

TRES OSTINATOS CONCERTANTES  
para guitarra y orquesta

Bernardo Cardona Marín

UNIVERSIDAD EAFIT  
DEPARTAMENTO DE MÚSICA  
MEDELLÍN  
2011

TRES OSTINATOS CONCERTANTES  
para guitarra y orquesta

Bernardo Cardona

Trabajo de grado presentado como requisito parcial para optar al título de  
Magíster en Música con énfasis en Composición

Asesor  
Marco Alunno, Ph.D.

UNIVERSIDAD EAFIT  
DEPARTAMENTO DE MÚSICA  
MEDELLÍN  
2011

## TABLA DE CONTENIDO

RESUMEN	5
1. INTRODUCCIÓN	7
2. CONCEPCIÓN	9
2.1 Antecedentes	9
2.2 Planteamiento general	10
3. PROCESO PRELIMINAR	12
3.1 Preparación	12
3.2 El material primario	14
3.3 Plan general de la obra	15
4. PRIMER MOVIMIENTO: <i>CONTRA-TIEMPO</i>	17
4.1 Antecedentes	17
4.2 Plan de la pieza	18
4.3 Establecimiento del patrón	18
4.4 Motivo Introdutorio	19
4.5 Motivo 1	20
4.6 Derivaciones del Motivo 1	22
4.7 Resonancias	23
4.8 Orquestaciones del patrón	25
4.9 Pasaje improvisatorio	27
4.10 Armonía construida desde la guitarra	28
4.11 Clímax y cadencia	30
4.12 Conclusión	31

5. SEGUNDO MOVIMIENTO: <i>PASSACAGLIA</i>	32
5.1 Plan de la pieza	32
5.2 Desarrollo	34
5.2.1 Exposición (Apertura y variaciones 1 y 2)	34
5.2.2 Motivos secundarios (Variaciones 3 y 4)	36
5.2.3 Preparación del momento cadencial (Variaciones 5 y 6)	36
5.2.4 Cadencia y clímax (Variación 7)	37
5.2.5 Resonancias (Variación 8)	37
5.2.6 Conclusión (Variaciones 9 y 10)	37
6. TERCER MOVIMIENTO: <i>CHISPAS</i>	39
6.1 Plan de la pieza	39
6.2 Motivo 1	41
6.3 Motivo 2	44
6.4 Esquemas de acompañamiento de bambuco	45
6.5 Momento climático	47
6.6 Disolución y conclusión	48
7. CONCLUSIONES	49
8. BIBLIOGRAFÍA	51
9. DISCOGRAFÍA	54

## RESUMEN

El presente texto es una relatoría del proceso compositivo de la obra *Tres ostinatos concertantes*, escrita para guitarra y orquesta. Está dividido en capítulos que corresponden a los diferentes momentos creativos: el momento de concepción de la obra, las acciones preliminares o momento pre-compositivo y la composición propiamente dicha de cada uno de los tres movimientos.

El documento describe cómo se fueron entrelazando los hilos conductores presentes desde la concepción hasta la terminación de la obra. Dichos hilos son:

- Los elementos tomados de las músicas colombianas tradicionales, en particular el llamador de los formatos de gaita de la costa atlántica colombiana y los acompañamientos de bambuco.
- La guitarra como generadora del concepto sonoro global.
- La retroalimentación sonora entre la guitarra y la orquesta sinfónica.

También ilustra los casos en los cuales surgieron paradigmas no contemplados durante la concepción de la obra, pero que obedecían a un desarrollo orgánico del proceso creativo y por tanto fueron adoptados. Tal es el caso de la passacaglia, el ostinato como elemento unificador y el concepto de distorsión, que será precisado en su debido momento.

La relatoría incluye además, en caso de ser necesario, apartes analíticos de la obra.

Palabras clave: PROCESO COMPOSITIVO, CONCIERTO, GUITARRA, ORQUESTA, RETROALIMENTACIÓN SONORA, OSTINATO.

*“La guitarra es una pequeña orquesta.  
Cada cuerda es un color diferente, una voz diferente.”*  
Andrés Segovia

## 1. INTRODUCCIÓN

Desde su aparición, la guitarra solista ha tenido como una de sus fuentes nutricias la música escrita para otros formatos. Dos características del instrumento han favorecido este hecho: su cualidad polifónica y sus posibilidades tímbricas. Si se revisa la literatura se encuentran innumerables ejemplos de esta influencia. Partiendo de sus orígenes en Italia, con los compositores Ferdinando Carulli, Matteo Carcassi y Mauro Giuliani, pasando por españoles como Fernando Sor, Francisco Tárrega y Joaquín Rodrigo, hasta latinoamericanos como Agustín Barrios, Heitor Villa-Lobos y Leo Brouwer o asiáticos como Toru Takemitsu, la música para guitarra está impregnada de prácticas y técnicas provenientes de la música orquestal, el piano, los formatos de cámara, la música coral y por supuesto las músicas tradicionales y populares.

Hace ya varios años que el autor compuso dos trabajos, cada uno consistente en una serie de piezas para guitarra basadas en la exploración de las músicas colombianas tradicionales y populares. El primer trabajo se titula *Cinco piezas costeñas* y el segundo *Estudios Característicos*. En dichas obras se emplean diversos elementos musicales presentes en las músicas tradicionales y populares colombianas, aplicándolos al idioma de la guitarra solista, de un lado como “traducción” (con lo que esto conlleva de reescritura) y del otro como creación y recombinación con elementos de la música académica. El concepto de ambos trabajos se basa entonces en la síntesis y la condensación.

Durante aquella exploración surgió la idea de revertir el proceso. Esto es, que elementos musicales extraídos de la guitarra se podrían proyectar en formatos de cámara y de orquesta. Se pueden mencionar algunos compositores que usaron dicho tratamiento: Isaac Albéniz y Enrique Granados, que compusieron mucha de

su música para piano pensando en la guitarra. Así mismo Manuel de Falla, Joaquín Turina y Joaquín Rodrigo concibieron una escritura orquestal inspirada en dicho instrumento. En Latinoamérica quizás el principal ejemplo sea Alberto Ginastera y más recientemente Leo Brouwer.

Los procedimientos ya expuestos constituyen el derrotero compositivo de los *Tres ostinatos concertantes*.

## 2. CONCEPCIÓN

### 2.1 Antecedentes

El primer concierto para guitarra y orquesta fue estrenado en 1808. Se trata del Concierto Op. 30 en *la mayor* de Mauro Giuliani y es representativo del clasicismo. Algunos conciertos más fueron compuestos en aquella época por el mismo Giuliani, Ferdinando Carulli y Francesco Molino.

No existe registro de conciertos escritos durante el siglo XIX por ninguno de los grandes compositores para guitarra; hablamos de Fernando Sor, Dionisio Aguado, Napoleón Coste, Francisco Tárrega y Johann Mertz, entre otros. Es muy posible que este vacío se deba al hecho de que por entonces la mayor parte del establecimiento musical consideraba a la guitarra como instrumento de segunda categoría. Pasaría más de un siglo para que Andrés Segovia lograra elevar el estatus de la guitarra solista como para convencer a los compositores coetáneos de que escribieran obras solistas y de concierto.

Se puede decir que el romanticismo aparece sólo hasta 1939, con el Concierto de Aranjuez de Joaquín Rodrigo, concierto que obedece también a una estética nacionalista. A partir de entonces la producción para este formato se incrementa, abarcando ahora sí diversas estéticas y técnicas. Hay de todo: romanticismo, impresionismo, expresionismo, músicas antiguas revisitadas, nacionalismo español y latinoamericano, jazz, pop, rock, lenguajes modernos y posmodernos y mezclas diversas de estos ingredientes. La lista de autores es extensa: Joaquín Rodrigo, Mario Castelnuovo Tedesco, Manuel Ponce, Federico Moreno Torroba, Salvador Bacarisse, Heitor Villa-Lobos, Leo Brouwer, Antonio Lauro, Ernesto Cordero, Ramón Noble, Jorge Ritter, Celedonio Romero, Malcolm Arnold, Manuel

Millán, Sven-David Sandstrom, Takashi Yoshimatsu, Carlos Franzetti, Lorenzo Palomo, Vuk Kulenovic, Samuel Zyman, Joaquín Clerch, Carlos Fariñas, Manuel de Elías, Alfredo del Mónaco, Luis Ochoa y muchísimos más.

A nivel local los autores que han producido obras con guitarra y orquesta son Mario Gómez Vignes, Jairo Restrepo, Álvaro Ramírez Sierra y Luis Antonio Escobar.

Con la reciente proliferación de compositores académicos colombianos entrenados en las nuevas técnicas compositivas, se está consolidando un amplio repertorio frecuentemente alimentado por las músicas autóctonas pero a la vez cargado de voces propias y originales. Toda esta producción sirvió de fuente para las búsquedas sonoras de este proyecto.

## **2.2 Planteamiento general**

El concepto sonoro cardinal de la obra se basa en la semejanza, la continuidad y la variación sutil mediante un proceso de retroalimentación sonora entre la guitarra y la orquesta. Para llevar a cabo esta retroalimentación se parte del concepto de síntesis o condensación en la guitarra y del concepto de despliegue o proyección de la guitarra hacia la orquesta.

El concepto de síntesis fue precisado para la creación del las *Piezas costeñas* y de los *Estudios Característicos*:

Sintetizar para la guitarra una música concebida para banda -como el porro o la cumbia- implica disponer (no apeñuscar) las voces en un ámbito más pequeño, aludir al color de otros instrumentos usando los colores de la guitarra, reproducir en pequeño y hasta donde sea posible en detalle, lo esencial de la fuente original. A su vez, la elaboración para guitarra de un solo vocal (por ejemplo un arrullo chocoano) es una ampliación que implica ocupar (no atiborrar) el espacio de la guitarra con los elementos que constituyen y caracterizan el arrullo (Cardona, 2007, p.82).

Al final del párrafo anterior se menciona la ampliación como uno de los recursos compositivos de los *Estudios Característicos*. Básicamente allí queda definido el concepto de despliegue, aunque en menor escala. La guitarra es entonces el modelo sonoro de la orquesta. Durante el proceso compositivo el material musical se trabajó en la guitarra para luego ser desplegado. Con esto no se quiere decir que la obra se compuso en la guitarra y luego se orquestó; lo que se hizo fue usar el instrumento solista como una especie de lente a través del cual se observó y posteriormente se proyectó el material compositivo en un formato más amplio. Finalmente, ya en un contexto concertante, la presencia simultánea de ambas entidades sonoras produce la retroalimentación de la que se habló más arriba.

### 3. PROCESO PRELIMINAR

#### 3.1 Preparación

Esta etapa se dio cada vez que se emprendió la composición de un movimiento. En cada oportunidad tuvo dos fases de exploración que se dieron paralelamente. La primera fase consistió en el estudio de la literatura y en la audición de recitales en vivo y grabaciones de conciertos para guitarra y orquesta, además de otros formatos. En esta búsqueda se puso especial atención a los procedimientos y técnicas compositivas y al uso de los materiales musicales, enfocándose en las obras que tuvieran alguna afinidad con el concepto musical-sonoro mencionado en el numeral 2.2.

Hay un numeroso grupo de obras compuestas para guitarra y orquesta en las últimas tres décadas. De entre la copiosa lista nombraremos algunas cuyos recursos técnicos o conceptuales fueron reveladores para la composición de los *Tres ostinatos concertantes*:

Takashi Yoshimatsu. *Pegasus effect*. Op.21. 1984.

Samuel Zyman. *Guitar Concerto*. 1990.

Vuk Kulenovic. *Vanishing Landscapes*. 1994.

Lorenzo Palomo. *Nocturnos de Andalucía*. 1996.

Carlos Franzetti. *Concierto del Plata*. 1997.

Carlos Alberto Vázquez. *Concierto Festivo*. 2003.

Ernesto Cordero. *Concierto Festivo*. 2003.

Leo Brouwer. *Tres danzas concertantes, Concierto de Lieja, Concierto Elegíaco, Concierto de Toronto, Concierto de Helsinki, Concierto de Volos, Concierto da Requiem*. La producción de Brouwer abarca más de tres décadas y es todo un

compendio de estilos, técnicas, conformaciones instrumentales y caracteres diversos.

Entre los conciertos emblemáticos, los de Joaquín Rodrigo (compuestos entre 1939 y 1982) y el de Heitor Villa-Lobos (1951) también arrojaron luces para el proceso creativo.

Otras obras que influyeron fueron:

Manuel de Falla. Obras orquestales.

Alberto Ginastera. *Variaciones concertantes*. 1953

Joaquín Rodrigo. *Tres piezas españolas*. 1954

Alberto Ginastera. *Conciertos 1 y 2 para piano y orquesta*. 1961 y 1972

Alberto Ginastera. *Sonata para guitarra Op.47*. 1976

Blas Atehortúa. *En el espíritu popular colombiano*. 1978

György Ligeti. *Concierto para violín*. 1993.

Marc-Andre Dalbavie. *Violín concerto*. 1996

Gavin Bryars. *Piano Concerto. The Solway canal*. 2010

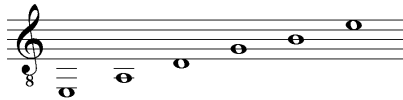
La segunda fase exploratoria se dio en la guitarra, experimentando con elementos característicos de las músicas colombianas tradicionales y populares y estudiando las particularidades sonoras del instrumento.

En este momento no se había resuelto si la estructura iba a ser en un solo movimiento extenso, en tres de duración estándar o en cinco o más secciones breves a manera de suite. Tampoco estaba definida la plantilla orquestal. Para tomar estas decisiones se requería conocer el material musical primario y así poder calcular su potencial.

### 3.2 El material primario

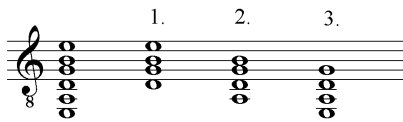
Se decidió unificar toda la obra alrededor de la guitarra. Primero que todo se tuvo en cuenta la afinación convencional del instrumento<sup>1</sup>:

Ejemplo 1: Afinación de la guitarra.



De la cual se desprende el uso melódico predominante de los intervallos de cuarta justa y de tercera mayor. En lo armónico también se tuvo en cuenta la afinación de la guitarra.

Ejemplo 2: Acordes producidos por las cuerdas al aire en la guitarra.



Los acordes 1, 2, y 3, tienen la posibilidad de ser descifrados desde la armonía tonal o modal<sup>2</sup> de varias formas:

1. - mi menor con séptima (Em7) o sol mayor con sexta agregada (G-add6).
2. - sol mayor con novena (G9) o la (mayor o menor) con undécima (A11 o Am11).
3. - mi menor con undécima (Em11) o sol con novena y decimotercera (G9-13).

---

<sup>1</sup> La *Sonata Op.47* y las *Variaciones concertantes Op.23* de Alberto Ginastera toman esta afinación como punto de partida.

<sup>2</sup> En los formatos de gaita (los cuales fueron la primera fuente de exploración) predominan los diseños melódicos tonales y modales.

Además, usando como bajo las distintas cuerdas al aire, se generan nuevos ámbitos armónicos para cada uno de estos acordes. La ambigüedad armónica derivada de las anteriores agrupaciones es empleada en los distintos movimientos.

En cuanto al ritmo se comenzó la búsqueda experimentando en la guitarra el uso del llamador (ver numeral 4.1). Después de probar varias alternativas se llegó a un motivo que ofrecía buenas posibilidades de desenvolvimiento:

Ejemplo 3: Motivo 1, generador de todo el concierto. (compás 5 de B)<sup>3</sup>

The image displays a musical score for a guitar piece, labeled 'Ejemplo 3: Motivo 1, generador de todo el concierto. (compás 5 de B)<sup>3</sup>'. The score is presented in three systems, each with a treble clef staff and a bass staff. The first system is in 2/8 time and features a melodic line with eighth and sixteenth notes, and a bass line with eighth notes. The second system includes triplets and a change in time signature to 3/8. The third system features more triplets and a change to 4/4 time.

Con este motivo ya se podía comenzar la elaboración de un primer movimiento, pero además se contaba con una reserva de elementos musicales de utilidad para toda la obra.

### 3.3 Plan general de la obra

Se observó que una de las características del material inicial, es que para su desarrollo es necesario disponer del tiempo suficiente (hablamos de la duración

<sup>3</sup> En estos casos la información entre paréntesis se refiere a la partitura orquestal; en mayúsculas aparecen las letras de ensayo.

del primer movimiento) para adelantar un proceso paulatino. Por esta razón se descartó una estructura en cinco o más divisiones breves. De otro lado, estructurar la obra en una sola sección extensa implicaba introducir segmentos contrastantes que interrumpirían el desarrollo gradual. De modo que ya se sabía que el primer movimiento sería relativamente extenso y que se enfocaría en una idea base. Teniendo esto en cuenta, se decidió que la obra tendría en total tres partes: la primera tendría un tempo moderado, la segunda sería lenta y la tercera rápida y virtuosística. En las tres partes se usarían materiales derivados del Motivo 1, presentado en el Ejemplo 3.

Para la selección de la plantilla orquestal se tuvieron en cuenta el concepto de proyección (ver numeral 2.2) y el manejo frecuente de cuerdas por pares que requiere la ejecución del Motivo 1 y sus derivaciones. Se optó entonces por una plantilla a dos: flautas (segunda también piccolo), oboes, clarinetes en si bemol, fagotes, cornos, trompetas en si bemol, trombones, una tuba, dos timbales, percusión para cuatro ejecutantes (palmas, triángulo, tam-tam, guacharaca o güiro, redoblante, tom-tom de piso, platillo suspendido y bombo), arpa (o piano) y cuerdas.

Una vez iniciado el proceso creativo, la obra comenzó a tomar su propio rumbo de manera orgánica, con lo cual el plan de la obra fue reconfigurándose desde el énfasis en el manejo de elementos de las músicas colombianas tradicionales hacia la exploración del ostinato como hilo conductor, eso sí, sin abandonar el uso de los elementos musicales tradicionales (movimientos I y III) y conservando el planteamiento sonoro inicial. Dicho cambio de rumbo no es casual. De hecho una de las características de las músicas tradicionales y populares de occidente -y seguramente de las demás culturas- es la presencia constante de los ostinatos.

El plan específico de cada movimiento, detalles sobre sus procesos compositivos y características específicas serán expuestos en los siguientes capítulos.

## 4. PRIMER MOVIMIENTO: *CONTRA-TIEMPO*

### 4.1 Antecedentes

Como ya se dijo, este movimiento trabaja sobre el tambor llamador. En la región de los Montes de María y en sus zonas de influencia en la costa atlántica colombiana, existe un formato instrumental tradicional que aún pervive: la gaita. El formato de gaita, según sea el género a ejecutar, consta de:

- Una línea melódica que puede ser una voz solista, coros, caña de millo (pito *atravesao*<sup>4</sup>) o gaitas macho y hembra.
- Palmas o tablas o maracas, encargados de marcar el acento métrico.
- Tambora o bombo, encargado de marcar subdivisiones del tiempo y de proveer sonidos graves.
- Tambor alegre, encargado de las improvisaciones.
- Tambor llamador, encargado de marcar el *contra-tiempo*, es decir, la segunda mitad de cada tiempo.

Son varios los géneros que hacen uso del llamador<sup>5</sup>: tambora, bullerengue, chalupa, cumbia, gaita y porro, entre otros (Valencia, 2004, p.11).

El ejecutante del llamador produce el sonido percutiendo con la palma de la mano el parche del tambor. Esto genera una acentuación del *contra-tiempo*, puesto que los acentos métricos están a cargo de instrumentos con sonido más débil como las

---

<sup>4</sup> Evidentemente el término proviene de la palabra *atravesado*, pero su uso se ha instituido no sólo en el habla, sino en la escritura. Al respecto, en Morroa, Sucre, se realiza cada año el oficialmente llamado Festival Nacional de Pito Atravesao, el más importante, si no el único, dedicado a este instrumento.

<sup>5</sup> Es importante anotar que la marcación constante del *contra-tiempo* está presente también en otros géneros como el rock y el pop; en estos casos dicha marcación suele estar a cargo del redoblante de la batería.

palmas, las tablas o la maraca. Aún así el oyente (o el bailarín) percibe correctamente los acentos del metro binario.

#### **4.2 Plan de la pieza**

El plan de la pieza consistió entonces en explorar las posibilidades que pueden derivar de la marcación persistente del contra-tiempo. Se decidió emplear tres recursos básicos:

- La variación del ostinato por medio del color y la textura, respetando el ritmo básico.
- La oposición de rítmicas contrastantes que contextualicen el ostinato de maneras diversas, transformando así su sentido.
- El desplazamiento del ostinato entre tiempos débiles y fuertes del compás.

En términos de tensión, la música traza un arco de ascenso y descenso.

#### **4.3 Establecimiento del patrón<sup>6</sup>**

Antes de aparecer explícitamente en el movimiento, El Motivo 1 (Ejemplo 3, p.15) requiere de una introducción cuya función es establecer las reglas del juego sobre las cuales se desarrollará el discurso musical. Dicha introducción comienza con un breve preámbulo que presenta en sucesión los elementos del patrón que se escuchará durante toda la pieza; a su vez el preámbulo consta de tres momentos:

- 1 - Establecimiento del pulso.
- 2 - Aparición gradual del contra-tiempo.
- 3 - Presentación del Motivo Introdutorio.

---

<sup>6</sup> El término *patrón* designará el esquema de pulso versus contra-tiempo.

El establecimiento del pulso se asigna a la percusión: dos músicos marcan los acentos métricos tocando palmas. Luego la guitarra en su registro bajo (quinta cuerda al aire) introduce el contra-tiempo, comenzando en pianísimo hasta llegar al forte, momento en el cual queda establecido el patrón. Seguidamente la propia guitarra presenta el Motivo Introdutorio.

#### 4.4 Motivo Introdutorio

Este material se deriva del Motivo 1 y cumple aquí la función de heraldo que anuncia la llegada posterior del material principal:

Ejemplo 4: Motivo Introdutorio. (compás 7)



Nótese cómo este motivo condensa cinco elementos principales: la acciaccatura, el intervalo de tercera mayor, la síncopa, el bordón<sup>7</sup> y por supuesto el contra-tiempo. El Motivo Introdutorio evoluciona usando estos elementos sobre y con el patrón, en una serie de repeticiones que buscan estimular la percepción de los ritmos existentes entre los distintos planos sonoros. Dicho de otro modo, el patrón por sí solo no ofrece variedad, pero al relacionarlo con los ritmos que lo rodean adquiere nuevos significados.

Continuando con la introducción, la orquesta emerge conservando el patrón, a la vez que comienza a realizar el despliegue de la guitarra. Para este despliegue inicial se eligió dar importancia al intervalo de tercera mayor y a la acciaccatura:

---

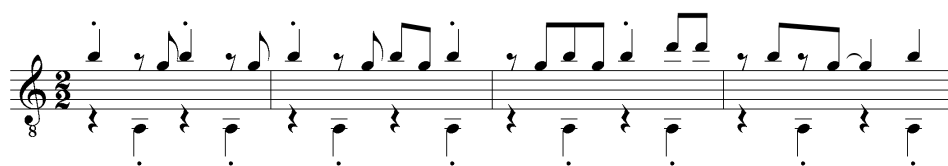
<sup>7</sup> Llamaremos *bordón* al sonido bajo ubicado al cierre de un motivo o frase melódica. El término se escogió porque dicho sonido: funciona como apoyo armónico, se ejecuta en los bordones de la guitarra y tiene una equivalencia musical con el verso quebrado que se repite al fin de cada copla (ver Diccionario de la Real Academia Española). No confundir con el contra-tiempo, cuya función es apuntalar la métrica.

los transientes<sup>8</sup> producidos al ejecutar dicho ornamento en la guitarra generan frecuencias que sirven de material sonoro también para la orquesta.

#### 4.5 Motivo 1

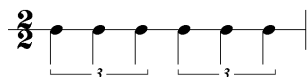
La introducción que se acaba de exponer fue compuesta después de haber definido el Motivo 1. Para construir dicho motivo se probaron diseños melódicos de uso corriente en las flautas de millo y las gaitas hembra y macho; también se buscó el uso de notas<sup>9</sup> correspondientes a la afinación de la guitarra:

Ejemplo 5: Motivo 1. (compás 5 de B)



El desarrollo subsecuente de este motivo emplea células rítmicas inspiradas en las improvisaciones del tambor alegre. Los tamboreros improvisan sobre ritmos que son subdivisiones del compás binario, entre ellas los tresillos.

Ejemplo 6: Tresillos



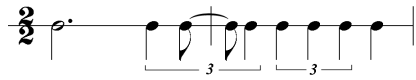
Uno de los recursos improvisatorios es el desplazamiento del inicio de tales tresillos al interior del compás:

<sup>8</sup> El transiente es el ataque inicial del sonido y contiene frecuencias armónicas y no armónicas (“ruidos”) con respecto a la frecuencia fundamental.

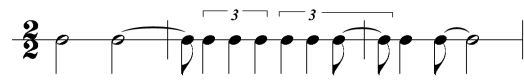
<sup>9</sup> En este texto el término *nota* se refiere al nombre, sin tener en cuenta la frecuencia. La altura específica se designará según el marco de referencia donde el *do* central del piano es *do4*.

Ejemplo 7: Desplazamiento de los tresillos.

a.



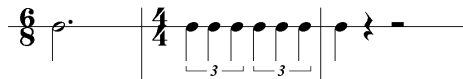
b.



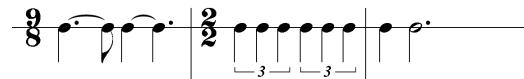
La escritura de los anteriores ejemplos puede resultar difícil de leer para la orquesta y poco clara en cuanto al gesto del director. Pensando en estos inconvenientes se resolvió buscar una forma de escritura más inteligible:

Ejemplo 8: Escritura para el desplazamiento de los tresillos.

a.



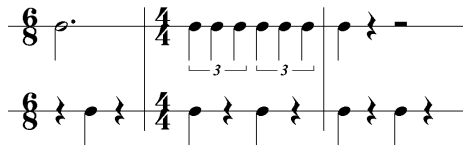
b.



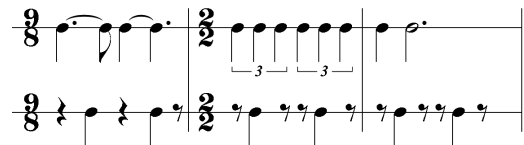
Si bien esta grafía implica un cambio de acentuación métrica para los motivos improvisatorios, la métrica a 2/2 y el ostinato del llamador deben seguir presentes<sup>10</sup>:

Ejemplo 9: Tresillos desplazados versus llamador.

a.



b.



El material de alturas sobre el cual se desarrollaron las variaciones rítmicas se puede resumir así:

<sup>10</sup> En el primer movimiento de *L'Histoire du Soldat* de Igor Stravinsky se presenta un problema similar; de allí se tomó el modelo para la escritura.



Entre uno y otro segmento se intercala la orquesta, observando por supuesto la premisa de mantener el contra-tiempo. Para ello se usa una fanfarria de notas largas en los bronce, con el contra-tiempo en la tuba y con el uso de la síncopa del Motivo Introdutorio:

Ejemplo 13: Fanfarria. (letra C)

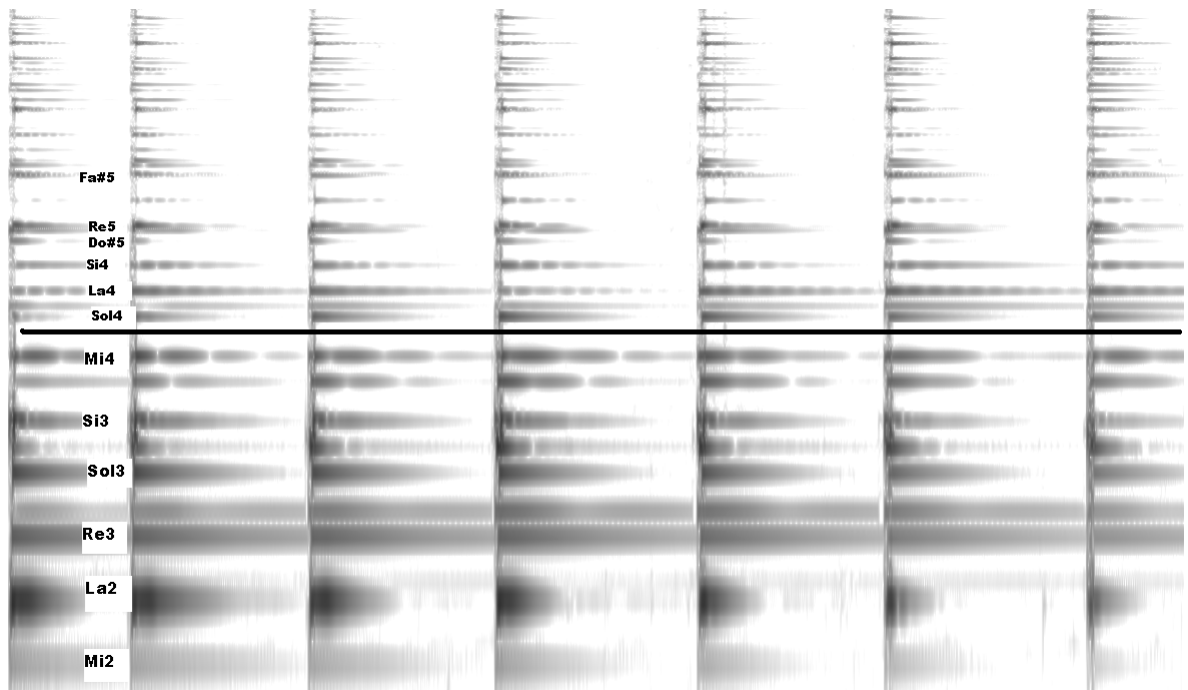
The musical score for Example 13, 'Fanfarria. (letra C)', is written in 2/2 time. It consists of six staves: Cms. 1 y 2 (two staves), Tpts. 1 y 2 (two staves), Tbns. 1 y 2 (two staves), and Tba. (one staff). The dynamics are marked as *mf* (mezzo-forte), *p* (piano), and *pp* (pianissimo). The score shows a fanfare of long notes in the brass instruments, with the tuba part featuring a syncopated rhythm. The dynamics change from *mf* to *p* and finally to *pp* across the measures.

#### 4.7 Resonancias

Una vez expuestos los motivos 1, 1a. y 1b. se requería un momento contrastante (como siempre, sin desaparecer el patrón). Dicho momento está inspirado en técnicas espectralistas. En la fase pre-compositiva se hizo un ejercicio de audición para descubrir los armónicos superiores más perceptibles al ejecutar simultáneamente las seis cuerdas al aire. Dicha búsqueda se realizó en varias guitarras, explorando diferentes sectores entre el tasto y el ponticello, con distintos rangos dinámicos, tipos de ataque, direcciones, ángulos de movimiento y velocidades de rasgueo. Se descubrió que los armónicos superiores que más resaltan son: *la4*, *re5*, *si4* y *sol4*. En las mejores guitarras y en ambientes silenciosos se pueden escuchar también *fa sostenido 5* y *do sostenido 5*.

Para confirmar la información obtenida con el oído se hizo un espectrograma:

Espectrograma de rasgueos en las seis cuerdas al aire<sup>11</sup>.



Cada columna de este gráfico corresponde a un rasgueo de las cuerdas al aire ejecutado con el pulgar. La columna de la izquierda muestra una pulsación en el tasto sobre el traste doce; en las siguientes columnas la pulsación se desplaza hasta llegar al ponticello en la columna de la derecha.

Se puede observar cómo los sonidos fundamentales y los armónicos que se encuentran por debajo del *mi4* (primera cuerda al aire) conservan las mismas características a pesar de los cambios de color entre tasto y ponticello. Igual sucede con los armónicos inmediatamente superiores a dicho *mi4*. Son estos precisamente los armónicos que resultaron más perceptibles para el oído. Se

---

<sup>11</sup> Obtenido con el programa de computador Sonic Visualizer y con la guitarra del autor.

observa también que algunos de los armónicos más lejanos se van haciendo más evidentes a medida que el color de la pulsación se hace más brillante y metálico.

Con estos datos se procedió a elaborar la orquestación: los vientos amplifican las resonancias de la guitarra mientras que el arpa delinea el inicio de cada sonido. En la base, las cuerdas se encargan del patrón. El diálogo entre orquesta y guitarra es aquí un diálogo de densidades sonoras (letra E).

#### **4.8 Orquestaciones del patrón**

Posteriormente (letra F) aparecen diversos modos de expresar el patrón con base en el color, la intensidad, la articulación y la figuración.

En los bronces se logra el efecto con ayuda de la sordina plunger usada en posición cerrada o abierta. El acento del llamador corresponde a la posición abierta mientras que el acento métrico coincide con la posición cerrada. Usando estos recursos, los bronces tocan el Motivo 1 en aumentación. Luego (letra G) ejecutan el patrón acompañando a la guitarra, la cual presenta variantes del Motivo Introdutorio y del Motivo 1 con nuevas texturas.

El contra-tiempo (que cumple también la función de nota pedal) comienza aquí un movimiento cuyo derrotero son las cuerdas de la guitarra al aire: después del *la*<sup>2</sup> que se ha escuchado hasta el momento, el pedal pasa al *re*<sup>3</sup>.

En las maderas, el modo de construir el patrón consiste en pasar de determinada altura a su octava superior ejecutando un crescendo (letra H).

Una vez elaboradas estas dos formas de ejecución del patrón, se pensó en el modo de combinarlas para producir una especie de aumentación del ostinato. De allí surgió este episodio:

Ejemplo 14: Patrón orquestado en los vientos. (compás 4 de I)

The musical score for Example 14 is arranged in two systems. The first system includes parts for Flutes and Piccolo (Fls. y Pcl.), Oboes (Ob. 1 y 2), Clarinets (Cls. 1 y 2), Bassoons (Fgs. 1 y 2), and Bass Trombones (Tbns. 1 y 2). The second system includes parts for Clarinets (Cls. 1 y 2), Trumpets (Tpts. 1 y 2), and Tubas (Tba.). The woodwind parts (Ob., Cls., Fgs.) feature a rhythmic pattern of eighth notes with dynamic markings of *f* and *p* alternating every two measures. The brass parts (Tpts., Tbns., Tba.) play a similar rhythmic pattern, with the word "phunger" written below the notes in the trumpet and trombone parts. The score is in 2/2 time and the key signature has one sharp (F#).

A este diálogo entre maderas y bronce se suma la percusión (timbal y bombo) ejecutando variantes de la célula rítmica presentada en el Motivo Introductorio:

Ejemplo 15: Célula rítmica en timbal y bombo. (letra I)

The musical notation for Example 15 shows a rhythmic cell in 2/2 time. It consists of a half note followed by a quarter note, then a quarter note, and finally a half note. The notes are G4, A4, B4, and C5, respectively. The time signature is 2/2.

## 4.9 Pasaje improvisatorio

Los ritmos del timbal y del bombo se usan también como preparación para un momento de carácter improvisatorio en la percusión. Se utiliza el tom-tom de piso haciendo las veces del tambor alegre. Hay que anotar que en este pasaje la parte del tom-tom está escrita: al decir que es improvisatoria se hace referencia al efecto que se quiere producir.

Para este momento se necesitó de nuevo la escritura métrica anotada en el Ejemplo 9:

Ejemplo 16: Pasaje improvisatorio. (compás 7 de J)

The musical score for Example 16 consists of two staves. The top staff is labeled 'Palmas' and the bottom staff is labeled 'Tom de piso'. The piece is in 2/2 time and consists of 7 measures. The first measure has a 2/2 time signature. The second measure changes to 6/8. The third measure returns to 2/2. The fourth measure changes to 3/8. The fifth measure returns to 2/2. The sixth measure changes to 2/2. The seventh measure returns to 2/2. The 'Palmas' part features a series of quarter notes and rests. The 'Tom de piso' part features a series of quarter notes and rests, with triplets in measures 3, 4, and 5. The score ends with a double bar line.

Aquí se hace necesaria una digresión. Al momento de elegir la percusión básica para este movimiento, se evitó el uso de los instrumentos típicos. Esto puede parecer contradictorio puesto que el material sonoro proviene de un formato instrumental colmado de tambores e idiófonos, pero recuérdese que la guitarra actúa como un filtro que tamiza el material originario antes de proyectarlo en una orquesta estándar. En este movimiento la única percusión que se coló por nuestro tamiz fueron las palmas, más que todo por razones de sonoridad.

El tom-tom se encarga entonces de las rítmicas improvisatorias, las palmas del pulso y los vientos del contra-tiempo, esta vez dibujando una línea melódica tomada del Motivo 1b. y del Motivo 1:

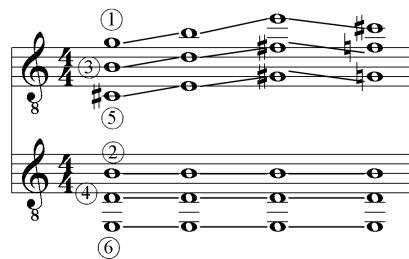
Ejemplo 17: Contra-tiempo melódico. (letra J)



#### 4.10 Armonía construida desde la guitarra

El contra-tiempo melódico fue construido en la guitarra usando un recurso idiomático: tres voces se desplazan por movimiento directo mientras las otras tres se mantienen:

Ejemplo 18: Construcción de acordes en la guitarra.



El encadenamiento y el color armónico así producidos son utilizados más adelante por la orquesta en este movimiento y en los subsiguientes:

Ejemplo 19: Contra-tiempo melódico en la guitarra. (letra K)



En esta sección, mientras la guitarra presenta variantes del material motivico (letras K y L), la orquesta acompaña ejecutando el patrón de diversas maneras, combinándolas en forma sucesiva o simultánea.

En las maderas usando figuraciones de semicorcheas y negras y mezclando timbres:

Ejemplo 20: Patrón orquestado en las maderas. (compás 3 antes de L)

The musical score for woodwinds (Clars. 1 y 2 and Fgs. 1 y 2) shows a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The dynamics are marked with 'p' (piano) throughout the passage.

en las cuerdas con base en los contrastes de los arcos: punta-talón para los ataques y tasto-ponticello para la ubicación.

Ejemplo 21: Patrón orquestado en las cuerdas. (compás 10 antes de M)

The musical score for strings (Vn.1, Vn.2, Vla., Chlo., Cb.) shows various bowing techniques and dynamics. The techniques include 'pont.' (punta-talón), 'simile', 'tasto', and 'ponta'. The dynamics range from 'pp' (pianissimo) to 'f' (forte).

y de nuevo en los bronce con el recurso ya utilizado en la letra G.

#### 4.11 Clímax y cadencia

Antes de llegar al clímax de la pieza, se necesitó un momento de reimpulso. Para lograrlo se recurrió a presentar variantes del material motivico en la orquesta (letras M y N). El clímax se logra con la orquestación del material expuesto previamente por la guitarra (letra K) con una variación rítmica obtenida por medio del intercambio entre pulso y contra-tiempo:

Ejemplo 22: Pasaje climático. (letra Ñ)

The musical score for Example 22, titled 'Pasaje climático. (letra Ñ)', is written for five staves. The top staff is for Oboe (Ob.), the second for Clarinet (Clts.), the third for Flute (Fgs.), and the bottom two for strings (1 y 2). The music is in 3/2 time and features a dynamic range from forte (f) to fortissimo (ff). The passage is characterized by a rhythmic interchange between pulse and contra-time, with various melodic lines and rests across the staves.

Luego del clímax se necesitó una continuación a cargo de la guitarra solista, un espacio de protagonismo que hasta el momento no se había presentado: una cadencia. Surgió entonces una pregunta: ¿Cómo hacer para no romper lo que fue construido con fundamento en el maridaje y la amalgama entre guitarra y orquesta? Para resolver esto se optó por continuar con la premisa del movimiento: el contra-tiempo siempre está presente. La cadencia (letra P) se construyó en cuatro momentos:

- Presentación de elementos del Motivo 1 en aumentación, acompañado de arpeggios a la manera de los glisandos de un arpa.

- Elaboración de una trama rítmica a tres voces alternada con insertos homofónicos tomados de la aparición de los bronce en la letra C.
- Intensificación de la figuración y la dinámica hasta llegar al punto culminante.
- Disolución y puente para dar entrada nuevamente a la orquesta.

#### **4.12 Conclusión**

El enlace entre la cadencia y la orquesta (letra Q) se da de manera delicada, por medio del recurso de las resonancias utilizado antes en la letra E. Para cerrar el movimiento se buscó desdibujar el patrón, es decir, la regularidad entre pulso versus contra-tiempo por medio del desplazamiento constante del acento entre el primero y segundo cuartos del compás (letras S y T), en un diálogo entre las distintas familias de la orquesta y la guitarra, esta última ejecutando acordes y arpeggios en forte y fortísimo.

## 5. SEGUNDO MOVIMIENTO: *PASSACAGLIA*

### 5.1 Plan de la pieza

Para el segundo movimiento se decidió (siguiendo un esquema formal típico del concierto para instrumento solista y orquesta) tomar un tempo lento. Ya desde los primeros esbozos se utilizó material interválico y de alturas basado en el Motivo 1 del primer movimiento, pero esta vez en un metro de 3/4:

Ejemplo 23: Bajo ostinato del segundo movimiento. (compás 1)



que tuvieran passacaglias entre sus movimientos y se encontraron unos cuantos ejemplos:

Benjamin Britten. Concierto para violín en re menor Op.15. 1939.

Dimitri Shostakovich. Concierto para violín No.1, Op.77. 1948.

Benjamin Britten. Sinfonía para cello y orquesta Op.68. 1963.

Gyorgy Ligeti. Concierto para violín. 1993.

Edward Gregson. Concierto para piano y vientos Homages. 1997.

John Corigliano. Concierto para violin The red violin. 2003.

Como en el primer movimiento, las obras que más llamaron la atención para el proceso compositivo fueron las escritas en las últimas tres décadas. La excepción a esta regla es la ya mencionada *Passacaglia* de las *Tres piezas españolas* para guitarra de Joaquín Rodrigo (compuesta en 1954), que sirvió de modelo a escala para el plan de la obra.

Al iniciar el proceso de escritura se descubrió que para poder dar un sentido de dirección e integridad a cada variación el ostinato debía ser más extenso. Para el efecto se recurrió a presentar un segundo segmento de nueve compases que es una variación reconocible del primer segmento y que -obviamente- tiene la misma estructura subyacente:

Ejemplo 25: Segundo segmento del bajo ostinato. (compás 10)



Así mismo, por estructurarse sobre un ostinato, el movimiento demandaba la duración suficiente para adelantar un proceso paulatino. Por último se decidió que las variaciones sucesivas describirían un arco general similar al del primer movimiento.

## 5.2 Desarrollo

El arco de tensión está construido sobre las distintas variaciones agrupadas en seis momentos:

### 5.2.1 Exposición (Apertura y variaciones 1 y 2)

#### Apertura

Se enuncia el ostinato en el registro grave de las cuerdas. En esta exposición se presenta una especie de ilusión auditiva (por analogía con las ilusiones ópticas). La ilusión es armónica. Recordemos que las notas estructurales del ostinato forman un tetracordio frigio, correspondiente al tetracordio superior de la escala menor natural. Los contrabajos tocan la nota *si*1, la nota más grave en ese momento. Mientras tanto los chelos tocan el ostinato, que está construido sobre las notas de la escala menor natural. Cuando los chelos tocan el *re sostenido* 3 se produce una impresión de sorpresa, como si el acorde de *si mayor* se entrometiera en un ambiente al cual no pertenece<sup>12</sup>.

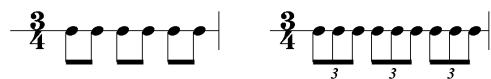
Ejemplo 26: Ilusión armónica.

<sup>12</sup> Este tipo de ambigüedades armónicas se presenta también en el primer movimiento, pero allí su papel no es tan protagónico.

### Variación 1 (letras A y B)

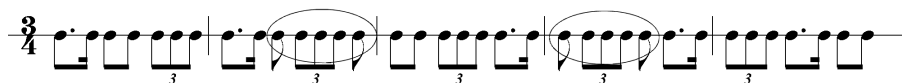
El ostinato de los chelos va acompañado por un coral en el resto de las cuerdas. En el segundo segmento la guitarra hace su aparición exponiendo una especie de ilusión métrica que funciona así: usualmente la subdivisión de los tiempos del compás se da por dos o por tres:

Ejemplo 27: Subdivisión habitual en corcheas y en tresillos de corcheas.



Ya sea en estos casos o en sus diferentes combinaciones, la percepción de los tiempos del compás sigue siendo regular; en términos visuales se podría decir que los tiempos están ubicados en líneas paralelas. En la apertura del movimiento, el “paralelismo” métrico del compás de 3/4 se percibe claramente. Pero cuando la guitarra comienza su parte lo hace con una figuración rítmica que da la sensación de distorsionar dicho paralelismo:

Ejemplo 28: “Distorsión” rítmica por medio del desplazamiento de tresillos.



Se puede observar el procedimiento de desplazamiento gradual del tresillo de corcheas desde el último tiempo en el primer compás hasta el primer tiempo en el último compás<sup>13</sup>.

---

<sup>13</sup> En el primer movimiento se usa un procedimiento similar de desplazamiento de tresillos, pero allí la presencia constante del esquema de pulso versus contra-tiempo mantiene el marco de referencia métrico.

Variación 2 (letras C y D)

El material interválico y de alturas en esta variación proviene del primer movimiento. La guitarra presenta otra suerte de distorsión mediante el uso del glisando. Esto sumado al empleo de las células rítmicas de la variación anterior enfatiza la sensación de “deformidad”.

### **5.2.2 Motivos secundarios (Variaciones 3 y 4)**

Variación 3 (letras E y F)

Esta variación vuelve a la regularidad métrica y hace a un lado las distorsiones rítmicas. El ostinato cambia de color y de registro. En el primer segmento el oboe, usando acciaccaturas y ornamentaciones, dibuja una melodía que hace contrapunto al ostinato. En el segundo segmento es el clarinete el encargado de esta función. Se emplea material motívico del primer movimiento.

Variación 4 (letras G y H)

Esta vez la guitarra hace el contrapunto al ostinato utilizando arpeggios idiomáticos del instrumento. En el primer segmento la figuración es de semicorcheas y en el segundo se intensifica empleando seisillos.

### **5.2.3 Preparación del momento cadencial (Variaciones 5 y 6)**

Variación 5 (letras I y J)

Esta variación está a cargo de la orquesta. Sigue en ascenso el registro del ostinato, el cual además, se presenta con la distorsión rítmica ya referida, delineada por el redoblante. Desde este momento se comienza a preparar el clímax del movimiento. En el segundo segmento la textura se engruesa y la intensidad aumenta.

Variación 6 (letras K y L)

Continúa el proceso de agrandamiento ya iniciado. La dinámica sigue en aumento y los instrumentos de la orquesta se van sumando, dirigiéndose al tutti con el cual concluye la variación.

#### **5.2.4 Cadencia y clímax (Variación 7)**

Variación 7 (letras M y N)

A manera de cadencia, la guitarra ejecuta un solo en fortísimo con una serie de rasgueos que son un coral armonizado del ostinato. El segundo segmento presenta un diálogo responsorial entre la guitarra y los bronce.

#### **5.2.5 Resonancias (Variación 8)**

Variación 8 (letras Ñ y O)

Acaba de suceder el clímax de la obra. Para cerrar el movimiento comienza el retorno al reposo. Después de un puente corto y llano, el ostinato se configura en una mezcla de puntillismo y resonancia. Cada instrumento toca la nota correspondiente y la prolonga. El contorno de la melodía se dispersa por todos los registros de la orquesta, pero el arpa delinea el contorno original, aglutinando las resonancias disgregadas.

#### **5.2.6 Conclusión (Variaciones 9 y 10)**

Variación 9 (letra O)

En este punto se hizo necesario elaborar un puente que enlazara todo lo anterior con la conclusión del movimiento. La solución se halló ejecutando en la guitarra una variación del ostinato más libre y más breve. La dinámica va en descenso.

### Variación 10 (letras P y Q)

En el primer segmento reaparece el ostinato explícito, esta vez en sonidos armónicos de los violines y cinco octavas por encima con respecto al registro inicial. Entre tanto los clarinetes presentan una condensación de las ideas del inicio. En el segundo segmento el papel de los clarinetes es asumido por la guitarra. Las ideas se disuelven, la dinámica desciende, hay un silencio, el movimiento llega a su conclusión.



El dibujo melódico-rítmico subyacente en este motivo:

Ejemplo 30: Estructura subyacente del inicio del Motivo 1.



hizo recordar el esquema de acompañamiento del bambuco:

Ejemplo 31: Esquema de acompañamiento del bambuco<sup>15</sup>.



Se puede observar que este esquema contiene un silencio y cinco ataques. Son estas cinco pulsaciones y la dirección del movimiento interválico lo que se asemeja a nuestro motivo. De allí surgió la idea de emplear algunas características del bambuco para el desarrollo del movimiento<sup>16</sup>. Así se sumaron dos paradigmas específicos (métrica irregular y elementos del bambuco) a los paradigmas generales. El primer resultado que esto arrojó fue que el esquema de bambuco estaría distorsionado en una métrica de 5/4. Se pensó entonces en presentar variantes, variaciones y apostillas a diversos tipos de acompañamiento de bambuco; este sería el plan básico de la pieza.

---

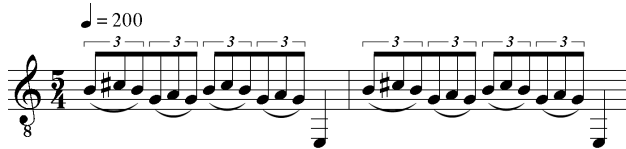
<sup>15</sup> La escritura de este ejemplo cumple una función prescriptiva, no descriptiva, como lo expone Seeger en su texto *Prescriptive and Descriptive Music Writing* (citado por Santamaría, 2007, p.16). Sobre la escritura del bambuco se recomienda consultar el texto de Elkin Pérez que aparece en la bibliografía.

<sup>16</sup> Entre los numerosos bambucos escritos o transcritos para la guitarra solista se encontró uno cuyo tratamiento compositivo ofrecía buena cantidad de elementos para el desarrollo del proceso creativo. Se trata de la pieza titulada precisamente *Bambuco*, perteneciente a la obra *En el espíritu popular colombiano* del compositor Blas Emilio Atehortúa.

## 6.2 Motivo 1

Volviendo a la creación del Motivo 1, en un principio las bordaduras eran diatónicas y estaban presentes en las cuatro primeras negras de cada compás:

Ejemplo 32: Primer prototipo del Motivo 1



En la fase pre-compositiva del tercer movimiento, uno de los ejercicios de audición que se hizo con la guitarra consistió en la repetición cíclica de estos dos compases, aplicando las distintas variables ya mencionadas en el numeral 4.7. Con este ejercicio se buscaba, por medio de la repetición insistente, influir sobre la percepción y encontrar entre líneas nueva información auditiva y musical<sup>17</sup>. Se descubrió que el ornamento llegaba a ser percibido como una desviación de la nota real. Luego se probó con bordaduras de semitono y el efecto de distorsión resultó más evidente, sobre todo si se alternaban bordaduras de tono con bordaduras de semitono. Después de varias pruebas se llegó a este motivo:

Ejemplo 33: Segundo prototipo del Motivo 1



Pero este diseño se escuchaba algo esquemático, lo cual no era deseable dada la premisa de irregularidad descrita en el plan compositivo del movimiento (ver numeral 6.1). De modo que se buscó una manera de aliviar dicho esquematismo.

<sup>17</sup> Este tipo de mecanismo ha sido trabajado ampliamente con técnicas de composición minimalistas.

Finalmente se encontró una solución que en medio de la variedad deja percibir el efecto de distorsión :

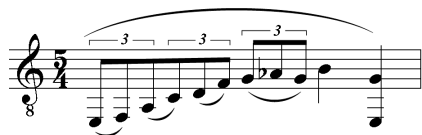
Ejemplo 34: Motivo 1 del tercer movimiento. (compás 1)



La alternancia entre bordaduras de tono y semitono se convirtió en elemento a utilizar a lo largo del movimiento.

Del Motivo 1 se derivó el Motivo 1a:

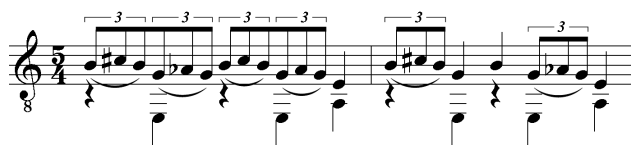
Ejemplo 35: Motivo 1a. del tercer movimiento. (tres compases antes de A)



que puede funcionar como motivo o como puente. Esta doble cualidad lo volverá muy útil en el desarrollo ulterior.

Cuando vuelve el Motivo 1, llega acompañado por los bajos:

Ejemplo 36: Entrada de los bajos para el Motivo 1. (letra A)



La partición del compás de 5/4 se ha venido expresando gráficamente como 2+3. Al momento de comenzar los bajos de la guitarra, la orquesta se encarga de

marcar los tiempos uno y tres del compás -los acentos métricos- mientras que la guitarra marca los contra-tiempos. Esta es una necesidad de la escritura del bambuco (Pérez, 2003), pero es además una característica esencial del primer movimiento.

En cuanto a la orquestación, aquí se decidió presentar los tresillos en forma no lineal, al igual que en los momentos de resonancias de los movimientos precedentes (letras E y Q del primer movimiento y letra Ñ del segundo), donde cada instrumento de la orquesta toca la nota correspondiente a cada cuerda de la guitarra:

Ejemplo 37: Orquestación del motivo 1. (compás 3 de A)

A partir de este momento se decidió introducir el silencio del acompañamiento del bambuco (ver Ejemplo 31) en el contexto métrico de 5/4. Se hizo necesario entonces buscar la forma de escritura más adecuada, procurando que el silencio tuviera el sentido del *hipo* del bambuco (Pérez, 2003, p.4) y al mismo tiempo que fuera inteligible para la orquesta y para el gesto de dirección (los corchetes sirven para visualizar los acentos de los compases):

Ejemplo 38: Opciones de escritura para el esquema de bambuco usando mezclas con el metro de 5/4.

♩ = 200

a. 

b. 

c. 

d. 

e. 

En *a.* el silencio tiene el peso deseado pero la gestualidad de la dirección se hace confusa. En *b.* y *c.* los acentos del 6/4 no enfatizan el peso requerido para todas las notas *si*; igual sucede en *d.* con el compás de 3/2. En *e.* los acentos del *si* quedan claros en ambos compases y el gesto de dirección se facilita, aunque el silencio no tiene tanto peso. Se prefirió entonces la opción *e.* por ser la más clara y sencilla, siempre y cuando se tenga el cuidado de hacer “escuchar” el silencio de negra.

### 6.3 Motivo 2

Para proporcionar un momento contrastante, la guitarra continúa con una transformación del Motivo 1 consistente en una melodía en notas largas. Dicha melodía sigue siendo acompañada por bordaduras de tresillos:

Ejemplo 39: Motivo 2 (compás 5 de B)

The image shows three staves of musical notation for Motivo 2. The first staff is marked 'XI' and 'f', the second 'VI' and 'mf', and the third 'III' and 'mf'. Each staff contains a melodic line with various ornaments (accents, slurs) and fingerings (3, 3, 3, 3, 0, 2, 3). The notation includes notes with stems, beams, and slurs, along with dynamic markings and fingering numbers.

Las notas estructurales de este motivo son:

Ejemplo 40: Estructura subyacente del Motivo 2.

The image shows a single staff of musical notation representing the underlying structure of Motivo 2. It consists of a sequence of notes: a half note with a sharp sign, followed by quarter notes, and a final half note with a sharp sign.

Este motivo será utilizado en momentos posteriores.

## 6.4 Esquemas de acompañamiento de bambuco

Según el plan de la pieza, a lo largo del movimiento se deben elaborar distintos esquemas de acompañamiento del bambuco. Para empezar se eligió este modelo proveniente del esquema presentado en el Ejemplo 31:

Ejemplo 41: Motivo 3. Esquema de bambuco en 3/4. (compás 5 de E)



Para llegar a este momento se elaboró un puente extenso (veintiún compases) que comienza en el cierre de la exposición (letra C) y llega hasta dos compases antes del Motivo 3 (letra E). Dicho puente está elaborado sobre una textura en la cual las secciones de la orquesta dialogan constantemente haciendo uso de los Motivos 1, 1a. y 2. La presencia de estos motivos continuará de manera constante en la sección central, ya no sólo como puentes, sino también como acompañamientos o como incisos.

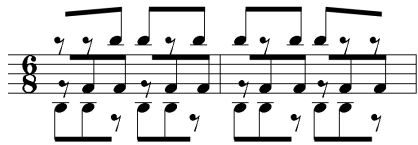
En la guitarra el Motivo 3 se va transformando hasta convertirse finalmente en un acompañamiento para la orquesta, mientras ésta expone el Motivo 2:

Ejemplo 42: Orquestación del Motivo 2 (letra G)

The image shows a musical score for the orchestration of Motivo 2 (letra G). The score is written for a string quartet and a cello. The instruments are: Fls. y Pel. (Flutes and Piccolo), Ob. 1 y 2 (Oboes), Clts. 1 y 2 (Clarinets), Fgs. 1 y 2 (Fagots), and Cts. 1 y 2 (Cellos). The score is in 3/4 time and features a key signature of one flat. The music is marked with a forte (f) dynamic. The score consists of 12 measures. The Flutes and Piccolo play a melodic line with triplets and accents. The Oboes, Clarinets, and Fagots play a rhythmic accompaniment with triplets and accents. The Cellos play a melodic line with triplets and accents.



Ejemplo 44: Desplazamientos de la base rítmica del bambuco en 6/8.



generando así una sonoridad intrincada (letras L y M).

El clímax llega con un tutti de los vientos en fortísimo, presentando las notas de las cuerdas de la guitarra al aire (letra N).

## 6.6 Disolución y conclusión

A partir de la letra Ñ desaparece el esquema a 6/8. De aquí en adelante se escuchan referencias al esquema de 3/4, aunque ya no están escritas en dicho metro. Vuelve a primar el uso combinado del 5/4 con el 3/2, en tanto que se va disolviendo el material del movimiento. La disolución se presenta también en las bordaduras del Motivo 1 por aumentación; con ellas se llega a la culminación al final de la letra R.

Después de esto se escuchan los ecos: el movimiento cierra con la guitarra ejecutando el Motivo 1 del tercer movimiento en la región aguda y con el uso de armónicos. Violines y violas suenan también en armónicos. Por último, se escucha a la guitarra ejecutando el inicio del Motivo Introdutorio del primer movimiento.

## 7. CONCLUSIONES

La composición de los *Tres ostinatos concertantes* ofreció la oportunidad y el reto de estudiar y elaborar ideas musicales que vienen en continua gestación y transformación desde que el autor emprendió su búsqueda compositiva hace ya tiempo. En esta ocasión, tal búsqueda significó la inmersión en un mundo sonoro tan vasto como el de la orquesta sinfónica. La guitarra sirvió de antejo a través del cual se observó este mundo nuevo, o también si se quiere, sirvió de guía de la expedición. Y como en toda expedición fructífera, en ésta se hallaron recursos que podrán ser explotados a futuro en nuevos proyectos.

Se encontró por ejemplo que conceptos como *retroalimentación sonora*, *ilusión auditiva* o *distorsión*, ameritan ser elaborados en extenso y en profundidad. Por supuesto que estos conceptos no son nuevos: abundan los ejemplos de obras musicales de casi cualquier época, género o estilo, en las cuales se han tratado dichas ideas. Pero aquí la diferencia consiste en el tratamiento protagónico que se puede dar a estos conceptos como fundamento del discurso musical.

Concluida la escritura de los *Tres ostinatos concertantes* surgen ciertas reflexiones en torno al proceso compositivo. Recordando lo dicho por Stravinsky en su texto *Poética musical*, el ejercicio de la creación obliga a quien lo asume a ser un observador de objetos pero sobre todo de relaciones. Es la observación acertada la que permite encontrar las conexiones ocultas y las reacciones transformadoras. En este sentido la composición musical tiene también algo de ciencia. Es como un laboratorio donde los materiales se combinan y recombinan hasta encontrar nuevos compuestos.

El inveterado concepto de música como ciencia es muy sugestivo y hasta tranquilizador para el compositor (recordemos de nuevo a Stravinsky). Cuando se emprende una obra nunca se sabe exactamente qué es lo que va a resultar de tal empresa, pero si se supone que los materiales utilizados “obedecen” a sus propias leyes, la labor del creador se limitará en buena medida a estar atento a los indicios que sirvan para descubrirlas. Es cierto que estos temas se pueden prestar para inagotables discusiones y disquisiciones, pero en el caso del proceso creativo que nos ocupa fue esa la actitud rectora: la del observador.

La partitura de los *Tres ostinatos concertantes* es entonces el texto definitivo en el cual se presentan las ideas musicales, se discuten, se refutan, se defienden, se sacan conclusiones y se formulan sus leyes internas. Todo esto a la vez: urdido en código musical.

## 8. BIBLIOGRAFÍA

Abadía Morales, Guillermo. (1977). *Compendio general de folklore colombiano*, (3ª Ed.) Bogotá: Biblioteca Básica Colombiana. Vol. 24. Instituto Colombiano de Cultura.

Adler, S. (1989). *The study of orchestration*. (2ª Ed.) New York – London: W. W. Norton and Company.

Brouwer, Leo. (1989). *Concerto elegiaco*. París: Editions Max Eschig.

Brouwer, Leo. (1990). *Concerto de Toronto*. Quebec: Doberman-Yppan

Cardona, Bernardo. (2006). *Cinco piezas costeñas*. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT.

Cardona, Bernardo. (2007). *Estudios Característicos*. Monografía de Especialización no publicada. Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.

Cardona, Julián Amador. (2005) *En el espíritu popular colombiano. Propuesta interpretativa de la música colombiana escrita para guitarra*. Monografía de especialización no publicada. Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.

*Cartografía de prácticas musicales en Colombia*. (s.f.). Recuperado el 25 de noviembre de 2010, de <http://www.bibliotecanacional.gov.co/?idcategoria=28543>.

Catelnuovo-Tedesco, Mario. (s.f.) *Concerto per due chitarre e orchestra op.201*. Ancona: Berben.

Catelnuovo-Tedesco, Mario. (1954.) 1º *Concerto (in Re) per chitarra e orchestra op.99*. London: Schott.

Catelnuovo-Tedesco, Mario. (1968.) 2º *Concerto (in Do) per chitarra e orchestra op.160*. Mainz: Schott.

Fernández, Eduardo. (2003). *Ensayos sobre las obras para laúd de J. S. Bach*. Montevideo: ART Ediciones.

Franco Duque, Luis Fernando. (2004). *Música andina occidental, entre pasillos y bambucos*. Cartilla de iniciación musical. Bogotá: Ministerio de Cultura. República de Colombia. Cartilla y disco compacto.

Ginastera, Alberto. (1984). *Sonata for guitar Op.47*. New York: Boosey & Hawkes.

Giuliani, Mauro. (1973). *Terzo concerto in fa maggiore per chitarra e orchestra op.70*. Milano: Suvini Zerboni.

Giuliani, Mauro. (1977). *Primo concerto in la maggiore per chitarra e orchestra op.30*. Milano: Suvini Zerboni.

*Músicas caribe occidental*. (s.f.). Recuperado el 25 de noviembre de 2010, de <http://www.bibliotecanacional.gov.co/tradicionales/ejes/visualizar/3>.

Pérez, Elkin. (2003). *Estudio sobre la escritura del Bambuco*. Artículo. Medellín: Escuela Popular de Arte EPA.

Rodrigo, Joaquín. (1962). *Fantasia para un gentleman*. London: Ernst Eulenburg & Co GmbH.

Rodrigo, Joaquín. (1977). *Concierto Madrigal para dos guitarra y orquesta*. Madrid: Joaquín Rodrigo.

Rodrigo, Joaquín. (1984). *Concierto de Aranjuez for guitar and orchestra*. London: Ernst Eulenburg & Co GmbH.

Rodrigo, Joaquín. (1995). *Music for guitar*. New York: Schott.

Santamaría, Carolina. (2007). El bambuco, los saberes mestizos y la academia: Un análisis histórico de la persistencia de la colonialidad en los estudios musicales latinoamericanos, *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, Vol.28, No.1 (Spring - Summer). 1-23. Recuperado el 15 de mayo de 2010 de la base de datos Jstor.

Stravinsky, Igor. (1947). *Poetics of Music in the form of six lessons*. Nueva York. Vintage Books.

Valencia Rincón, Victoriano. (2004). *Pitos y tambores*. Cartilla de iniciación musical. Bogotá: Ministerio de Cultura. República de Colombia. Cartilla y disco compacto.

Villadiego, Paulo. *Gaitazo. Manual multimedia de gaitas colombianas*. (2007). Recuperado el 25 de noviembre de 2010, de <http://gaitazo.com/?p=719>

Villa-Lobos, Heitor. (1971). *Concerto: pour guitare et petit orchestre*. París: Editions Max Eschig.

## 9. DISCOGRAFÍA

*Andalusian Nocturnes/Spanish Songs*. Palomo, L. Naxos. 8 557 135. (2006).

*Ballet music*. Falla, M. de. Regis. RRC1271. (1994).

*BROUWER, L. Guitar Concerto No. 5 / From Yesterday to Penny Lane / ALBENIZ, I. Iberia, Book 1 (excerpts) (arr. L. Brouwer)*. Ondine. ODE979-2. (2002).

*Colección de música tradicional colombiana*. Volúmenes 1 al 4. Varios autores. Colcultura, Telecom y el Centro de Documentación Musical. (1996).

*Colección de música tradicional y popular colombiana*. Volúmenes 1 al 10. Varios autores. Procultura. (1986).

*Cumbias y gaitas famosas de Colombia*. Varios autores. Discos Fuentes D10034. (1995).

*Color / Violin Concerto / Ciaccona*. DALBAVIE, M.-A. Naive. MO782162. (2005).

*Conciertos Festivos*. Vázquez, C. & Cordero, E. Instituto de Cultura Puertorriqueña. (2006).

*Cuatro conciertos mexicanos para guitarra*. Revueltas, S., Zyman, S., Coral, L. & Ritter, J. Urtext. JBCC091. (2004).

*El Decamerón Negro & other guitar Works*. Brouwer, L. Analekta. FL23069. (2005).

*¡Esto se compone, maestro! Antología de música*. Varios autores. Premios departamentales de cultura 1998. Ministerio de Cultura. República de Colombia. (2002).

*Flute concertos.* Dalbavie, M.-A., Jarrel, M. & Pintscher, M. EMI Classics. 5099950122653. (2008).

*Glosses sobre temas de Pau Casals / Variaciones concertantes.* Ginastera, A. Naxos. 8.572249. (1995).

*Grandes compositores vol.4. José Barros & Edmundo Arias.* Discos Fuentes J00104. (1999).

*LIGETI : Violin Concerto / NORGDARD: Helle Nacht / The Secret Melody.* Chandos. Chan9830. (2000).

*Memorias musicales colombianas.* Volúmenes 1 al 3. Orquesta Filarmónica de Bogotá. (1998 - 2000).

*Night Wanderings.* Paraskevas, A., Kalogeras, A. & Kulenovik, V. Clear Note. CN-71300. (2006).

*Nights in the Gardens of Spain / Interlude and Spanish Dance / El amor brujo.* Falla, M. de. Chandos. Chan1023X. (2005).

*Piano Concerto, "The Solway Canal" / After Handel's Vesper / Ramble on Cortona.* Naxos. 8.572570. (2011).

*Piano Concertos Nos. 1 and 2.* Ginastera, A. Naxos. 8.555283. (2001).

*Porro bonito.* Varios autores. Discos Fuentes D10190. (1992).

*RODRIGO: Concierto de Aranjuez / GUILIANI: Guitar Concerto No. 1.* Analekta. FL23082. (2006).

*San Francisco. Camerata Americana. Franzetti, C. et al. Klavier. KCD-11093. (1998).*

*Symphony No. 2 / Guitar Concerto, "Pegasus Effect" / Threnody to Toki. Yoshimatsu, T. Chandos. Chan9438. (1996).*