

# “SINCRONISMO SOBRE CUATRO PINTURAS PARA ORQUESTA DE CUERDAS PULSADAS Y CORO”<sup>1</sup>

Julián Esteban Carmona Patiño<sup>2</sup>

## Resumen

El siguiente artículo tiene como fin describir el proceso compositivo de la obra “Sincronismo sobre cuatro pinturas para orquesta de cuerdas pulsadas y coro” de mi autoría, basado en cuatro pinturas y cuatro textos del libro “Paisajes del Alma” de la escritora mexicana Maria Dolores Guadarrama y la artista plástica chilena Verónica Leiton. Mi obra tiene como objetivo pedagógico el estimular intérpretes de cuerdas pulsadas (guitarra, tiple y bandola) y compositores a crear y enriquecer el repertorio de las cuerdas pulsadas con las nuevas estéticas musicales contemporáneas. La obra está dividida en cuatro movimientos.

## Palabras claves

Música andina colombiana, técnicas de composición del siglo XX y XXI, orquesta de cuerdas pulsadas, coro, guitarra, tiple, bandola.

## Abstract

The purpose of the following article is to describe the compositional process of the piece "Synchronism on four paintings, for plucked string orchestra and choir" of my authorship. The work is based on four paintings and four texts from the book "Landscapes of the soul" by the Mexican writer Maria Dolores Guadarrama and the Chilean visual artist Verónica Leiton. The pedagogical goal of my piece is to bring plucked strings players (guitar, tiple and bandola) and composers together so that they can create and enrich the plucked strings repertoire with the new contemporary aesthetics. The piece is divided into four movements.

## Keywords

Colombian Andean music, composition techniques of the XX and XXI century,

---

<sup>1</sup> Artículo para optar al título de Maestro en Música, con énfasis en composición, de la Escuela de Música de la Universidad Eafit, Medellín, 2019

<sup>2</sup> Licenciado en Música de la Universidad de Caldas. email: jecarmonap@eafit.edu.co

plucked strings orchestra, choir, guitar, tiple, bandola.

## **Introducción**

La bandola, el tiple y la guitarra son instrumentos que han estado presentes desde el siglo XIX en agrupaciones conocidas como estudiantinas y en formatos reducidos de tríos y cuartetos instrumentales, conjuntos musicales de la zona Andina colombiana.

La Lira Colombiana del maestro Pedro Morales Pino y la Lira Antioqueña asesorada por el músico español Jesús Arriola son dos importantes agrupaciones que surgieron por el entusiasmo y estudio de algunos músicos nacionales en Europa o por el contacto con agrupaciones extranjeras. La Lira Colombiana y la Lira Antioqueña inauguraron un fuerte movimiento cordofonista, cuya cúspide se proyectó a lo largo del siglo XX.

Es importante recordar a qué nos referimos al mencionar la música andina colombiana y, con ello la estudiantina, como uno de los formatos instrumentales colombianos más representativos de lo popular. Tal como lo expresa Héctor Rendón Marín (Marín, 2009), las estudiantinas son agrupaciones de origen español, compuestas inicialmente de bandurrias, mandolinas, laúdes, guitarras y castañuelas que, en un primer momento, recibieron en Colombia el nombre de “liras” y cuya principal característica fue la apropiación de los aires musicales autóctonos de cada región donde se ubicaban. Para el caso de Colombia, y según referencias del mismo Marín, de acuerdo con entrevistas realizadas a importantes maestros de la música de cuerdas pulsadas colombianas, los instrumentos principales de este formato son la bandola, el tiple y la guitarra, con adición de otros posibles como el violín, el violonchelo, el contrabajo, la flauta y el clarinete, entre los cuales puede incluirse también algo de percusión menor.

A lo largo de la historia, han sido varios los compositores que se han apoyado en los elementos folclóricos de su país con el ánimo de renovar su lenguaje y dar a sus creaciones toques de originalidad, en todo un movimiento musical conocido como el Nacionalismo, que tuvo gran importancia en la primera mitad del siglo XX.

Para el caso del Nacionalismo en América Latina, tenemos que resaltar el importante papel de compositores como Alberto Ginastera en Argentina, Carlos Chávez y Silvestre Revueltas en México, Amadeo Roldán y Alejandro García en Cuba; Antonio

Estévez y Juan Bautista Plaza en Venezuela y Héitor Villalobos en Brasil, siendo este último un gran “ejemplo de producción internacionalista desde orígenes nacionalistas que puede compararse a la de otros grandes nacionalistas europeos y que abre las puertas a un amplio florecimiento creativo de la música iberoamericana posterior” (Marco, 2002, pág. 61).

En la actualidad encontramos propuestas que fusionan la música colombiana con algunos lenguajes musicales contemporáneos como el jazz. Sin embargo, las propuestas relacionadas con las técnicas del siglo XX y XXI son escasas, y mucho más si nos referimos a las cuerdas típicas colombianas como lo son la bandola, el tiple y la guitarra, instrumentos representativos en las prácticas tradicionales. Lo antes mencionado refleja la necesidad de profundizar en el material compositivo, en la exploración instrumental y en la participación activa de este conjunto típico en diversos formatos camerísticos.

Tanto intérpretes como compositores colombianos han abordado la música de su tiempo desde diversos ensambles instrumentales tomando los ritmos colombianos como recurso y fusionando la música tradicional con los lenguajes contemporáneos. Esto se ve en compositores como Blas Emilio Atehortúa, Víctor Hugo Agudelo Ramírez, Héctor Fabio Torres Cardona y Yeison Bedoya Álvarez.

Blas Emilio Atehortúa en sus “Seis piezas colombianas para violín y cello” hace uso de los recursos rítmicos de los ritmos colombianos como el bambuco, el pasillo, la cumbia, el currulao, entre otros, utilizando un lenguaje contemporáneo.

Víctor Hugo Agudelo Ramírez con sus piezas para piano “Blancas, negras y mulatas” volumen 1 y 2 (2016), construye obras con elementos pertenecientes a la música tradicional colombiana y reúne técnicas de composición que abordan el estudio de notaciones alternativas.

Héctor Fabio Torres Cardona con su recopilación de obras para cuerdas típicas “Cuerdas Típicas Colombianas: Guitarra, Tiple y Bandola” (2005) hace una exploración de las técnicas extendidas en las cuerdas típicas y hace uso de algunos recursos del lenguaje contemporáneo.

Yeison Bedoya Álvarez en sus tres piezas de música andina colombiana en el lenguaje contemporáneo “Contemporandino”, realiza tres piezas Colombianas en ritmo de Guabina-Torbellino, Danza y Bambuco-Pasillo, donde busca que la música andina colombiana pueda encontrar nuevos caminos.

Mientras instrumentos y ensambles han sido explorados por los compositores colombianos del siglo XX y XXI las cuerdas típicas han estado tras bambalinas con poca indagación y participación de estas en prácticas orquestales. Por lo tanto, es patente la necesidad de abordar las cuerdas típicas desde nuevas miradas, fortaleciendo y retroalimentado el esfuerzo para incorporar nuevos lenguajes compositivos.

“Dos historias, dos sensibilidades, dos trabajadoras del arte y la cultura que en determinado momento coinciden no solo en el espacio y el tiempo, como lo quiere el lugar común, sino en la búsqueda de nuevos espacios y nuevos tiempos en el ámbito del idioma común del arte” (Servín, 2013).

Paisajes del alma es un trabajo realizado por dos artistas, la escritora mexicana Maria Dolores Guadarrama y la artista plástica chilena Verónica Leiton. Este libro muestra la relación establecida entre lo visual y lo poético. Esta colaboración entre estos dos lenguajes artísticos es lo que me incita a incorporar un tercer lenguaje, el sincronismo de la dimensión plástica, poética y musical.

La escritora mexicana a logrado verbalizar el trabajo plástico comprimido en este libro. A través de los textos fueron seleccionados cuatro cuadros (con cuadro me refiero a la pintura con su respectivo poema). Cada cuadro posee una palabra o varias palabras características, usando el significado de estas como herramienta creativa del *Leitmotiv*.

## Descripción del proceso creativo

Primer movimiento.

*Quién le dicta a la noche su canto*



Pequeños arpeggios que tejen ciudades

su voz resuena

canta con voces de sirena

¿Quién le dicta a la noche su canto?

Es ella

la noche

que paulatinamente dicta los sueños los hombres.

## Información general

**Duración total aproximada:** 3:25.

**Tipo de notación:** Proporcional, metronómica e isométrica.

**Melodía:** El material melódico propuesto a lo largo de la pieza se construye a partir de la escala octatónica y la escala de tonos enteros.

La escala de tonos enteros, es integrada por medio de características diatónicas en la escala octatónica, como se puede ver en la siguiente figura:



Figura 1. Escala de tonos enteros.

Esta escala esta basada en el artículo *Scriabin's self-analyses* de George Perle, donde el autor afirma que “Scriabin provides a source of contrast through a variant form of the derived scale, the final degree of which is occasionally raised by a semitone, a revision that results in a striking change of harmonic colour by converting a five-note segment of the scale into a whole-tone collection” (Perle, 1984).

**Armonía:** frente a este factor, se construyen acordes, y son clasificados como consonantes (círculo) y disonantes (equis).

Figura 2. Clasificación de acordes.

Esta clasificación se da por medio de la presencia de los intervallos de quinta aumentada y quinta disminuida (acordes disonantes), o por la ausencia de los mismos (acordes consonantes).

Los acordes son empleados, usando sus diferentes inversiones tal y como se muestran en las siguiente figuras:



Figura 4. Compás 12.



Figura 5. Compás 58.

El acorde de la *figura 5* es generado, a partir del primer grado de la escala octatónica.

**Técnicas y efectos instrumentales:** El significado de la palabra *resuena* en el segundo verso es usado como una herramienta compositiva y como aspecto característico del primer movimiento, que busca crear un cuerpo sonoro a partir de la resonancia y oscilación en las voces.

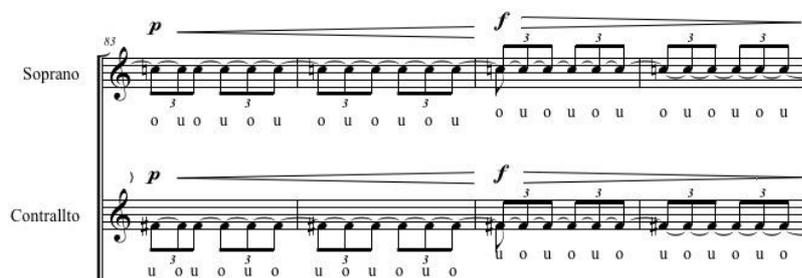


Figura 6. Efecto de las voces oscilando.

<sup>\*1</sup> *mf*  
*Susurrado*  
 Tenor  
 es e-lla es e-lla es  
 es e-lla es e-lla es  
 Bajo  
<sup>\*1</sup> *mf*  
*Susurrado*  
 es e-lla es e-lla es  
 es e-lla es e-lla es

*Figura 7. Voces resuenan en susurro.*

Segundo movimiento.

*Tu voz esparcida en mi lugar*



Hilos de seda –tu voz- nombrándome

Ecos de luz y sombra

Claridad y destellos

tu voz... llamándome

heridas y silencio.

## Información general

**Duración total aproximada:** 4:00.

**Tipo de notación:** Proporcional, metronómica y heterométrica.

**Melodía:** La obra presenta un desarrollo melódico con algunos materiales escalísticos de tipo modal y con saltos por cuartas.

**Armonía:** Se destaca la utilización de acordes por cuartas presentados en diversas inversiones.

**Técnicas y efectos instrumentales:** El significado de la palabra *Ecos* en el segundo verso es usado como aspecto característico del segundo movimiento. Es seleccionado el direccionamiento del paneo acústico en las voces según el punto de partida y llegada, y en cuanto al orden en el que se presentan los paneos, es el mismo que se expone en la siguiente figura:

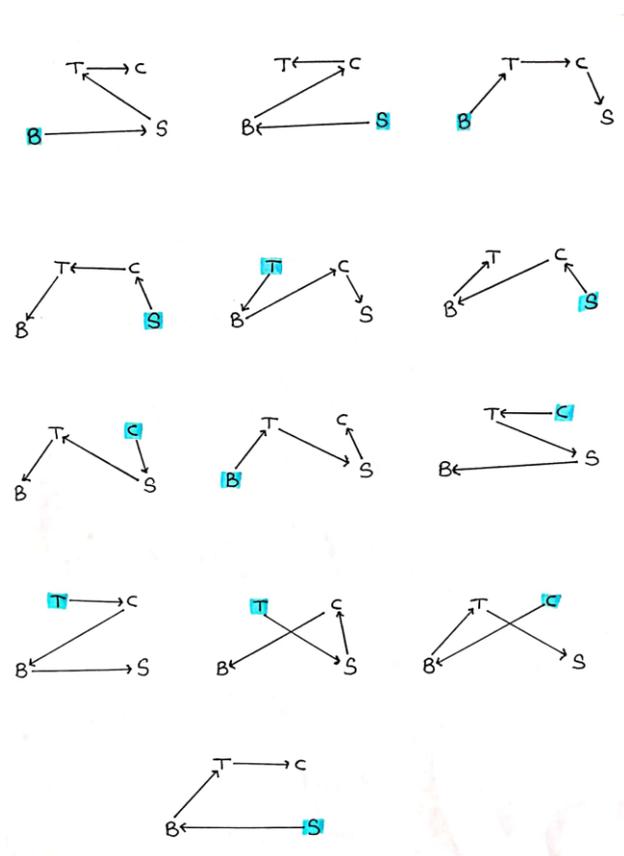


Figura 8. Tabla de paneos.

El texto del poema *Tu voz esparciada en mi lugar*, se encuentra construido por trece palabras, las cuales fueron punto de referencia para la selección de trece opciones de paneo. La trayectoria del paneo se desarrolla a partir de diferentes desplazamiento desde un mismo punto de origen, tres desplazamientos diferentes para el caso del bajo, tenor y contralto, y cuatro desplazamientos diferentes para la soprano, teniendo en su totalidad trece paneos seleccionados para la presentación del texto.

♩ = ca. 70

Soprano: *Voz hablada* *mf* *pp* *f* *pp* *p* *f* *pp*  
 Hi-los los los de se-da se-da se-da tu voz voz an-do-me an-do-me an-do-me

Contralto: *Voz hablada* *p* *mp* *pp* *mp* *pp* *mf* *pp*  
 Hi-los los de se-da se-da se-da tu voz voz voz an-do-me an-do-me an-do-me

Recitador: *Recitado* *f* *ff*  
 hi-los de se-da tu voz nom-brin-do-me e-ros

Tenor: *Voz hablada* *mp* *pp* *p* *pp* *mf* *pp* *mp* *pp* *f*  
 Hi-los los los de se-da se-da tu voz voz voz an-do-me an-do-me e-ros

Bajo: *Voz hablada* *f* *pp* *mf* *pp* *f* *pp* *p*  
 Hi-los los los los de se-da se-da se-da tu voz voz voz voz an-do-me

Figura 9. Ecos en la voces.

En el caso de la orquesta, los ecos son presentados por medio de imitación y del uso de ostinatos, encontrando este efecto en la regulación del matiz de *forte* a *pianissimo*, como se puede observar en las siguientes figuras:

Bandola Alto III: *pp* *f* *pp*

Bandola Bajo: *pp* *f* *pp*

Tiple I: *pp* *f* *pp*

Tiple II: *f*

Guitarra I: *pp* *f* *pp*

Guitarra II: *pp* *f* *pp*

Figura 10. Ecos - Ostinato.

Bandola I  
 Bandola II  
 Bandola Alto III  
 Bandola Bajo  
 Tiple I  
 Tiple II  
 Guitarra I  
 Guitarra II

Figura 11. Ecos en las cuerdas.

Tercer movimiento.

*Largas horas*



Bajo mis pies  
 el mundo gira lento  
 en el espejo intolerable  
 de las largas horas.

## Información general

**Duración total aproximada:** 3:50

**Tipo de notación:** Proporcional, metronómica e isométrica.

**Melodía:** La obra presenta un desarrollo melódico con algunos materiales escalísticos de tipo modal.

**Armonía:** Se destaca la utilización de poliacordes y sus enlaces a partir de una o varias notas alteradas del acorde.

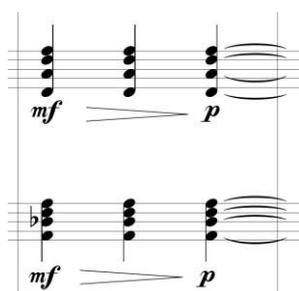


Figura 12. Poliacorde.

**Técnicas y efectos instrumentales:** El significado de la palabra *Espejo* en el tercer verso es usado como aspecto característico del tercer movimiento. Aquí se presenta un movimiento retrógrado de forma parcial y total de la pieza, como se puede observar en las siguientes figuras:

Figura 13. Movimiento retrógrado parcial.



Figura 14. Movimiento retrógrado total.

La adición melódica y la superposición isorítmica, como técnicas empleadas en el minimalismo, son usadas en este movimiento con la intención de que el oyente pueda escuchar los procesos compositivos, convirtiendo la pieza literalmente en un proceso, como lo menciona Steve Reich: “I do not mean the process of composition, but rather pieces of music that are, literally, processes” (Schwarz, 1982).

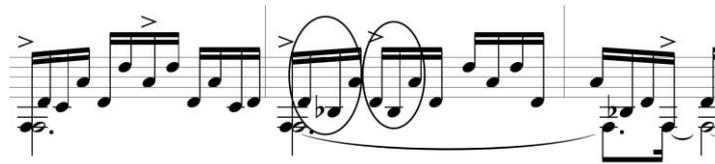


Figura 15. Adición melódica.

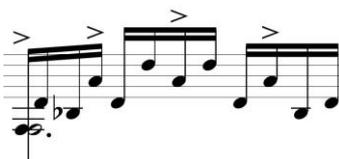
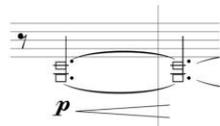
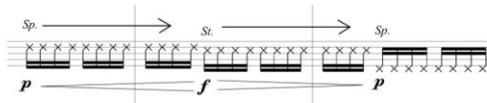


Figura 16. Superposición isorítmica.

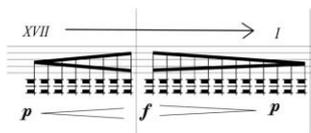
Las técnicas extendidas se conocen por técnicas de interpretación, que se ejecutan de forma no convencional, ni tradicional. Tanto en la voz como en las cuerdas pulsadas, estas técnicas brindan una gran variedad de timbres y efectos, recursos usados en el tercer movimiento, los cuales se podran observar en la siguiente figura con su respectiva notación:



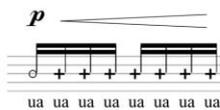
Rozar el borde del plectro sobre el entorchado de las cuerdas quinta y sexta, en un movimiento que va desde el puente hasta los primeros trastes.



Apagar las notas escritas en (x), pisando suavemente sobre la cuerda en la nota escrita. Desplazar gradualmente la mano derecha desde el puente (Sp.) al traste (S.t) y del traste (S.t) al puente (S.p)



Percusión de los dedos medio y anular, sobre las cuerdas quinta y sexta al aire en el diapasón. Desplazandose desde el traste diecisiete, hasta el primer traste, mediante un acelerando y un ralentando.



Situar las manos sobre la nariz y la boca, formando una concavidad. Abierta (o) y cerrada (+).

Figura 17. Tabla de convenciones

Cuarto movimiento.

*Paréntesis del caos*



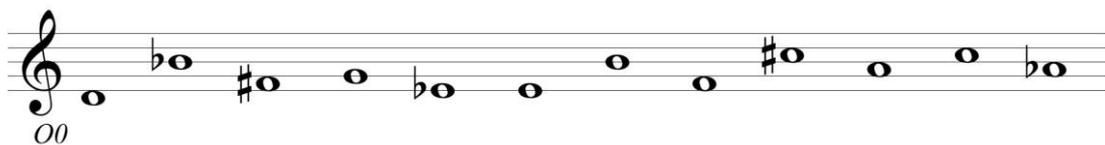
Los vestuosos recuerdos  
alegres y borrosos  
de los años pasados  
¡ay, soledad inquieta!  
Parientes del caos.

### Información general

**Duración total aproximada:** 4:30

**Tipo de notación:** Proporcional, metronómica y heterométrica.

**Melodía:** Se identifica el uso del serialismo libre, aplicando conceptos de la teoría de conjuntos (*Set theory*), escala octatónica y materiales escalísticos de tipo modal.



*Figura 18. Serie original*

**Armonía:** Se destaca la utilización de armonía por cuartas y quintas, presentadas en diversas inversiones, también se resalta el uso de acordes sin terceras y la formación de clusters.



Figura 19. Acorde por quintas.

Figura 20. Cluster.

**Técnicas y efectos instrumentales:** Dos palabras son usadas como aspecto característico en el cuarto movimiento: el significado de *Caos*, en el último verso, es utilizado como leitmotiv de esta pieza, y la palabra *Recuerdos*, del primer verso, es empleada en cuanto a la alusión de algunos materiales característicos usados en los tres movimientos anteriores como resonancia, ecos y técnicas extendidas.

En la búsqueda de nuevas sonoridades, la exploración en los instrumentos de cuerdas pulsadas es crucial para el desarrollo de esta pieza. Así como John Cage con su piano preparado, altera el timbre del piano por medio de objetos externos, técnica que da a conocer este compositor, acreditando a Henry Cowel por contribuir a la idea, el cuarto movimiento de mi obra se basa en cuerdas pulsadas preparadas. Los materiales utilizados y sus respectivas posiciones en los instrumentos se podrán observar en las siguientes figuras:



*Figura 21. Bandola I – Bandola Alto.  
(tela entre la boca y el puente, en función de sordina)*



*Figura 22. Bandola II – Bandola Bajo.  
(doble clip: sexta cuerda, séptimo traste y tercera cuerda, duodécimo traste)*



*Figura 23. Guitarra II.*

*(tres clips: sexta, tercera y primera cuerda, sin importar el número del traste)*



*Figura 24. Tiple I.*

*(tela, entre la boca y el puente, en función de sordina)*

Otro recurso empleado en el cuarto movimiento es el Sprechgesang, canción hablada, técnica frecuentemente asociada al ciclo de canciones *Pierrot Lunaire*, del compositor Arnold Schoenberg.

The image shows a musical score for a Sprechgesang piece, likely from Arnold Schoenberg's *Pierrot Lunaire*. It consists of four staves, each representing a different voice part: Soprano, Contralto, Tenor, and Bajo. The score is written in a single system with a common time signature. The tempo and dynamics are marked as *mf* (mezzo-forte). The lyrics are: "Los ves-tuo-sos re-cuer-dos". The Soprano part begins at measure 23. The Contralto part begins at measure 8. The Tenor part begins at measure 8. The Bajo part begins at measure 8. The lyrics are distributed across the staves: Soprano: "Los ves-tuo-sos re-cuer-dos"; Contralto: "Los ves-tuo-sos re-cuer - dos"; Tenor: "Los ves-tuo-sos re-cuer-dos"; Bajo: "Los ves-tuo - sos re-cuer - dos".

Figura 27. Sprechgesang

## **Conclusiones**

El sincronismo del título entre texto, imagen y sonido, debe entenderse como un todo percibido de forma unitaria, cuya creación y construcción fortalecen los procesos compositivos en las cuerdas pulsadas.

En el proceso descriptivo, cabe resaltar la relación de las pinturas, los poemas y las cuatro piezas, siendo este el orden de concepción de la obra. La vinculación de otras disciplinas permitió enriquecer el repertorio en las cuerdas pulsadas y brindar un modelo de referencia para los intérpretes y compositores de estos instrumentos poco explorados.

Las cuerdas pulsadas pueden afrontarse a partir de nuevos lenguajes compositivos, fomentando así la exploración instrumental en la guitarra, tiple y bandola, aumentando las posibilidades interpretativas, creativas y compositivas e impulsando a una participación activa de este conjunto en diversos formatos camerísticos.

## Bibliografía

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

Forte, A. (1973). *The structure of Atonal Music*. London: Yale University Press.

Kostka, S. (1990). *Materials and Techniques of twentieth-Century Music*. Upper Saddle River, NJ: Pearson Prentice Hall.

Marco, T. (2002). *Pensamiento musical y siglo XX*. Madrid: Fundacion Autor-Sociedad General de Autores y Editores.

Rendón Marín, H. (2009). *De Liras a Cuerdas*. Medellín: Universidad Nacional de Colombia.

Perle, G. (1984). "Scriabin's Self-Analyses." En *Music Analysis*, 3-2: 101-122.

Perle, G. (1999). *Composición Serial y Atonalidad*. Barcelona: Idea Books.

Persichetti, V. (1984). *Armonia del siglo XX*. Madrid: Real Musical.

Schwarz, K. R. (1982). "Steve Reich: Music as a Gradual Process Part II." En *Perspectives of the Music*, 20-2: 225-286.

Servín, E. (2013). "Prólogo". En V. L. Guadarrama, *Paisajes del Alma* (p. 5). Ciudad Juárez, México: Imprenta Lazer Quality Prints.

Straus, J. N. (2000). *Introduction to Post-Tonal Theory*. Upper Saddle River, NJ: Pearson Prentice Hall.

Agudelo Ramírez, V. H. (2016). *Blancas, Negras y Mulatas*. Medellín: Fondo Editorial Universidad Eafit.

Villa-Rojo, J. (1988). *Lectura Musical (1º)*. Madrid: Real Musical/Carisch.

Torres, H. F. (2005). *Cuerdas típicas Colombianas*. Manizales: Universidad de Caldas.