográfica. La etiqueta del disco “El Odio” señala como intérprete a Sebastián Rosado, y en cuanto al género se la denomina como ‘canción ecuatoriana’ (Ecuadorian song). Tras escuchar la pieza se puede identificar con claridad que se trata de un pasillo.

Pablo Guerrero sostiene que los catálogos de los Discos Víctor (1911) y el de Discos Favorita (1913) muestran que la mayoría de las canciones grabadas en dicho estudio móvil eran pasillos, lo que concuerda con el testimonio del compositor Nicasio Safadi, publicado en 1957, en la revista Vistazo: «En 1912 realicé mis primeras grabaciones con Encalada, en el local de la Asociación de Empleados de la calle Chiriboga [...], hicimos raya con el pasillo ‘Eso sí amigo’, la canción más sentida del pueblo ecuatoriano».⁸

La Habana, Los Ángeles y Nueva York

Para el año 1915 la industria discográfica europea había sido fuertemente afectada por la Primera Guerra Mundial. Esto devino en el crecimiento de la industria norteamericana que ya había puesto interés en el mercado de centro y sudamérica. Así, ciudades como Sao Paulo, La Habana y Nueva York se convirtieron en los centros desde donde operaba esta creciente industria y a los que viajaban los artistas de distintos países latinoamericanos para realizar sus grabaciones. Las compañías disqueras norteamericanas y europeas que tenían una línea de producción de música latinoamericana eran RCA Víctor, Columbia, Odeón, Decca y Brunswick.

Pro Meneses define a la etapa de 1915 a 1930 como la época de oro, «donde artistas como Paredes Herrera, Nicasio Safadi, Enrique Ibáñez, Carlos Amable Ortiz, entre otros, tuvieron la oportunidad de grabar y difundir su música fuera de Ecuador».⁹

El crecimiento de la música ecuatoriana estuvo inserto en un *boom* discográfico continental que era respaldado desde la industria norteamericana. Este contexto permitió que el pasillo se posicionara como un género icónico e internacionalizado, ya que el repertorio ecuatoriano no solo fue grabado por artistas locales, sino que cantantes y orquestas de otros países de la región grababan música ecuatoriana para el mercado mexicano, colombiano o chileno, provocando la hibridación del pasillo con otros lenguajes musicales locales y generando una constante simbiosis e intercambio entre distintas músicas de la región.

El pasillo como primer producto de consumo masivo en la industria discográfica ecuatoriana

El hito de 1930, cuando el empresario ecuatoriano José Domingo Feraud Guzmán financió la grabación del Dúo Ecuador conformado por Enrique Ibáñez y Nicasio Safadi en Nueva York, significó un antes y un después para la industria musical ecuatoriana. Si bien los pasillos de autores como Francisco Paredes Herrera habían sido ampliamente grabados y difundidos por orquestas y cantantes fuera del país, las grabaciones realizadas por el Dúo Ecuador en Nueva York habían despertado el interés y cobertura de medios de comunicación que sirvieron para garantizar su difusión. Según las reseñas y los registros en Discogs, se grabó el pasillo *Guayaquil de mis amores*, letra del poeta orense Lauro Dávila con música de Nicasio Safadi; además se grabaron otras 38 canciones contenidas en 19 discos de carbón de 78 revoluciones por minuto. El acontecimiento sirvió para mostrar el creciente mercado local y el rol de las industrias culturales como legitimador de un fenómeno musical y como transportador de un producto y sus significados.

Esta grabación muestra un estándar de calidad y profesionalización de todos los procesos de producción que definiría los parámetros de comparación con futuras producciones. El ensamble estaba conformado por las voces de Safadi e Ibáñez, dos trompetas con sordina, piano y dos guitarras. La forma de grabación muestra el dominio del gramófono eléctrico y el uso de la distancia para lograr el balance entre cada uno de los instrumentos. El lenguaje musical y los arreglos muestran que,

para el año 1930, la relación entre la música académica y la música popular ecuatoriana estaba en crecimiento. Compositores como Francisco Paredes Herrera y Carlos Brito fueron músicos con instrucción formal de conservatorio, que lograron combinar lo popular con lo docto, cuyas canciones fueron grabadas por artistas a lo largo de todo el continente. Es muy probable que los músicos que acompañaban al dúo fueran músicos de sesión que trabajaban para la disquera en base a un arreglo. Como sostiene Adorno:

La estructura de la música popular está estandarizada, e incluso cuando se hace el esfuerzo de evitar la estandarización. La estandarización se extiende desde las características más generales hasta las más específicas.¹⁰

La trascendencia de la grabación del Dúo Ecuador y su éxito desencadenó una secuencia de emprendimientos musicales, radiofónicos y discográficos que terminaron por consolidar una industria local integrada a la industria regional y global. Se dice que apenas dos años después, en 1932 en la Radio El Prado de la ciudad de Riobamba, se hicieron las primeras grabaciones en gramófono eléctrico. En la *Enciclopedia de la música* de Pablo Guerrero se publica una lista de las grabaciones que se hicieron en la radio para el sello RCA Victor, con los nombres de los autores e intérpretes:

Hay varias canciones de Carlota Jaramillo, otros de los grupos que grabaron fue “Alma Nativa”, que después se llamó “Los Nativos Andinos” (Marco Tulio Hidrobo, Bolívar “pollo” Ortiz, Carlos Carrillo y Gonzalo de Veintimilla), dúo Ecuador, los Pibes Trujillo, dúo Ibáñez Safadi, Dúo Villavicencio Páez, las Hermanas Fierro, dúo Hermanos Zabala Tanca con el trío “Los Bohemios”; Sara Beatriz León; dúo Gortaire León.¹¹

Carlos Cordovez, el primer productor musical ecuatoriano

El ingeniero eléctrico graduado en Yale, Carlos Cordovez, no solamente era el propietario de radio El Prado, sino el encargado de todos los asuntos técnicos y musicales relacionados con la producción. Ortiz Arellano afirma que «Carlos Cordovez inventó una válvula para

¹⁰ Theodor Adorno. “Sobre la música popular”, 2.

¹¹ Pablo Guerrero y César Santos. *Enciclopedia de la música*, 563.

equipo receptor de radio, antena de tubos en estrella, micrófono de cinta; algunos de sus inventos fueron comprados por RCA de USA y fueron el origen de la radiodifusión en FM.¹²

La figura de Carlos Cordovez emerge como el primer productor musical ecuatoriano, que no solamente tenía un perfil fuertemente técnico, sino que entendía el carácter artístico, musical y comercial que se debía plasmar en una grabación. Ortiz Arellano sostiene que la motivación fundamental de Carlos Cordovez fue la difusión del arte y de la música popular ecuatoriana en distintos géneros. En una carta afirmaba:

La música es el lenguaje universal del sentimiento, pero hay músicas que no todos pueden comprender en toda su expresión. Esta es la música de nosotros, es decir, de los países hispanoamericanos, cuyo fondo es el mismo en cada uno de ellos, como que son iguales e idénticas las circunstancias que precedieron a su formación. Por esto es que en el Perú, como en Colombia, Venezuela, etc. gusta la música ecuatoriana, como en el Ecuador agrada y es comprendida la música de dichos países.¹³

El local de la estación radiodifusora estuvo en las edificaciones de una fábrica textil propiedad de la familia Cordovez, en la que contaban con una instalación que tenía una adecuación acústica diseñada para realizar grabaciones profesionales, con paredes forradas de franela y cuatro espacios para independizar la grabación de los instrumentos, los equipos y el ingeniero. Posteriormente, dichas instalaciones fueron replicadas en la Radio HCJB, que se convertiría en otro de los estudios icónicos donde se produjeron innumerables discos.

Las grabaciones de Radio El Prado, junto con la grabación del Dúo Ecuador en Nueva York, fueron las primeras en incluir repertorio de otros géneros distintos al pasillo como el san juan, el cachullapi, el albazo, etc. Carlos Cordovez fue el responsable de plasmar con prolijidad técnica y artística estas icónicas grabaciones, entre las cuales se cuentan “Alza que te han visto” de Carlota Jaramillo y algunas grabaciones del dúo Ibáñez y Safadi, entre otros. La radio contaba con músicos y compositores que acompañaban a los distintos artistas que grababan y se presentaban en los programas radiales. Entre ellos se puede mencionar a Ruben Uquillas, Francisco Pástor, Víctor Manuel Vaca, Gerardo Arévalo y Carlos Brito Benavides. En este contexto, Ortiz Arellano sostiene que:

El compositor y pianista Carlos Brito Benavides, integró el equipo artístico de la estación radial, hacia 1928. Compuso en Riobamba, cuando colaboraba para esa radio, los mejores pasillos de su creación: “Sombras” (interpretado por primera vez, en 1935, por Carlota Jaramillo), “Ojeras”, “Inesita”, “Imploración de amor”, “Solo pena”, “Una negra tristeza” (Los dos últimos, con letra del poeta guañeño Jorge Isaac Montalvo).¹⁴

Muchos de estos discos alimentaron los catálogos de RCA Victor y son considerados hasta el día de hoy como clásicos de la música nacional, apuntalando las carreras de los artistas, y sobre todo consolidando el rol social, intercultural e identitario de la música ecuatoriana. Hernan Ibarra concluye:

A partir de los años cuarenta hacia adelante, un conjunto de ritmos como el pasillo, el yaravi, el albazo, el sanjuanito, etc, son incorporados a la radio y a la industria disquera dando lugar a lo que conocemos como ‘música nacional’. En términos generales, se trato de compositores cultos e intérpretes que representaban los valores de lo que se creía y pensaba era el alma nacional.¹⁵

Más allá de esto, la figura de Cordovez aparece como el vínculo directo entre la producción de música popular y la radio como medio de circulación y legitimación de los productos musicales. El ejemplo de Radio El Prado fue seguido por HCJB, Radio Quito y Radio Cristal, que además de dedicarse a la radiodifusión fueron estudios de grabación donde se produjeron innumerables discos.

Las compañías disqueras ecuatorianas

El contexto de la Segunda Guerra Mundial significó una crisis para la industria discográfica europea, lo cual incentivó a los emprendimientos locales que veían el crecimiento de la demanda en Ecuador y la oportunidad de llegar a públicos que no eran cubiertos por las compañías extranjeras. En 1946, el guayaquileño Luis Pino Yerovi fundó la primera empresa ecuatoriana vinculada con la manufacturación y prensado de discos, Industria Fonográfica Ecuatoriana S.A. (Ifesa). De allí salió el primer disco grabado y prensado en el país: un acetato de 78 rpm que en su cara

¹⁴ Ortiz Arellano. “Los inicios de la radiodifusión en Ecuador”, 1.

¹⁵ Hernán Ibarra. “«Que me perdonen las dos»: el mundo de la canción rocolera”, 318.

‘A’ contenía el pasillo “En las lejanías”, de Rubira Infante y Wenceslao Pareja.

Pocos años después, y en coincidencia con la implementación de la grabación magnetofónica, Feraud Guzmán constituyó la empresa Fediscos, cuya creación dio paso a otras casas disqueras ecuatorianas y extranjeras que producían sus discos en Ifesa como (en orden cronológico): Granja (1958), Fadisa (1963), Estelar (1963), Virrey (1963), Fénix (1964), Candil (1965), Velvet Ecuador (1965), Cordillera (1965), Famoso (s.f., Colombia), Fénix (s.f.), Medarluz (1968), Cóndor (1970), Primicias (1970), Rondador (1972), Angelito (1970), Melpro (1975), Centenario Records (1975), Discos Aguilar (1975), Sona (1975), Fuentes (s.f., Colombia), Orfeon (s.f., México), Polydor Ecuador (1985), Sono Radio (s.f., Perú), Fiesta (s.f.), Ecuason (s.f.), Psiqueros (1993), Musart (s.f., México), Angelito (s.f., México) y Discos Éxito (s.f., Bolivia).

Es importante aclarar que la gran mayoría de los discos producidos por estas disqueras eran manufacturados por Ifesa en Guayaquil y Fadisa en Quito, y distribuidas por empresas como Emporio Musical (1934) o la distribución de Ifesa. La progresiva tecnificación y estandarización de la música hecha en Ecuador, además de la creación de decenas de sellos discográficos y la simbiosis con otras industrias y géneros musicales de la región, permitió que la música ecuatoriana llegara a ser ampliamente conocida fuera del país.

La estandarización musical del pasillo y la rocola

La gran mayoría de investigadores coinciden en que para el siglo XIX el pasillo era un género de baile y que en su transitar por el siglo XX se convirtió en lo que se denomina pasillo canción. Pablo Guerrero concluye que:

El pasillo sufrió un proceso de refuncionalización, este fenómeno se produjo debido a la comercialización de otros bailes que ocuparon el lugar que tenía el pasillo, haciendo que este se transforme a un formato cantado que fue altamente influenciado por las corrientes literarias de los modernistas y decapitados.¹⁶

¹⁶ Guerrero y Santos. *Enciclopedia de la música*, 563.

Por su parte, la musicóloga Ketty Wong señala que, en las tres primeras décadas del siglo XX, el pasillo era esencialmente un poema musicalizado que adoptó la estética modernista. Wong sostiene que «hacia la década de 1920 los pasillos tenían tres y hasta cuatro secciones, según el número de estrofas de la poesía, introduciendo nuevas melodías en cada sección, haciendo que los pasillos tengan estructuras no habituales para la música popular». ¹⁷ Hacia la década de 1950, y en coincidencia con el *boom* de los sellos discográficos ecuatorianos, se comenzó a utilizar una forma binaria con secciones en tonalidad menor y un interludio o puente en tonalidad mayor entre las estrofas. A diferencia de los pasillos de comienzo de siglo, hacia 1950 las melodías de las estrofas procuraban mantener paralelismo y similitud melódica, lo que sugiere que las letras se comenzaron a desarrollar específicamente para la canción. En este contexto, las estructuras del pasillo se asimilaron a formas ABAB, AABA y ABC, muy comunes en varias músicas populares anglosajonas. Además, el paralelismo melódico entre las estrofas convirtió al pasillo a cánones de la industria musical, haciendo que las melodías fueran fácilmente recordables.

Otro de los puntos importantes que debemos mencionar es que los formatos musicales comenzaron a variar desde los dúos de guitarra y voz, o piano y voz, hacia un sinnúmero de variaciones que incluían cuerdas, vientos variados, requintos y más adelante bajo eléctrico y órganos o sintetizadores. Así, el pasillo mutó y se adaptó a los signos de la modernidad y sus nuevas sonoridades, pero también tuvo un proceso de popularización que derivó en el nacimiento del fenómeno musical denominado como música rocolera.

En este contexto, el pasillo deja de ser un género ligado a las corrientes poéticas para abrir la puerta a la estética de la rocola. Mientras el pasillo tradicional idealiza el amor desde una perspectiva platónica, en la rocola la letra es menos elaborada y se utiliza el lenguaje coloquial. Los temas hablan de la vida en pareja y sus problemas que se entrelazan a través de un mundo de valores y creencias que orientan la vida cotidiana, donde la cantina y el licor son el escenario de reflexión y vivencia.

¹⁷ Ketty Wong. *La música nacional: Identidad, mestizaje y migración en el Ecuador*, 77.

Musicalmente, la rocola incorpora sonoridades del bolero caribeño y el vals peruano, géneros ampliamente difundidos por la industria. Las diferencias entre los pasillos tradicionales y los pasillos rocoleros se pueden observar en distintos aspectos musicales y extramusicales. Wong sostiene que «En primer lugar, los pasillos rocoleros tienen melodías y armonías menos elaboradas que la de los pasillos clásicos y la emisión de la voz se caracteriza por un timbre agudo y nasal».¹⁸

En esencia, la música rocolera es un producto de una industria cultural marginal y su surgimiento muestra el desarrollo y la crisis de las formas en que se presentaba la denominada música nacional y la industria discográfica que la promovía. Como sostiene Ibarra:

Julio Jaramillo (1935-1978), el cantante guayaquileño de la época bananera, se convirtió en un puente entre la tradición musical ecuatoriana que combinó eficazmente la música criolla con el vals y el bolero. Su herencia fue un sólido sedimento donde se instaló la canción rocolera; fue el que mantuvo vigente una sensibilidad que terminó siendo aprovechada y capitalizada por el sentimiento rocolero.¹⁹

34

El proceso de 'rocolización' es un fenómeno regional que se presenta en otros países latinoamericanos con distintas manifestaciones musicales y que tiene como punto en común el ser consumido por las clases populares. En este contexto, la figura de artistas y compositores como Julio Jaramillo o Naldo Campos representan un puente entre el pasillo tradicional y lo que posteriormente será considerado como música rocolera. La figura de Julio Jaramillo es ilustrativa ya que muchas de sus canciones están asociadas con el licor y la cantina, sin importar si son boleros, vals o pasillos. En definitiva, la rocola puede adoptar distintos géneros que entran dentro de la estética 'rocolera' y que de alguna forma se opone a las corrientes dominantes impuestas desde las élites en las décadas de 1920-1930. La rocola crea una nueva identidad musical que permite a las clases populares apropiarse del pasillo y otros géneros musicales, alejándose del lenguaje intelectual y los símbolos nacionales encarnados por los pasillos clásicos.

18 Ketty Wong. "La 'nacionalización' y 'rocolización' del pasillo ecuatoriano", 279.

19 Ibarra. "«Que me perdonen las dos»", 318.

Postrimerías

La integración de economías locales como la ecuatoriana a una economía de mercado globalizada derivó en el decaimiento de la industria discográfica local. La presencia cada vez más fuerte de las transnacionales de la cultura y el entretenimiento cerró los circuitos de circulación masiva a la música producida en el país. En este contexto, los géneros y productos musicales nacionales perdieron espacios que fueron ocupados por el consumo de música importada.

El legado musical y técnico desarrollado desde la década del 1920 hasta 1980 se vio relegado ante los cambios del mercado, y los medios de comunicación como radio y televisión apuntalaron este proceso privilegiando los productos globalizados. Además, la llegada de la piratería en la década del 90 tuvo un fuerte impacto en la ya golpeada industria discográfica ecuatoriana. Sin embargo, la herencia sonora y los registros perduran como un patrimonio que debe ser recuperado y estudiado. De igual manera, los fenómenos de la música rocolera y la tecnocumbia no pueden dejar de ser analizados bajo este mismo paraguas, ya que lograron posicionarse como los herederos de lo nacional y como una de las pocas industrias musicales que tienen economías sostenibles.

Bibliografía

- Adorno, Theodor. "Sobre la música popular". *Artilería inmanente* (mayo 2016). Recuperado de: <https://artilleriainmanente.no-blogs.org/post/2016/05/09/theodor-w-adorno-sobre-la-musica-popular/>
- De la Vega Visbal, Marta. "Producción estética y cambio social: La función del arte". *Revista de arte y estética contemporánea*, n.º 11 (2007): 107-119.
- Espinosa Apolo, Manuel. "Los ecuatorianos y el pasillo: significado y función cultural del género musical más representativo del país". *Primera Revista Electrónica en Iberoamérica Especializada en Comunicación*, n.º 1(2017): 522-532.
- Flores Rodrigo, Susana. "Música y adolescencia: La música popular actual como herramien-

ta en la educación musical". *Injuve* (2008). Recuperado de <http://www.injuve.es/sites/default/files/9322-03.pdf>

- García Vera, Evelyn; Malucín Tuárez, Williams; Alarcón Fuentes, Génesis. "Pasillo Ecuatoriano, Origen, Identidad y Olvido". *Revista de Estrategias del Desarrollo Empresarial*, n.º 11 (2018): 22-26.
- Guerrero, Pablo. "El Odio: Transferencia musicales". *Memoria musical del Ecuador* (octubre 2011). Recuperado de: <http://soymusicaecuador.blogspot.com/2011/10/el-odio-trasferencias-musicales.html>
- . "La música ecuatoriana en sus registros iniciales". *Revista EDO*, n.º 9 (2011).
- Guerrero, Pablo; Santos, César. *Enciclopedia de la música ecuatoriana, tomos I y II*, Quito: CONNMUSICA, 2002- 2005.
- Guerrero Blum, Edwin. *Pasillos y pasilleros del Ecuador*. Quito: Abya-Ayala, 2000.
- Ibarra, Hernán. "«Que me perdonen las dos»: el mundo de la canción rocolera". Flacso (1999). Recuperado de: <https://biblio.flacsoandes.edu.ec/libros/digital/40141.pdf>
- Ortiz Arellano, Carlos. "Los inicios de la radio-difusión en Ecuador / Radio «El Prado»". *Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión núcleo Chimborazo* (2017). Recuperado de: [borazo/193-los-inicios-de-la-radiodifusion-en-ecuador-radio-el-prado.html.](https://www.culturaecuatoria.org/artes/personajes-de-chim-</p>
</div>
<div data-bbox=)

- Pro Meneses, Alejandro. *Discografía del pasillo ecuatoriano*. Quito: Abya-Ayala, 1997.
- Redacción Telemix. "El pasillo ecuatoriano, un género de identidad nacional que despierta pasiones y controversia". *El Telégrafo* (2017). Recuperado de: <https://www.letelegrafo.com.ec/noticias/espectaculos/10/el-pasillo-ecuatoriano-un-genero-de-identidad-nacional-que-despierta-pasiones-y-controversia>
- Redacción Telemix. "Enrique Ibáñez Mora y Nicasio Safadi llevaron la música ecuatoriana más allá de las fronteras". *El Telégrafo* (2012). Recuperado de: <https://www.letelegrafo.com.ec/noticias/tele/1/enrique-ibanez-mora-y-nicasio-safadi-llevaron-la-musica-ecuatoriana-mas-alla-de-las-fronteras>
- Rivera Villavicencio, Oswaldo. *Literatura en el pasillo ecuatoriano*. Quito, Ecuador: Sur Editores, 2008.
- Wong Cruz, Ketty. *La Música Nacional, identidad y migración en el Ecuador*. Quito: Casa de las Américas, 2010.
- . "La nacionalización y rocolización del pasillo ecuatoriano". *Ecuador Debate* (2004). Recuperado de: <https://repositorio.flacsoandes.edu.ec/bitstream/10469/5326/1/RFLACSO-ED63-13-Wong.pdf>

35

Tu voz

(A mi padre)

Ana Passeri

LEXA

alamar96@hotmail.com

El domingo 30 de octubre de 2016 fue celebrada la ceremonia de premiación del II Concurso Nacional para Jóvenes Compositores del Pasillo en el Museo Municipal de la Música Popular Julio Jaramillo, en el Puerto Santa Ana de Guayaquil. El pasillo Tu voz, de la quiteña Ana Passeri (Ana María Tamayo de Mora), dedicado a su padre —el tenor Hernán Tamayo—, obtuvo el primer lugar. Fue interpretado en ese acto con acompañamiento en el piano de Paco Godoy. El jurado calificador —Édgar Palacios, Schuberth Ganchozo y Omar Domínguez— evaluó 32 trabajos de composición inéditos, mostrando el interés y fomento de dicho género en las filas de la música académica.

El pasillo de Passeri es acerca de un viaje cuyo protagonista es la voz. Nos invita a reconocerla tras la nostalgia de una niña que soñó con aquella voz que la guía desde un corazón frágil, como si de un suspiro en la distancia se tratase, y a través del cual reconoce amar.

Tu voz

(A mi padre)

Música y Letra: Ana Passeri

Pasillo ♩ = 134

Voz

Piano

Muy sentido

mf

Voz

Pno.

mf Tú vo -

Voz

Pno.

p

las - te por un sue - ño del o - tro la - do del

A

Voz

mar y las ri - sas, las he - ri - das lo de -

Pno.

Voz

jas - te to - do a - tras. Fue tu pe - cho va -

Pno.

38

Voz

le ro - so al fi - nal que más bri -

Pno.

Voz

lló, fuis - te luz, des - te - llo, vi - da, me lle - nas -

Pno.

Voz

te - de va -

Pno.

Voz

lor. Y tu voz taen - sue - ños me gui -

Pno.

39

Voz

ó, rru - lló con suar - mo - ni - a, con - for - to

Pno.

Voz

mi co - ra - zón. Se que - dó tu son - ri -

Pno.

Voz

sa, tu pa - la - bra aquí en el al - ma yabo - ra que tú

Pno.

Voz

es - tás tan le - jos, so - lo que - da

Pno.

40

Voz

la nos - tal - gia dee - sa ni - fia que co - rri -

Pno.

Voz

aha - cia tus bra - zos. E - lla se que - dóen

Pno.

Voz

tus o - jos sus

Pno.

C Interlude (Solo)

Muy sentido

mf

Voz

Pno.

41

Voz

Pno.

Voz

te de va - lor. Con tu e

Pno.

p

D

Voz jem plo de al - to vue - lo, tam - bién qui - se

Pno.

Voz yo vo - lar, pu - scun sue - ñoen tu ma le - ta, me

Pno.

42

Voz per - dien lain - men - si - dad. Fue - ron tan - tas las

Pno.

Voz ba - ta - llas que mies - pí - ri - tu ca - yó - yen

Pno.

Voz la no - che más os - cu - ra fue tu

Pno.

Voz voz que meca - lum - bró.

Pno.

43

Voz Y tu voz

Pno.

Voz

Pno.

rubato *a tempo*

Voz

Pno.

Voz

Pno.

44

Voz

Pno.

Voz

Pno.

Voz

Pno.

Voz

Pno.

45

Voz

Pno.

has - ta en sue - ños me - gui - ó,

Voz

Pno.

mea - rru - lló con suar - mo - ni - a, con - for - tó

rubato *a tempo*

Voz
mi co - ra - zón. Se que - dó tu son - ri - sa, tu

Pno.

Voz
pa - la - bra aquí en el al - ma yaho - ra que tú es -

Pno.

46

Voz
tás tan le - jos, so - - - lo que - da

Pno.

Voz
la nos - tal - gia dee - sa ni - ña que co - rri - aha -

Pno.

rit. *rubato*

Voz
cia tus bra - zos. E - lla se que -

Pno.

Voz
dón tus

Pno.

47

Voz

Pno.

Voz

Pno.



Aproximaciones para una geografía numérica

Mapeo y visualización: **Juan Carlos León**
Programación y composición: **Fredy Vallejos**

Resumen

Aproximaciones para una geografía numérica es un ejercicio colaborativo que reflexiona acerca de cómo construir una notación musical a partir de una visualización de datos experimental, tomando como referencia la práctica de levantamiento de datos y anotaciones que ejecutaba el explorador Alexander von Humboldt en sus viajes, denominada «el furor de las cifras», como método ideal para generar un proyecto artístico. El texto da una explicación detallada de cada uno de los ejercicios implementados para la construcción de la obra. Es una indagación esbozada en un diálogo interdisciplinario entre las artes visuales y las artes sonoras, que muestra cómo estas colaboraciones son pertinentes para transformar la representación del trabajo científico, utilizando sus propias herramientas.

Palabras claves: composición sonora, visualización de datos, Humboldt, geografía numérica, interdisciplina.



https://bit.ly/geografia_numerica

Las artes sonoras y visuales comparten a menudo un vocabulario en apariencia evidente. Sin embargo, estas convergencias son el fruto de complejos procesos históricos que difieren según diversos aspectos. En Francia, alrededor del año 850, fue diseñado un sistema de escritura musical destinado a simbolizar los movimientos de las líneas melódicas a partir de un sistema visual en el cual ubicar símbolos en la parte superior de los gráficos implicaba un movimiento hacia un sonido agudo.¹

En este sentido, las alturas de la notación musical actual son representadas en un sistema en el que las frecuencias de menor valor (o 'notas bajas', graves) son incorporadas a la parte inferior del sistema de notación y las de mayor valor (o 'notas altas', agudas), a la parte superior. De igual manera, las duraciones entendidas como «inscripciones dentro de un tiempo cronométrico determinado por un cierto número de unidades»² son representadas en una línea horizontal donde el flujo temporal avanza de izquierda a derecha. En consecuencia, como señala Xenakis, la geometría analítica fue aplicada en la música mucho antes que en las matemáticas de Descartes y el plano cartesiano,³ al asignar en el sistema de escritura musical, el eje X como flujo temporal y el eje Y como altura tonal.

Este proyecto de visualización y sonorización de datos se realizó durante la edición VIII de Experimenta/SUR en el marco del proyecto "Humboldt y las Américas" con ocasión de los 250 años del natalicio de Alexander von Humboldt. La obra hace referencia a los relatos realizados por Ottmar Ette, especialista del trabajo de Humboldt, quien denominaba «El furor de las cifras» a la práctica de levantamiento de datos y anotaciones que ejecutaba el explorador en sus constantes viajes.

En *Aproximaciones para una geografía numérica*, el artista Juan Carlos León construyó una dinámica de levantamiento de información que tenía por objeto marcar la ubicación, desplazamiento y las conexiones de los 28 participantes y organizadores del laboratorio "Tejidos Conectivos" realizado en el Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia (gráfico 1). Los datos se recogieron a partir de una técnica básica de observación que propone el uso de un sistema de puntos cardinales para marcar la posición numérica de cada participante en una cuadrícula de 23 posiciones con ejes X y Y.

Dichos datos son 'traducidos' por el artista Fredy Vallejos como datos numéricos que constituyen la base de la composición sonora (gráfico 2). Los datos fueron tomados durante las diferentes intervenciones de los participantes del laboratorio. Se capturaron 17 recorridos realizados por los 28 participantes, excluyendo el equipo técnico (camarógrafos, sonidistas y técnicos de museografía) por motivos prácticos.

La adaptación de los datos de la obra (alturas, direcciones temporales, velocidades) no corresponde entonces a un acto arbitrario, sino que se relaciona con fenómenos históricos y conceptuales complejos. La imagen que muestra la construcción del

Patch (gráfico 3) nos revela cómo se estructura la programación de la composición sonora. Cada sub-*patch* (en rojo) traduce las coordenadas de los respectivos mapas de ubicación en datos MIDI⁴ siguiendo un planteamiento básico: los datos del eje X servirán para dividir un periodo de tiempo determinado (10 segundos) en un número *n* de divisiones iguales, y los datos del eje Y corresponden a una escala de sus valores entre 36 y 118 (Do 2 - La 8) en subdivisiones de 1/4 de tono. Los desplazamientos entre los diferentes mapas se interpretaron como interpolaciones de los diversos valores, lo que da lugar a ritmos irregulares desde el punto de vista temporal, y a una especie de *glissando* desde el punto de vista frecuencial. Teniendo en cuenta la superposición de las 28 voces (que corresponden a los 28 participantes), el resultado sonoro será una textura siempre móvil que integra —además de lo anteriormente descrito— un juego de timbres que aporta un elemento más a la heterogeneidad del ensamble.

Para obtener las variables de tiempo y velocidad de la composición sonora, los artistas decidieron crear una nueva táctica gráfica y sonora a la que denominaron "Gráficos Musicales Geográficos" (gráfico 4) y utilizaron el perfil de las montañas del mapa *The Physical Atlas* de Johnston (1849), que está basado en el ensayo *Tableau physique* de Humboldt (1802). La composición sonora utilizó los datos numéricos de los perfiles montañosos para controlar la velocidad de lectura del archivo MIDI.

Esta visualización y sonorización de datos traduce distintos lenguajes (código de programación, partituras, plano cartesiano) con los cuales trabaja una estética a nivel sonoro, pero también es una estrategia estética a nivel gráfico, con una fuerte carga pedagógica que permite ver y comprender de qué manera se utiliza la información para construir un proyecto artístico (fotos 1 y 2).

A modo de cierre

Pensar en Alexander von Humboldt es caminar en los paisajes que exploró y que narraba a partir de un singular método entre escritura científica y anécdotas personales; es poder percibir los esfuerzos del trabajo colaborativo que desarrollaba el científico para levantar sus estudios. En su diario de viaje por Colombia, nos muestra cómo se levantó el análisis de la cascada el Salto del Tequendama. En su escrito del 26 y 27 de agosto de 1801 cierra su narración diciendo:

Apenas si la luz del día penetra en esta grieta; y la soledad del sitio, la riqueza de la vegetación y espantoso ruido que se percibe, convierten este lugar de la cascada de Tequendama en uno de los más salvajes de las Cordilleras.⁵

De manera paradójica, es el mismo Tequendama transformado en hotel⁶ el que nos permite el encuentro entre estos dos artistas y las colaboraciones que se tejieron en el espacio para hacer posible esta obra visual y sonora.

Aproximaciones para una geografía numérica es un trabajo colaborativo que utiliza técnicas experimentales de visualización y sonorización de datos, incluye a los participantes del laboratorio, e incorpora la dinámica humboldtiana de «el furor de las cifras», las manías numéricas de los autores, y el uso de la representación geográfica para generar una composición sonora que hace visible la noción científica de tejidos conectivos.

⁵ Alexander von Humboldt en Colombia. *Extractos de sus diarios* (Bogotá: Academia Colombiana de Ciencias Exactas Físicas y Naturales, Publicismo y Ediciones, 1982). Disponible en: <https://www.banrepcultural.org/humboldt/tequendama1.htm>

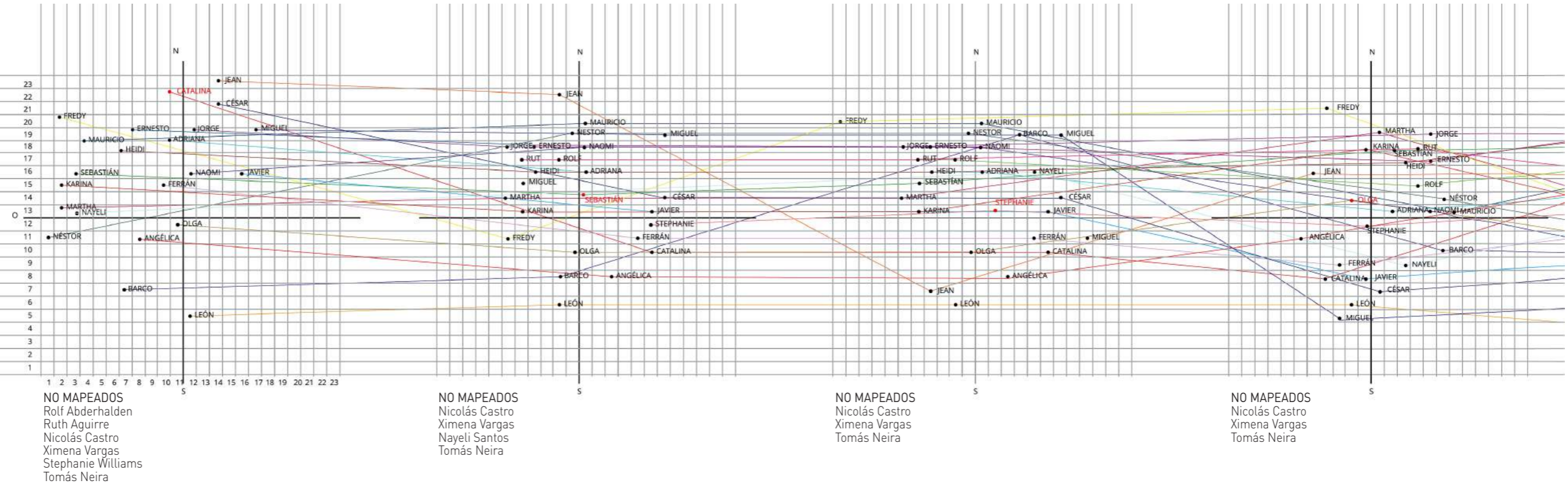
⁶ El Hotel Tequendama es uno de los primeros hoteles 5 estrellas de Colombia. Su construcción se realizó en el año 1950 y su inauguración en 1953 e incluye en la actualidad el Centro Internacional Tequendama un complejo hotelero, comercial, bancario y de oficinas gubernamentales. El Hotel Crowne Plaza Tequendama, llamado así en alusión al imponente tamaño de la cascada, ha hospedado a figuras tan disímiles como el Dalai Lama, Quino o el escritor Sergio Pitó. En 2002 sufrió un atentado de las FARC que dejó varios heridos y destruyó su restaurante, ubicado en el piso 30. En el 2019 fue sede de hospedaje de Experimenta SUR VIII. Encuentro Internacional de Artes Vivas, bajo el concepto curatorial Tejidos Conectivos a cargo de Rolf & Heidi Abderhalden.

⁴ MIDI (abreviatura de Musical Instrument Digital Interface) es un protocolo que permite la comunicación de varias interfaces musicales de diferente índole (*hardware* o *software*).

¹ Marc Honegger. *Dictionnaire du musicien* (Canadá: Larousse, 2002): 526 y sig.

² Pierre Boulez. *Penser la musique aujourd'hui* (Mainz: Gonthier, 1963): 63.

³ Iannis Xenakis. *Kéleútha: écrits* (París: L'Arche, 1994): 127.

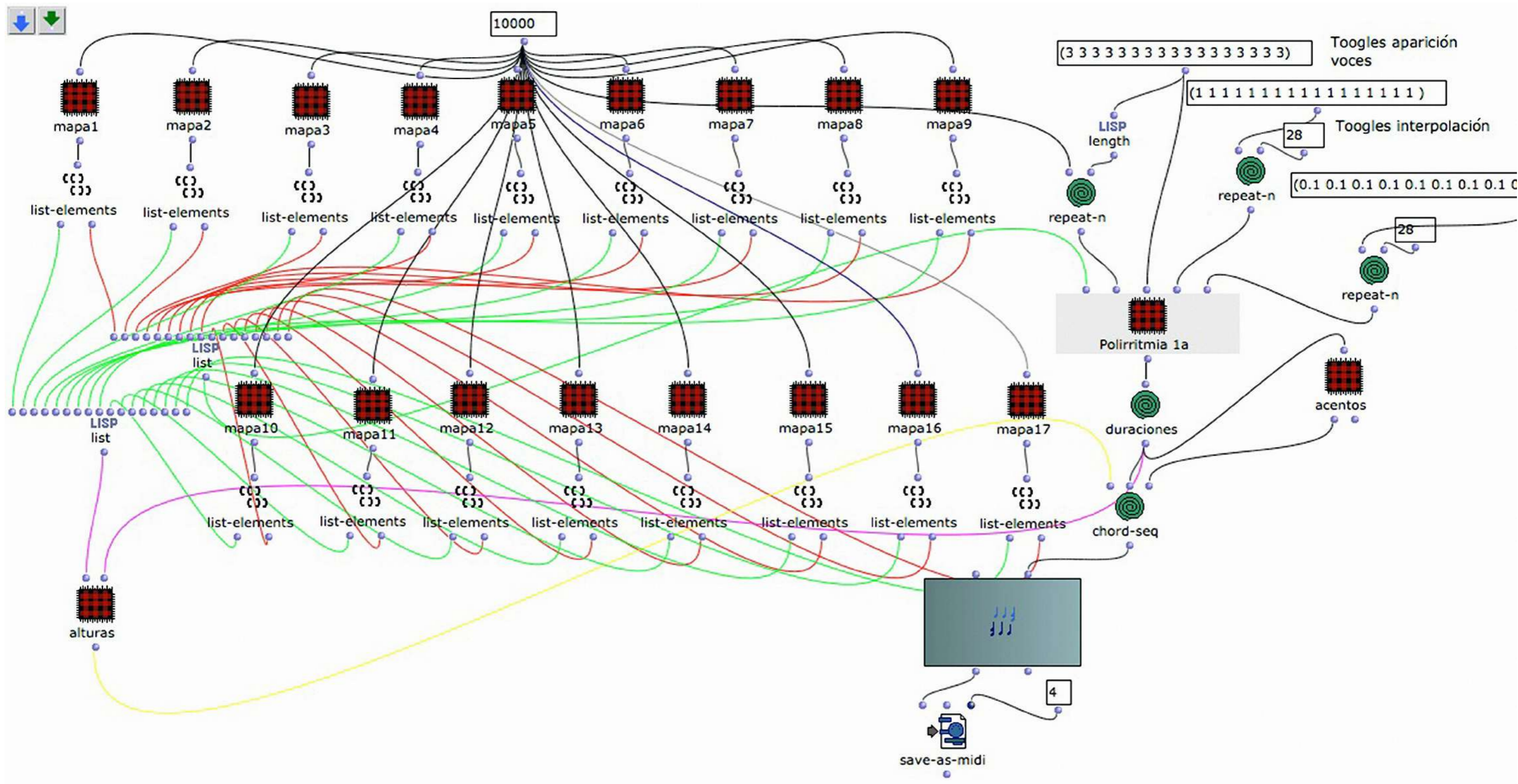


PARTICIPANTES

- | | | |
|--------------------------------|--------------------------------|----------------------------------|
| ● Miguel Agustín Mesa | ● Angélica Teuta | ● Karina Herazo |
| ● Stephanie Williams | ● Catalina Toro Giraldo | ● Mauricio Rivera Henao |
| ● Ernesto Bautista | ● César Ernesto Agudelo Moreno | ● Fredy Vallejos |
| ● Nicolás Andrés Castro Pulido | ● Ferran ElOtro | ● Javier Marín |
| ● Jorge Luis Acevedo Ayala | ● Néstor Raúl Pérez | ● Martha Luisa Hernández Cadenas |
| ● Ximena Vargas | ● Olga Acosta | ● Nayeli Santos |
| ● Heidi Abderhalden | ● Tomás Neira Villa | ● Rut Aguirre Astonitas |
| ● Rolf Abderhalden | ● Jean Carlos Lucumi Ortiz | ● Sebastián Llovera |
| ● Adriana Urrea | ● Jorge Barco | ● Juan Carlos León |
| ● Naomi Rincón | | |

Detalle de la visualización de datos de *Aproximaciones para una geografía numérica*
 Juan Carlos León: mapeo y visualización de datos
 Fredy Vallejos: programación y composición sonora

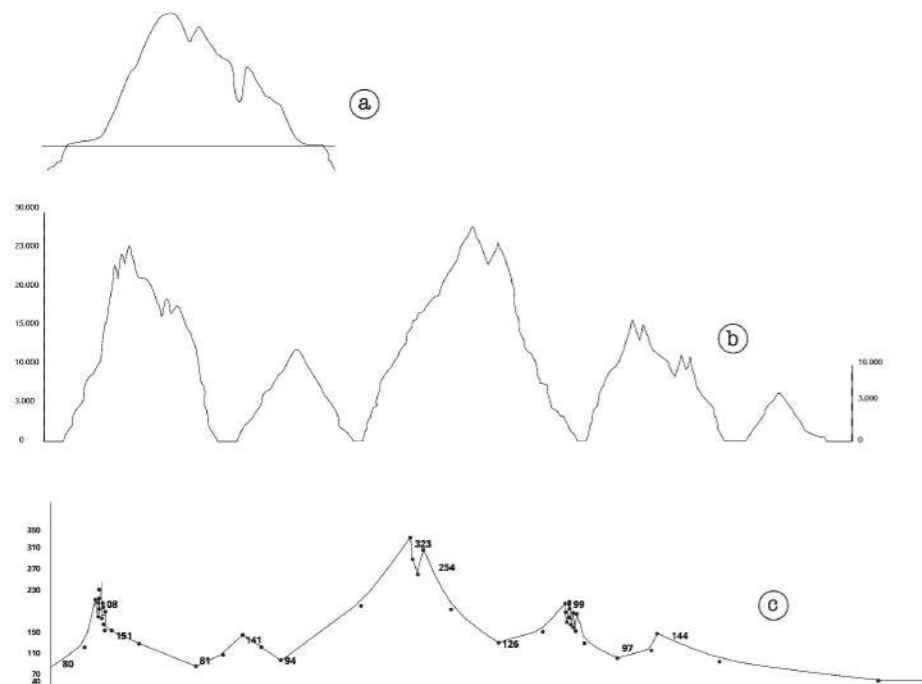
Gráfico 1. Detalle de la visualización de datos *Aproximaciones para una geografía numérica*: recorridos de los 28 participantes distribuidos en una cuadrícula cartesiana de 23 posiciones. Cada trayecto es señalado con un color específico por participante.



56

57

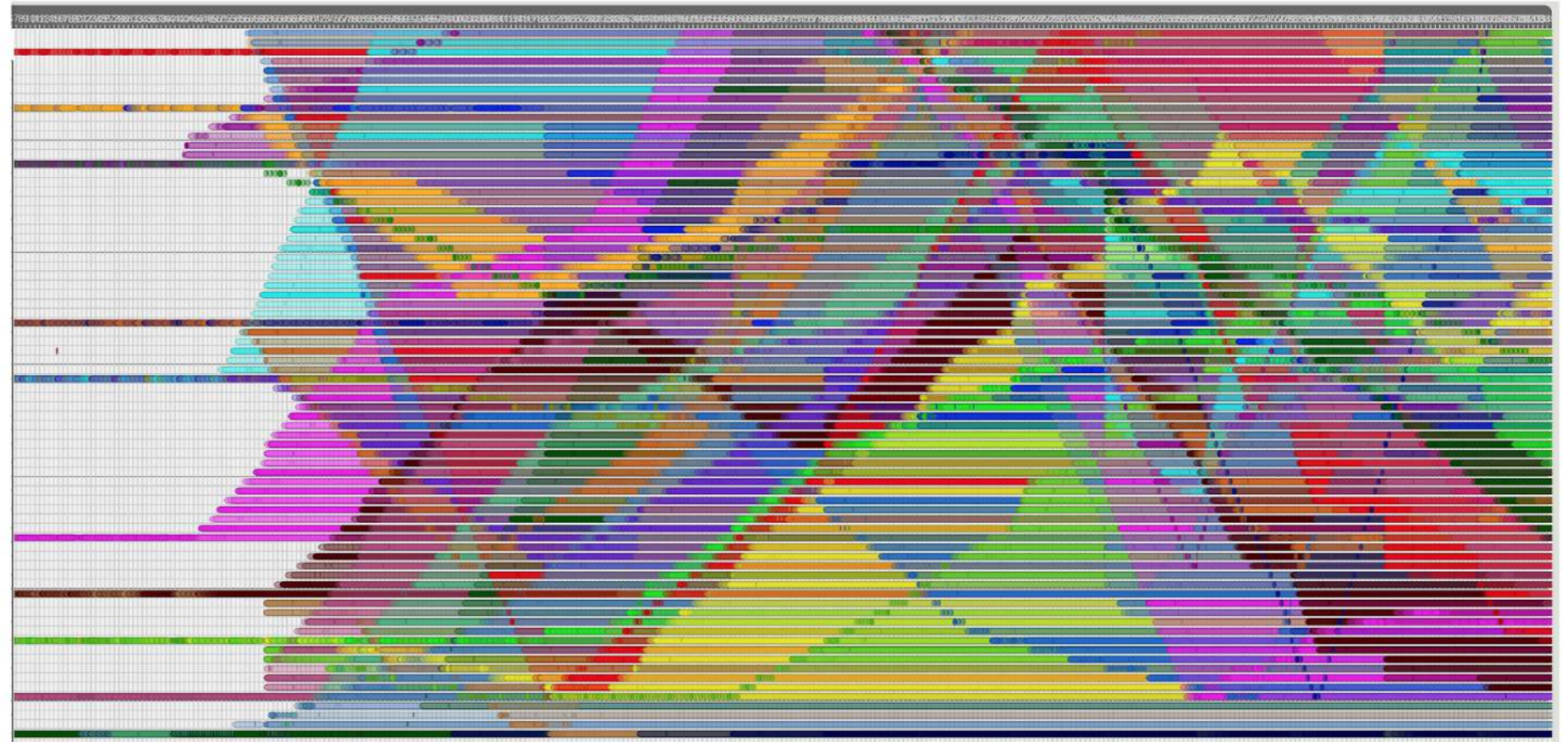
Gráfico 3. Patch general en Open Music donde los subpatches (íconos en rojo) generan la información de cada voz de la polifonía sonora.



Gráficos Musicales Geográficos que utiliza el ensayo *Tableau physique* de Humboldt como fuente para la creación del tiempo y la velocidad de nuestra composición sonora

La velocidad de reproducción del archivo MIDI resultante se basa en los dibujos "Esquemas de la geografía botánica" y "La distribución geográfica de las plantas" (ver gráfico B) de *The Physical Atlas* de Johnston (1849) [Colección de mapas históricos]. En esta hoja, Johnston incorporó y amplió datos desarrollados por Humboldt en el ensayo sobre la geografía de las plantas de 1802 (ver gráfico A).

Para nuestros propósitos, el eje X representa el tiempo y el eje Y la velocidad (con un mínimo de 40 y 323 BPM respectivamente) (ver gráfico C).

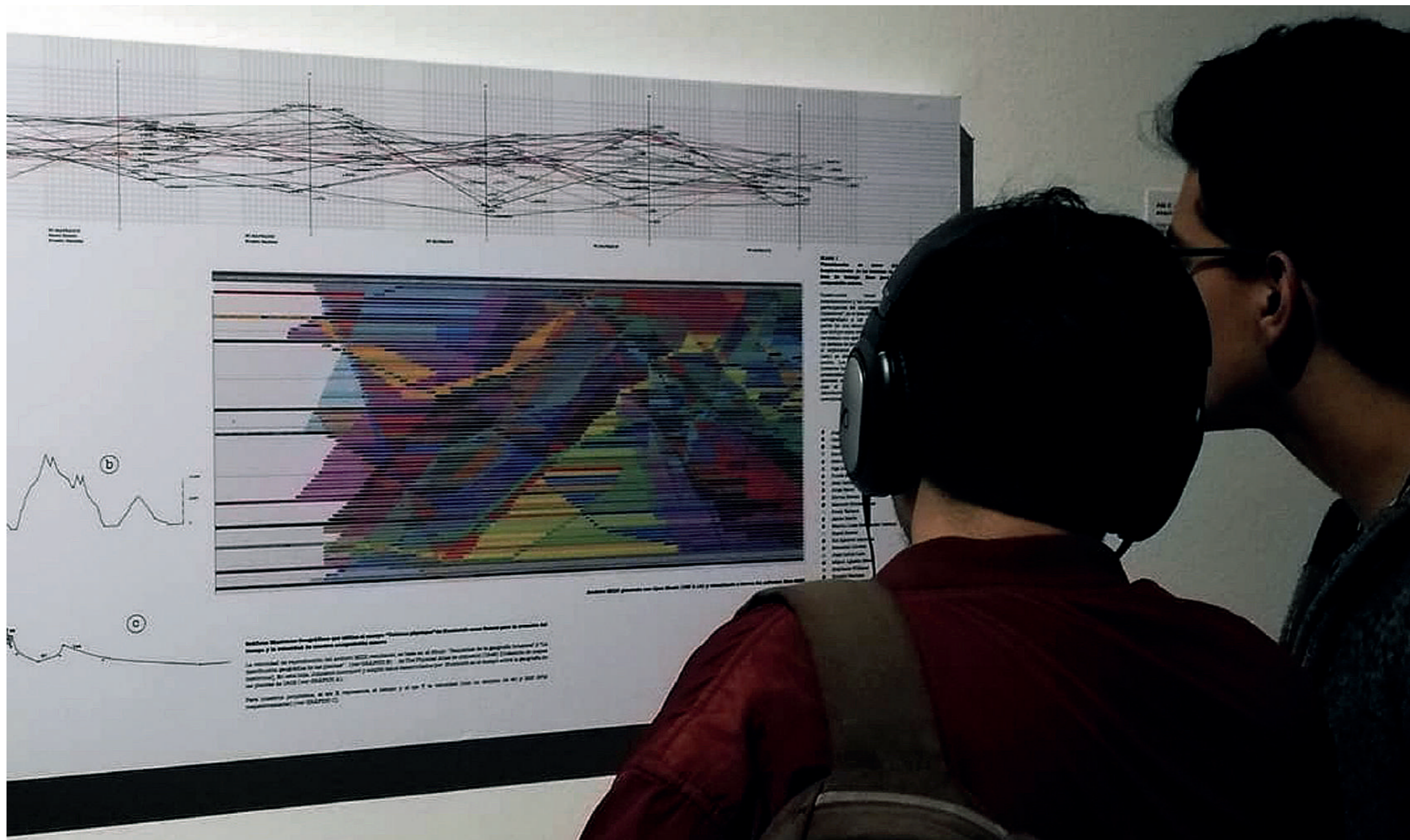


Archivo MIDI generado con Open Music (OM 6.14) y visualizado a través del software Max-MSP.

Detalle de la visualización de datos de *Aproximaciones para una geografía numérica*

Juan Carlos León: mapeo y visualización de datos
Fredy Vallejos: programación y composición sonora

Gráfico 4. A la izquierda, imagen de la técnica Gráficos Musicales Geográficos creada por los artistas, en la que utilizan las alturas de las montañas para controlar la velocidad de la composición sonora. A la derecha, visualización del archivo MIDI generado en Open Music por medio del software Max-MSP. Es importante resaltar como la composición sonora traducida en el software de visualización da como resultado perfiles montañosos que evocan el ensayo *Tableau physique* de Humboldt.



60

61

Fotos 1 y 2. Montaje museográfico de la obra durante la Exposición "Tejidos Conectivos", realizada en el Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia.





Matriochkas

Seongmi Kim

Universidad de las Artes
Seongmi Kim
Universidad de las Artes
seongmi.kim@uartes.edu.ec

La música de la compositora Seongmi Kim (Corea del Sur) permite reconciliar, desde las técnicas expandidas, el timbre, la duración y la frecuencia. La pieza *Matriochkas para mezzosoprano y 4 músicos* se inspira en el conjunto de muñecas tradicionales rusas creadas en 1890. Simboliza la fertilidad y unión familiar, un viaje hacia nuestro interior y autoconocimiento. Cada movimiento permite reconocer el juego de reducción generativa que se propone para una misma idea musical.

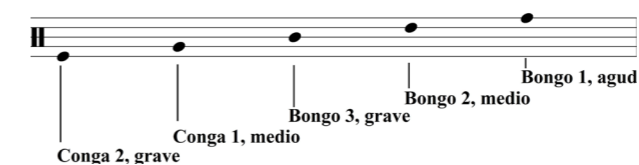
Esta pieza fue publicada en francés por Babel Score el 5 de agosto de 2019 y presentada en el programa radial *Création Mondiale* de la emisora Radio France Musique el 14 de octubre de ese mismo año, interpretada por el Ensemble Alef. En Ecuador fue presentada en el marco de la IV Edición de Interactos - Encuentros Públicos en Artes (Guayaquil), el 23 de octubre de 2019, preparándose esta traducción para acercar la obra a territorio hispanoamericano.

Nomenclatura

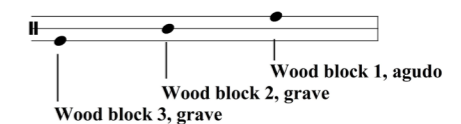
Mezzo-soprano
Flauta baja (la parte de flauta baja escrita en C suena una octava descendente)
Viola
Acordeón
1 Percusión

Percusión

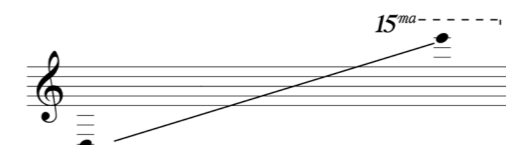
2 Congas
3 Bongos



3 Wood blocks



Glockenspiel (suena dos octavas arriba)



Címbalo suspendido

Crótalo (suena dos octavas arriba)

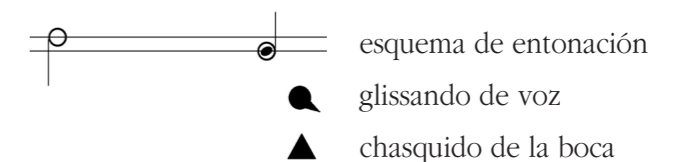


Bamboo chimes

Notación

Voz

- Sonido normal
- Sonido sin timbre
- ⊙ Sonido voz
- Voz hablada



I. Matriochka
para mezzo-soprano y 4 músicos

Música: Seongmi Kim

Partitura transpuesta

El texto está escrito de diferentes maneras:

1. Sonidos o grupos de sonidos anotados verbalmente: [a], [e], [o], [o], [ka], [pa], [m], etc.
2. Sonidos o grupos de sonidos pronunciados en el contexto: [tri] de matriochka, [stin] de sting

Flauta baja

- Sonido normal
- Tongram (TR).
- Armónica. Suena 1 octava debajo
- × Key clicks
- □ aire
- ◆ ◇ aire más sonido normal
- respiración con contornos de entonación

Viola

- msp molto sul ponticello
- mvb molto vibración
- m.flaut.molto flautando
- ongle pizz.: toca la cuerda con el centro de la superficie de la uña
- sc sp movimiento horizontal rápido entre sc y sp
- mst molto sul tasto
- sc En el puente: un fuerte ruido del puente, chirriando casi sin altura. En algunos casos, una cabeza de nota reemplaza para permitir una transición suave al siguiente tono
- ric. Ricochet
- IR.tr trinos irregulares

Acordeón

- bs below shakes
- nv batiendo fuelle
- □ sonido de aire
- ▼ ▽ sonidos percusivos en el borde de los botones

Percusión

- baqueta de vibráfono dura
- baqueta dura
- con las manos
- escobas de metal

The musical score is for the piece 'I. Matriochka' by Seongmi Kim. It is a transposed score for mezzo-soprano and four musicians. The tempo is marked as $\text{♩} = 20$ ($\text{♩} = 40$). The score includes the following parts and instructions:

- Mezzo-soprano:** Lyrics: "u... u m m m m a u é m a m m m". Performance instructions include *pp*, *murmullo*, *sonido sin timbre*, *p*, *pp*, *murmullo*, *sonido sin timbre*, *nor.*, *sonido sin timbre*, *nor.*, *sonido real*, *6*.
- Flauta baja:** Performance instructions include *pp*, *ppp*, *p*, *sonido real*, *6*.
- Viola:** Performance instructions include *pp*, *ric. sul pont.*, *ppp sempre*, *3*, *sin vib.*, *8va*.
- Acordeón:** Performance instructions include *ppp*, *sin vib.*, *8va*.
- Woodblocks:** Performance instructions include *ppp*, *baqueta dura*, *escobas de metal*, *Cimbal suspendido*, *dejar vibrar*, *WB*, *CS*.
- Congas:** Lyrics: "a u u m pa m m m m a pa m m". Performance instructions include *ppp*, *sonido sin timbre*, *nor.*, *sonido fonético con la boca*, *nor.*, *sonido sin timbre*, *sonido fonético con la boca*, *nor.*.
- Fl. B. (Flute B.):** Performance instructions include *pp*, *3*, *p*, *sfz*, *p*, *3*, *3*, *3*, *p*.
- Vla. (Viola):** Performance instructions include *pp*, *mp*, *5*, *sin vib.*, *8va*, *s.v.*.
- Ac. (Accordion):** Performance instructions include *ppp*, *pp*, *3*, *pp*.
- Cimb. (Cymbal):** Performance instructions include *pp*, *d.v.*, *pp*, *CS*, *d.v.*, *WB*.

M.-S. *p* *sin vib.* *mp* *p* *pp* *sempre* *p* *pp* *sin vib.* *p* **4/2**

[u u m m u m m pa a o

Fl. B. *mp* *pp*

Vla. arco sul pont. *pp* *ord.* *msp*

Ac. *pp*

WB *pp* *ppp* **4/2**

M.-S. *p* *sonido fonético con la boca* *sfz* *p* *pp* *nor.* *p* *pp* *mp*

[u m m m m m pa m a u é a m m

Fl. B. *fp* *pp* *TR.* *3fp* *mf* *p*

Vla. *msp* *p* *sul tasto*

Ac. *pp* *p*

WB *pp* **3/3**

66 M.-S. *mp* *pp* *pp* *p* *pp* *p* *pp* *p* **4/2** **3/3**

a u m m a a m m

Fl. B. *fp* *pp* *sfz* *mp* *fp* *pp*

Vla. *f* *pp* *ord. arco* *s.p.* *ord.* *s.p.*

Ac. *ppp* *subito pp* *sfz*

Cimb. *ppp* *WB* *CS* *WB* **4/2** **3/3**

67 M.-S. *p* *sonido sin timbre* *nor.* *3* *sfz* *pp* *mf* *sonido sin timbre* *nor.*

a m m pa m m a pa m m

Fl. B. *sfz* *p* *3* *3* *3* *p* *mp*

Vla. *pp*

Ac. *fp* *bellow shake*

WB *CS* *d.v.* *WB* *CS* *d.v.* *WB* *pp* **3/3**

7 **4/2**

M.-S. *mp* s.v. *p* *pp* *sfz* *p* *pp* *sin vib.*

Fl. B. *mp* *pp* *p*

Vla. *gliss.* *gliss.*

Ac. Aire *pp* *8va*

WB *mp* *ppp* CS WB CS **4/2**

68

8 **4/2**

M.-S. *mp* *pp* *p* *f* *pp* *p* *f* *pp* *p* *f* *pp* *p* *f*

Fl. B. *mp* *fp* *sfz* *mp* *f*

Vla. *gliss.*

Ac. *ppp* *sfz* *subito p* *fp* *b.s.* *bellow shake*

Cimb. **4/2** *p* *mp* WB CS WB **4/2**

9 **4/2**

M.-S. *mp* *f*

Fl. B. *p* *mp*

Vla. *fp flaut.* *pp* *fp flaut.* *ord.* *msp.*

Ac. Aire *mp* *p* *fp* *sfz* *bellow shake*

WB *f* *ppp*

69

10 **4/2**

Congas *sfz* *p* *pa* *m* *m* *u* *m* *o* *a* *m*

Fl. B. *f* *p* *cambiar el timbre de la nota indicada lo antes posible*

Vla. *pp* *p flaut.* *ord.* *msp.*

Ac. *fp* *sfz* *sonido percussivo en el borde de los botones* *aire* *sonido percussivo en el borde de los botones*

Cimb. CS WB *sfz* *p*

11 **4/2**

M.-S. *p* a a m m i u o

Fl. B. *sfz p f p*

Vla. *pp* *ord.* *msp.* *p flaut.* *mp*

Ac. *fp* *mf* *sfz* *sfz* *p*

WB *mf* *p* **4/2 CS**

13 **3/3**

M.-S. *mf* *sfz* *mp* *p* m m o a m a

Fl. B. *mf* *p* *flutt.* *fp* *pp* *mp*

Vla. *mf* *ord.* *msp.* *IR tr.* *ord.* *mp*

Ac. *mf* *p* *fp* *p*

WB *pp* *p* **3/3**

12 **4/2** **3/3**

M.-S. *pp* *sfz* *f* *sfz* *p* a a m m pa m a m

Fl. B. *pp*

Vla. *ord.* *msp.* *p flaut.* *sfz* *f* *en el puente*

Ac. *pp* *pp* *p* *p* *mf* *mf*

Cimb. *p* *WB* *p* *p* **4/2** **3/3**

14 **3/3**

M.-S. *mp* *p* *sfz* *p* *mp* *mf* *sfz* *f* u a u m o m i m a lo

Fl. B. *mf* *mp* *f* *mp* *f*

Vla. *f* *mp* *f* *IR tr.* *ord.* *mp* *f*

Ac. *sfz* *aire* *sfz* *p* *mf* *p* *mf*

WB *p* *mf* *mf* **3/3**

15 **4/4**

M.-S. *sfz* *p*
 Fl. B. *fp* *pp* *fp* *pp* *mp*
 Vla. *mp* *mf*
 Ac. *fp* *pp*
 WB *f* *ppp*

IR tr ord. *msp* sin vib. IR tr ord. *msp*

17 **3/8**

M.-S. *mf*
 Fl. B. *fp* *pp* *mp*
 Vla. *f* *mp* *f* *mp*
 Ac. *mp*
 WB *p*

ord. *msp* en el puente ord. arco *msp.*

72 **4/2**

16 **3/8**

M.-S. *mp* *fp* *sfz* *mf* *sfz* *mf* *f*
 Fl. B. *mf* *f*
 Vla. *mf* *f*
 Ac. *mp* *mf* *mf* *f*
 WB *ppp* *ppp*

sin vib. IR tr ord. *msp.* ord.

bellow shake bellow shake

CS WB

73

18

M.-S. *f* *p*
 Fl. B. *mf* *p* *sfz*
 Vla. *mf* *mp* *f* *subito p*
 Ac. *mf* *f* *subito p* *sfz*
 WB *mp* *pp* *d.v.*

sonido percussivo en el borde de los botones *sfz* *aire* *p* bellow shake *sfz*

CS WB

19 *subito p* **4/2**

M.-S. *p*

Fl. B. *subito p* *p* *mp*

Vla. *ord.* *mp* *f* *mp* *ord.*

Ac. Aire *mp*

Cimb. CS *pp* d.v. WB *p* **4/2**

21 **3/3**

M.-S. *f* *mf* *p* *f* *sfz* *mp*

Fl. B. *flutt.* *mf* *p* *mp*

Vla. *ord.* *msp.* *f* *ord.* *msp.* *mp* *ord.*

Ac. *bellow shake* *f* *mp* *p* *sin vib.*

WB *f* *p* **3/3**

74 **4/2**

20 *mp* *mf* *sfz* *f* *sfz* *sfz* **3/3**

M.-S. *m* *o* *u* *a* *m* *a* *m*

Fl. B. *mp* *f*

Vla. *msp.* *ord.* *msp.* *ord.*

Ac. *mf* *bellow shake* *sfz* *fp*

Cimb. CS *pp* d.v. WB *p* **4/2** **3/3**

22 *fp* *p* *f*

M.-S. *m* *o* *u* *u* *u*

Fl. B. *mf* *pp* *fp* *flutt.*

Vla. *msp.* *mf* *f* *subito p* *f* *ord.* *msp.*

Ac. *sonido percusivo en el borde de los botones* *aire* *fp*

WB *f* *mp* *fp* **3/3**

M.-S. *f* *subito p* *p* 4/2

Fl. B. *fp* *p* *mp*

Vla. *f* *fp* *mp* *mp* (msp.) *ord.* *msp.* *IR tr ord*

Ac. *fp* *mp* *mp* *bellow shake*

WB *p* *mp* *mp*

M.-S. *f* *mf*

Fl. B. *f* *p* *sfz* *mf* *3* *3*

A. *fp* *pp* *p* *mp* *ord.* *son reel* *II. ord.* *IV. 6*

Acc. *p* *subito p* *fp* *pp* *fp* *bellow shake*

WB *mf* *subito p*

M.-S. *mp* *mf* *f* *sfz* 4/2 3/3

Fl. B. *mp* *f*

Vla. *f* *msp.* *ord.* *msp.* *ord.* *msp.* *ord.*

Ac. *f* *sfz* *bellow shake*

WB *p* *mp* *mf* *f*

M.-S. *f* *p*

Fl. B. *p* *f* *mp* *f*

Vla. *sfz* *ord.*

Acc. *3* *3* *ord.*

WB

M.-S. 27 *sfz* [a] pa *mf* m **4/2**

Fl. B. *mp* *fp* *p*

Vla. *msp.* *ord.* *msp.* *p* *f*

Ac. *Airc.* *subito p* *pp* *mp* *fp* *pp* *mp* *bellow shake*

WB *CS* *p* *lv.* **4/2**

M.-S. 29 *p* *mp* *p* *p* *m*

Fl. B. *mp* *p* *sfz* *mf* *p*

Vla. *sonido real* *IV.* *6*

Ac. *Airc.* *p* *mp* *fp* *pp* *bellow shake*

WB *pp* *p* *3* *3* *3* **CS**

78

M.-S. 28 *sin vib.* *mf* *mf* *p* *a*

Fl. B. *mf* *p* *mp* *p* *mp* *p* *mp*

Vla. *ord.* *p* *mp* *en el puente* *arco* *6*

Ac. *p*

Cimb. **4/2** *WB* **3/3**

79

M.-S. 30 *mf* *mp* *m* *a*

Fl. B. *p* *mf* *mp* *6* *3* *3*

Vla. *IV.* *5* *II.* *ord.* *f* *5*

Ac. *bellow shake* *fp* *sfz* *pp* *ppp* *bellow shake*

Cimb. *p* *mp*

M.-S. 31 *sfz* *mf* **4/2**

Fl. B. *mp* *fp* *mp* *p* *p*

Vla. *msp.* *ord.* *mp* *p* *f*

Ac. *mp* *pp* *non vib.*

Cimb. *mp* *WB* *pp* *pp* **4/2**

M.-S. 33 *p* *pp* *pp* **3/2**

Fl. B. *mp* *p* *mp* *p* *mp* *mp* *p*

Vla. *sonido real* *(ord.)* *msp.* *mp* *p* *pp* *p* *p*

Ac. *sin vib.* *p* *pp*

Cimb. *WB* *pp* *CS* *pp* **3/2**

M.-S. 32 *mf* *mp* *p* *pp* **4/2**

Fl. B. *mf* *p* *mp* *p* *mp* *p* *mp*

Vla. *msp.* *IV. ord.* *III.* *IV.* *III.* *p* *p* *mp* *p*

Ac. *p* *mp* *p* *mp* *p*

Cimb. *CS* *WB* *CS* *pp* **4/2**

M.-S. 34 *p* *pp* *p* *pp* **3/2**

Fl. B. *p* *pp* *p* *pp* *p* *pp*

Vla. *mp* *p* *pp* *p* *pp* *p*

Ac. *sin vib.* *p* *pp* *pp* *p*

Cimb. *WB* *ppp* **3/2**

35

M.-S. *p* (.)
a

Fl. B. *pp* *p* *pp*

Vla. *p* en el puente arco. ord. *mf* *p* msp.

Ac. *pp* *mp* *p* sin vib. *pp*

Cimb. CS *pp*

82

36

M.-S. *pp* (.)
a

Fl. B. *p* *pp* *p* *pp* *ppp*

Vla. *pp* msp. ord. 5 msp. en el puente *ppp*

Ac. Aire *p* *pp* *ppp* bellow shakes *p* *pp*

Cimb. *pp* d.v. *ppp* d.v.

Partitura transpuesta

II. Matriochka
para mezzo-soprano y 4 músicos
Música: Seongmi Kim

A $\text{♩} = 20$ ($\text{♩} = 40$)

Meczo-soprano *pp* *mp* *pp*
[m] u

Flauta baja TR. *pp* *ppp* *p* sonido real 6

Viola sul pont. *pp* *ppp* ric. *sempre*

Acordcón Aire *pp* *ppp*

Glockenspiel **A** $\text{♩} = 20$ ($\text{♩} = 40$)
baqueta vibráfono dura *ppp* dejar vibrar *ppp* d.v.

83

2

M.-S. *p* *pp* *ppp*
m a

Fl. B. 6 TR. *mp* *sfz* *p* *mp* *pp*

A. *pp* arco ric. *mp*

Acc. *ppp* sin vib. *ppp* *pp* *pp*

Cimb. Cimbalo suspendido frotar en el centro del cimbalo con una escoba de metal *pp* Crótalos *pp* l.v.

M.-S. **3** **4/2**
 Fl. B. *mp* *pp*
 Vla. en el puente *f* arco *mp* msp
 Ac. Aire *p* *ppp* *subito p*
 Glck. d.v. Crt. frotar con el arco *p*

sonido voz *mp* [stin] stin stin

M.-S. **5** **2/3**
 Fl. B. *p* *pp*
 Vla. ord. *pp* flautando sul pont. msp. *pp* flaut. ord. *p*
 Ac. Aire *ppp* *p*
 Glck. *p* d.v. Crt. frotar con el arco *pp* *pp* *sempre* d.v.

[m] m

M.-S. **4** **4/2** **2/3**
 Fl. B. *f* *pp* *sfz* *mp* *pp*
 Vla. en el puente *f* ord. arco *pp* s.p. ord. s.p.
 Ac. *pp* *pp*
 Glck. d.v. Crt. frotar con el arco *pp* d.v.

sin vib. *pp* *f* *subito p* lo m

alzar estas dos notas lo más rápido posible

M.-S. **6**
 Fl. B. *p* *sfz* *mp* *mf* *p* *mp*
 Vla. en el puente *f* arco *mp* ric. *mf*
 Ac. *sfz pp* *ppp*
 Glck. d.v. CS Crt. *ppp*

m m m a a

7 **4/2**

M.-S. sonido voz [stin \ a lo glissando de voz

Fl. B. *p* *pp* TR. (*sfz*) *mp* *p*

Vla. arco en el puente *f* *msp* *pp* *ff* en el puente

Ac. Aire *p* *n.v.* *sfz* *f* *p* sonidos percusivos en el borde de los botones *aire*

Gck. frotar con el arco *p* d.v. *sempre* *mp* *ff* **4/2**

B **3/3**

M.-S. *mp* sonido voz [m stin \ m m lo pa

Fl. B. *pp* *mp* *p* *mp*

Vla. ord. *pp* *flaut.* *sfz* *msp.* en el puente

Ac. *p* *pp* *f* *pp* *sfz* *pp* bellow shakes

Gck. *pp* d.v. *sempre* *pp* d.v. *sempre* Crt. frotar con el arco

4/2 **3/3**

M.-S. sin vib. *pp* *p* *f* m o]

Fl. B. *mf* *p* *mp* *fp* *mp*

Vla. arco *f* *msp* *pp* ord. *msp* ord. III. *p* *sp* *ord.* *sp*

Ac. bellow shakes *sfz* *p* *sempre* *sfz*

Gck. Crt. frotar con el arco *f* *mp* *ff* *d.v.* *f* **4/2** **3/3**

B **3/3**

M.-S. sin vib. *pp* *sempre* a a a lo lo]

Fl. B. *mf* *p* *mp* *fp* *mp*

Vla. *f* *pp* *ff* arco *pp* *sfz* *pp*

Ac. *pp* *f* *ff* *pp* *sfz* *pp* bellow shakes *sfz* *pp* *sfz* *pp* bellow shakes

Gck. C.S. *pp* d.v. *sempre* *ppp* *sempre*

11 **4/4**

M.-S. *pp* *p* *mp* *f* *subito p* *mf*

Fl. B. *p* *pp* *mp* *mp* *f* *p*

Vla. *msp.* *mp* flaut. *sempre* *ord.* *mp* *sp*

Ac. *mf* *pp* *mf* *pp* *sonidos percusivos en el borde de los botones* *aire*

Cimb. *Glock* **4/4**

13 **2/3**

M.-S. *f* *pp* *sfz p* *mf*

Fl. B. *pp* *fp* *mp* *p*

A. *ord.* *msp* *sfz* flaut. *f* *sur le chevalet*

Ac. *p* *sfz* *fp* *bellows shakes*

Glock. *l.v.* *pp* *Crt.* *frotter avec l'archet* *l.v.* *pp* *sempre*

88 **4/4**

12 **4/4** **2/3**

M.-S. *mp* *mf* *p* *mp* *p*

Fl. B. *mf* *pp* *mf* *p* *mf* *p* *mf* *p*

Vla. *p* *sonido real*

Ac. *sfz mp* *pp* *pp* *p* *pp* *pp* *sin vib.*

Glock. *p* *d.v.* *Crt.* *frotar con el arco* *p* *d.v.* **2/3**

89 **2/3**

14 **2/3**

M.-S. *f* *mp* *f* *mf* *p*

Fl. B. *ppp* *non vib.*

A. *ord.* *msp* *msp*

Ac. *pp* *son percussif au bord des boutons* *aire* *p* *mp*

Glock. *p*

15 **4/4**

M.-S. *pp* *mp* *p* *fp* *pp*

Fl. B. *p* *f* *p* *fp* *pp* (3 TR.) *p*

Vla. ric. *mp* arco *sempre* *mp* ord. *mf* flaut. *p*

Ac. *pp* *mf* *sfz* *p*
sonidos percusivos en el borde de los botones

Gck. *p* l.v.

C

17 **3/4**

M.-S. *subito pp* *p* *sempre*

Fl. B. *subito pp* *mp* *pp* *mp* *pp* *sempre* *pp* *sempre*

A. en el puente *mf* *pp*

Ac. *subito pp* *sempre* *pp*

Gck. *subito pp* Crt. frotar con el arco *p* Gck. *pp*

4/4

16 **4/4**

M.-S. *mp* *sfz* *f* *mp* *non vib.* *mf*

Fl. B. *mp* *p* *mp* *p* *mp* *mf*

Vla. *pp* *f*

Ac. *fp* *mp* *mf* *p* *pp* *mf* *non vib.*

Gck. *p* frotar con el arco Crt. *sempre*

C

18 **3/4**

M.-S. *mp* *mf* *mp*

Fl. B. *p* *mp* *p* *pp* *mp*

Vla. *sempre* en el puente *mp*

Ac. *sfz* *p*

Gck. Crt. frotar con el arco *p*

19 **4/2**

M.-S. *mp sempre*
[m m m m] stin a lo lo a lo

Fl. B. *key clicks*

Vla. *arco ord. fp flaut. pp* en el puente *f* *ord. arco mf*

Ac. *fp* *p* *fp*

Glc. *ppp*

21 **3/3**

M.-S. *subito p*
[m m m] a a stin a é lo

Fl. B. *subito pp* *mp* *pp* *mp* *pp sempre* *key clicks*

Vla. *ord. ppp* *m* *msp* *ord. p* en el puente *f* *arco msp mf*

Ac. *p* *pp*

Glc. *Crt.* *frotar con el arco p d.v.* *CS* *pp*

92 **4/2**

20 **4/2**

M.-S. *mf* *p* *mp* *mf*
a m m stin lo lo a lo stin pa m]

Fl. B. *p* *mp* *mf*

Vla. *3* *msp* *ord. p* en el puente *arco ord. p* en el puente *mf*

Ac. *ppp* *p sempre* *ppp*

Glc. *4/2 *pp* *d.v.* *ppp* *d.v.* **3/3***

93 **3/3**

22 **3/3**

M.-S. *f* *mp* *p* *mf* *mp*
o a stin stin stin stin lo a m]

Fl. B. *p* *key clicks* *nor* *mp* *p* *pp* *mp* *key clicks*

Vla. *ord. ppp* *3* *msp* *ord. p* *I.* *f* *sonido real* *mp*

Ac. *sin vib.* *ppp*

Cimb. *d.v.* *Glc.* *Crt.* *frotar con el arco p d.v.*

23 **4/2**

M.-S. *p* *f* *mp* *mp* *f*
 lo lo m a lo lo a lo

Fl. B. *p* *mf* *mp* *mf* *f* TR.

A. *ord.* *sp.* *ord.* *ord.* *sp.* *ord.*
p *mp* *mp* *f*

Ac. *mp* *p* *sfz*

Glck. *p* d.v. *p* *sfz* *sempre* *Crt.* *frotar con el arco*

D **2/3**

M.-S. *ppp* *sempre*

Fl. B. *pp* *sempre*

Vla. *mst.* *arco* *ord.* *mst.*
ppp *pp* *pp* *ppp*

Ac. *ppp* *ppp* *sempre*
 bellow shakes

Glck. *ppp* *sempre* *d.v.*

4/2

M.-S. *p* *f* *subito p* *mp* *mp* *mf*
 a m m m lo lo a lo m m m]

Fl. B. *f* *sfz* *mp* *f* *mp* *p* *pp*

A. *ord.*
p *pp*

Ac. *subito p* *ppp*

Glck. *Glck.* *p* *d.v.*

D **2/3**

M.-S. *ppp* *ppp* *ppp*

Fl. B. *pp* *pp* *pp*

Vla. *ord.* *mst.* *ord.*
pp *ppp* *pp*

Ac. *ppp* *ppp*
 bellow shakes

Glck. *ppp*

M.-S. 27 *ppp* *p* *ppp* *p* *ppp*
 Fl. B.
 Vla. *ppp*
 Ac. *ppp* bellow shakes
 Glck. *ppp* d.v.

96

M.-S. 29 *p* *ppp* *pp*
 Fl. B.
 Vla.
 Ac. *ppp*
 Glck.

Partitura transpuesta

IV. Matriochka
 para mezzo-soprano y 4 músicos
 Música: Seongmi Kim

Mezzo-soprano $\text{♩} = 86$ sonido sin timbre *pp*
 Flauta baja *ppp sempre* *pp*
 Viola
 Acordeón *pp*
 Percusión Bongo agudo medio-grave Conga medio-grave

97

M.-S. 3 *ppp* *p* sonido voz
 Fl. B. sonido sin timbre *ppp* *pp* *ppp*
 Vla.
 Ac. *pp* *ppp*
 Perc. $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{4}$

5

M.-S. [a] m s(e) stin

Fl. B. *ppp*

Vla. en el puente *mf*

Ac. Air *ppp* *mfpp* *pp*

Perc.

7

Congas *p* a a a] *fpp* u i

Fl. B. aire más sonido normal *pp* aire *pp* key clicks *p*

Vla. *mf* arco sp flaut.

Ac. Air *fp* *pp* *p*

Perc. *Bongo agudo medium*

2/4

9

M.-S. ø m m stin a

Fl. B. *mp*

Vla. *fpp* *ppp*

Ac. *fp* *mp*

Cab. baqueta de vibrafono dura *ppp* *ppp* *pp*

Voz [a] [a]

sin vib.

11

M.-S. [m] s(e) a m o o o a a]

Fl. B.

Vla. *mf* *pp* *p* *mf*

Ac. Aire

Perc. 2/4

M.-S. 13

Fl. B. *pp* *p* *mp* *mp* TR.

Vla.

Ac. *mf* *pp* *fpp* bellow shake

Perc. *3* *3* *3* *3* *3* *3* *3*

M.-S. 17 *mp* *p* *pp* *mp*

Fl. B. *mf* *p* *mp*

Vla. *fp flaut.* *sempre*

Ac. *p* *mp*

Perc. *p* *mp* *3*

Congas 15 *2*/*4*

Fl. B. *fp* *ppp*

Vla. *msp* *fp flaut.* *p flaut.*

Ac. *fpp* *ppp* *ppp* bellow shake

Perc. *2*/*4*

M.-S. 19 *mf* *mp* *mp* *mf*

Fl. B. *mf* *p* *mf*

Vla. *ff* *fpp* *mf* en el puente arco ord. *sp* *ord.* *sp* *ord.*

Ac. *p* *mp* *mf* bellow shake

Perc. *mp* *mp* *mf* *3*

21

M.-S.

Fl. B.

Vla.

Ac.

Perc.

pp *p* *mp* *p*

mp *pp* *fpp* *mf*

bellow shake

25

M.-S.

Fl. B.

Vla.

Ac.

Perc.

mf *mp* *p*

ppp *mf* *p*

ppp *pp* *ppp*

en el puente

flaut. risp.

ord. JR. trm.

sin vib.

Aire

27

M.-S.

Fl. B.

Vla.

Ac.

Perc.

fp *pp*

fp *pp*

p *pp* *fpp*

2/4 *3/8*

*se *sp* *movimiento horizontal rápido entre SC y SP

28

M.-S.

Fl. B.

Vla.

Ac.

Perc.

mp *pp*

ppp *mp*

ppp *fpp*

2/4 *3/8*

subito *pp*

en el puente

bellow shake

Aire

bellow shake

31

M.-S. *p* ma tri shu a *pp* m m

Fl. B. *pp* *p*

Vla. *p*

Ac. *pp* bellow shake

Perc.

33

M.-S. *p* a a m a m ka] *pp* *pp*

Fl. B. *ppp*

Vla.

Ac.

Perc.

FUERA

DE

TONO

Martha de Francisco

'hilandera' de virtuosas sonoridades



La ingeniero de sonido colombo-canadiense, nominada al Grammy, impartió sus conocimientos como maestra de tonos del género clásico en marco de las Conferencias de Audio y Sonido del Ecuador.*

Claudia Furiati Páez

Festilectura
Guayaquil, Ecuador
festilectura@gmail.com

Una carrera de casi cuatro décadas en la industria sonora como pionera en la digitalización de la música clásica, en la que compartió escenarios y estudios con grandes del género; la agrupación I Musici, Alfred Brendel, Jessye Norman y John Elliot Gardiner son apenas los 'agudos' que asoma su colorida trama vital como *Tonmeister*.

Parte de este transitar lo compartió en un breve encuentro que sostuviéramos durante las jornadas de Conferencias de Audio y Sonido del Ecuador (CASE) en Guayaquil, organizado por la Universidad de las Artes a fines de junio de 2019, pero que aceptó retomar vía entrevista virtual, gracias justamente a las tecnologías interactivas, con las cuales Martha de Francisco se ajusta a mil maravillas. El escenario no pudo ser más inspirador: la biblioteca de su padre en Bogotá, entre cuyas lecturas entretejió mucho de su afán por la reproducción de metáforas sonoras. Dejamos que sea su voz la que hile, aunque nos permitimos alguna 'puntadas'.

*Esta entrevista es la versión extendida del artículo publicado el 16 de agosto de 2019 en la revista cultural del diario El Telégrafo, Cartón Piedra.

Iniciamos este diálogo en un espacio evocador para usted, el rincón de lectura de don Adolfo de Francisco Zea, figura prominente de la medicina colombiana pero también bibliófilo, cuya curiosidad por la literatura e historia universales le llevó a ocupar membrecía de estas academias colombianas, junto a la de medicina. ¿Cómo influyó este ambiente familiar en la formación de Martha de Francisco?

«Tuve el privilegio de crecer en una familia intelectual a la par que artística, donde se le daba un papel muy importante a lo cultural y el arte. Fui criada, junto a mis cuatro hermanos, envuelta en aquel clima intelectual pero también humano y cariñoso. Al momento me rodean más de ocho mil libros y mi padre se mantiene activo en la lectura».

Refiere De Francisco que tal fascinación libresca llevó a su padre a la escritura de ensayos sobre las psiques del escritor Franz Kafka o del personaje cervantino Don Quijote, «aunque su especialidad es la cardiología y medicina interna».¹

De igual forma, aprecia la influencia artística ejercida por su madre Gloria Serpa-Flórez, filósofa, escritora e investigadora de la literatura lírica colombiana, quien también figura como miembro notable de las academias de la Lengua e Historia. «Mamá, a pesar de no haber cursado educación musical formal, cantaba lindísimo acompañada de su *tiple*». Un influjo sensitivo que toma aún más relevancia al constatar el nombre de la columna que escribía semanalmente para *El Tiempo*: «El tejido de Penélope».²

¿Parte de esa literatura heredada, intuimos, la conforman por ejemplo biografías de compositores del Barroco o Romanticismo europeo?

«Ni tanto. Como lectora precoz tuve predilección por la literatura e historia universal, la filosofía y sicología, así como sobre arte. Ya entrando a la adolescencia, además de desarrollar intereses por lo musical, me atrajo el conocimiento matemático. Durante mis últimos años de bachillerato, cursados en un colegio de método alemán, me dediqué a buscar esa carrera que

combinara la lógica de los números, la acústica y las notas musicales. Orientada por mis profesores de piano di con esa especialidad en Alemania: *Tonmeister*».

Tonmeister, como se llama al maestro de audio en la reconocida Musikhochschule Detmold,³ suena quizás rimbombante. ¿Expresa este título realmente todas las responsabilidades de la función?

«El concepto de *Tonmeister* se creó en Europa, específicamente en Alemania, cuando se hacía cine en Berlín a principio de la década de los 20 del siglo pasado. Mientras una persona se ocupaba de la imagen, el *diltmeister*, otra atendía el tono, la música, las voces, y se denominaba *tonmeister* (maestro de tonos). Para el idioma alemán, esta no es una palabra rimbombante sino muy clara en la definición del responsable del sonido. Cuando llegué a Alemania a cursar la especialidad confirmé que estas cualidades convergen en un ingeniero de sonido capaz de adentrarse en una partitura completa de orquesta, tal como lo hace un director, al tiempo que domina la microfonía, acústica, electrónica y aparatos de estudio. La combinación de esos dos amplios y diferentes campos en un solo profesional resultó muy práctica para el desarrollo de la industria discográfica».

Ya que evoca Alemania, y conectando entre esos dos mundos que le nutrieron, el literario y el musical, me permito parafrasear a un contemporáneo de Beethoven, Johann Goethe, también citado por usted. ¿Considera que su viaje sonoro aún no llega a destino? ¿En qué etapa creativa se encuentra Martha de Francisco luego de testimoniar el cenit y ocaso de la industria discográfica de fines del siglo XX?

«Luego de esta grata trayectoria en la que logré relevantes metas para un productor musical del género clásico, la convergencia digital que trajo el nuevo siglo también revolucionó nuestro trabajo al imponer una forma de circulación de la música a través de la red. En mi caso implicó salir del sello Philips⁴ tras su fin de operaciones, e iniciar una etapa de producción de ensambles y artistas individuales, más que de

1 Adolfo de Francisco Zea, "La locura de Don Quijote" (Bogotá: Edición Conjunta de Academias Colombianas de Historia, la Lengua y Medicina, 2007).

2 Academia Colombiana de la Lengua. "Gloria Serpa, nueva académica de número". Acceso el 03 de julio de 2019. Disponible en: <https://www.asale.org/noticias/gloria-serpa-nueva-academica-de-numero>.

3 La Universidad de la Música de Detmold es una de las de mayor nivel y tradición en su estilo en Alemania y Europa. Fue fundada en 1946.

4 Philips Classics Records fue un sello disquero, perteneciente a la corporación electrónica alemana de mismo nombre. Operó desde 1980 hasta principios de este milenio.

orquestas. Igualmente, ha representado una magnífica oportunidad de enseñar mucho de ese conocimiento a la próxima generación de ingenieros de sonido. Una de las razones que me llevó a la docencia en la Universidad de McGill⁵ es confirmar que las técnicas y métodos de grabación empleados con los grandes sellos discográficos, en los 80 y 90, están en peligro de desaparecer si no son transmitidos a los futuros colegas. Es mi misión preservar este legado».

De tal disrupción digital ha sido testigo también su principal herramienta de trabajo: la consola o mesa de mezcla. Verla al mando de ella remite a la atávica figura de la hiladora frente a su telar, combinando fibras sonoras para una única urdimbre. ¿Vale para usted esa metáfora? ¿Puede una profesión que ha sido predominantemente de hombres, asociarse al ritual de tejer?

«Me gusta esta metáfora pues tiene mucho de verdad en cuanto a lo que realiza un ingeniero de sonido: combinar las diferentes señales sonoras emitidas por los micrófonos conectados a una misma consola, precisando hasta qué punto se pueden mezclar tales emisiones. En el 'tejido' generado podrán verse, escucharse y sentirse detalles de la música captada en ese instante.

En mis grabaciones no solo busco encontrar el balance perfecto de todos los hilos sonoros de la música, en cuanto a los sonidos de los instrumentos, sino también de entender y ayudar a surgir todos los matices musicales de la intérprete. Ese apoyo a los músicos para que su ejecución fluya de la mejor manera es parte del telar sonoro que conformo como productora musical y *Tonmeister*.

En cuanto a la predominancia de género masculino en mi profesión, no sé decir exactamente por qué ha ocurrido. Si bien la naturaleza de esta técnica hizo que fuera más buscada por hombres que mujeres, también es cierto que las mujeres tuvieron condiciones más adversas para estudiarla. En mi tiempo, tan solo representamos un 5 % de la cohorte de grabación de música clásica. Hoy esta brecha se ha reducido, incluso a nivel global, y en el caso de nuestra

maestría en McGill observo un notorio incremento de futuras colegas».

De Francisco reconoce además que en su caso esa intuición femenina, en combinación con el manejo de la técnica, le facilita indagar en la psicología interior del artista para luego ayudarlo a aflorar su interpretación. «En ello lo femenino puede ser un gran catalizador», asegura.

Este compromiso con la academia le llevó a sumergirse, literalmente, en uno de sus más ambiciosos proyectos en el campo de arqueología musical, *The Virtual Haydn* (2009).⁶ ¿En qué consistió esta grabación antológica junto al pianista Tom Beghin y al ingeniero Wieslaw Woszczyk?

«Este ha sido uno de los proyectos más interesantes y desafiantes en los que me ha tocado participar. Se trató de una grabación de dimensiones monumentales: reunir toda la música de Joseph Haydn que en su época coexistía para instrumentos de teclado, lo cual equivale a unas casi quince horas de reproducción musical. Beghin, quien además de pianista es experto en música de fines del siglo XVIII, ideó hacer réplicas de teclados antiguos de la época del compositor austriaco que precedieron al piano de cola actual. Entretanto, Woszczyk se dedicó a hacer mediciones y mapeos acústicos de nueve recintos en Inglaterra, Austria y Hungría, donde pudieron haber sido presentadas estas piezas de la época tardía de Haydn.

Luego en un laboratorio musical se ubicaron siete pianos, clavecines y clavicordios reconstruidos para ser ejecutados y grabados uno a la vez, bajo una bóveda de autoparlantes. Así, conforme se producía la melodía acústica en una sala en Montreal, el sistema sonoro de computador reproducía la forma en que reverberaba en aquel recinto en Viena, por ejemplo. Además de constatar la ejecución del instrumento en directo, el intérprete percibía simultáneamente la refracción virtual de aquellas históricas locaciones».

Llegar a este nivel de sutileza auditiva implica muchas horas de apreciación musical, cultivar el oído como instrumento aliado. De ello insiste a sus alumnos alrededor del mundo. ¿En qué consiste este don?

«Considero que escuchar en detalle es el don más importante de esta profesión, especialmente si de música clásica se trata, cuya resonancia se produce en recintos naturales y frente a una audiencia. El sonido se conforma a partir de elementos acústicos, emanados tanto de los instrumentos en ejecución, como las reflexiones en el piso, techo y paredes de la sala donde se emite. Estos se reúnen inmediatamente después de la llegada de la emisión acústica, en los oídos de los presentes y convergen en fracciones de segundo de distancia del sonido directo. Se percibe entonces cómo el sonido directo se va llenando, ampliando, expandiendo y esa enriquecida forma de escuchar la inculco a mis discípulos».

En su paso por Ecuador tuvo oportunidad de conocer los futuros maestros de tonos, actualmente en formación como productores musicales y licenciados en artes sonoras. ¿Cómo ve el nivel académico en el país?

«Disfruté mucho estos días de intercambio con estudiantes de la Universidad de las Artes y otras academias del país, noté mucho entusiasmo en ellos. Aprecié su grado de inmersión y compromiso con los contenidos de las charlas dictadas por expositores invitados. Estuvieron dispuestos al intercambio y actualización de conocimientos, mostrando un impulso de saber similar al que he apreciado en cursantes en Argentina, Colombia y México».

Se enorgullece al mencionar que en Ecuador imparten el contenido de su cátedra sus discípulos de la maestría en grabación sonora. Ellos son Gabriel Ferreyra y Hazel Burns en la Universidad San Francisco de Quito y Meining Cheung en la Universidad de las Artes de Guayaquil (siendo esta última la responsable de su asistencia al CASE). Pronto se le sumarán dos magísteres más, actualmente cursando en McGill, quienes a su vez serán relevados en aula por un chico guayaquileño, miembro de la nueva cohorte por ingresar este septiembre.

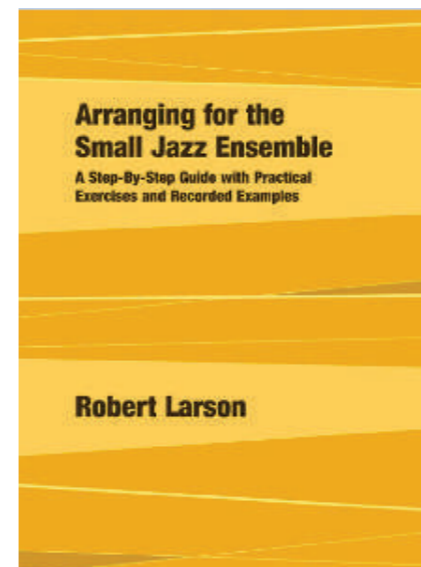
Entretanto, el verano llega con la promesa de muchas otras tramas, entre las que afina sus charlas y talleres para Boston, París y Tokio, así como detalles para grabaciones con orquestas sinfónicas en Montreal y Nueva York, además de un grupo de música medieval en Canadá. Quizás alguna de ellas le conduzca al Grammy que casi conquista en 2003 como productora musical del compacto de la ópera *Alceste* de Gluck, producida bajo sello Philips y dirigida por Sir Gardiner.

⁵ Universidad McGill de Montreal, Canadá, es una de las más antiguas y prestigiosas de Canadá, fundada en 1821. Ofrece una maestría en Grabación Musical.

⁶ *The Virtual Haydn. Complete Works for a Piano Keyboards*, 2009. Acceso el 04 de julio de 2019. Disponible en: http://www.music.mcgill.ca/thevirtualhaydn/project_description.html

Bibliografía básica
para arreglos reseñas de libros**Diego Lizardo Uyana Guasumba**Universidad de Cuenca
Cuenca, Ecuador
descompositor@gmail.com

Debido a la utilidad que podría tener al momento de escoger bibliografía especializada para el estudio en universidades o conservatorios, tanto a nivel profesional e individual, a continuación se presentan tres reseñas de textos en el campo específico de los arreglos musicales. Los temas concretos son música popular, jazz, música coral y una línea entre música clásica y comercial. Las reseñas se estructuran en función de su año de publicación y la información combina la valoración literaria con la opinión personal del autor.



Robert Larson

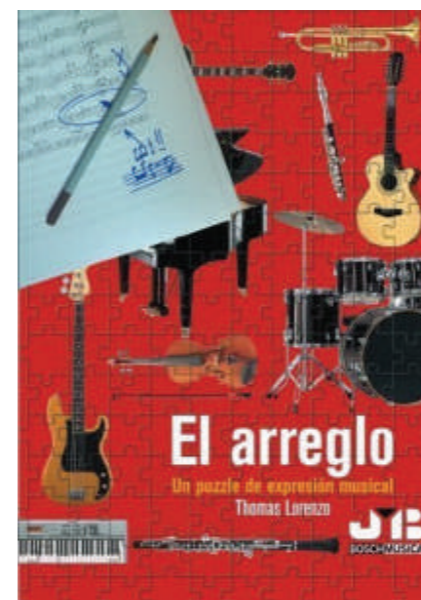
*Arranging for the Small Jazz Ensemble*USA: Armfield Academic Press, 2010. 205 páginas
<http://www.smalljazzensemble.com/>

Si se trata de empezar el estudio de arreglos para pequeños ensambles de jazz que incluyen instrumentos de viento como saxofón, trompeta, trombón y sección rítmica, este libro es una referencia necesaria. Robert Larson (director de estudios de jazz en Shenandoan University en Winchester, Virginia) ha creado un libro excepcional desde el punto de vista teórico y práctico. Todo en este libro está bien explicado y organizado, de manera que puede

ser usado como libro de texto para la enseñanza inicial de arreglos en jazz o como un libro para el estudio individual. Está dividido en cuatro partes. Cuando uno lo estudia debe caminar paso a paso con cada capítulo pues toda la información es necesaria para pasar al siguiente capítulo. Si se desea realizar un arreglo, la comprensión de cada parte es de vital importancia. La primera parte se dedica a la forma y textura desde un punto de vista general y después particular. Le sigue el estudio de los instrumentos de viento metal (trompetas y trombones) y saxofones, así como de la sección rítmica. En la tercera parte, el enfoque está centrado en armonía de jazz y uso de voicings, culminando con la escritura completa del arreglo.

El autor propone tres temas de creación propia con estructura y estilo diferente que sirve para demostrar varias técnicas y conceptos. El libro propone asignaciones al final de cada capítulo, las cuales son específicas y detalladas, y constituyen un aporte didáctico. Todos los ejemplos se presentan en forma de audio y se pueden descargar de la página web del libro. Finalmente, a modo de recomendación: para arreglistas principiantes, la mejor experiencia educativa no viene de los libros sino de situaciones reales interpretando. Escuchar la propia música interpretada por músicos reales es el mejor laboratorio de aprendizaje, porque los músicos harán comentarios sobre lo que se ha escrito. La primera vez que se escucha la propia música interpretada es una experiencia emocionante, conmovedora

113



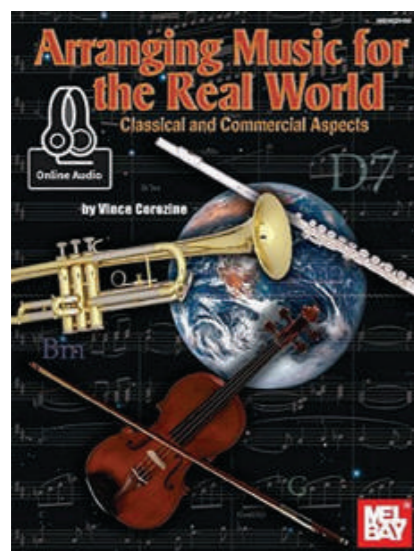
Thomas Lorenzo

El Arreglo, un puzzle de expresión musical
Barcelona: J.M. Bosh Editor, 2005. 442 páginas
<https://www.thomaslorenzo.com/>

Thomas Lorenzo (1964) es un guitarrista, compositor y arreglista australiano de padres españoles. Su libro reúne algunas características que lo hacen imprescindible en la consecución de conocimientos acerca de la elaboración de arreglos. Expone, de manera concisa y adecuada, el uso de la melodía y su armonización hasta el bloque de cinco voces. "El fondo del arreglo" es uno de los capítulos más aprovechables, pasando por el uso de la armonía triádica y acordes en cuartas hasta el uso de ostinatos y pedales. La estructura es fundamental en el libro ya que explica la creación de

interludios, inicios y finales para arreglos. En la parte de instrumentación el enfoque inicial de la sección rítmica es cardinal con el uso de la combinación de todas las secciones (maderas, metales, cuerdas y percusión). Contiene ejemplos disponibles en su página web, los cuales son un aporte importante al entendimiento de cada tema planteado. Los ejemplos provienen de fuentes de música popular como boleros, jazz, bossa nova, rock, música para cine y televisión, y muestras de creación propia del autor.

Libro recomendado ya que abarca concepciones claras y muy útiles que no se encuentran frecuentemente. Es el texto en español más completo sobre el tema de arreglos musicales. Pone en perspectiva temas generales y luego los particulariza para hacerlos más entendibles. Útil y didáctico, se trata de un libro imprescindible en cuanto a herramientas arreglistas. Tal como un puzzle, las piezas se presentan de manera acertada permitiendo al arreglista armar su propuesta con las diferentes referencias técnicas.



Vince Corozine

Arranging Music for the Real World (Classical and Commercial Aspects)
USA: Mel Bay, 2002. 205 páginas

Este texto es punto aparte en lo que se refiere a bibliografía para arreglos musicales, pues el enfoque no se centra en temas como la instrumentación, sino que es directo, práctico y se puede utilizar si el arreglista ya está versado en algunas herramientas y procedimientos arreglistas. Es un complemento adecuado porque presenta temas con respecto a la técnica de escritura musical para un ambiente comercial utilizando en contexto todo el acervo de la música clásica. El propósito de este libro es presentar conceptos básicos y principios de arreglos y orquestación, además de mostrar

cómo varios compositores han usado distintas técnicas compositivas para llevarlas al contexto arreglistico de manera prolija. Convergen aspectos clásicos y comerciales, ya que el enfoque del libro tiene términos como música clásica, romántica, barroca e impresionista. Estos términos son utilizados por productores como adjetivos para estilizar jingles, música para películas o utilizados en grabaciones. Desarrolla dos partes: la primera parte presenta una introducción sobre principios o herramientas de arreglos; la segunda parte, acerca de escritura.

Las definiciones de orquestación y arreglos presentadas al comienzo aclaran algunas dudas sobre la función del orquestador o arreglista. El procedimiento de doblaje de notas (un tema no presentado en otros libros), la claridad de diseño y movimiento con respeto a texturas y melodías son un aporte importante. El capítulo 6 presenta un breve repaso histórico de la orquestación desde el periodo barroco hasta la época contemporánea. Cada parte al final muestra un resumen y una asignación práctica a ser desarrollada. En el apéndice A están las soluciones a las asignaciones y en el apéndice B, las recomendaciones de audiciones de partituras de música desde el renacimiento hasta el siglo XX. Este texto ofrece una perspectiva única que integra material no encontrado en otras obras, además de citar frecuentemente compositores de música clásica y de proponer arreglos y creaciones propias. Los ejemplos se encuentran todos en audio y son de ayuda para entender de manera apropiada los contenidos desarrollados por el autor.

Aquí se enlistan algunos textos que podrían servir de complemento avanzado a los ya reseñados:

- Sussman, Richard y Abene, Michael. *Jazz Composition and Arranging in the digital age*. New York: Oxford University Press, 2012.
- Henson, Blake y Custer, Gerald. *Arranging - A beginner's guide*. Chicago: GIA Publications, 2016.
- Rabson, Mimi. *Arranging for Strings*. Boston: Berklee Press, 2018.

Biografías de los autores

Rafael Guzmán es pianista, compositor y docente nacido en La Habana, Cuba. Egresado en 1992 como ingeniero en Máquinas computadoras en el Instituto Superior Politécnico José Antonio Echeverría (ISPJAE), obtiene en 2003 la licenciatura en Composición en el Instituto Superior de Arte (ISA, Universidad de las Artes de Cuba) y en 2008 culmina el doctorado en Ciencias sobre arte en esta misma institución. Perteneció a su Tribunal permanente de grado científico y es todavía miembro de la Comisión de grados científicos. Ha impartido armonía, polifonía y contrapunto, morfología, análisis musical, técnicas contemporáneas y lectura de partituras. Actualmente es profesor de composición musical, composición para bandas sonoras, y coordinador de la maestría en Composición musical y artes sonoras en la Universidad de las Artes de Guayaquil. Cuenta con un catálogo de obras para diferentes formatos, con énfasis en la música para audiovisuales.

Luis Barrie es ingeniero acústico por la Universidad Austral de Chile. Desde 1999 desarrolla un programa de registros de paisaje sonoro, destacando sus discos: *Patrimonio Sonoro de la Provincia de Valdivia* (2000), *Pu l'afkenche ñi ul: oralidad en el canto mapuche* (2002), *El sueño de Haumaka: recorrido sonoro documentado en Isla de Pascua* (2006) y *Proyecto Campanas: autobiografía de un concierto* (2016), todos publicados con apoyo del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Durante 2004 realiza una pasantía en Sonic Research Studio tutelado por Barry Truax y desde 2007 es parte del Foro Iberoamericano de Paisaje Sonoro.

Carlos Osejo Páez es magíster en Producción Musical por la Kingston University London y docente a tiempo completo de la Escuela de Artes Sonoras de la Universidad de las Artes de Ecuador. Licenciado en Artes musicales con mención en Ejecución de música contemporánea por la Universidad San Francisco de Quito, productor musical y artista activo, ha trabajado como músico y productor con artistas como Muscaria, Spiritual, Marmota, 38quenojuega, Quito Mafia, Oponente Interno, Punto de Encaje. Colaborador en varios proyectos de Arte sonoro y radio con el Colectivo Oído Salvaje.

Ana Passeri (Ana Tamayo de Mora) es cantautora, actriz y coach vocal quiteña. Realizó estudios de posgrado en Ópera (Prayner Konservatorium) y Teatro Musical (Broadway Connection Show School, extensión de la Red de Escuelas Broadway Connection de New York) en Viena, Austria. Ha participado en más de 35 montajes escénicos que incluyen ópera, opereta, teatro musical, zarzuela y teatro. Cuenta con aproximadamente 15 años de experiencia pedagógica y enseñar es una de sus actividades principales. Ha realizado conciertos y giras en calidad de representante de Ecuador en países como Colombia, República Checa, Italia, Eslovaquia, Alemania, Austria y España. Ganadora del primer Premio del Concurso de Jóvenes Compositores del Pasillo (octubre 2016) —primera mujer en ganarlo—, segundo lugar en el Concurso Internacional de Villancicos de la Comunidad Jesuita (2017) y tercer lugar en el Concurso de Composición de la Sociedad de Autores y Compositores del Ecuador (2016). En 2017 funda Passeri Studio, trabajando en la producción de teatro musical y entrenamiento vocal para músicos y actores. Actualmente es docente de la carrera de Actuación y Gestión Cultural del Instituto Tecnológico LEXA en Guayaquil.

Fredy Vallejos, músico de origen colombiano, ha realizado estudios de percusión, composición, musicología e informática musical en Colombia, Francia y Suiza (Conservatorio Antonio María Valencia, Conservatorio de Lyon, Escuela de Altos Estudios Musicales de Ginebra, IRCAM, Universidad Jean Monnet, Universidad Lumière-Lyon 2). Su preocupación estética, caracterizada por la exploración de un universo sonoro múltiple y heterogéneo, se basa en trabajos de investigación etnomusicológica, formalizados mediante herramientas tecnológicas y en la relación del sonido con otras formas de arte. En este sentido, ha colaborado con artistas de diferentes campos (cine, artes visuales, danza, literatura) y sus obras se han presentado en diversos auditorios y festivales de más de 15 países, recibiendo múltiples distinciones (Multi-media Prize-Fundación San Fedele, Concurso de composición André Jolivet, Petronio Alvarez, Beca Simón Patiño, entre otros).

Juan Carlos León, estudió en el Instituto Tecnológico de Artes del Ecuador (ITAE), en ESCUELAB Lima y actualmente vive en México. Es parte del Programa Educativo de SOMA. Su obra artística se centra en la generación de diálogos sobre los usos críticos de la conjugación arte, tecnología y ciencia a partir del desarrollo de “visualizaciones de datos sensibles”, esculturas electrónicas, robóticas y automatizadas que incluyen procesos experimentales de investigación científica. Ha ganado premios relevantes como la beca Cisneros Fontanal Art Foundation y la mención de honor en la Bienal de Cuenca.

Seongmi Kim, compositora surcoreana cuyas obras se construyen a partir de imágenes abstractas, visuales y sonoras inspiradas en la vida cotidiana que luego son transcritas musicalmente. Recibe comandos de Radio France. Sus obras han sido interpretadas por Ensemble Aleph, Orquesta de los galardonados del Conservatorio de París, Duo Jatekok, Duo Soléa en Francia, Cobalt Quartet de Nueva York, Nouvel Ensemble Moderne de Montreal y Coro Filarmónico de Daejeon en Corea del Sur. Estudió composición en la Universidad de Hanyang en Seúl, continuando en 2010 en el Conservatorio de París (CNSMDP), cuya composición final fue premiada con honores. Entre 2013 y 2014 cursó estudios de composición y música electrónica en IRCAM. Actualmente es profesora en la Universidad de las Artes en Ecuador.

Claudia Furiati Páez es periodista cultural con especialización en Comunicaciones integradas en la Universidad Metropolitana de Caracas. Cursante de la maestría de Gestión y políticas culturales de la Universidad Central de Venezuela. Dirigió por nueve años la agencia relacional y de comunicaciones Forum Media en Venezuela, donde llevó adelante la gestión de medios de proyectos culturales en el campo de la literatura (Festival de la Lectura Chacao 2009-2014 y Festival de las Artes de Baruta 2011-2012), así como los seminarios Diseño de información —SDI 2010-2013—, enfocados en nuevas narrativas periodísticas y visuales (Grupo Cadena Capriles), entre otros. Coordinó la edición dominical del diario Últimas Noticias. Es colaboradora de las publicaciones Cartón Piedra de *El Telégrafo* y Papel Literario de *El Nacional* (Venezuela) e investigadora invitada de la Unidad de Transversal de la Universidad de las Artes.

Diego Uyana Guasumba es compositor, arreglista, docente e investigador nacido en Quito, Ecuador. Licenciado en Música, mención Composición (2010) y máster en Pedagogía e investigación musical en la Universidad de Cuenca (2016). Docente de la Escuela de Música de la Universidad de Cuenca, teniendo a cargo las materias de armonía, instrumentación y arreglos, composición, historia de la música y análisis musical desde 2013 hasta 2019. Investigador del departamento de Investigaciones de la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca desde 2014 hasta 2016. Sus arreglos y composiciones han sido interpretados por diferentes orquestas sinfónicas, ensambles y solistas tanto en Ecuador como en Europa y Estados Unidos. Ganador del primer premio en el concurso de composición de música sinfónica “Festival Mariano 2019” concedido por la Universidad Técnica Particular de Loja.

Guía rápida para los autores

Envíos

a. Artículos de investigación (sección peer review)

Los artículos arbitrados por pares ciegos se publicarán como artículos de investigación científica original. El tratamiento del tema y su contenido deben ser de interés para el área de la producción musical y las artes sonoras. Deberán mostrar rigor académico en el abordaje metodológico y precisión analítica del enfoque temático. Los trabajos serán inéditos y novedosos, enfatizando las relaciones multi, inter y transdisciplinarias en, desde y para las artes de lo sonoro.

Los artículos originales deberán contener título, un resumen estructurado de 250 palabras en español e inglés, un máximo de seis palabras claves o descriptores, cuerpo del artículo, referencias bibliográficas, y fuentes de financiamiento y/o permisos de uso de datos, con extensión total entre 5000 y 6500 palabras.

Es indispensable el anonimato de los manuscritos para garantizar la imparcialidad de los pares evaluadores. El tiempo promedio de revisión será de 20 días y se comunicará a los autores en un periodo máximo de 2 meses a partir de la recepción del artículo.

Se evaluará la calidad del artículo, los aportes al conocimiento, la actualidad de la bibliografía, la calidad y el manejo de las fuentes, la claridad en la argumentación, la coherencia en la redacción e importancia del tema. Una vez sometidos al arbitraje, los artículos podrán ser aprobados, aprobados con cambios o no aprobados. Para una segunda revisión, los autores contarán con 7 días laborales para una nueva entrega del manuscrito. Luego de recibir el artículo modificado, se le informará al autor acerca de su aprobación.

En los casos de controversia, se convocará al Comité Editorial a una reunión extraordinaria para su evaluación y viabilidad de la petición en un plazo no superior a los 8 días hábiles.

Comprobación para envíos:

- El artículo no ha sido publicado previamente ni propuesto a otro medio editorial.
- El artículo está en formato editable de procesador de texto DOC (.docx).
- El artículo cumple con los requisitos bibliográficos y de estilo señalados.
- La lista de referencias contiene un 40 % de los últimos cinco años.
- El texto no contiene referencia del autor.
- Evita el empleo de lenguaje de género excluyente.

b. Partituras de composición contemporánea

Las partituras deberán enviarse en formato PDF, en blanco/negro o color, con un máximo de 14 cuartillas en A4, incluyendo en la página inicial el título, nombre del autor y/o del transcriptor y año de composición. Podrá proponerse adicionalmente una página para instrucciones

de interpretación y/o conceptualización performativa en tipografía Helvética Neue, 11 puntos e interlineado sencillo. Los envíos de partituras no podrán contener numeración de página ni encabezado de ningún tipo. El tiempo promedio de revisión será de 40 días y se comunicará a los autores en un periodo inferior a 2 meses a partir de la recepción de las propuestas.

Se evaluará la capacidad de ejecución, los aportes científicos al lenguaje y producción musical, a la interpretación y a la composición contemporánea, la claridad del formato, la calidad y el manejo de edición y coherencia en la selección de los signos extralingüísticos sonológicos. El Consejo Asesor de la Revista Sonocordia elegirá para cada número las seleccionadas de entre aquellas presentadas por la dirección editorial.

c. Sección Miscelánea

Como miscelánea entendemos traducciones, críticas de eventos y/o festivales, reseñas de trabajos discográficos, entrevistas. Los envíos no deberán superar las 4000 palabras y deberán incluir nombre, filiación institucional, mail de contacto y tipo de vinculación con la investigación en artes sonoras y producción musical. Se tomarán en cuenta las normas de edición de los artículos de investigación científica.

Ética de la publicación científica original

Los artículos deberán ser originales, inéditos y no haber sido editados en ningún medio de publicación.

Los textos serán revisados mediante el sistema de plagio URKUND.

Para el arbitraje científico, los evaluadores señalarán sus apreciaciones en un formulario de evaluación y deberán informar al Comité Editorial los casos de conflicto de interés que pudieran ocasionarse para realizar el cambio de evaluador.

Autoría

Los autores conservan los derechos de autor y ceden el derecho de la primera publicación a la revista, registrándose en Creative Commons y permitiendo a terceros utilizar lo publicado mencionando la autoría, número de edición y fecha de publicación.

Se deberá indicar al final del manuscrito si la investigación fue financiada por parte de alguna institución, así como indicar los permisos respectivos de uso si se utilizan bases de datos que no sean de dominio público o no fueron creadas por el autor.

Normas de referencia

Las citas en el texto deben seguir el estilo Chicago-Deusto.

Consultar aquí: http://www.uartes.edu.ec/descargables/manual_estilo_chicago_deusto.pdf

Dirección de envíos y/o consultas

revista.sonocordia@uartes.edu.ec

Una publicación de la Universidad de las Artes del Ecuador, bajo el sello editorial UArtes Ediciones.

Familias tipográficas: FF Din, ITC Garamond



Sono como escucha y *cordia* como fuente de conocimiento parece mostrarnos un desacoplamiento simpático derivado del multiperspectivismo categórico en el escucharnos colectivamente.

Sonocordia. Revista en Artes Sonoras y Producción Musical es un esfuerzo compartido entre sonido, composición y producción, que dialoga en artes, en ingenierías físicas y matemáticas, así como en políticas e identidades de lo sonoro contemporáneo, haciendo visibles los esfuerzos de la investigación científica desde la naturaleza de los sonidos.

Este primer número quiere resonar como un tempo iniciático y útil para el diálogo de lo nacional, así como el de la lectura profunda y reflexiva en el reconocimiento de lo popular regional.

Buena escucha, buena ruta.

Norberto Bayo
Director