

INFLUENCIAS DEL CLAEM EN LA MÚSICA VOCAL DE JACQUELINE NOVA

Alejandro Mejía Sánchez – Edgardo José Rodríguez
Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Bellas Artes
Salas de Música en la Argentina.

Resumen

Jacqueline Nova (1935-1975) fue la pionera de la música electroacústica y la compositora más importante de la escena musical académica colombiana durante los 60' y los 70'. En los años 1967 y 1968 participó como becaria del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM), del Instituto Torcuato Di Tella en Buenos Aires, donde estudió con Gerardo Gandini, Alberto Ginastera y Francisco Kröpfl, y tomó clases con los compositores invitados John Cage, Cristóbal Halffter y Luigi Nono, entre otros. Su legado musical casi no ha sido estudiado musicológicamente a pesar de su importancia histórica¹.

Como es sabido, el CLAEM funcionó en la década de los 60', formando a jóvenes compositores latinoamericanos. Su meta principal fue fomentar el contacto con las tendencias estéticas y técnicas musicales internacionales de avanzada, para así generar una suerte de puesta al día con las vanguardias europeas y norteamericanas.

En este trabajo nos proponemos caracterizar las influencias estéticas y técnicas que tuvo el CLAEM en la producción de Nova. Para ello, analizaremos una obra compuesta antes de su paso por el Centro y otra escrita durante su estancia como becaria; en ambas nos focalizaremos en el tratamiento de la voz.

Palabras clave: timbre – voz – texto – desintegración – espacialización

Introducción

Durante el siglo XX ciertas búsquedas estéticas ampliaron las posibilidades de las técnicas instrumentales y vocales, jerarquizaron el timbre y la instrumentación concibiéndolos como herramientas compositivas y como factores de formalización (Saitta, 1999). Bajo este paradigma se inscribe el hecho de pensar la voz como un instrumento, lo que incrementó las posibilidades expresivas. En muchos casos deja de ser portadora de un texto cantado o narrado al centrarse en la fonética y en la constitución silábica como material estructurador de la resultante tímbrica, relegando así la literalidad (Marcus & Mejía Burgos, 2012).

Consideramos que estos procedimientos son importantes a la hora de estudiar la música de Nova ya que permiten vincular ciertos paradigmas compositivos con las enseñanzas recibidas en el CLAEM.

Uerjayas. Invocación de los dioses (1966-1967)²

Es una obra para soprano, coro masculino y orquesta compuesta antes del paso por el CLAEM, en la que coexisten dos componentes claramente contrastantes: el indigenista presente en los *Cantos de los Nacimientos*³ de los aborígenes *U'wa*⁴ (o Tunebos en su designación coloquial) y el vanguardista explicitado en la saturación cromática y el quiebre de la línea melódica (que remiten a planteamientos sonoros del atonalismo libre). Así mismo ciertos procedimientos compositivos y de instrumentación recuerdan a algunas obras de Edgar Varèse como la configuración progresiva de

obstinatos rítmicos, la aparición repentina de masas sonoras, la exploración de los límites registrales de los instrumentos y la fuerte presencia de la percusión y de los vientos dentro del planteo instrumental.

Tanto el control de la forma⁵, como los recursos vocales y el tratamiento del texto son abordados tradicionalmente. En casi la totalidad de la partitura se dispone al texto de forma silábica de manera que cada consonante es seguida de una o dos vocales, a la vez que se indica la intensidad para cada palabra o grupo de palabras. Ciertos factores hacen que se torne inteligible: la recitación o canto *a capella*, o bien, el primer plano que ocupa la voz dentro de la textura -coincidiendo en ocasiones con algún bloque sonoro o con algunos ataques de la percusión que actúan como fondo textural-.

El coro masculino recita el texto isócronamente dándole diferentes énfasis a cada aparición como sucede en el c.48 cuando a las palabras *Beru*, *Unkara Guarnuka*, *Raba Guarnuka* se les indica el ritmo (corcheas y solamente en *Beru* corchea-negra) con una intensidad de *mezzoforte* (Fig. 1: a). En el c.52 se indica al fragmento del texto *Guara Guarnuka*, *Tawa*, *Guarnuka* nuevamente el ritmo en corcheas (solamente corchea-negra en *Tawa*) y un crescendo gradual de *mezzopiano* a *forte*.

La soprano siempre aparece en el primer plano textural. En los fragmentos cantados la melodía está diseñada según el principio de la saturación cromática. En el c.18 canta *Sira Guarkuna* (motivo melódico que aparece nuevamente en el c.94) haciendo el recorrido cromático La#-La-Si-Do-Do#, con un quiebre en su diseño dado por los saltos de 7m, 7M y 9m (Fig.1: c1). En el c.92 y c.93 utiliza el recurso de vocalizar -con la /a/- la cabeza del motivo retrogradada (Do-Si-La-La#) (Fig.1: c2).

Otro tratamiento tímbrico que se utiliza en la soprano es el empleo de la técnica vocal del *Sprechgesang* en los c.95 al c.98, con la interpolación del canto de dos alturas puntuales (Re#-Mi) en la palabra *Guarnuka* (Fig.1: b), siendo aquélla, junto con la saturación cromática, nexos directos con los planteos compositivos de Arnold Schoenberg.

Sin duda alguna existe un interés tímbrico en la elección de la lengua *Uw' ajca*⁶, pero más allá de sus acentuaciones y giros característicos, es en la articulación de ciertos fonemas donde más se explora tímbricamente la voz. En el c.91 el coro masculino articula el fonema /*Tchija*/, complementando el bloque sonoro que ejecutan las cuerdas con intensidad *forte* (Fig. 1: b), que configura un sonido explosivo por la consonante oclusiva⁷ /t/, la consonante africada⁸ /ch/ y la vocal /i/, seguido de un fuerte componente de aire por la exhalación de la vocal /a/ precedida por la consonante gutural /j/. De igual forma en el c.97 pronuncian el fonema /*Tcha*/ con intensidad *mezzopiano* (Fig.1: b) que tiene las mismas características tímbricas. En el c.51 el coro masculino pronuncia el fonema /*Aa*/ (Fig. 1: a) con intensidad *fortísimo*, cuya exhalación tiene la función de mediar las frases anteriores.

The image contains three musical score examples labeled a, b, and c. Example a shows a male chorus with Tenors and Basses, with a specific 'ff' dynamic highlighted in a box. Example b shows a Soprano part with 'Sprechgesang' and 'Molto tranquillo' markings, and Tenor/Bass parts with 'f' and 'mp' dynamics. Example c1 shows a melodic motif with chromatic saturation and a melodic break. Example c2 shows a vocalization of the retrograde of the motif.

Figura 1: Ejemplos de *Uerjayas. Invocación de los dioses* (1966 – 1967). a) El coro masculino recita el texto mediado por el fonema /Aa/. b) La soprano utiliza la técnica *Sprechgesang* en el primer plano textural mediado por los fonemas que articula el coro masculino como parte de la exploración tímbrica de la voz. c1) Motivo melódico recurrente en la obra: saturación cromática y quiebre de la línea melódica como principios compositivos. c2) vocalización de la cabeza retrogradada del motivo.

***Y el movimiento se detiene en el aire...* (1968)⁹**

Es una obra escrita para cuatro grupos vocales (cada cuerda está conformada por 4 voces y actúa independientemente) sobre un texto de la compositora. Fue compuesta luego de tomar clases con Luigi Nono en el CLAEM¹⁰. En el ciclo radial *Asimetrías* presentado por Nova¹¹ el capítulo titulado *La relación* fue dedicado a la palabra. En éste hizo alusión a su encuentro con Nono, comentó su actividad artística, sus intereses estético-compositivos, y señaló que “Luigi Nono ha sido uno de los compositores que se ha preocupado justamente por el problema de la desintegración de la palabra” (Contratiempo, 2002).

En *Il Canto Sospeso*¹² (1956) es una obra que, sin emplear la técnica dodecafónica, dispone del total cromático y en su organización estructural “se destaca el minucioso orden de los elementos vinculados a la interválica, y la serialización de los parámetros (Carrizo, 2012). Nono plantea con la *desintegración de la palabra* la fragmentación en sílabas y la disposición de estas entre las diferentes voces a la manera de una declamación por estratos, rompiendo así con la linealidad convencional que se le otorga al texto. Por medio de esta sonoridad se espacializa la procedencia de éste en el coro (Menacho, 2007), y, según Nono, el fin es extraer la mayor riqueza musical y expresiva de la palabra al apoyarse en la variación de la intensidad para dar claridad en la emergencia y la extinción de cada sílaba. La inteligibilidad del texto para Nono radica principalmente en las posibilidades de traducirlo musicalmente y de emplearlo como un fenómeno acústico:

“El texto, en la música, ¿debe de ser inteligible en cuanto a texto o debe de ser una simple traducción musical, debe utilizarse como un fenómeno acústico más? Pienso que, en lo posible, las dos cosas; pero, para mí, la

medida de hacer comprensible un texto está en que no pierda su valor como traducción musical. Si vale en cuanto música, la comprensión está dada” (Luigi Nono, en González Bermejo, Ernesto, Op. Cit; en Menacho, 2007)

En el IX movimiento -para coro y timbales- es justamente donde el compositor emplea dicho procedimiento. La preocupación por la inteligibilidad del texto se hace patente desde la dimensión visual: en la partitura Nono señala con flechas la ubicación de las sílabas de cada palabra dispuestas en diferentes voces con el fin de destacar su significado semántico (es decir, que no son solamente fonemas aislados).

En dicho movimiento, desde el c.555 hasta el c.559 se fragmentan repetidas veces dos palabras: *calmo* y *tranquilo* (Fig. 2). Las sílabas de cada palabra son dispuestas de manera que las canta una misma cuerda, o bien, diferentes cuerdas.

En los c.557 y 558 los tenores 1 y 2 cantan la sílaba /*tran*/ con una intensidad *forte* seguidos por los bajos que cantan la sílaba /*quil*/ con un regulador de *forte* a *pianísimo*; la contralto 2 que canta la sílaba /*lo*/ con un regulador de *mezzoforte* a *pianísimo*, siendo las alturas Fa#, Do# y Sib respectivamente (Fig. 2: 3). Ciertos factores demarcan el límite entre la inteligibilidad y la ininteligibilidad del texto: la inteligibilidad se da porque la intensidad de las tres sílabas está dentro de un rango acotado, los ataques no coinciden y existe una diferencia interválica considerable entre todas (4ta descendente y 6ta mayor ascendente).

El caso contrario sucede en el c.555 la contralto 1 canta la sílaba /*cal*/ con *diminuendo* de *mezzoforte* a *pianísimo* y la contralto 2 canta /*mo*/ en *pianísimo*, cuyas alturas son La y Sol# respectivamente (Fig. 2: 1). A continuación, en los c.556 y c.557 las sopranos imitan la fragmentación de la misma palabra con una variación contraria en la intensidad: la soprano 1 con un regulador de *pianísimo* a *mezzoforte* y la soprano 2 con una intensidad de *mezzoforte*, cuyas alturas son Re# y Mi (Fig. 2: 2). En ambos casos la palabra se torna ininteligible ya que, a pesar de no coincidir los ataques de las sílabas, la notable diferencia de intensidad con que son atacadas ambas y la cercanía interválica (2m) hacen que se produzca un fenómeno de enmascaramiento y que se perciban como un solo evento. De igual manera se tornan ininteligibles las dos palabras en los c.558 a c.559 al superponerse, yuxtaponerse e imbricarse entre sí las sílabas de ambas. Con lo anterior notamos cómo la dimensión acústica prima sobre la semántica al producirse la ininteligibilidad del texto en los fragmentos analizados

Figura 2: IX movimiento de *Il Canto Sospeso* (1956) de Luigi Nono. Los recuadros azules muestran la fragmentación de la palabra *tranquillo* (3, 4 y 6). Los recuadros naranjas muestran la fragmentación de la palabra *calmo* (1, 2 y 5). Las flechas señalan las sílabas de cada palabra ubicadas en las diferentes voces con el fin indicar su valor semántico.

La partitura de *Y el movimiento se detiene en el aire...* está escrita con notación proporcional y gráfica, y varios parámetros están indeterminados. La exploración tímbrica se da por medio de variadas formas de emisión vocal, muchas relacionadas con la articulación de diversas consonantes y fonemas. Los cambios de densidad textural y cronométrica y la indeterminación de la duración (en muchas secciones de la obra) hacen que no se perciba un pulso estable.

Nova aplica el procedimiento de la *desintegración de la palabra* propuesto por Luigi Nono en muchas de las secciones de la obra. Al igual que en *Il Canto Sospeso*, la diferencia de intensidad y la cercanía interválica de algunas sílabas hacen que el texto se torne ininteligible, por lo que sólo se vuelve inteligible en ciertos momentos donde se recitan o se cantan algunas frases o algunas palabras a una voz o a varias voces homorrítmicamente; o bien, donde alguna voz solista recita el texto y sobresale dentro de un planteo textural y fonético complejo.

La alternancia entre inteligibilidad e ininteligibilidad del texto está presente a lo largo de toda la obra. Las tres secciones del comienzo de la obra se caracterizan por la alta densidad textural, por la no coincidencia de ataques entre las voces que intervienen, por la superposición e imbricación de las sílabas de las palabras fragmentadas, por los cambios de densidad cronométrica entre secciones y por la ininteligibilidad de texto. Éstas dan paso a la primera intervención de una voz solista -un tenor- que recita el texto y *los hombres nunca estaban quietos* (Fig. 3: a), evento que contrasta texturalmente con lo anterior y torna inteligible al texto.

En la sección siguiente éste se torna ininteligible como consecuencia de su *desintegración* y de la cercanía interválica que tienen las sílabas cantadas, que están dispuestas en tres de los grupos vocales (Fig. 3: b, c y d). Esta sección presenta el principio de la saturación cromática: entre todas las voces que intervienen se completa el total cromático, con excepción del La.

Por último se vuelve a hacer inteligible el texto: los grupos vocales 3 y 4 (cuatro tenores y cuatro bajos) recitan la palabra *incomprensibles*, con un cambio drástico de intensidad a *forte* -en la versión grabada un *fortísimo*- y fragmentándola en sílabas: los tenores articulan las sílabas /in/, /pren/, /si/ y /bles/; y los bajos la sílaba /com/ (Fig. 3: e).

Al igual que en *Il Canto Sospeso*, se desintegran las palabras y se disponen las sílabas entre un mismo grupo vocal -cuerda- (Fig. 3: b y c) y entre diferentes grupos vocales (Fig. 3: d), haciéndose patente la variación de intensidad entre las diferentes sílabas de una misma palabra y en una misma sílaba. En este aspecto el principio compositivo es igual en ambas obras: destacar ciertas sílabas dentro del planteo textural, dando mayor claridad a su emergencia o extinción.

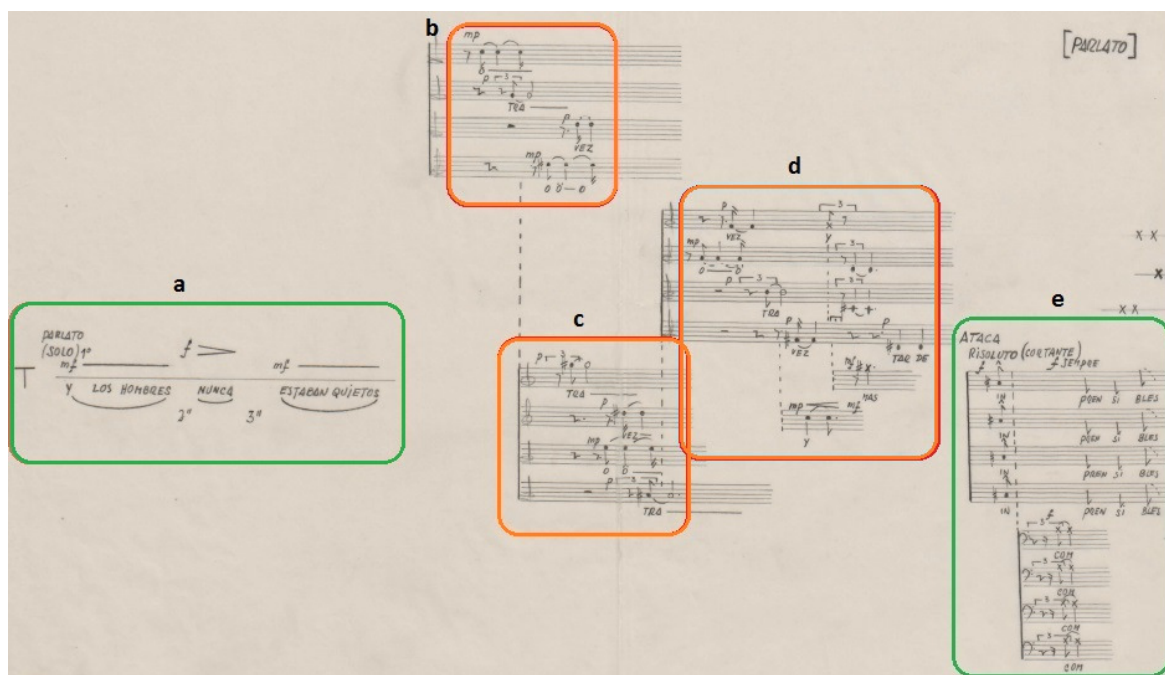


Figura 3: Los recuadros verdes representan los momentos de la obra en donde el cambio de densidad textural y/o la coincidencia de ataques tornan inteligible el texto. Los recuadros naranjas representan los momentos en donde la *desintegración del texto* hace que se torne perceptualmente ininteligible.

Con el uso de grafías analógicas se indeterminan la duración, la altura y la intensidad. Luego de que los tenores y los bajos articulan la palabra *incomprensibles* (Fig. 3: e) se disponen 16 líneas (una por cada voz) en las que se representa la palabra *donde* con dos equis (x), una por cada sílaba. El grosor de las equis simboliza la intensidad: a mayor grosor mayor intensidad, y a menor grosor (líneas punteadas y claras) menor intensidad (Fig. 4: a). Se debe de pronunciar la palabra indicada en el registro medio y tantas veces como las que esté escrita en la línea. La coincidencia o no de las voces al pronunciar la palabra, la densidad cronométrica de los eventos y la duración de la sección entera quedan sujetas a la decisión del intérprete. Así mismo, hacia el final de la sección, en 7 de las 16 voces se pide que articulen la consonante lingual /l/ (Fig. 4: b), en intensidad *forte* y con la altura indeterminada. De manera gráfica se hace un mapeo que representa con una línea punteada el orden de la entrada de las voces. Al finalizar la sección, tres voces articulan la consonante /l/ seguida de la vocal /a/ (con las alturas indefinidas), lo que produce una apertura del canal bucal buscando mayor resonancia y provocando un cambio tímbrico (Fig. 4: c) que funciona como puente modulante hacia el canto de la palabra *muerte* -por parte de los bajos y de los tenores-

(Fig. 4: d) en intervalos de 4ta justa con intensidad *forte* (Sol#-Do# los bajos y Re#-Sol# los tenores).

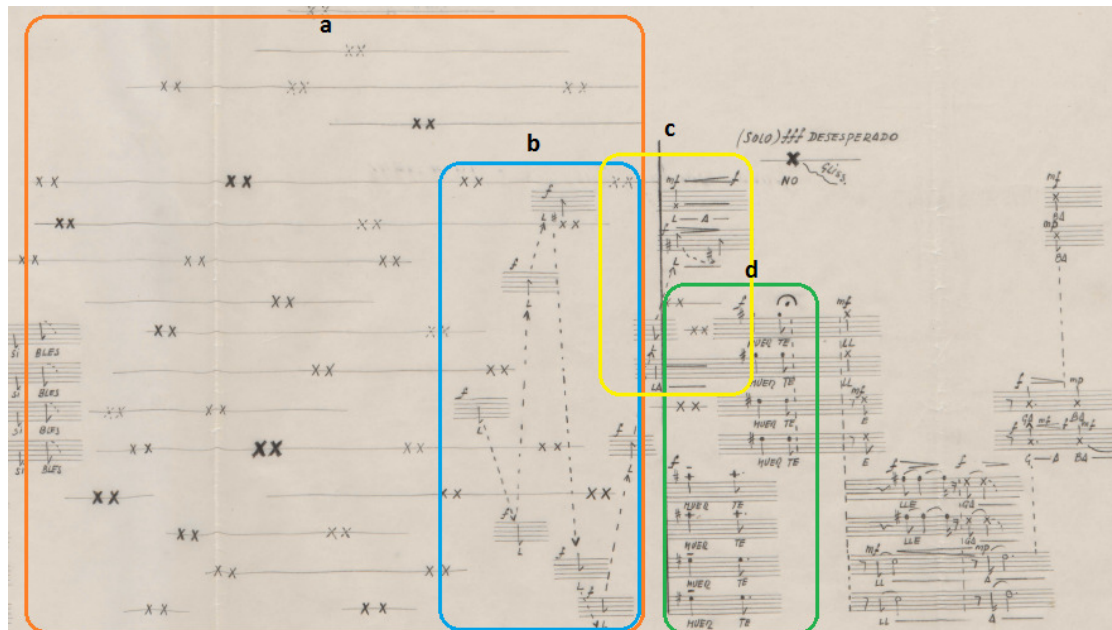


Figura 4: a) notación gráfica: las equis (x) representan la palabra *dónde* y el grosor de la línea la intensidad con que se debe de pronunciar. b) mapeo gráfico de las entradas de las voces al articular la consonante /l/. c) apertura vocal que produce mayor resonancia y cambio en el timbre al unir la consonante /l/ y la vocal /a/. d) desintegración y articulación homorrítmica de la palabra *incomprensible* por parte de los bajos y los tenores.

Nova utiliza el mismo recurso de *Il Canto Sospeso* al unir con flechas (en este caso punteadas) las sílabas que forman la palabra *pasado* -que están dispuestas en diferentes voces-. En esta sección se plantea una doble espacialidad del texto ya que la palabra *pasado* se presenta de manera lineal -en cada voz, de forma horizontal- y fragmentada en sílabas dispuestas en diferentes voces (Fig. 5).

La sección final de la obra presenta diversas formas de emisión vocal relacionadas con la articulación de dos tipos de fonemas: unos resonantes y otros explosivos.

Los primeros pueden tener altura puntual como las vocales /u/, /ü/, /i/ y la semivocal /w/, o las consonantes /d/, /l/, /m/, /n/ y /r/; o bien, pueden tener además un componente medio de aire como la consonante oclusiva y labial /v/, o solamente aire en la emisión vocal como las consonantes /s/ y /z/. El timbre se complejiza con la superposición de dos vocales como la /u/ y la /ü/ (Fig. 5: 1); con la modulación tímbrica entre vocales y consonantes como entre la /u/ y /d/ o entre la /u/, /i/, /l/ y /v/ (Fig. 5: 2); o con la modulación entre dos consonantes como sucede entre la /m/ y /l/, y entre la /l/ y /n/, y a la vez con la superposición de ambas modulaciones (Fig. 5: 3).

Los fonemas explosivos son consonantes oclusivas y guturales como la /g/ y la /k/, o consonantes oclusivas y linguales como la /t/ (Fig. 5: 4). También se combinan diferentes consonantes en un mismo fonema como /tk/, /kr/, /kln/ (Fig. 5: 5).

La alta densidad textural y cronométrica que presenta la sección se relaciona con la superposición de los fonemas descriptos y las modulaciones tímbricas entre estos (Fig. 5: 2 y 3). Se indica que las consonantes marcadas con acento se articulen con intensidad *fortíssimo* y las que no lo están tienen la intensidad indeterminada. La duración y la altura para los fonemas resonantes también están indeterminadas. Todo este planteo fonético actúa como fondo textural mientras que en primer plano sobresale una voz femenina declamando pausadamente la frase: *esa quietud porque el movimiento se detiene en el aire* (Fig. 5).

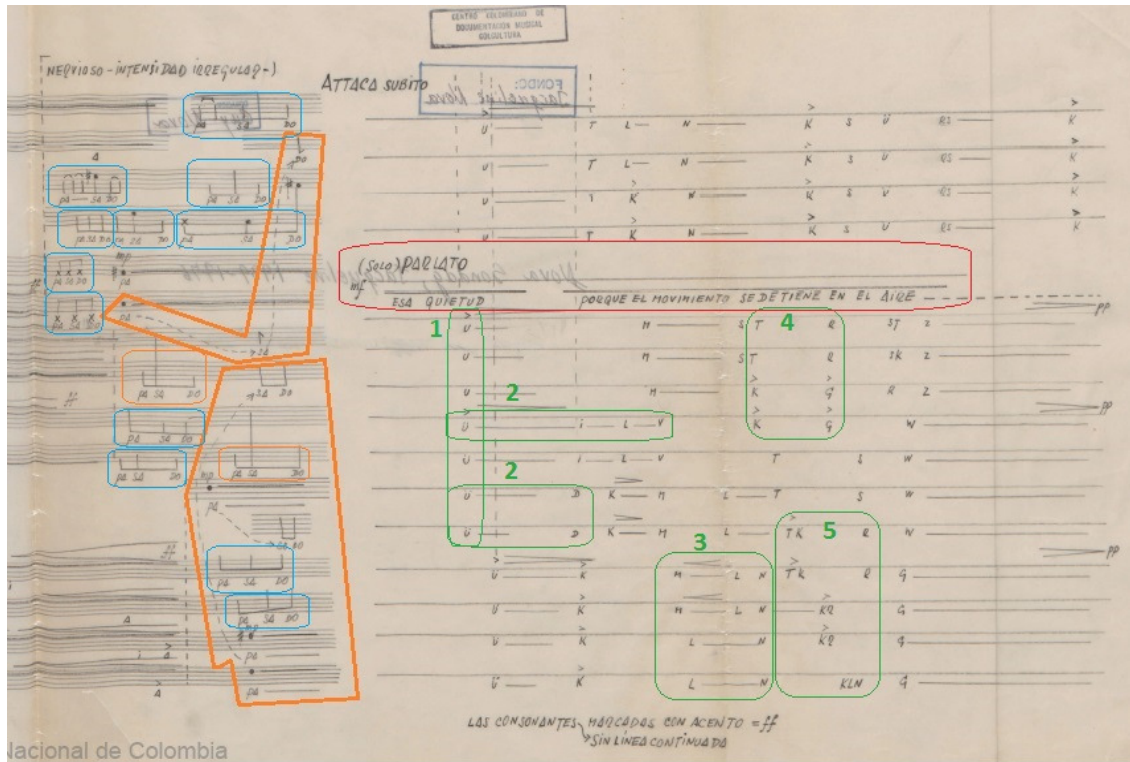


Figura 5: *Y el movimiento se detiene en el aire* (1968) de Jacqueline Nova. Los recuadros azules representan la disposición lineal (en una sola voz) de la palabra *pasado*. Los recuadros naranjas representan la desintegración de la misma palabra y la ubicación de las sílabas en diferentes voces. El recuadro rojo señala la voz femenina solista en la sección final. Los **recuadros verdes** señalan: 1) Fonemas resonantes: superposición de las vocales /u/ y /ü/. 2) Fonemas resonantes: modulación tímbrica entre vocales y consonantes. 3) Fonemas resonantes: modulación tímbrica entre consonantes. 4) Fonemas explosivos: consonantes /g/, /k/ y /t/. 5) Fonemas explosivos: combinación de consonantes como /tk/, /kr/ y /kln/.

Conclusiones

En *Uerjayas* el control de la forma, los recursos vocales y el texto son tratados tradicionalmente. En cambio, *Y el movimiento se detiene en el aire...* está escrita con notación proporcional y gráfica y presenta un control estadístico de la forma.

El paso de Nova por el CLAEM propició el uso de las técnicas y de los planteos compositivos aprendidos de una manera más abstracta: la *desintegración de la palabra* la emplea Nono en un contexto parcialmente serializado; Nova la emplea en uno parcialmente indeterminado.

En *Uerjayas* emplea los cantos indígenas y la articulación de los fonemas analizados por su valor tímbrico, pero en *Y el movimiento se detiene en el aire...* va más allá y hace un uso fonético de las palabras derivado de Nono.

La búsqueda de la identidad estética en *Uerjayas* consiste en la recuperación del componente indigenista –los *Cantos de los Nacimientos* de los *U'wa*- y su combinación con diversos elementos vanguardistas -rastreados en obras de Edgar Varèse o de Arnold Schoenberg-; en *Y el movimiento se detiene en el aire...* se da desde la recepción crítica y personal de la técnica compositiva aprendida de Nono y de la resignificación de esta al emplearla en un contexto estético-compositivo disímil.

Bibliografía

Carrizo, V. P. (2012). *Luigi Nono, el caminante dialéctico*. Revista *Neuma*, No. 2. Disponible en:
<http://musica.utalca.cl/DOCS/neuma/2012-2/32-51.pdf>

Contratiempo, R. (2002). Jacqueline Nova: Compositora Colombiana. Por un futuro con memoria y una memoria con futuro. *A Contratiempo No. 12 (Número Monográfico)*.

Etkin, M., Cancián, G., Mastropietro, C., & Villanueva, C. (Año II, 1998). Forma y variación en la música del siglo XX. *Arte e investigación. Revista Científica de la Facultad de Bellas Artes, UNLP.*, 52-53.

Marcus, P. E., & Mejía Burgos, B. d. (2012). *LA VOZ EN LA INSTRUMENTACIÓN. INTRODUCCIÓN DE "FULL FADOM FIVE" DE IGOR STRAVINSKY*. Obtenido de Sedici - UNLP:
http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/40686/Documento_completo.pdf?sequence=1

Menacho, L. (2007). *Canto y melancolía. Una perspectiva acerca de la relación entre texto y música en Arnold Schoenberg y Luigi Nono*. Disponible en
<http://es.slideshare.net/edgararruda/luis-menacho-canto-y-melancola-31003607>

Pareyón, G. (. (2007). *Il Canto Sospeso de Luigi Nono. Forma intuida, forma cierta, transfinita*. Obtenido de Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical "Carlos Chávez". Revista *Pauta*, No. 26, No. 102. Disponible en:
https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/25639/Il_canto_sospeso.pdf?sequence=2

Romano, A. M. (2012). Jacqueline Nova: de la exploración a la experimentación de la libertad. En C. Millán, *Mujeres en la música de Colombia. El género de los géneros*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.

Saitta, C. (Año III, 1999). El lenguaje musical en al música contemporánea. *Arte e investigación. Revista Científica de la Facultad de Bellas Artes, UNLP.*, 35-39.

Wikipedia. (2016). *Idioma Tunebo*. Obtenido de Wikipedia:
https://es.wikipedia.org/wiki/Idioma_tunebo

Wikipedia. (2016). *Wikipedia*. Obtenido de U'wa: <https://es.wikipedia.org/wiki/U%27wa>

Audio

Y el movimiento se detiene en el aire... disponible en:
<https://soundcloud.com/microcircuitos/colombia-jacqueline-nova-y-el>

¹ Dentro de todas las publicaciones sobre Nova que hemos relevado sólo encontramos un trabajo que aborda analíticamente una de sus obras: "Aproximación analítica a los Doce Móviles para conjunto de cámara de Jacqueline Nova", de Graciela Paraskevaídís, publicado en la Revista *A Contratiempo* No. 12 (2002).

² Partitura transcrita al *Finale* proporcionada para efectos de la investigación en curso por Jaime Quevedo, director del Centro de Documentación Musical de la Biblioteca Nacional de Colombia. El estreno mundial de la obra se llevó a cabo por la Orquesta Sinfónica de Colombia (dirigida por Alejandro Posada), el Coro Masculino del Conservatorio de Música de la Universidad Nacional de Colombia (dirigido por Elsa Gutiérrez) y la soprano Carmenza Pérez, el 16 de Junio del 2000 en el marco del concierto especial "Homenaje a Jacqueline Nova 1935-

1975” tras cumplirse 25 años de su muerte, en el Teatro Colón de Bogotá (Contratiempo, 2002).

³ En la obra de Nova es notable el componente indigenista (especialmente las manifestaciones musicales y rituales de los *U'wa*): en 1971 vuelve a tomar dichos cantos en la composición de *Pitecanthropus*, obra para orquesta, voces y sonidos electrónicos, y en 1972 toma los *Cantos para la Creación de la Tierra* (también de los *U'wa*) para componer la obra hito de la música electroacústica suramericana *Creación de la Tierra* en Estudio de Fonología Musical (dependiente de la Facultad de Arquitectura de la UBA).

⁴ Denominación en *U'w ajca* o *Uw cuwa*, lengua perteneciente a la familia lingüística *Chibcha* (grupo de lenguas magdalénicas) propia de los Tunebos, pueblo amerindio asentado en la Sierra Nevada del Cocuy en los Andes Orientales de Colombianos, en los departamentos de Boyacá, Arauca, Norte de Santander, Santander y Casanare, y en el sureste de Venezuela.

⁵ Los materiales se configuran principalmente por medio de la altura y la duración.

⁶ Que tiene un porcentaje tan bajo de hablantes (entre 1.000 y 5.000 hablantes actualmente) y que era ajena al conocimiento lingüístico de la compositora.

⁷ Del latín *occlusus*=oclusión, cierre del canal vocal. El aire se expulsa de golpe.

⁸ Del latín *feffricare*=frotar, combinación de oclusión y fricación.

⁹ Manuscrito (escaneado) proporcionado para efectos de la investigación en curso por Jaime Quevedo, director del Centro de Documentación Musical de la Biblioteca Nacional de Colombia. El estreno mundial se llevó a cabo por el Ensemble de Exploración Vocal (Eeva) el 21 de Octubre de 2011 durante el Ciclo *Lado B. Nuevos Encuentros Sonoros*, en el Auditorio Aurelio Arturo de la Biblioteca Nacional de Colombia.

¹⁰ En 1967, Luigi Nono dictó la conferencia *Música y palabra: experiencias como compositor en laboratorios de música electrónica*, en la cual compartió sus vivencias y aprendizaje en el trabajo que había realizado en el laboratorio de la RAI de Milán. Además realizó dos conciertos con algunas de sus obras más recientes.

¹¹ En la Radiodifusora Nacional de Colombia entre 1969 y 1970, que fue el primer programa dedicado enteramente a la música nueva en ese país (Romano, 2012).

¹² Obra para soprano, mezzo, tenor, coro mixto y orquesta sobre extractos de cartas de personas condenadas a muerte por el nazismo. En 1992 fue registrada en vivo la versión de la Orquesta Filarmónica de Berlín bajo la dirección de Claudio Abbado en respuesta al brote neonazi que surgió en muchas partes de Europa incluida Alemania (Menacho, 2007).