

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
 FACULTAD DE BELLAS ARTES
 LICENCIATURA EN MÚSICA

ACTA DE APROBACIÓN DEL TRABAJO DE GRADO

Los profesores abajo firmantes, constituidos como Jurado Calificador para presenciar y evaluar la sustentación del Trabajo de Grado titulado:

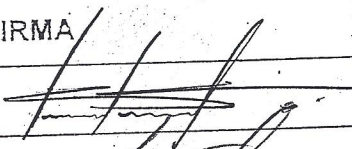
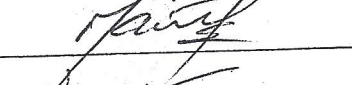
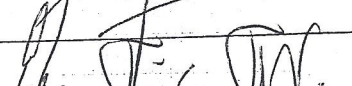
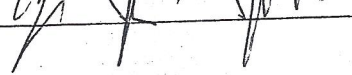
Tres estampas de la mitología indígena Colombiana" proceso y
Análisis de la composición de un concierto para triple
Solista y orquesta de cámara

Presentado por el estudiante:

Diego Alejandro Ardila Gonzalez cc # 1073680689
y código 2006175003

Consideramos que dicho trabajo cumple con los requisitos y condiciones necesarios para su aprobación por las siguientes razones:

- ① Es un ejercicio compositivo muy juicioso y coherente
desde el análisis musical hasta el proceso creativo.
- ② Hay desarrollos pedagógicos en torno a la escritura
propia del instrumento y a su descripción como
recurso pedagógico.

	NOMBRE	FIRMA
Jurado 1-lector	Oscar Orlando Santafé	
Jurado 2-lector	Abelardo Jaimés Corrajal	
Jurado 3-asesor	Edilma Bernal	
Jurado 4-asesor	Jubian Forero	

CALIFICACIÓN FINAL (4.5) cuatro. cinco.

DISTINCIONES:

Dado en Bogotá, a los 06 días del mes de Septiembre de 2012.

**“TRES ESTAMPAS DE LA MITOLOGÍA INDÍGENA COLOMBIANA”
PROCESO Y ANÁLISIS DE LA COMPOSICIÓN
DE UN CONCIERTO PARA TIPLE SOLISTA Y ORQUESTA DE CÁMARA**

DIEGO ALEJANDRO ARDILA GONZÁLEZ

**UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
FACULTAD DE BELLAS ARTES
LICENCIATURA EN MÚSICA
BOGOTÁ D.C.
2012**

**“TRES ESTAMPAS DE LA MITOLOGÍA INDÍGENA COLOMBIANA”
PROCESO Y ANÁLISIS DE LA COMPOSICIÓN
DE UN CONCIERTO PARA TIPLE SOLISTA Y ORQUESTA DE CÁMARA**

DIEGO ALEJANDRO ARDILA GONZÁLEZ

Trabajo de grado para optar al
título de Licenciado en Música

ASESORES:
ESPECÍFICO: FABIÁN FORERO VALDERRAMA
METODOLÓGICO: EDILMA BERNAL VALENCIA

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
FACULTAD DE BELLAS ARTES
LICENCIATURA EN MÚSICA
2012

**1. Información General**

Tipo de documento	Trabajo de grado
Acceso al documento	Universidad Pedagógica Nacional, Facultad de Bellas Artes
Título del documento	"TRES ESTAMPAS DE LA MITOLOGÍA INDÍGENA COLOMBIANA" PROCESO Y ANÁLISIS DE LA COMPOSICIÓN DE UN CONCIERTO PARA TIPLE SOLISTA Y ORQUESTA DE CÁMARA
Autor(es)	Diego Alejandro Ardila González
Director	Edilma Bernal Valencia, Fabián Forero Valderrama
Publicación	Bogotá (sin editar), 2012, 89 páginas
Unidad Patrocinante	Universidad Pedagógica Nacional, Facultad de Bellas Artes, Licenciatura en Música
Palabras Claves	Análisis, composición, tiple, solista, orquesta, estampas mitología, indígena

2. Descripción

Proyecto mediante el cual se plasma el proceso creativo e investigativo alrededor de la composición de un concierto para tiple solista y orquesta de cámara, ilustrando análisis tanto de obras de corte similar como a la composición misma con miras a crear material didáctico para el tiplista en formación profesional.

3. Fuentes

ADLER, Samuel. (2006) El Estudio de la Orquestación, AVILÁN H., Mariana. La tonina enamorada: Leyendas de los Piapoco y Emberá, FORERO VALDERRAMA, Fabián. Suite "40", HILL, Ralph. (1983) El Concierto, LOZANO RIVEROS, Mauricio. Desconcierto para Tiple y Orquesta de Cámara, PULIDO HURTADO, Luis Hernando. Silfos para bandola y orquesta de cámara, RUIZ, Manuel. Concierto de los Andes, VARILLAS PADILLA, Hugo. Ensayo de la mitología muisca

4. Contenidos

El trabajo se desarrolla a través de la composición musical programática, basada en producciones extramusicales, ya sean literarias o pictóricas, analizando primero obras con formas similares a las concebidas por el compositor y luego analizando la obra terminada.

5. Metodología

Este proyecto se incluye dentro de las modalidades de investigación descriptiva e investigación creación. La investigación creación se basa principalmente en la documentación de los datos que se desprenden de la concepción y posterior materialización de un producto artístico, científico o de cualquier sector del conocimiento.



FORMATO

RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE

Código: FOR020GIB

Versión: 01

Fecha de Aprobación: 10-10-2012

Página 2 de 2

6. Conclusiones

- La obra que es producto de esta investigación puede ser consultada como material de estudio, tanto de análisis formal y musical, así como una fuente de recursos técnicos para el estudio personal del tiplista en formación profesional.
- El aprendizaje recolectado sobre los temas de orquestación a través de la práctica compositiva deja sentadas las bases para la creación de más obras con este mismo carácter pedagógico.
- Cada una de las técnicas tanto compositivas como instrumentales fueron descritas minuciosamente para dejar constancia de su utilización en la creación del proyecto musical
- La partitura del concierto para tiple y orquesta de cámara como su reducción para cuarteto de cuerdas y piano son anexadas al documento final como evidencia del trabajo investigativo y musical

Elaborado por:

Diego Alejandro Ardila González

Revisado por:

Fecha de elaboración del
Resumen:

Diciembre 16 de 2012

TABLA DE CONTENIDOS

INTRODUCCIÓN.....	7
1. PROBLEMÁTICA.....	8
1.1. ANTECEDENTES.....	9
1.1.1. Desconcierto para tiple y orquesta.....	9
1.1.2. Concierto de los Andes.....	10
1.1.3. Suite 40.....	10
1.1.4. Silfos.....	10
1.1.5. Cuadros de una exposición.....	11
1.1.6. Variaciones Enigma.....	11
1.2. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.....	12
1.3. JUSTIFICACIÓN.....	13
1.4. PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN.....	14
1.5. OBJETIVOS.....	14
2. MARCO REFERENCIAL.....	15
2.1. REFERENTES CONCEPTUALES.....	16
2.1.1. EL TIPLE.....	16
2.1.2. LA ORQUESTA DE CÁMARA.....	17
2.1.3. REDUCCIÓN PARA CUARTETO DE CUERDAS.....	17
2.1.4. REDUCCIÓN PARA PIANO.....	17
2.1.5. MÚSICA PROGRAMÁTICA O DESCRIPTIVA.....	18
2.1.6. LA MITOLOGÍA DE LOS INDÍGENAS MUISCAS Y EMBERÁ.....	18
2.1.7. El proceso creativo – Eulalio Ferrer.....	19
2.1.8. Caracterización histórica del género concierto.....	21
2.1.9. Panorama histórico y análisis de obras que utilizan las formas de los movimientos del concierto.....	22
2.2. REFERENTES INVESTIGATIVOS.....	36
3. METODOLOGÍA DE INVESTIGACIÓN.....	37
3.1 ENFOQUE INVESTIGATIVO.....	38
3.2 TIPO DE INVESTIGACIÓN.....	38
3.3 INSTRUMENTOS PARA LA RECOLECCIÓN DE INFORMACIÓN.....	39
3.4 DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN.....	40
3.4.1. Fase primera: concepción.....	41
3.4.2 Fase segunda: creación.....	41
3.4.2 Fase tercera: disertación.....	44
3.4.4 Fase cuarta: consulta a expertos e intérpretes.....	46
3.4.5 Fase de categorización y composición.....	52
3.4.6 Fase de procesos adicionales.....	53

4.	“TRES ESTAMPAS DE LA MITOLOGÍA ANDINA COLOMBIANA”, PROCESO Y ANÁLISIS DE LA COMPOSICIÓN DE UN CONCIERTO PARA TIPLE Y ORQUESTA DE CÁMARA	54
4.1	Ejes temáticos y movimientos de la obra	59
4.1.1	Primer movimiento: Los Príncipes Creadores.....	59
4.1.2	Segundo movimiento: La Laguna de Tota	61
4.1.3	Tercer movimiento: El fuego, leyenda emberá	62
4.2	Técnicas de composición	66
4.2.1	Progresión diatónica por quintas	66
4.2.2	Imitación	66
4.2.3	Intercambio modal	66
4.2.4	Ritornello.....	67
4.2.5	Bajo ostinato	67
4.2.6	Fughetta.....	68
4.2.7	Tutti.....	68
4.2.8	Doblaje de voces	69
4.3	COMPONENTE PEDAGÓGICO	69
4.3.1	Técnicas de ejecución	69
4.3.2	Escritura para tiple	72
4.4	REDUCCIÓN PARA CUARTETO DE ARCOS.....	75
4.4	REDUCCIÓN PARA PIANO.....	75
4.6	ANÁLISIS DE LA COMPOSICIÓN	76
4.6.1	Los Príncipes creadores, mito muisca. Fantasía sobre ritmos de bambuco, torbellino y caña	76
4.6.2	La Laguna de Tota. Tema y variaciones sobre ritmos de guabina y danza ...	79
4.6.3	El Fuego, leyenda emberá. Rondó sobre ritmo de pasillo	83
4.7	CONCLUSIONES.....	86
4.8	BIBLIOGRAFÍA	87
4.9	CIBERGRAFÍA	88

INTRODUCCIÓN

La presente monografía estudia la composición y plantea el análisis de un concierto original para tiple y orquesta de cámara partiendo del estudio de obras de corte similar al propuesto por quien realiza el proyecto, quien es a su vez compositor de la obra.

El propósito principal de este proyecto consistió en encontrar los elementos necesarios para crear un producto artístico que contribuya a la literatura del tiple como instrumento solista por medio de la forma concierto enmarcada dentro de la música programática, destinada a describir imágenes por medio del sonido.

El proyecto se inicia con un rastreo de datos encontrando que son muy pocas las obras escritas para el formato planteado, y que además no están enfocadas hacia una pedagogía del instrumento. De esta manera se concibe el presente trabajo como un estudio de composición a la vez que es pensado como un soporte didáctico para estudiantes de tiple como instrumento principal de cualquier nivel, pues les permite acceder a técnicas idiomáticas del instrumento y también como pieza de análisis y de estudio de la música andina colombiana.

Este trabajo se realiza con el propósito de dejar un documento artístico e investigativo que documente la construcción de un tema musical original escrito por un tiplista dirigido a otros tiplistas. Se tomaron referentes históricos, específicos e investigativos para articular las teorías que sustentan el proceso para describir cada paso tomado con el fin de llevar la composición a buen término.

El diseño de la investigación se realizó por fases, partiendo desde los temas particulares hacia un gran tema global que abarca todo lo expuesto anteriormente. Estas fases están planteadas como preguntas sobre el proceso y su correspondiente respuesta.

La organización del proyecto está definida de la siguiente manera: planteamiento del problema investigativo, antecedentes artísticos, justificación y objetivos del proyecto, descripción del tiple y sus modalidades de interpretación, análisis de obras que utilizan las mismas formas del concierto y del concierto mismo, y descripción de las técnicas de composición e interpretación de la obra.

1. PROBLEMÁTICA

“El tiple es hijo de padre desconocido y madre reconocida. Nació en algún lugar de nuestra geografía. Nadie cayó en cuenta de bautizarlo, darle nombre y posición social, manutención o apoyo. (...) El general Santander lo presentó en sociedad. Y llegó por fin a los encoquetados salones, a las exclusivas salas de concierto. Sin abandonar al pueblo, siendo fiel compañero de bodas, funerales, en serenatas y despechos, el tiple se incrustó definitivamente en la vida de la nación, como símbolo y anclaje de la colombianidad.”

Puerta Zuluaga, 1988: 5

El tiple, instrumento característico de las músicas de la región Andina Colombiana, ha sido en épocas recientes objeto de estudios por su timbre, sonoridad e impacto social y académico: la interpretación del instrumento ha superado la estratificación social y los niveles de formación académica. El tiple es un instrumento de orígenes que se diluyen en la historia patria y las manos de sus habitantes, tanto así sus ritmos propios, formas de interpretarlos, y estilos de composición para el mismo. Tal vez sea por esta razón que las personas que se han dedicado a él han compuesto obras para el instrumento solista en diferentes estilos y formas.

Este proyecto consiste en la realización de un concierto para tiple, el cual será respaldado musicalmente por un formato instrumental que ha trascendido las situaciones geográficas y estilos musicales: la orquesta de cámara. A través de un proceso de investigación–creación, se pretende desarrollar un estilo de composición propio que permita aumentar los niveles del repertorio original para este instrumento solista.

Este trabajo propone la creación de un compendio pedagógico de técnicas y grafías propias de este instrumento que a su vez son extraídas de la composición que será objeto de estudio del presente proyecto. Lo anterior con el fin de ampliar el espectro de posibilidades y utilidades del trabajo artístico realizado.

1.1. ANTECEDENTES

Las obras compuestas para el formato de tiple y orquesta son de una creación muy reciente, pues fue hasta hace relativamente poco (años 1920, 1930) que el tiple comenzó a ser considerado como un instrumento que podía ser interpretado sin ningún acompañamiento en el escenario. Desde las épocas anteriormente indicadas se empiezan a pensar en obras musicales para el tiple solista, siendo la primera de estas *Surrungueos y Bambucos* del caldense Gonzalo Hernández (1899-1954), compuesta entre los años 1928 y 1936¹, y grabada por su compositor. Recientemente fue registrada nuevamente por el boyacense Luis Carlos Saboya (1980-) en su trabajo discográfico *Intemperante*².

A continuación se referenciarán obras que han sido pensadas para el tiple u otros instrumentos afines acompañado por orquesta de corte clásico. También se referenciarán obras que manejan la dinámica de describir con música imágenes o productos artísticos no musicales.

1.1.1. Desconcierto para tiple y orquesta³

Compuesta por el bogotano Mauricio Lozano Riveros en el año 2004, es una obra en tres movimientos (pasillo-torbellino, danza y caña-bambuco) que muestra un trabajo orquestal refinado, a la altura de los grandes conciertos para instrumento solista, combinado con una interpretación del tiple que se desplaza entre lo tradicional de la música andina colombiana y los lenguajes armónicos y melódicos actuales.

Destaca el tratamiento técnico y armónico de este concierto, pues se enfoca en el tiple como instrumento mayoritariamente melódico utilizando armonías poco comunes en la música andina colombiana como armonías por cuartas y segundas.

¹ Información proporcionada por el maestro Luis Carlos Saboya.

² SABOYA GONZÁLEZ, Luis Carlos. *Intemperante*. [CD], Bogotá: Palos y Cuerdas producciones, 2008.

³ LOZANO RIVEROS, Mauricio. *Desconcierto para Tiple y Orquesta de Cámara*, 2005.

1.1.2. Concierto de los Andes⁴

Composición del bogotano Manuel Ruiz, quien con el seudónimo “Adalid” presentó esta obra al Primer Concurso Nacional de Composición para Tiple Solista en el año 2006 en la modalidad de Tiple y Orquesta de Cámara en la ciudad de Medellín donde resultó ganador; las otras modalidades de este concurso fueron las de Tiple Solo y Tiple con Acompañamiento. Esta obra se compone de 3 momentos (bambuco, danza y pasillo-torbellino) alternando pasajes melódico-armónicos solistas y con acompañamiento orquestal y melodías pensadas para el virtuosismo instrumental.

Este concierto conserva las formas y armonías tradicionales de los aires utilizados, y fue concebida para ilustrar al público habitual de la orquesta sinfónica sobre la interpretación del tiple y las músicas con las que se relaciona normalmente.

1.1.3. Suite 40⁵

Obra encargada al compositor y bandolista bogotano Fabián Forero Valderrama (1966-) para 3 tiples y orquesta de cámara a pedido de la organización de la Corporación Nacional del Tiple (órgano fundador del concurso ya mencionado) para ser interpretada por los maestros Luis Carlos Saboya, Oscar Santafé y José Luis Martínez. Esta suite está conformada por 3 temas. *Gloria Eugenia*, pasillo de Manuel J. Bernal, *Larandía*, guabina de Jerónimo Velasco y *A mis colegas*, bambuco de Víctor Guerrero. Estos tres temas son presentados por la orquesta y el trío de intérpretes y ligados por puentes orquestales de gran belleza.

1.1.4. Silfos⁶

Obra pensada no para tiple, pero sí para un instrumento muy cercano a él –la bandola- compuesta por Luis Pulido Hurtado en el año 2002, para ser estrenada por Fabián Forero. Esta composición fue realizada con un lenguaje poco convencional en cuanto a lo relacionado con las músicas habituales que interpreta la bandola. Este tema fue estrenado por el solista mencionado acompañado por la Orquesta Filarmónica de Bogotá con gran aceptación por parte del público.

⁴ RUIZ, Manuel. *Concierto de los Andes*. 2006.

⁵ FORERO VALDERRAMA, Fabián. *Suite “40”*. 2006.

⁶ PULIDO HURTADO, Luis Hernando. *Silfos para bandola y orquesta de cámara*. Bogotá: Ediciones Uniandes, 2008. 63 p.

La obra que será objeto de investigación sigue la dinámica de la música programática, que describe imágenes e historias literarias o pictóricas por medio del sonido. Como referentes de este tipo de música se encuentran las siguientes obras de la literatura musical:

1.1.5. Cuadros de una exposición

Suite para piano en 15 partes escrita por el compositor y pianista ruso Modest Musorgski en 1874. Compuesta originalmente para piano, se hizo famosa la versión orquestada por el francés Maurice Ravel. Llamada en un principio “Suite Hartmann” en honor al arquitecto y pintor Viktor Hartmann quien fuera su amigo, describe sus obras pictóricas que se expusieron póstumamente y que Musorgski quiso plasmar con música. Se compone de los siguientes movimientos:

- Promenade
- Gnomus
- Promenade
- Il vecchio castello
- Promenade
- Tuileries
- Bydlo
- Promenade
- Ballet de los polluelos saliendo del cascarón
- Samuel Goldenberg y Schmuyle
- El mercado de Limoges
- Catacumbas
- Cum mortuis in lingua mortua
- La cabaña sobre patas de pollo (Baba-Yagá)
- Las puertas de Bogatyr (En la capital en Kiev)

1.1.6. Variaciones Enigma

Las “Variaciones sobre un tema original para orquesta (Enigma)” op. 36 es una obra para orquesta compuesta por el británico Edward Elgar entre 1898 y 1899. Se compone de un tema y 14 variaciones con las que pretendió hacer una descripción a nivel musical de sus personas más cercanas, como su esposa,

amigos e incluso él mismo. El sobrenombre de “enigma” viene del mismo Elgar, quien afirmó que el tema de la composición “nunca se toca”. Muchas teorías surgieron alrededor de esta cuestión, pero Elgar nunca aceptó ninguna solución al supuesto enigma mientras estuvo vivo. La obra se compone del siguiente programa:

- Tema (Andante)
- Variación I (L'istesso tempo) "C.A.E."
- Variación II (Allegro) "H.D.S.-P."
- Variación III (Allegretto) "R.B.T."
- Variación IV (Allegro di molto) "W.M.B."
- Variación V (Moderato) "R.P.A."
- Variación VI (Andantino) "Ysobel"
- Variación VII (Presto) "Troyte"
- Variación VIII (Allegretto) "W.N."
- Variación IX (Adagio) "Nimrod"
- Variación X (Intermezzo: Allegretto) "Dorabella"
- Variación XI (Allegro di molto) "G.R.S."
- Variación XII (Andante) "B.G.N."
- Variación XIII (Romanza: Moderato) " * * * *"
- Variación XIV (Finale: Allegro Presto) "E.D.U."

1.2. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

El principal problema que se encontró al realizar el sondeo correspondiente a la delimitación del tema fue la escasez de composiciones originales para tiple con acompañamiento de instrumentos sinfónicos. Es bien sabido que el tiple conforma junto con otros instrumentos de la tradición musical colombiana grupos como tríos, cuartetos, estudiantinas e incluso orquestas típicas; pero la producción artística para este instrumento con instrumentos como las cuerdas frotadas o el piano es casi inexistente, salvo algunas obras que se referenciarán a continuación.

Para este proyecto de investigación se consultará a los compositores e intérpretes que han trabajado este formato, se realizará la composición basada en principios de orquestación de autores versados en el tema y, se realizará reducciones para

formatos más pequeños con el objeto de complementar la investigación y para que esta pueda ser interpretada en cualquier espacio cultural.

Otro punto importante a tratar es la compatibilidad de las sonoridades propias del instrumento solista y también las propias de la orquesta de cámara. Este punto se considera relevante, debido a que en el momento de realizar una composición para orquesta de cámara se debe tener especial cuidado en la tarea de la orquestación, porque hay sonidos y efectos sonoros que al ser combinados con el sonido característico del tiple, pueden causar impresiones auditivas positivas o bien, negativas. Los anteriores puntos son de especial valor para el proyecto de grado, pues al ser una investigación-creación, el propósito del mismo es generar un producto artístico de gran calidad.

Una cuestión importante al concebir este proyecto y encontrar los problemas que hay a su alrededor es la de extraer de la composición elementos pedagógicos que sean de ayuda para el tiplista que tenga como objetivo enriquecer su técnica instrumental y su capacidad para leer e interpretar una partitura escrita específicamente para su instrumento. Es por esto que una vez ilustrada la composición musical se hará relación de los elementos técnicos y de escritura para el tiple, solista en este concierto.

1.3. JUSTIFICACIÓN

En los últimos años el tiple se ha consolidado como instrumento solista de concierto, a la altura de otros instrumentos como la guitarra, y el piano. Por esta razón, se ha compuesto obras dedicadas a la técnica, interpretación y aprovechamiento de sus recursos sonoros en diferentes estilos. De los compositores que se han dedicado a escribir temas para este instrumento, encontramos composiciones como *Intemperante* de Luis Carlos Saboya, o *¿Me regalan para el pan?* de Oscar Santafé, que utilizan afinaciones abiertas totalmente diferentes a la tradicional; por otro lado tenemos, *El Mariano*, bambuco de Luis Enrique Parra, y *Bacará*, danza de David Puerta, obras inscritas en lo más tradicional de las sonoridades de la zona Andina colombiana. Las obras citadas anteriormente han sido creadas para la interpretación puramente solista del tiple sin acompañamiento alguno en escena y donde el mismo instrumentista es el responsable de las partes tanto melódicas como armónicas del tema.

Este proyecto se propone aportar al número de estas composiciones, adicionando el soporte de la orquesta de cámara, cuyos sonidos recientemente se empiezan a utilizar para complementar la interpretación solista del tiple. La realización de este proyecto se justifica porque el tiple debe ser considerado en el ámbito cultural nacional y mundial como un instrumento mudable, es decir, que pueda ejecutar todo tipo de géneros musicales como el concierto, sin entrar en conflicto con contextos sociales, culturales e históricos como el barroco donde se origina el concierto.

1.4. PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN

¿Qué características sonoras y formales debe tener la composición de un concierto para tiple solista y orquesta de cámara basado en tres relatos de la mitología indígena colombiana?

1.5. OBJETIVOS

GENERAL

- Componer una obra concertante para tiple solista y orquesta de cámara basado en tres relatos de la mitología indígena colombiana que enriquezca su repertorio, fundamentado en la técnica compositiva del concierto.

ESPECÍFICOS

- Complementar por medio de la obra la didáctica e historiografía del instrumento.
- Documentar mediante entrevistas la experiencia creativa de los compositores e intérpretes que han trabajado el formato de tiple solista y orquesta de cámara.
- Realizar desde las premisas de la orquestación un acompañamiento musicalmente armonioso.
- Transferir correctamente el programa literario al lenguaje musical, respetando la intención de las imágenes que allí se encuentren.
- Describir sobre la composición para el instrumento sus diferentes técnicas e ilustrar con un enfoque didáctico su correcta ejecución.
- Aportar como evidencia de la investigación sobre la composición el soporte sonoro tanto escrito como de la interpretación de la composición.

2. MARCO REFERENCIAL

Musicalmente este proyecto se crea desde la composición sobre el sistema tonal, cuya base teórica es la de organizar los sonidos alrededor de uno en especial (tónica) para generar sensaciones de tensión y descanso sobre un sonido particular. Desde el desarrollo del concepto vertical de la música, es un fenómeno armónico cuyas tensiones dinámicas buscan el reposo en la tríada de tónica a través de la organización jerárquica de funciones tonales: acordes de tónica, de dominante, de subdominante, etcétera.⁷

Se contempla realizar la composición musical bajo el género del concierto para instrumento solista y orquesta. Esta idea musical surgió primero como un modo de contraponer una sección de instrumentos o voces específicas ante el resto de la conformación que interpretara la música junto a ellos. Vocalmente, los géneros que derivaron después en la forma concierto fueron conocidos en idioma italiano como *concerti ecclesiastici* y *concerti da chiesa*; mientras instrumentalmente existieron el *concerto da camera*, la *sonata concertante* y el *concerto grosso*. A partir de este tipo de concierto, y más o menos simultáneamente, se originó el concierto para solistas; los instrumentos solistas más frecuentes eran el violín, la trompeta, el oboe, entre otros.⁸

La composición de la obra que será objeto de estudio está enmarcada en el ámbito de la música programática, cuya carga estética está ligada a la descripción de imágenes pictóricas, literarias o emocionales. Este concepto es diametralmente opuesto al de música absoluta, donde la música no necesita de un referente estético alterno para que pueda ser apreciada.

⁷ Tonalidad. (1993). En *Gran Enciclopedia Ilustrada Círculo* (Vol. 12, p. 3910). Santafé de Bogotá, Colombia: Plaza y Janés Editores S.A.

⁸Concierto: (1993) *Ibíd.* (Vol. 3 p. 943).

2.1. REFERENTES CONCEPTUALES

A continuación se presentan los componentes conceptuales que demarcan la concepción artística desde los puntos de vista musicales tales como los instrumentos y formas concertantes, y el origen étnico de las leyendas utilizadas como soporte temático de este concierto.

2.1.1. EL TIPLE

El tiple es un instrumento clasificado entre los cordófonos pulsados (instrumentos de cuerda cuyo sonido se obtiene haciendo vibrar sus cuerdas con los dedos o las uñas) típico de la zona andina colombiana y asociado a sus ritmos más tradicionales como el pasillo, el bambuco, la guabina, entre otros. Sus tipos de interpretación son habitualmente divididos en tres modalidades:

Acompañante: esta manera de tocar el tiple es usada básicamente para realizar acompañamiento rítmico y armónico valiéndose del golpe de las uñas contra las cuerdas del instrumento. Esta técnica es conocida como *guajeo*, *rasgueo*, *aplatillado*, y recibe muchos otros nombres, dependiendo de la región del país.

Melódico: en este tipo de interpretación, el tiple ejecuta exclusivamente melodías, valiéndose de las pulsaciones hechas con los dedos, con plectro o plumilla, o como en algunas zonas del departamento de Santander, con cuchilla de afeitar. Esta última opción con el fin de obtener mayor velocidad en la ejecución de las melodías.

Solista o Melódico-Armónico: en esta modalidad interpretativa, el instrumentista ejecuta las partes melódicas y de acompañamiento simultáneamente, muy a semejanza de la guitarra clásica. Esta modalidad permite la inclusión de las otras dos mencionadas anteriormente.

Esta obra incluirá las tres modalidades interpretativas.

2.1.2. LA ORQUESTA DE CÁMARA

La orquesta es una conformación musical que tuvo sus orígenes en las ciudades europeas de Viena, Austria y Mannheim en Alemania. Desde estas ciudades se desarrolló la forma de orquesta sinfónica que se difundió a lo largo de los países europeos gracias a las obras de compositores de épocas que abarcaron desde el barroco en adelante. El término “orquesta de cámara” se refiere al tamaño de la misma, quiere decir que es una conformación orquestal pero con una cuota reducida de personal de ejecutantes.

Este formato se seleccionó como acompañante por su variedad de timbres, alturas, tesituras, extensiones y variedad de elementos expresivos y técnicos de donde el compositor puede escoger para crear diferentes impresiones y ambientes sonoros.

2.1.3. REDUCCIÓN PARA CUARTETO DE CUERDAS

Esta reducción se fundamenta en la necesidad de comprimir todas las partes escritas originalmente para la orquesta completa, a sólo cuatro instrumentos: dos violines, viola y violonchelo. Formato utilizado para comprimir el acompañamiento musical de la orquesta obteniendo un sonido menos pesado sin perder las características de los instrumentos sinfónicos.

2.1.4. REDUCCIÓN PARA PIANO

La reducción del acompañamiento para piano surge al ser necesario un formato que pueda ser ejecutado por una sola persona y que reúna todo el material musical acompañante para propósitos de ensayos previos o de interpretación en público si no se dispone de una orquesta de cámara o un cuarteto de cuerdas. Esta reducción se realiza una vez hecha la reducción para cuarteto de cuerdas, de la que se toman las mismas notas con diferentes reasignaciones de octavas para facilitar la interpretación del pianista.

2.1.5. MÚSICA PROGRAMÁTICA O DESCRIPTIVA

La música conocida como programática es la que tiene como objetivo describir ideas o imágenes extramusicales, siendo el extremo contrario a lo que se conoce como música absoluta, que es música por sí misma sin necesidad de un programa a describir. Este término se restringe a la música instrumental, sobre todo a aquella compuesta en Europa hacia el siglo XIX, en el período romántico aunque en épocas anteriores como el barroco existían obras con la dinámica de la descripción por medio de la música.

El propósito de la utilización de un programa literario para la composición del proyecto musical responde a las búsquedas estéticas propias del compositor constituyéndose como ayuda para la construcción de los esquemas melódicos y armónicos de cada movimiento.

2.1.6. LA MITOLOGÍA DE LOS INDÍGENAS MUISCAS Y EMBERÁ

El pueblo emberá

La etnia emberá es un pueblo indígena cuyo asentamiento está diseminado por el occidente colombiano y el oriente de Panamá, dividida en varias tribus conocidas como *emberá chamí*, *emberá katío*, *chocó o emberá* y *epená*. Conocidos como hábiles guerreros, ha resistido la colonización de sus territorios por parte de los colonos no indígenas como los negros y mestizos. La etnia emberá ha sobrevivido hasta nuestros días conservando muchas de sus tradiciones y características culturales tan importantes como su lengua vernácula y el trabajo de la tierra en la que cultivan los alimentos que son base de su economía como la caña y el plátano, y la construcción de sus viviendas sobre pilotes. De sus costumbres religiosas es notable la relación que tienen con la naturaleza, compuesta de varios espíritus llamados por ellos *jai*, y con la que construyen un vínculo místico por medio de los *jaibaná*. Los *jai* son los *Dojura*, espíritus del agua, los *Wandra*, madres de los animales y las plantas; los *Antumiá*, deidades de la selva y los espíritus de los animales de la selva, reencarnaciones de los humanos muertos. Según la religión emberá, el creador del universo es llamado Dachizeze, padre de Tutruicá y Caragabí quienes a su vez fueron los creadores del género humano. Los *jaibaná* son los encargados de continuar el trabajo de Caragabí, pues tienen los elementos necesarios para comunicarse con ellos y hacer su voluntad.

Se eligió una leyenda de corte cómico del pueblo emberá dada su ubicación en el departamento de Antioquia donde es popular el pasillo, y donde su interpretación es particularmente alegre y festiva.

El pueblo muisca

La tribu muisca fue un pueblo indígena asentado en el altiplano cundiboyacense y el sur de Santander. Su actividad económica se basaba en el cultivo de papa, maíz, quinua y algodón que intercambiaban con los pueblos vecinos como los tunebos, muzos y panches. Trabajaban el oro con el que hacían ofrendas a sus dioses, siendo los principales Xue, dios del sol, Chía, diosa de la luna, Bochica, el sabio anciano y Bachué, la madre de los muisca. Su idioma es lengua muerta desde 1770, y sus descendientes directos que ascienden actualmente a unos 7000 son hablantes de la lengua española; sin embargo se han iniciado procesos para revivir la lengua original de este pueblo. De su trabajo en oro se conservan preciosos ejemplos, como la balsa muisca hallada en 1969 y conservada actualmente en el Museo del Oro en Bogotá.

Las leyendas elegidas de este pueblo son de carácter místico y ceremonioso, relacionados con la creación de fenómenos naturales, como el sol, la luna y los cuerpos de agua. El temperamento de estas leyendas está acorde con los aires que rigen dos de los movimientos del concierto que son el bambuco, el torbellino, la guabina y la danza.

2.1.7. El proceso creativo – Eulalio Ferrer

La creatividad es aquello que nos separa de las máquinas que se inventan a diario, es la facultad de crear algo y hacer que exista en el lugar donde no existía. El proceso creativo hace un recorrido de dos puntos: la creación en la mente y su puesta en la realidad a través de algún medio de escritura.

En una de sus cartas Mozart afirmaba que sus creaciones pasaban por estas dos etapas, diciendo que mientras estaba solo, sus ideas fluían con más abundancia y podía seleccionar las que más le gustaran. Una vez reunidas estas ideas, decía que podía organizarlas en su mente ayudado por los conceptos teóricos (contrapunto, instrumentación) hasta que podía ver de golpe un boceto de la obra que quería componer.

Esto nos lleva a distinguir entre descubrimiento y creación. En el momento de la creación la mente está en un estado de búsqueda, y cuando esta concluye el producto aparece aún dentro de la mente y luego toma forma fuera de ella. A diferencia del descubrimiento que es un proceso en el que el hallazgo pasa primero por los sentidos antes de entrar en la mente. Los anteriores conceptos nos llevan a definir tres más con los que están estrechamente relacionados: la imaginación, el ingenio y la inventiva.

Imaginar es visualizar mentalmente algo que no existe o no está, ***el ingenio es la capacidad de inventar***, mientras que ***inventar es encontrar*** el modo de hacer realidad la existencia de un objeto o una acción que no existe o no está. Pensar, expresar y hacer son acciones que describen cada uno de los procesos descritos que a su vez son niveles propios de la creatividad.

Confrontando las ideas creativas en diferentes etapas de la vida, se puede comparar la imaginación de los niños con la creatividad del adulto, teniendo como gran diferencia el fin de las ideas surgidas de estos procesos mentales. Los niños son capaces de imaginar y asociar ideas o imágenes mentales de gran variedad, pero sin un fin práctico, más que el de lograr llamar la atención de quienes les rodean; la creatividad del adulto va más allá de lo puramente material, como lo es en el caso de los artistas, quienes de pocos recursos pueden dar forma a productos estéticos estableciendo una relación con el espectador de sus obras.

La capacidad creativa puede ser dividida en dos grandes campos: la búsqueda propia que se satisface con el proceso creativo propio sin ninguna coacción y la búsqueda que se hace sometiendo el producto de la creación al criterio de terceros. Aunque diferentes, comulgan en el hecho de seguir siendo resultados de la creatividad humana, surgiendo de ella obras u objetos de utilidad práctica o estética.

Concluyendo esta introducción a las bases del pensamiento creativo, es importante destacar que así como la creación tiene procesos alternos que ayudan a su desarrollo, hay otros que se deben evitar a toda costa, entre ellos el miedo al fracaso del resultado y la inconstancia en el momento del trabajo creativo.

2.1.8. Caracterización histórica del género concierto

La orquesta fue principalmente utilizada como acompañamiento de la ejecución vocal antes de ser considerada un ensamble autónomo. Los documentos históricos que conciernen al tema, indican que la producción escrita para orquesta antes del año 1600 era en su mayoría destinada a crear el ambiente de fondo para canciones. Después de esta fecha la creación orquestal adopta lenguajes propios de esta conformación instrumental. El desarrollo de la ópera y el cambio de público de estas músicas de la iglesia a la realeza y finalmente al pueblo, junto con el avance en la construcción y técnica de los instrumentos, contribuyeron al afianzamiento de la orquesta como agrupación independiente⁹.

En sus principios, el concierto no fue concebido como un espacio musical para el lucimiento de un instrumento solista, sino para un conjunto de músicos llamados en su momento "solistas". Esta forma musical fue evolucionando hacia el barroco con el *concerto grosso* donde sin haber todavía un solista principal, se distinguen auditivamente las secciones de la orquesta que tienen el papel protagónico, conocido en italiano como *solo* o *concertino* y la sección acompañante se denominó *ripieno* (relleno) o *tutti* (todos). Esta forma de concierto alcanzó su máximo grado de esplendor con los *Conciertos Brandeburgueses* compuestos por Johann Sebastian Bach.

La siguiente etapa en la historia del género es el *concierto clásico* que llega a su punto álgido con Wolfgang Amadeus Mozart. El concepto de concierto que es denominado clásico surge a raíz de la cesión de espacio por parte de la suite barroca y el *concerto grosso* a otros géneros emparentados con el concierto como la sonata o la sinfonía. Fueron tres compositores quienes moldearon este nuevo tipo de concierto y le asignaron la forma característica con que se le conoce hoy en día: Joseph Haydn, Ludwig van Beethoven y el nombrado anteriormente Wolfgang Amadeus Mozart. Sus mayores aportes al concierto fueron el afianzamiento de la forma tradicional del concierto barroco (primer movimiento de tiempo moderado y fuerte, segundo movimiento de tiempo lento y lírico, y *finale* de tiempo rápido y alegre) y la inclusión de la forma sonata en el primer movimiento que por lo general también incluía una *cadenza*, es decir, un pasaje de virtuosismo escrito por el mismo compositor o por el solista para dar lucimiento al instrumento para el que fue escrito el concierto. La forma sonata se divide en tres grandes

⁹ ADLER, Samuel. (2006) El Estudio de la Orquestación. (J. Fatás, Trad.) Huelva: Idea Books (Trabajo original publicado en 1952)

momentos: exposición, desarrollo y exposición. El segundo movimiento del concierto clásico se conformó en la forma *lied* (“canción” en alemán) de carácter y tiempo moderado y recordando la dulzura y delicadeza de la música cantada. El tercer y por lo general último movimiento de este concierto se constituyó en el *scherzo* proveniente de los minuetos y tríos de la suite barroca, que es fácilmente reconocible en el campo auditivo por su carácter y tiempo alegre con cierto aire de desparpajo.

La historia del concierto concluye con lo que los musicólogos e investigadores han llamado concierto moderno que tiene sus antecedentes en el concierto clásico descrito anteriormente. Básicamente sigue todas sus pautas y lineamientos musicales, pero la diferencia entre éste y su antecesor radica en lo conceptual, reflejando pensamientos y filosofías a la par que continúa enalteciendo y elevando al solista demandándole técnica, expresión y virtuosismo en su nivel más exigente, sólo con cortos espacios de silencio suficientes para liberar de la presión auditiva y física que podrían irritar el oído del público y el cuerpo del instrumentista. Los músicos que han sido enmarcados en este estilo de concierto trabajaron el material temático con una forma diferente, haciendo del concierto una obra musical que no tenía que ser necesariamente dividida en tres partes contrastantes, sino que podía tener un solo movimiento extenso, dos o incluso más de tres movimientos. Los compositores cuyos nombres pueden ser incluidos en la lista de quienes siguieron la corriente artística del concierto moderno son Ralph Vaughan Williams, Walton, Manuel de Falla y George Gershwin.¹⁰

2.1.9. Panorama histórico y análisis de obras que utilizan las formas de los movimientos del concierto

Fantasía¹¹

La utilización de la palabra italiana *fantasía* significa cualquier tipo de composición musical en la que el estilo y la forma pasan a un segundo plano para dar alas a la imaginación. La cantidad de variantes que puede englobar es casi tan numerosa como los tipos de composición que define.

¹⁰ HILL, Ralph. (1983) El Concierto. (J. Martín, Trad.) Madrid: Taurus Ediciones (Trabajo original publicado en 1952)

¹¹ Fantasía. (2002). En *Enciclopedia de la música clásica* (Vol. 12, p. 3910). Santafé de Bogotá, Colombia: Plaza y Janés Editores S.A.

En el renacimiento y siglo XVII la palabra “fantasía” era un término musical común a cualquier pieza instrumental que pusiera en juego la “inventiva musical”. La mayoría era para laúd, teclado y formaciones de cámara, aunque con límites tan laxos, las variantes pronto fueron un lugar común. En Francia, España, Italia, Alemania, Polonia, los Países Bajos e Inglaterra, la fantasía era pieza obligada, aunque en cada país se desarrolló un estilo propio.

La obra a la que se realizará un análisis para el estudio de esta forma musical, será Tzigane, rapsodia de concierto para violín y orquesta (con reducción para piano) compositor francés Maurice Ravel (1875 - 1937), obra compuesta en 1924, lo que la enmarca en las corrientes estéticas de la primera mitad del siglo XX.

Esta forma se relaciona con el primer movimiento del concierto para tiple, “*Los príncipes creadores*” dado su carácter místico y festivo, pues ilustra cómo se convierten los príncipes creadores en el sol y la luna y su posterior celebración por parte del pueblo muisca.

Tzigane, rapsodia de concierto de Maurice Ravel

Esta obra tiene dos macrosecciones definidas: una gran sección solista donde el intérprete hace gala de todo su virtuosismo exponiendo técnicas de todo tipo: intervalos, acordes, *pizzicati*, trinos, arpeggios, armónicos naturales y artificiales, etcétera. La segunda gran sección de la obra es aquella en la que el solista es acompañado por el piano o luthéal (instrumento de teclado que permitía alterar el color de las notas), versión que luego sería ampliada para orquesta por el mismo compositor.

Instrumentación

- Violín solo
- Piano o luthéal

Estructura de la obra

- Sección solista
 - Cuatro temas contrastantes
- Sección concertante
 - *Quasi cadenza*
 - Tema gitano
 - Interludio

- Reexposición del tema
- *Meno vivo, grandioso* (segundo interludio)
- *Moderato, esitando, acelerando*

Sección solista

Sección dividida en cuatro grandes temas (señalados en la partitura por las marcas de ensayo) de los que se desprende el material temático utilizado en la sección concertante, acompañada por el piano o la orquesta, dependiendo de la versión.

Primer tema

Este primer tema está indicado para ser interpretado sobre la cuarta cuerda del violín (sol) que le da un color opaco al sonido, siendo también indicadas en algunas notas cambios claros en la direccionalidad de la arcada. En cada melodía de este tema el centro tonal varía, pues hay notas que cumplen una clara función de sensible dando la sensación auditiva de tensión y relajación. Luego se indica un *tempo rubato*, una intención *espressivo* y un *acelerando* hacia un *vivo* en notas de corta duración llevando hacia un eje tonal de fa sostenido. Un calderón separa el primer tema del segundo

Segundo tema

El eje tonal de este tema es si bemol, pues aparecen alteraciones propias de esta tonalidad trazando el tema que más tarde será expuesto por el solista con el acompañamiento de piano o de orquesta. Por medio de notas enarmónicas cambia el centro tonal, llegando por medio de arpegios a un centro tonal de si natural.

Tercer tema

En esta sección hacen su aparición las características técnicas propias del violín. El tema comienza replicando el material del primer tema, aunque esta vez ejecutado en intervalos de octavas justas. El solista ejecuta acordes de tres y cuatro notas que desplazan el centro tonal hacia la y luego hacia sol. La sección *rubato* del primer tema es de nuevo reexpuesta también con intervalos de octava, aunque su desenlace incluye el intercambio de planos sonoros, terminando esta

melodía en el plano inferior, mientras el superior le acompaña hacia una fórmula de salida compuesta de arpeggios ornamentales, trinos y armónicos artificiales.

Cuarto tema

Nuevas dificultades técnicas aparecen en este tema, los intervalos de tercera. Partiendo desde un eje tonal de re se presenta un motivo de dos compases, seguido de otro motivo que replica al anterior transpuesto a la tónica de fa sostenido. Una pausa en la función de subdominante contribuye a la continuidad del tema. Continúan apareciendo motivos en nuevos centros tonales, esta vez escritos en intervalos de sexta y quinta finalizando en acordes en trémolo y armónicos en *staccato* que dan lugar a un largo arpeggio interpretado combinando la ejecución con arco, pizzicato con la mano derecha y pizzicato con la mano izquierda. El tema se sigue desarrollando hasta regresar a un centro tonal de re. La continuidad se mantiene al seguir utilizando el intervalo de sexta como hilo conductor hasta llegar a un acorde tremolado de do mayor que da paso a la entrada del acompañante.

Sección concertante

Quasi cadenza

Esta indicación muestra que habrá cierta libertad para los intérpretes en el momento de ejecutar las notas que para ellos se han escrito, pues vemos arpeggios de gran extensión en el piano (para el arpa en el caso de la versión orquestal) y acordes en trémolo para el violín, organizados de tal forma que la partitura muestra distancias de solo semitonos, dando un color misterioso a este fragmento de la obra.

Tema gitano

Este tema es tomado de la frase introducida en la sección solista, específicamente en el compás número 15. Antes de la entrada del violín, el piano hace una introducción con dos notas a una distancia de una octava. El cambio de mano y de dedos en este pasaje le da un ritmo característico. Una vez terminada la exposición por parte del violín, el piano toma el tema mientras la sección rítmica de la que ya se habló antes es ahora ejecutada por el violín intercambiando notas naturales y armónicos. El tema sigue desarrollándose hasta llegar a una serie de arpeggios ornamentales por parte de los dos intérpretes, dando paso a una nueva

exposición del tema, esta vez ejecutada por el violín utilizando el *pizzicato* de mano izquierda, técnica que requiere gran habilidad por parte del instrumentista.

Interludio

Este interludio es un puente que conecta dos exposiciones del tema, y se compone de frases figuradas en semicorcheas que fluctúan en las tonalidades de si bemol mayor, sol menor y mi bemol mayor concluyendo en arpeggios de la mayor.

Reexposición del tema

El tema principal es reexpuesto teniendo como centro tonal la nota si, y variando su textura al ser la melodía presentada únicamente con armónicos, mientras el piano ejecuta arpeggios en registro bastante agudo, dando un color brillante a este pasaje. A continuación se escucha una sección de tiempo agitado y sonoridad disonante, debido al uso de intervalos de cuarta aumentada (tritonos) por parte del piano y de quintas justas por parte del violín, seguida de una nueva exposición del tema ejecutada por el violín en un registro agudo y utilizando trinos, a la vez que el piano realiza arpeggios con notas de cortísima duración, en este caso la figura utilizada es la fusa.

Meno vivo, grandioso (segundo interludio)

Este interludio conecta la sección dominada por el tema gitano con la siguiente sección, cuya premisa es el virtuosismo. La célula rítmica que da continuidad a este interludio se compone de una corchea, una negra y una segunda corchea. Los centros tonales de este puente varían a razón de un centro tonal diferente cada dos compases.

Moderato, esitando, accelerando

La última parte de la obra es precedida por un compás en silencio que da entrada a esta sección que inicia con una indicación de tempo *moderato*, marcando arpeggios en una tonalidad clara de re mayor en la que hay modulaciones pasajeras, aunque retornando a esta tonalidad propuesta. El acompañamiento del piano recuerda a las marchas, ya que marca tiempos y contratiempos en bajos y acordes. Una vez terminada esta frase, se interpreta de nuevo, aunque

reemplazando algunas notas por armónicos y concluyendo con frases en *pizzicato* de mano izquierda. Una nueva frase es expuesta utilizando notas pedales con cuerdas al aire, en este caso las cuerdas del violín utilizadas son la tercera (re) y la segunda (la). La continuidad melódica de esta sección se mantiene gracias a la figuración utilizada, que siempre es la misma (semicorcheas) y el uso de las mismas técnicas tanto instrumentales como compositivas en cada pequeña sección, las cuales se enunciarán en orden desde este punto: intervalos de quinta, sexta y octava, armónicos, *pizzicato*, acordes. Finalizada esta sección, el piano ejecuta una serie de arpeggios en su registro agudo asemejando un arpa, esto para dar entrada a la sección concluyente de la obra que comienza con un tempo lento, que se va acelerando poco a poco, y que incluye cambios de compás de 2/4 a 1/4, técnicas como dobles cuerdas en intervalos de tercera, quinta, entre otros. Una pequeña sección muestra una indicación *poco meno vivo*, que rompe momentáneamente la continuidad rítmica del movimiento, solo para dar pie a la explosiva última sección, escrita con cromatismos para ambos instrumentos en registros extremos dirigiéndose hacia la cadencia final en la tonalidad de re mayor.

Características texturales del tema

Las texturas manejadas en esta obra son variables, encontramos tanto manejo estrictamente monódico del solista como manejo a dos planos, aunque hay partes en las que pasa a un segundo plano sonoro. El piano, instrumento que fue seleccionado originalmente por Ravel como acompañante deja ver diferentes técnicas de acompañamiento, como el uso de bajos y acordes, melodías simultáneas en registros distantes, arpeggios en registro agudo. Es de destacar que hay fragmentos en los que el piano es utilizado como instrumento puramente melódico y monódico, siendo asignada al violín la parte acompañante. En general, la textura de la obra se resume en un solista con acompañamiento con episodios en que estos papeles se invierten.

Características técnico-expresivas del solista

La obra presenta indicaciones idiomáticas propias del violín, como ligados, *detaché*, cambios de dirección en la arcada, notas pedal, interpretación de melodías en una sola cuerda, armónicos naturales y artificiales, dobles y triples cuerdas, acordes en trémolo, y *pizzicato* en mano derecha e izquierda. En

conclusión esta obra fue escrita para total lucimiento del solista de violín, pues las técnicas que se muestran en la composición son de una gran dificultad de ejecución, y cuyo resultado musical es de gran expresión y belleza.

Tema y variaciones¹² -

La forma variación puede que surgiera con las primeras canciones estróficas, en las que la melodía de los sucesivos versos iba variando según la imaginación de los cantores. Puede también que los instrumentistas acompañantes contribuyeran con sus propias variaciones espontáneas, modificando diferentes aspectos melódicos rítmicos y más tarde armónicos, para sorpresa y deleite de los asistentes.

Una forma constante en la variación es la permanencia de la línea del bajo o sólo ligeramente alterada, lo que sirve de apoyo para los intérpretes, evitando que se aparten demasiado de la estructura y ritmo de la melodía.

Un compositor toma las ideas musicales de un repertorio básico, elige las que le parecen más adecuadas, y las arregla en un orden lógico. Al hacerlo las analiza para encontrar nuevas posibilidades. Si una melodía sugiere muchas ideas nuevas relacionadas entre sí, y con la melodía misma, el compositor puede optar por escribir un conjunto de variaciones para revelar las sutilezas que aquella encierra. Así demuestra su habilidad para dejar ver dichas facetas y ejercita la mente del oyente para seguir el proceso creador.

La obra que se analizará para complementar el estudio de esta forma musical, será el segundo movimiento del concierto para mandolina en Sol mayor del compositor austriaco Johann Nepomuk Hummel (1778 – 1837), obra enmarcada en la corriente artística del clasicismo.

Se eligió esta forma para el segundo movimiento del concierto para tiple “*La laguna de Tota*”, pues con el propósito de describir la quietud y calma de la laguna, se variarán las características melódicas y texturales del tema sin alterar su esquema armónico.

¹² Tema y Variaciones. (2002) *Ibíd.*

Segundo movimiento del concierto para mandolina y orquesta en Sol mayor, S28, de Johann Nepomuk Hummel

Esta obra se compone de un tema, tres variaciones y una coda. El tema tiene una estructura fija de la que se derivan las variaciones que realizó el compositor.

Instrumentación

- Dos flautas
- Dos cornos
- Mandolina solista
- Violines primeros
- Violines segundos
- Violas
- Violonchelos

Estructura formal del tema

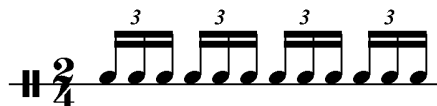
- Dos frases en modo mayor
- Interludio orquestal
- Una frase en modo menor
- Recapitulación de la primera frase
- Pequeña coda



El ritmo motor de este tema es

Primera variación

Se respeta la estructura formal del tema variando el ritmo motor del tema, cambiándolo por notas de mucha menor duración (tresillos de semicorchea), y acompañadas por un bloque armónico definido ejecutado por las cuerdas en un pasaje de interpretación ligada en la primera frase. La segunda frase recurre de nuevo al concepto tiempo-contratiempo hasta llegar al pasaje en *tutti* donde hay una ligera variación armónica.



Ritmo motor:

Segunda variación

La continuidad del tema se rompe en esta variación, donde se cambia el modo del tema, que cambia de mayor a menor y el acompañamiento de la primera frase, bloques armónicos ejecutados en *pizzicato*. En esta primera frase se presenta una modulación al quinto grado, tomando la tónica (do menor) como subdominante del quinto grado (sol menor). La segunda frase retoma la tonalidad original y la variación continúa su desarrollo siendo acompañada por las cuerdas con una base armónica constante, sin dejar de tener cierto movimiento causado por la figuración de los violines segundos.



Ritmo motor:

Antes de continuar con la siguiente variación, la orquesta realiza una reexposición del tema.

Tercera variación

Aquí se regresa a la tonalidad del tema (do mayor) y a la estructura formal dada en un principio para el tema. La duración de las notas ejecutadas por el solista cambian a una duración menor de la que se venía tocando, mientras la sección de cuerdas acompaña nuevamente con un bajo a tiempo y un acorde en contratiempo. Hacia el final de la frase hay una modulación hacia la dominante reiterada por las flautas y los cornos. En la segunda frase el solista conserva la figuración de la variación, mientras que las cuerdas acompañan bajo la misma premisa rítmica aunque cambiando su ejecución por *pizzicato*. Para terminar esta variación la orquesta en pleno recapitula por última vez el tema.



Ritmo motor:

Coda

Para concluir este movimiento, la mandolina ejecuta frases cortas acompañadas por una base tipo bajo Alberti terminando con un pasaje con indicación de *ritardando* compuesto por saltos de terceras y segundas desde el do central hasta

el do₆. Este pequeño fragmento de cierre es reforzado por toda la orquesta marcando los dos tiempos del compás con notas cortas.

Características texturales del tema

El acompañamiento orquestal del tema consta de una base armónica que consiste en un bajo (chelos y violas) que marca cada tiempo del compás (2/4) complementado por una nota en contratiempo ejecutada por los violines segundos. Como contraste, los violines primeros realizan una serie de arpeggios como relleno armónico acompañando a la melodía de la mandolina solista. Una vez ejecutada la primera frase, y antes de terminar el tema, la mandolina detiene su interpretación para dar paso a una reexposición del tema y una pequeña fórmula de salida (coda) a cargo de la orquesta completa, que se compone de cuerdas frotadas con dos flautas y dos cornos.

Características técnico-expresivas del solista

La partitura de este movimiento presenta distintas indicaciones técnicas propias del instrumento, como apoyaturas en la melodía, ligados de expresión, notas en *staccato*, combinaciones entre estas dos técnicas y mordentes. La obra no muestra cambios en la direccionalidad del ataque del plectro para la mandolina muy a semejanza de la interpretación en *detaché* de las cuerdas frotadas. Los matices dinámicos se mantienen constantes para el solista, mientras que en los instrumentos acompañantes se ven cambios de *piano* a *forte* en varias ocasiones.

Rondó¹³ -

El término “rondó” significa literalmente círculo, redondel y, es posible que derive de una forma de danza. Su principal característica es un pasaje musical que se repite con cierta regularidad, tras uno o más episodios contrastantes. También se usó en ocasiones el término en la música vocal del siglo XVIII para referirse a un aria en la que una sección lenta es seguida por una rápida, pero su principal utilización es con referencia a la música instrumental.

Había *rondeaux* en la edad media y el renacimiento, pero no tienen mucha conexión con su evolución posterior. El *rondeau* medieval era uno de los tres tipos de canciones (con el *virelai* y la *ballade*) que tenía un esquema fijo para el texto y la música. El texto tenía una estructura rítmica, y la música también una propia de

¹³ Rondó. (2002) *Ibíd*

repeticiones. Aunque la forma del *rondeau* medieval se estableció en el siglo XIII alcanzó su apogeo en el siglo XV, y fue una forma preferida por los compositores de Borgoña como Dufay y Binchois.

La obra que se analizará para complementar el estudio de esta forma musical, será el tercer movimiento del concierto no. 2 para violonchelo en Re mayor del compositor austriaco Joseph Haydn (1732 – 1809), obra enmarcada en la corriente artística del clasicismo.

Se asignó esta forma al tercer movimiento del concierto para tiple, “*El fuego, leyenda emberá*” pues la dinámica de estribillo y episodios (coro y estrofas) se asemeja a las canciones de la tradición popular, en su mayoría de carácter festivo y picaresco.

Tercer movimiento del concierto no. 2 en Re mayor para violonchelo y orquesta op. 101, de Joseph Haydn

Al tener la forma de rondó, esta obra se compone de un estribillo recurrente a lo largo del movimiento y episodios de libre desarrollo.

Instrumentación

- Dos oboes
- Dos cornos
- Violonchelo solista
- Violines primeros
- Violines segundos
- Violas
- Violonchelos
- Contrabajos

El estribillo de este movimiento es el siguiente.

Cello

6

Estructura formal del estribillo

- Una frase duplicada por los violines primeros y acompañada por los violines segundos y las violas que termina en un calderón en la función de dominante
- Una frase ejecutada por la orquesta completa, en la que el solista solo toca la primera semifrase.

El movimiento comienza con la exposición del estribillo, ejecutado por el chelo solista acompañado por los violines y las violas, y luego por el resto de la orquesta en la repetición de la frase. A continuación se presenta el primer episodio.

Primer episodio

En este primer episodio el chelo solista comienza a mostrar sus habilidades técnicas y de velocidad al mostrar figuras de poca duración y saltos de gran distancia tan solo en el primer compás , y tocando en *detaché* los primeros tres compases. Las cuerdas acompañan con acordes en bloque, arpeggios y colchones armónicos cuando aparecen las primeras indicaciones técnicas para el solista: ligados de arco, notas *staccati* y apoyaturas a la par que realiza una modulación hacia la dominante. Con este nuevo centro tonal (La mayor) se desarrolla un pasaje de verdadera habilidad técnica para el solista, ejecutando seis compases con figuración de semicorcheas con indicación de tempo de *allegro*. El acompañamiento se compone de acordes en *staccato* de las cuerdas, reforzados por los oboes y los cornos llegando hacia un clímax afirmado por un calderón en el acorde de La mayor que sirve como dominante para regresar a la tonalidad original (Re mayor). Seguidamente se presenta el estribillo, esta vez con la presencia de los cornos y los oboes, quienes realizan una dinámica de pregunta-respuesta, teniendo como base la melodía del estribillo.

Segundo episodio

Este episodio empieza a mostrar más cualidades técnicas del violonchelo como la ejecución a dos planos en su registro más agudo, alcanzando una tesitura similar a la del violín pues alcanza un $fa\#_6$, nota que un chelista hábil puede interpretar limpiamente; esto contrastando con los cambios extremos de registro (dos octavas) que se pueden apreciar en este episodio. También es notable la ejecución de pasajes a doble cuerda y arpeggios con indicaciones claras de ligadura y *detaché*. Al parecer este episodio, con su correspondiente estribillo está dedicado a la interpretación a doble cuerda, pues este último está escrito para el solista con esta técnica indicada. Por su parte, la sección de cuerdas acompaña con bloques de acordes con una rítmica específica, mientras los vientos refuerzan las ideas melódicas que proporciona el violonchelo. En ocasiones los violines hacen una segunda voz para la melodía del solista cuando está en su registro más alto, dando la sensación que el solista es un violín más. En la sección arpegiada del solista, las cuerdas acompañan con un acorde por cada dos compases, e incluso dejando en ocasiones al solista por su propia cuenta. A su vez, para los violines están indicados algunos compases para su interpretación a doble cuerda como ya el solista lo ha hecho a lo largo del episodio.

Tercer episodio

La continuidad del movimiento se ve alterada por el cambio en el modo tonal, que pasa de mayor a menor, siendo indicado en la partitura (*Minore*) y afectando al estribillo que es ejecutado por el pleno de la orquesta aunque prescindiendo esta vez de la interpretación del solista. El material temático de este episodio se desarrolla como una melodía por grados conjuntos ornamentada en un plano superior reforzada por los cellos y contrabajos que llega a un fragmento ejecutado en octavas justas teniendo una contestación por parte de la sección de cuerdas. La misma melodía es reexpuesta por el solista, aunque en esta ocasión está transpuesta una octava ascendente y acompañada por acordes ejecutados a tiempo por las cuerdas; una vez terminada esta frase se encuentra un *tutti* que lleva a la dominante de la tonalidad relativa, fa mayor. El cambio de tonalidad es afirmado por un pasaje ejecutado en intervalos de tercera a cargo del solista acompañado primero por las violas y luego por el resto de las cuerdas y los oboes. Terminada esta frase se escucha una sección de gran agilidad seguida de notas tocadas en el registro más alto del instrumento acompañado de nuevo por el violín

primero y reforzado por las violas para recapitular el primer tema de este episodio que finalmente es complementado por una sección armonizada en la función de dominante secundaria que lleva a la dominante de la tonalidad principal de todo el movimiento, re mayor. Este último giro armónico del episodio es ejecutado por el solista utilizando octavas justas, siendo las notas del plano inferior duplicadas por los violines primeros, mientras que el resto de la sección de cuerdas hace una nota al unísono como plano de fondo.

Coda (estribillo final)

Este último estribillo no difiere mucho de los demás, pues se respeta la estructura formal, instrumental y textural propuesta por el compositor en un principio. Consultando distintas grabaciones de diferentes chelistas reconocidos, (Mstislav Rostropovich, Yo-Yo Ma) encontramos que aunque no hay material escrito para el solista en la recapitulación del estribillo hay libertad para ejecutar pasajes de virtuosismo mientras el resto de la orquesta expone el que es el último estribillo que concluye con el movimiento y también con la totalidad de este concierto.

Características texturales del tema

El acompañamiento orquestal del tema varía con cada episodio aunque mostrando cierta continuidad cuando se llega a la sección recurrente. Hay una estructura formal-textural clara en el estribillo que consiste en que la primera frase es acompañada solamente por los violines y las violas, y la segunda frase por el resto de la orquesta. Las texturas manejadas en el movimiento son un su mayoría de acompañamiento, siendo muy escasas las secciones donde hay un diálogo entre el solista y la orquesta, contrastando con algunas partes donde el solista no tiene ninguna clase de acompañamiento con el objetivo de mostrar las características interpretativas y de virtuosismo propias del instrumento.

Características técnico-expresivas del solista

Pertenciente a la corriente artística del clasicismo, es típico encontrar un gran desarrollo técnico para los conciertos solistas, ya que su objetivo es el lucimiento del instrumento por medio del virtuosismo del intérprete. Este movimiento presenta particularidades técnicas como:

- Melodías ligadas y en *detaché*
- Melodías a dos planos
- Notas pedales

- Melodías en intervalos de tercera y segunda
- Melodías en intervalos de octava

2.2. REFERENTES INVESTIGATIVOS

El proceso investigativo incluyó visitas a bibliotecas, institutos especializados, entrevistas a músicos relacionados con el tema y sesiones de composición y escucha en las que el tema fue tomando forma como obra musical.

Se consultaron textos sobre análisis musical, historia de la música, música regional colombiana y mitología indígena. Los sitios visitados para la investigación fueron la biblioteca Luis Ángel Arango y el Instituto Colombiano de Antropología e Historia. También se recurrió al archivo personal del maestro Fabián Forero Valderrama, asesor específico del presente proyecto y a encuentros con los maestros Mauricio Lozano Riveros quien concedió una entrevista en su casa, y con el maestro Luis Carlos Saboya, quien respondió una serie de preguntas tras un concierto en el marco del II Encuentro nacional de tiple solista organizado por la Universidad Pedagógica Nacional.

El intercambio de ideas de manera oral fue determinante en la realización del proyecto, tanto en su parte musical como metodológica ya que la composición es un proceso que no depende de lineamientos estrictos, sino de las ideas que genera el compositor en su mente ayudado por las bases teóricas de las que hace uso como herramientas para concluir su proyecto.

Se hizo uso también de la internet para encontrar información acerca de obras musicales que se tomaron como referentes para dar comienzo a la composición así como ensayos y escritos que aportaran al proceso investigativo y de descripción de cada uno de los procesos de la investigación.

3. METODOLOGÍA DE INVESTIGACIÓN

Este proyecto se incluye dentro de las modalidades de investigación descriptiva e investigación creación. La primera consiste en relacionar todo el conocimiento presente en la actividad de la composición mediante la documentación exacta de todos sus procesos, participantes y actividades. Su objetivo no se restringe a la recolección de datos, sino a la experimentación y predicción de los resultados de la investigación en todas sus variables. Cuando el investigador creativo trabaja bajo esta modalidad, no se constituye en un mero recolector de datos, sino que debe organizarlos bajo hipótesis o teorías válidas en el campo artístico, resumir y exponer la información y, finalmente, analizar los resultados con el fin de obtener las experiencias que contribuirán al ámbito del conocimiento sobre el que se realizó la investigación.

La investigación creación se basa principalmente en la documentación de los datos que se desprenden de la concepción y posterior materialización de un producto artístico, científico o de cualquier sector del conocimiento.

Para este proyecto, la creación se fundamenta en el análisis de obras de la literatura clásica para solista con orquesta y las obras que se han escrito para instrumentos de la tradición colombiana con acompañamiento de instrumentos sinfónicos. El resultado de esta modalidad investigativa es el trabajo artístico que se propone, un concierto del que se deriva un compendio didáctico de técnicas y grafías para el tiple.

La investigación descriptiva se ajusta a las necesidades de este proyecto porque la información que se desprende del proceso creativo incluye datos que deben ser organizados y expuestos con el fin de dar a conocer los resultados que arroja la composición en un punto de vista investigativo. Se justifica que la exposición de estos datos demanda una descripción exhaustiva de cada paso realizado en el proyecto, tanto en su fase artística como metodológica.

3.1 ENFOQUE INVESTIGATIVO

Los enfoques investigativos utilizados en este proyecto son el enfoque cualitativo, paradigma interpretativo, y la investigación participativa que presentan algunas características que los diferencian de otros tipos de enfoque investigativo y que se señalarán a continuación:

- No busca replicar otros proyectos
- Se conduce en ambientes propiciados para la investigación
- No fundamenta sus hipótesis en la estadística
- Su proceso es inductivo y recurrente
- Analiza los hechos, mientras que su secuencia no es circular

El enfoque brinda al proyecto profundidad en las ideas expresadas, amplitud y variedad en la interpretación de los resultados, a la vez que posiciona el producto investigativo dentro de los estándares artísticos e investigativos que exige la realización del mismo.

La finalidad del paradigma interpretativo es como su nombre lo indica, interpretar los datos para poder comprender los efectos que pueden experimentar al ser sometidos a los cambios propuestos por las teorías vigentes en los temas a tratar. Para ello es válida la utilización del enfoque cualitativo, en este caso representado por el estudio de casos específicos. Sus técnicas investigativas características son las entrevistas y la observación de casos.

La investigación participativa es la adecuada para este proyecto porque analiza los resultados obtenidos en la investigación desde un punto de vista vivencial, pues toda su información debe pasar primero por la experiencia sensorial antes de pasar por el análisis específico. Se debe dividir el producto investigativo en sus estructuras básicas para analizarlas y conectarlas con las teorías de las que parten.

3.2 TIPO DE INVESTIGACIÓN

El presente documento de investigación se rige por los lineamientos de la investigación experimental que consiste en manejar una variable con la que no se ha realizado trabajo alguno y documentar cada resultado que se obtenga, así

como sus causas y consecuencias. Se habla de investigación experimental porque es el investigador quien propicia la situación que será objeto de estudio, creando cada dato que se analizará.

Este tipo de investigación se compone de las siguientes etapas:

- Delimitar y definir el objeto de la investigación o problema. Se debe determinar con claridad el objetivo de la investigación y la o las preguntas que necesiten ser resueltas, así como el estado del arte para comenzar la investigación, la bibliografía existente sobre los temas, así como la disponibilidad de los medios para realizar el proyecto.
- Plantear una hipótesis de trabajo. Este punto requiere tener la seguridad sobre el trabajo que se realizará. Si el trabajo está dirigido a rectificar una hipótesis ya formulada, este punto puede pasarse por alto. Si el proyecto complementa a otro ya existente, puede hacerse uso de la hipótesis que ese trabajo ya enunció; pero si la teoría que propone la investigación es nueva, entonces es necesaria la formulación de la hipótesis o suposición sobre la que se debe fundamentar todo el trabajo investigativo.
- Elaborar el diseño experimental. Una vez conocida la naturaleza del problema que será objeto de investigación, y planteada la hipótesis de trabajo, es preciso determinar cuál será el resultado del producto final. Para esto es necesario establecer cuáles son los componentes de la investigación, sus instrumentos de recolección, realizar un experimento de prueba para tener resultados previos y desde allí realizar los ajustes necesarios.

3.3 INSTRUMENTOS PARA LA RECOLECCIÓN DE INFORMACIÓN

El instrumento principal para la recolección de datos será el trabajo analítico directamente sobre la partitura de la composición a medida que se va completando, con el objeto de recoger toda la información que concierne al análisis específico de las piezas y también para realizar comparaciones con otras obras enmarcadas en el mismo género.

Se tendrán también como referencia entrevistas realizadas a compositores e intérpretes del tiple con el fin de documentar sus experiencias alrededor de la composición y la interpretación del instrumento como solista.

Se tendrán en cuenta los textos sobre análisis musical e historia de la música para realizar los estudios formales, morfológicos, armónicos y expresivos de las obras que se han propuesto como complemento al análisis del proyecto que compete a esta investigación.

3.4 DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN

Las fases del presente proyecto de investigación se presentan en la siguiente tabla:

3.4.1 Fase primera: concepción
<ul style="list-style-type: none"> • ¿Por qué utilizar el tiple como instrumento solista? • ¿Por qué utilizar la orquesta de cámara como acompañante? • ¿Por qué utilizar el género concierto para la obra?
3.4.2 Fase segunda: creación
<ul style="list-style-type: none"> • Descripción del proyecto musical • Descripción de los aires folclóricos utilizados
3.4.3 Fase tercera : disertación
<ul style="list-style-type: none"> • Consolidación del formato • Articulación del programa literario-musical • Creación de los ejes temáticos
3.4.4 Fase cuarta: consulta a expertos e intérpretes
<ul style="list-style-type: none"> • Entrevistas a compositores de conciertos para tiple y orquesta • Entrevistas a intérpretes de conciertos para tiple y orquesta • Aporte de las entrevistas
.4.3 Fase quinta: Categorización y composición
<ul style="list-style-type: none"> • Conformación final de la orquesta utilizada en la obra • Inclusión de los ejes temáticos en los movimientos de la obra • Caracterización de las técnicas compositivas del proyecto • Análisis de la composición
.4.4 Fase sexta: procesos adicionales
<ul style="list-style-type: none"> • Reducción del acompañamiento orquestal para cuarteto de arcos • Reducción del acompañamiento orquestal para piano

Tabla 1: Fases de la investigación del proyecto

3.4.1. Fase primera: concepción

- *¿Por qué utilizar el tiple como instrumento solista?*

Actualmente el tiple está viviendo un momento de crecimiento tanto en su difusión como en su técnica de escritura y composición. Estos dos aspectos crean el espacio ideal para la investigación y creación tanto de obras como de escenarios y contribuir de esta forma a la bibliografía musical del tiple colombiano.

- *¿Por qué utilizar la orquesta de cámara como acompañante?*

Desde la época en que la ópera tomó un lugar de apreciación entre el público occidental, la orquesta fue su principal vehículo de acompañamiento musical, pues con la variedad de instrumentos que incluye, se expandió un abanico de posibilidades sonoras y expresivas que después fueron utilizadas para obras solistas no solo vocales sino instrumentales.

- *¿Por qué utilizar el género concierto para la obra?*

El concierto se considera el género musical idóneo para la composición de esta obra, pues con los variados matices dinámicos que le ha dado el paso del tiempo a sus movimientos se establece una exigencia no solo técnica y de ejecución sino también interpretativa y emocional en la que el instrumentista debe imprimir su sello personal en el momento de tocar esta pieza.

3.4.2 Fase segunda: creación

- ***Descripción del proyecto musical***

Este proyecto es un concierto para tiple y orquesta en tres movimientos, basado en ritmos y aires tradicionales de la región

andina colombiana que se propone ilustrar sonoramente tres mitos creacionales de la tradición indígena colombiana.

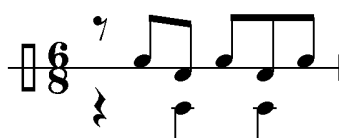
- **Descripción de los aires folclóricos utilizados**

- **Bambuco**

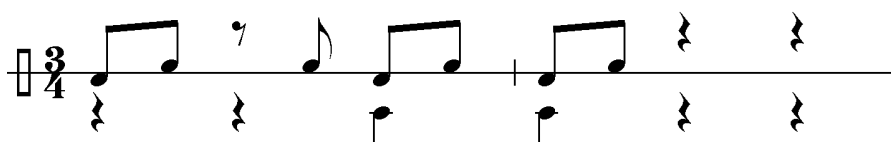
Género musical típico de la región andina colombiana, escrito en compás de 6/8 o 3/4. Interpretado también en ciertas partes de la región pacífica del país e incluso en otros países como México y Venezuela. En su composición es válido utilizar un tempo lento y reposado tanto como un tempo rápido y agitado. Tiene características ritmo-melódicas como el desplazamiento de la agógica mediante silencios o notas ligadas bien sea entre el final y el comienzo del compás en 6/8 o a mitad de compás en 3/4. Esto le procura un efecto de síncopa que lo hace diferente a otros géneros latinoamericanos escritos en regímenes acentuales *por derecho*.

Estructuras rítmicas

- Bambuco en 6/8



- Bambuco en 3/4



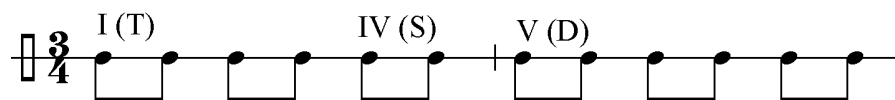
La presente obra musical utiliza la forma rítmica del bambuco con figuración en compás de 6/8.

- **Torbellino**

Género musical tradicional de la región de los Santanderes y Boyacá en la región andina colombiana. Escrito en compás de 3/4, tiene una estructura armónica cíclica de dos compases: un compás lleva las funciones de tónica y subdominante y el siguiente compás la función de dominante. A menudo de carácter rápido y festivo se

utiliza como fondo musical para improvisaciones melódicas y vocales (coplas) y también como género dancístico.

Estructura rítmico-armónica



- **Caña**

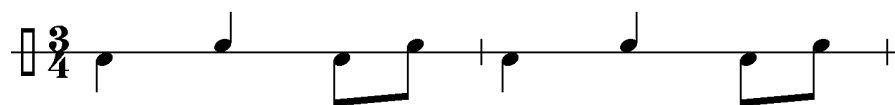
Género musical típico del departamento del Tolima, derivado del bambuco en su forma coreográfica y musical, aunque siguiendo un diseño rítmico fijo:



- **Guabina**

Aire folclórico tradicional de la región andina colombiana de carácter lento y reposado. Típico de los departamentos del Huila, Tolima, Boyacá y Santander. En este ritmo es común encontrar composiciones tanto vocales como instrumentales.

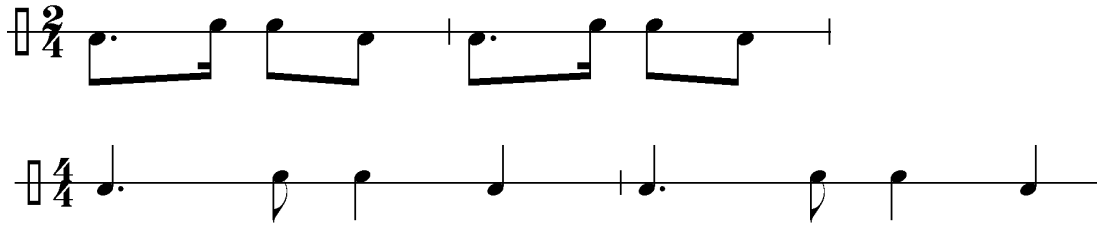
Estructura rítmica



- **Danza**

Género musical derivado de ritmos antillanos como la habanera y el dancón, aunque adaptados al sentir y al carácter de la zona andina colombiana. La diferencia entre la danza y sus antecesores de las Antillas radica principalmente en la velocidad de la interpretación: la danza andina colombiana es generalmente de tiempo pausado y lento. Puede escribirse tanto en compás de 2/4 o 4/4.

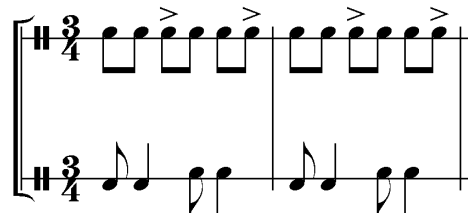
Estructuras rítmicas



- **Pasillo**

Género musical propio de la zona andina colombiana y de otros países como Ecuador, Venezuela y países centroamericanos. Sus orígenes se remontan al siglo XIX, siendo una derivación del vals austríaco que llegara a las colonias españolas de América en aquella época. Sus composiciones varían tanto en formatos como en el carácter: los de tempo rápido suelen ser pasillos instrumentales de corte virtuosístico, mientras el pasillo vocal o pasillo canción es compuesto con un tempo lento.

Estructura rítmica



3.4.2 Fase tercera: disertación

- *Consolidación del formato*

Los formatos que se consideraron antes de comenzar la composición de la obra fueron: tiple con piano, tiple con guitarra, tiple con quinteto de vientos y tiple con orquesta. Los primeros tres fueron descartados, ya sea por su simplicidad o su recurrente uso en los formatos de cámara como tríos o

cuartetos de música andina colombiana. El formato finalmente elegido fue la orquesta de cámara, pues es un formato poco explorado con el tiple como solista instrumental.

- *Articulación del programa literario-musical*

Tras una jornada de investigación centrada en los mitos y leyendas de los pueblos indígenas del altiplano boyacense y la región selvática de Antioquia, tres relatos llamaron la atención del compositor, los cuales fueron utilizados como motivos conductores de la composición del proyecto.

- *Creación de los ejes temáticos*

Una vez reunidos los relatos en los que se basará el programa literario de la obra, se procede a crear pequeñas frases musicales que servirán como centros temáticos de cada uno de los movimientos del concierto.

- *Los príncipes creadores*

Teniendo en cuenta el carácter solemne de este mito que describe la transformación de los caciques Sogamoso y Ramirique en el Sol y la Luna respectivamente, la primera característica de este movimiento será su tempo lento y ceremonioso bajo la forma de la fantasía, en el que hay cierta libertad en el manejo del material temático. Luego de exponer y desarrollar los primeros temas, hay una cadencia para el tiple solista, y luego se da paso después a la celebración del “huan” ambientado por el ritmo festivo del torbellino y finalizando con una reexposición del primer tema con un tiempo agitado.

- *La Laguna de Tota*

Respetando el carácter del segundo movimiento del concierto clásico, el de esta obra será de tiempo lento y construido con la forma “tema y variaciones”. Primero se muestra una pequeña introducción para establecer la tonalidad del movimiento, para que después el tiple exponga el tema en ritmo de guabina sobre el que se harán cinco variaciones, con un intermedio en compás de 5/8 para dar entrada a las últimas cinco variaciones en ritmo de danza. Por último se encuentra una coda reexponiendo el primer tema

sobre el que se hicieron las variaciones. En este movimiento prevalece la textura melódica del tiple frente a las demás modalidades interpretativas.

- El Fuego, leyenda emberá

Por el carácter tradicional del último movimiento del concierto clásico, el último movimiento de esta obra será de tempo rápido y bajo la forma rondó presentando un estribillo sucedido por episodios donde hay libertad en el tratamiento temático, muy a semejanza de una canción donde hay un “coro” y varias “estrofas”.

3.4.4 Fase cuarta: consulta a expertos e intérpretes

- **Entrevista al maestro Mauricio Lozano Riveros, compositor del “Desconcierto para tiple y orquesta”, Marzo 25 de 2011**

Esta entrevista se realizó con el objeto de conocer características tan importantes de este concierto como su historia, su sistema musical, su orquestación, manejo instrumental entre otras.

Diego Ardila: Bueno maestro. Entonces la primera pregunta sería la historia de la obra. ¿Qué la inspiró? ¿En qué se basó usted para componer el primer concierto para tiple y orquesta?

Mauricio Lozano: Esa era una idea que venía yo pensando ya desde hace unos buenos años. Digamos unos años antes de escribirla. Se empezó a concretar cuando la idea general, principal era la carencia de que hubiera un repertorio para un solista con orquesta, un concierto de tiple y orquesta. Luego ya la venía madurando y ya se apretaron los tiempos por dos factores coyunturales. El primero fue un encuentro con mi maestro y amigo Julián Lombana que vivía en Italia y él me dijo “¿Pero cuándo vas a hacer el concierto de tiple?” le dije “no, ya lo estoy madurando” eso me motivó, y dijo “No, hazlo y lo movemos y lo hacemos sonar”. Bueno.

Eso digamos que fue en un diciembre preciso como por decir, no recuerdo los meses exactos. En enero o en febrero salió una convocatoria en el entonces Instituto Distrital de Cultura y Turismo para una obra... no exactamente concierto

porque yo estaba pensando en el formato de orquesta completa, orquesta sinfónica del período clásico y el solista el tiple. Y la convocatoria salió para obra con solista y hasta 15 instrumentos sinfónicos. Entonces lo que hice fue reducir la orquesta a su mínima expresión: una flauta, un oboe, un clarinete, un fagot, una trompeta, un corno, un percusionista, dos primeros violines, dos segundos, dos violas, dos cellos y un contrabajo. Eso daba quince instrumentos. Entonces tengo el formato de la orquesta, que inclusive está el proyecto de ya hacer la instrumentación para orquesta completa, pero ahí está.

Y luego ya como estaba maduro, en ese lapso que daba el instituto para escribir la obra, pues la desarrollé... ya estaba en la cabeza, entonces fue saliendo y fue muy rico, fue una experiencia muy bonita escribirlo.

DA: ¿En qué año fue el estreno? En 2005, ¿cierto?

ML: 2005, o sea que lo escribí en 2004.

DA: Ya hablando del concierto, musicalmente del concierto cómo tal, ¿qué lenguajes utilizó? ¿En qué corriente estética usted la enmarcaría?

ML: Es un concierto pensado como música popular. No en un lenguaje contemporáneo. Pero tampoco es un lenguaje tradicional popular. Sino ya más una obra que nace del trabajo mío con el Quinteto Eco, entonces muchas partes ahí yo las debo a ese proceso de ya de 20 años con el quinteto, que es cuarteto de cuerdas frotadas y tiple. Entonces todo ese tratamiento contrapuntístico de las cuerdas que lo he trabajado mucho, y trato de utilizar también digamos contrapunto de la orquesta, obviamente no al extremo que se trata en un grupo de cámara pero sí hay densidades y cosas... planteamientos polifónicos, de polifonía. Y el lenguaje trata de coquetearle siempre al lenguaje muy tradicional a los géneros armónicos de nuestra música popular tradicional pero siempre con alguna cosa distinta: el primer movimiento tiene mucho el tritono para crear tensiones... pongo ejemplos: en el segundo empiezo a poner una sucesión de segundas que se van trepando unas encima de otras, pero esto va sin solución de continuidad con fragmentos melódicos que van del primero al cuarto y del cuarto al quinto y del quinto al primero; pero usando el contrapunto ayuda a que no se quede uno encerrado en una sola tonalidad. Entonces está uno yéndose a diferentes tonalidades, y se siente distinto.

DA: Bueno maestro. También en el concierto, ¿cómo funcionan las texturas que se utilizan?

ML: Bueno, el diálogo, primero obviamente... de una vez hablo de la parte formal, que para mí es muy importante. El primer movimiento parte como de una forma sonata... una forma sonata con dos o tres temas en la exposición, no sólo con dos sino con tres, y luego lo que llamaríamos el desarrollo es la cadencia y una reexposición reducida. Es el concepto formal básico. Y en ese concepto, en esa

estructura pues utilizo el mecanismo del diálogo entre el instrumento solista y la orquesta, que es la base de un concierto para cualquier instrumento y orquesta. O sea, estoy partiendo de los planteamientos clásicos: el concierto en tres movimientos, el primer movimiento en forma sonata, el segundo movimiento en forma *lied* o canción, y el tercer movimiento un poco más... más libre, ¿no? También un movimiento más desarrollado y más alegre en su carácter.

DA: ¿En el concierto hay partes donde el tiple tiene su función tradicional como acompañante?

ML: Sí, pero muy esporádicamente, muy pequeñas. Quise aprovecharlo más como instrumento melódico y utilizando dobles cuerdas y bueno... Pero sí, sí hay momentos en que rasga, hay rasgueo de torbellino, hay rasgueo de bambuco en 3/4, hay rasgueo de bambuco en 6/8, hay un trocito de danza...

DA: Maestro, ¿cómo fue el tratamiento técnico que usted utilizó en el tiple ya a la hora de la ejecución?

ML: Bueno, ahí la idea también en cuanto a los ritmos que utilicé es dar diferentes formas de interpretación del tiple. El primer movimiento es guabina-torbellino, y en ese pues hay muchos asuntos de terceras paralelas, cierto, muy en el estilo del tiple santandereano que es una de las vertientes más fuertes y más vivas del tiple nuestro... pero no se da la interpretación con pluma sino todo pulsado. Entonces en las terceras con la uña todas hacia abajo. Aún cuando no lo indico yo en la partitura, ya al estudiarlo yo ya que primero lo interpretó Lucas Saboya, pero ya después del tiempo yo con más tiempo lo he podido estudiar, interpreto esas terceras todas hacia abajo, para lograr la sonoridad de...

DA: La sonoridad de la pluma.

ML: Sí, y las terceras, y los pequeños *glissandos*, y todas esas cosas así. Qué más técnicas, bueno, rasgueos... el tercer movimiento empieza con un aire de caña y es donde empiezan las segundas que se empiezan a superponer, ahí es puro *chan cha-chan cha-chan chan chan chan cha-chan cha-chan chan (imita con las manos el toque del tiple)* que se va creando la caña. Qué más técnicas hay, muchas técnicas que son traídas de la guitarra, obviamente. En la cadencia hay muchas cosas de notas pedales y melodías que se arman sobre una cuerda, un tejido polifónico sobre el mismo instrumento que se va haciendo un movimiento de acordes paralelos... todo eso viene de lo clásico ¿no?

DA: Maestro, sobre la orquestación, el acompañamiento de la orquesta, ¿cómo influye en el concierto?

ML: Sí, lo que decía primero, que es un diálogo permanente. Es... el tiple tiene que contrastar con eso, pero hay muchos momentos en que van juntos, que van amalgamados. Hay que tener cuidado de no aplastar el tiple con una grandísima masa así sean sólo quince instrumentos, pero de todas maneras son instrumentos

que tienen mucho más peso, más proyección sonora que el tiple. En ese sentido, pues obviamente la interpretación se hace con el tiple amplificado, para permitir que... no más con el quinteto yo sentía en momentos que el cuarteto de cuerdas tapa al tiple. Porque los triples no tienen mucha proyección. Pero hay maneras de manejar distintas texturas, ¿no? Del diálogo que está la orquesta y están, o alguna sección de la orquesta y contesta el tiple, hasta en momentos en que la orquesta acompaña o alguna de las secciones o dos secciones o las tres secciones de la orquesta amalgamadas, van a acompañar al tiple, pero dejando que el tiple sobresalga para que sea el instrumento solista.

DA: Usted me comenta que lo reducido de la orquesta fue por la exigencia de la convocatoria del distrito. Pero también ¿tiene alguna intención de color, de sonido?

ML: Es que ahí están todos los colores de la orquesta. Sólo que reducido. Entonces ya uno piensa en esa dimensión y adapta la instrumentación a ese ensamble.

DA: También quisiera saber el uso de los ritmos que están en el concierto. ¿Por qué utilizó esos ritmos que están en la obra?

ML: Primero, bueno... cosas que tiene uno, influencias que uno tiene cercanas, yo he tenido cercanías con tiplistas de Santander, de Boyacá, mi padre es del Tolima Grande, tolimense, la música del Huila, Tolima siempre me ha gustado mucho... entonces ahí ya están en el primero y el tercer movimiento. Están ya la guabina, el torbellino y el pasillo, que son el primer movimiento, y el tercero que es caña y bambuco. El bambuco sanjuanero, hay ciertos motivos que recuerdan algunas tonadas del Huila pero transformadas, yo creo. Trato de salirme de la frase común, de lo que ya está hecho, tratar de poner el sello personal siempre. Y la danza pues simplemente por contraste con los dos movimientos, pues es el aire *cantábile* por excelencia, entonces el segundo movimiento siguiendo la forma, la estructura de los conciertos del período clásico.

DA: También sobre el sistema musical que utilizó, ¿es estrictamente tonal o hay referencias a algunos otros sistemas? ¿Armonías cuartales, por segundas?

ML: Por segundas, en un trozo de la caña.

DA: Sería lo único.

ML: Lo único.

DA: Maestro, también quisiera preguntarle si los movimientos tienen una intención emocional premeditada. O sea, si tienen una intención específica, cada movimiento.

ML: Sí, y eso sale, pero eso no es invento mío, eso sale de los conciertos del período clásico. El primer movimiento, digamos que es como el más denso musicalmente, donde hay más contrapunto, donde hay más modulaciones,

etcétera; el segundo es el *cantábile*, tiene una parte intermedia donde se luce mucho el tiple, ahí se sale un poquito de la armonía muy tonal que ha sido ese movimiento y el tercero es el más alegre, el más juguetón, el ritmo de la caña con sus síncopas y sus cosas, pues es eso.

DA: Entonces usted se ciñó a lo que es el concierto clásico en cuanto a eso.

ML: En cuanto a la estructura.

DA: Me decía el maestro Fabián (Forero) que también le pareció interesante hacerle esta pregunta. Esta la formuló más él que yo. ¿Sintió que funcionaba la afinación del tiple con respecto a la orquestación? No me refiero pues a la afinación tradicional que se usa en Santander en si bemol, que ya aquí se usa en do, sino a esa característica de la construcción del tiple, que son las cuerdas, las requintillas, los bordones, que son las octavaciones... él me sugirió que le preguntara eso en cuanto al concierto.

ML: Sí, sí funcionaba. Afortunadamente porque tengo un tiple muy bien fabricado por Alberto Paredes. Inclusive cuando lo interpreté Lucas, yo le presté mi tiple. Después inclusive ese tiple desapareció porque me lo robaron hace casi tres años y Alberto me volvió a hacer otro tiple, incluso lo siento mucho mejor. Mantiene mucho más la afinación, proyecta más el sonido, entonces ya lo he interpretado dos veces con ese tiple y me ha funcionado muy bien.

DA: Entonces me comenta que está trabajando en el proyecto de la instrumentación de orquesta completa para este concierto.

ML: Lo tengo en proyecto, no he encontrado el hueco de tiempo porque hay otras cosas que van andando... pero sí me gustaría hacerlo.

DA: Bueno, maestro pues estas son las preguntas que tenía, tenía muchas más pero pues me las fue respondiendo en el camino. Maestro, muchas gracias.

ML: Con mucho gusto.

- **Entrevista al maestro Luis Carlos Saboya, intérprete del “Desconcierto para tiple y orquesta” de Mauricio Lozano, Abril 25 de 2011**

Esta entrevista se realizó con el objeto de conocer características personales en la perspectiva de quien fuera el primer intérprete de este concierto para tiple y orquesta. Esta entrevista se realizó dentro de las actividades del Tercer Encuentro Nacional de Tiple solista organizado por la Universidad Pedagógica Nacional.

Diego Ardila: Maestro, cuénteme cómo fue la experiencia del concierto para tiple y orquesta del año 2005.

Lucas Saboya: Bueno, pues esa experiencia fue única y súper importante para mí y para el instrumento porque es el primer concierto para tiple colombiano y

orquesta que existe, digamos, esa forma musical... entonces es un evento importante para el instrumento y para mí como intérprete que no tengo como muchos de los tiplistas oportunidades constantes de tocar estos repertorios con orquesta. Entonces es una experiencia valiosísima para mí, fue una experiencia importante para mí y para el tiple, porque digamos que eso abrió una puerta para estos repertorios para el instrumento. Y para la oportunidad de los tiplistas de poder tocar, de ahí en adelante este material ya con orquesta.

DA: Bueno, cuénteme cositas técnicas sobre ese concierto. Qué le escribió el maestro Mauricio para el tiple técnicamente.

LS: Bueno a mí me encanta desde mi visión, me gusta mucho la escritura de este concierto. Especialmente de lo técnico porque explota la parte melódica del instrumento, digamos, el timbre melódico, entonces uno puede lograr un buen sonido... entonces me parece muy acertada. Y también obviamente explora el *guajeo* pero dentro de sus posibilidades. No es algo que se salga de las propiedades del instrumento sino que al contrario lo explota. Me parece que es súper acertado técnicamente para el tiple.

DA: Y musicalmente, la forma, los ritmos, las texturas, todo sobre composición. ¿Qué me puede contar sobre este concierto?

LS: Bueno, el concierto está escrito para orquesta de cámara, no orquesta... tiple solista y orquesta de cámara, precisamente pues como para... eso pienso yo, para el balance digamos, que existe entre el solista y el grupo acompañante. Entonces está muy acertado también. Tiene metales, tiene maderas, tiene cuerdas, tiene percusión. Y se basa en los ritmos andinos colombianos, también fue un acierto pues porque es la naturaleza del instrumento. Entonces se basa en el bambuco, en la caña que es un ritmo que pocas veces se explora... y en el torbellino-guabina y en el pasillo. Entonces digamos que es un acierto es que se basa en los ritmos pues que maneja y que pertenecen a la naturaleza del instrumento.

DA: Maestro, ya para terminar, ¿algo que quiera agregar, algo que se quede en el tintero?

LS: Pues no... reiterar para los tiplistas que es una excelente pieza para interpretar, una excelente oportunidad la que brinda esa obra para acercarse a los repertorios de concierto y poder participar de esa práctica del solista que es tan importante para todos los instrumentistas.

DA: Maestro Lucas, muchas gracias.

LS: Gracias.

- **Aporte de las entrevistas**

Estas dos entrevistas fueron de gran ayuda al recopilar la experiencia compositiva e interpretativa de lo que se creó como el primer concierto para tiple y orquesta. Todo lo expresado por el compositor Mauricio Lozano sentó las bases para la conformación del formato acompañante, las formas utilizadas en cada movimiento y el carácter de cada una de ellos, mientras que desde el punto de vista de la interpretación el maestro Luis Carlos Saboya aportó una cantidad apreciable de material técnico que él mismo utilizó cuando fue el encargado de dar a conocer esta obra al país. Como conclusión estas dos entrevistas constituyen el punto de partida para la composición del concierto que es objeto de investigación, pues en ellas se enuncian características técnicas y expresivas propias e idiomáticas del instrumento, así como las formas que utilizó este concierto y de las cuales se tomaron ciertos elementos para desarrollar y completar la composición del concierto que expone este proyecto.

3.4.5 Fase de categorización y composición

En esta fase se procede a describir y definir los procesos y elementos utilizados para la composición del concierto para tiple y orquesta.

- **Conformación final de la orquesta utilizada en la obra**

Para conformar el formato acompañante de este concierto se tuvo en cuenta un factor importante: el balance auditivo entre el solista y la orquesta. Entre los elementos que favorecen el balance del montaje se encuentran la escritura para estos instrumentos, cuya exigencia técnica no debe ser difícil de superar por parte de los instrumentistas y el equilibrio de los matices dinámicos que estos puedan ejecutar a lo largo de la obra. El formato que reúne todas estas características resultó ser el siguiente:

- Cuarteto de vientos:
 - Flauta traversa
 - Oboe
 - Clarinete en Si bemol
 - Fagot
- Cuerdas frotadas
 - Violines primeros

- Violines segundos
- Violas
- Violonchelos
- Contrabajos

- **Inclusión de los ejes temáticos en los movimientos de la obra**

Los ejes temáticos de la obra son motivos recurrentes alrededor de los cuales se desarrolla cada movimiento del concierto. Fueron concebidos teniendo en cuenta el carácter que hay en cada uno de ellos y la historia sobre la que están escritos para ser descritos con fidelidad.

- **Caracterización de las técnicas compositivas del proyecto**

A grandes rasgos el proyecto se enmarca dentro del género concierto, pues reúne las características típicas del mismo, hay un solista y un grupo que lo acompaña donde hay un diálogo y secciones con y sin acompañamiento.

Las técnicas utilizadas fueron las progresiones por quintas, la imitación, el intercambio modal, el *ritornello*, el bajo ostinato, la fughetta, el tutti y el doblaje de voces.

- **Análisis de la composición**

En este punto se hará análisis a cada movimiento de la composición, como se hizo anteriormente con las obras tomadas como referentes históricos y musicales para el presente proyecto.

3.4.6 Fase de procesos adicionales

- **Reducción del acompañamiento orquestal para cuarteto de arcos**

Proceso que consiste en reducir el acompañamiento orquestal a sólo cuatro instrumentos: dos violines, viola y violonchelo. Se describirán los criterios tomados para realizar esta reducción con el objetivo de poder interpretar la obra con una pequeña cantidad de intérpretes acompañantes.

- **Reducción del acompañamiento orquestal para piano**

Proceso que se resume en reducir el acompañamiento ya descrito para cuarteto de cuerdas para que pueda ser interpretado por un solo músico, en este caso un pianista. Se ilustrarán las pautas y los pasos llevados a cabo para la realización de esta reducción para un solo intérprete.

4. “TRES ESTAMPAS DE LA MITOLOGÍA ANDINA COLOMBIANA”, PROCESO Y ANÁLISIS DE LA COMPOSICIÓN DE UN CONCIERTO PARA TIPLE Y ORQUESTA DE CÁMARA

La idea de componer un concierto para tiple solista y orquesta surgió de la inquietud de su compositor por encontrar una unión de sonidos distintos a los que rodean al tiple en su contexto cotidiano. Diariamente se pueden ver en diferentes partes del país a tiplistas acompañando obras melódicas, vocales, o siendo este mismo instrumento melódico y siendo acompañado por instrumentos como la guitarra o incluso por otros tiples en función rítmica y armónica.

Desde su entrada al ámbito académico de la música, el tiplista compositor encontró que su instrumento puede tener muchas más funciones que las que había conocido en su entorno escolar y familiar, pues siempre se encontró rodeado de músicas, instrumentos y canciones pertenecientes a la tradición de la música andina de Colombia. Desde un primer momento adoptó una posición universal para su instrumento, defendiendo la idea de que puede interpretar variados tipos de música en cualquier escenario y con cualquier tipo de acompañamiento, e incluso en la familiaridad de la interpretación solista.

El compositor buscó para consolidar esta idea el ensamble adecuado para dar forma a su búsqueda estética, y consideró varias opciones, entre ellas el acompañamiento de la guitarra o el piano, instrumentos conocidos por sus excepcionales cualidades como soportes armónicos y melódicos para cualquier instrumento solista. Estas opciones fueron finalmente declinadas en beneficio de la orquesta sinfónica. Resultó siendo ésta la elección final, pues desde épocas

antiguas (siglo XVIII en adelante) la orquesta, y concretamente uno de los géneros fundamentales de su repertorio, el concierto de solista con acompañamiento, se convirtió en el formato ideal para mostrar al público las capacidades técnicas y expresivas del instrumento solista, interpretado por un especialista en su ejecución.

Se pensó en un principio en una orquesta sinfónica completa, con todo tipo de instrumentistas, al mejor estilo de los grandes compositores, pero afinando detalles técnicos y de viabilidad de la ejecución, se decidió reducir drásticamente el número de instrumentos integrantes de la orquesta acompañante, ya que entre los proyectos de su compositor se encuentra publicar y ejecutar esta obra.

En cuanto al estilo musical de la composición, la primera elección fue realizar una obra puramente programática basada en el cuento de Gabriel García Márquez “*Un señor muy viejo con unas alas enormes*”. Esta primera opción se desechó en poco tiempo, pues se llegó a la conclusión que el contexto del material literario no es afín con las músicas que trata el tiple normalmente. Por esto se determinó que el estilo utilizado sería el propio de la música andina colombiana, aunque manejando ciertos tipos de lenguaje musical que ubicarían a la obra en la época y corriente artística de la actualidad de su tiempo.

Habiendo seleccionado el formato instrumental que interpretará la obra, el siguiente paso fue decidir su forma musical. Gracias a la consulta de otras obras similares, se llegó a decidir entre dos formas: el concierto y la pieza concertante. Estas dos formas tienen cierto grado de similitud radicando su única diferencia en que la pieza concertante es definida como un solo discurso musical sin interrupciones donde el solista interactúa con la orquesta que le acompaña, mientras que en el concierto hay cortes definidos que distinguen los movimientos en que se divide la obra. En este punto el compositor se inclinó hacia la forma del concierto, pues se ajusta más a los géneros musicales que se quieren mostrar en la composición.

Un tema que siempre ha mantenido vivo el interés del compositor ha sido el recrear imágenes pictóricas o literarias con música, así que teniendo esta gran oportunidad, optó por hacerlo realidad. Decidió unir mediante su música objetos tan arraigados en lo profundo de la colombianidad como su música y la tradición religiosa de sus pueblos aborígenes. Tres mitos relacionados con la creación de los elementos de la naturaleza fueron seleccionados para ser desarrollados en la obra musical, y que se presentarán a continuación.

Los príncipes creadores. Leyenda del pueblo muisca de Boyacá.¹⁴ Antes del Sol y la Luna todo era tinieblas, sólo existían el cacique de Sogamoso y su sobrino Ramirique. Ellos crearon a los hombres de la tierra amarilla y a las mujeres de una yerba alta de tronco hueco. Sogamoso hizo subir a Ramirique al cielo y se hizo Sol, pero no fue suficiente para alumbrar la noche. Sogamoso entonces subió al cielo y se hizo Luna para hacer la noche clara.

Este mito se celebraba con un fiesta llamada “huan” donde salían todos los pobladores vestidos de rojo con guirnaldas para festejar a sus dioses tutelares. Cantaban en su lengua cantos sobre la muerte y sobre la conversión de sus cuerpos en ceniza. Dado que el pueblo muisca veía todo lo que sucedía a su alrededor con gran religiosidad, siempre entendieron la creación de los cuerpos celestes como una encarnación humana antes que astral.

Los motivos musicales asignados a este texto fueron los siguientes.



Figura 1: Motivo “Sogamoso”



Figura 2: Motivo “Ramirique”

Mito de la creación de la Laguna de Tota.¹⁵ La laguna era un enorme hueco desértico cubierto de tierra amarilla. Era seca por la acción de Busiraco, dios de los infiernos, que cada noche de luna llena bajaba en una bola de fuego hasta lo profundo de la cavidad y desde allí desataba fuertes vientos y tormentas que

¹⁴ VARILLAS PADILLA, Hugo. Ensayo de la mitología muisca. Bogotá: Banco de los trabajadores, 1983. 88 p.

¹⁵ *Ibíd.*

alejaban a las nubes de allí. Un día llegó Bochica y le enseñó al pueblo muisca los oficios de la vida y el bien y el mal. Instituyó el sacerdocio entre los más jóvenes y entregó al jeque de Suamox una diadema de oro y la hermosa esmeralda *Guacatá* que llevaba en el pecho como símbolo de la suprema autoridad religiosa y moral de los muisca.

El jeque Moneta reunió al pueblo junto al hueco para combatir a Busiraco, la serpiente negra. Allí oraron, ayunaron, danzaron e hicieron ofrendas y durante una danza, un disco arrojado por una bailarina mató a la serpiente. Moneta lanzó la *Guacatá* sobre el cadáver de la serpiente y la piedra se transformó en aguas cristalinas y luego todos oraron a Chiminigagua. Bochica bendijo al pueblo e hizo que el Sol se encargara de sacar porciones de la piedra para que se dispersaran en el pueblo en forma de lluvia.

Se asignó este motivo musical a este mito.

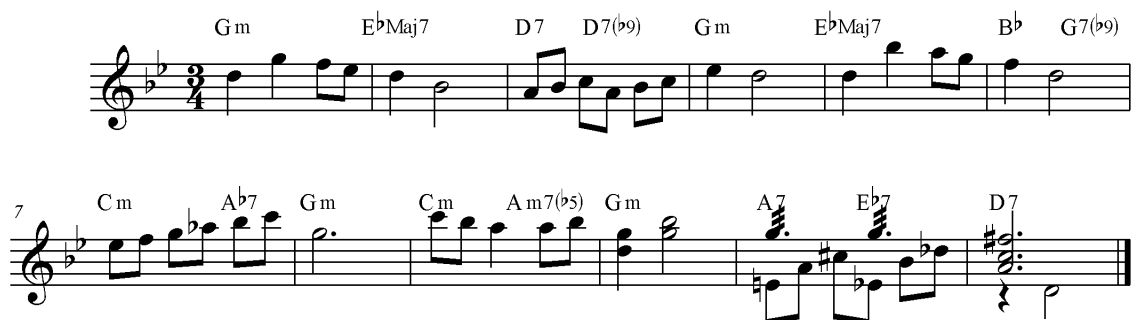


Figura 3: Tema “La Laguna de Tota”

El Fuego, leyenda emberá.¹⁶El eslabonero que vivía en la parte alta del río cazaba y asaba la carne, y su olor atraía a los animales que vivían cerca de él. “¿Qué come el eslabonero que huele bien y echa humo?” preguntaban los animales a Carabí, padre de todos ellos. “Es con candela”, respondió él. Le pidió candela al eslabonero para comer asado, pero él le dijo que no asaba con candela sino con el sol.

Carabí se disgustó, pensando que lo habían engañado y le dijo a su hijo el Tucán que vigilara al eslabonero para ver si era cierto o falso que asaba la carne con el calor del sol. Cuando el Tucán llegó allí, vio que sí asaba con candela, así que le encendió su guayuco y volvió donde su padre Carabí. Le dijo que asaran con esa

¹⁶ AVILÁN H., Mariana. La tonina enamorada: Leyendas de los Piapoco y Emberá (Colombia) Ilustraciones de Rodéz. Bogotá: Cooperativa Editorial Magisterio, 2006. 136 p.

candela y no pudieron comer. Carabí vio que el eslabonero se metió al río a pescar, y él también lo hizo convirtiéndose en un gran pez que luego pescaría él. Cuando llevó el pez a su mujer para cocinarlo, Carabí se transformó en hombre y le dijo “¿Por qué mezquina la candela?”, y sacando un tizón quemó al eslabonero que quedó con la apariencia de un lagarto con la piel corroñosa. De esta manera Carabí enseñó a todos sus hijos a hacer fuego.

El motivo correspondiente a esta leyenda es el siguiente:



Figura 4: Estribillo “El Fuego, leyenda emberá”

Tras analizar y aprobar la posibilidad de recrear estos eventos de la cosmología de los indígenas de la región andina por medio de la música, tituló su obra “Tres Estampas de la Mitología Indígena Colombiana”. Los títulos de los relatos seleccionados fueron también asignados a cada uno de los movimientos de la obra.

A continuación se definieron los géneros musicales que se abarcarían en cada movimiento:

1. *Los Príncipes Creadores, mito muisca – Fantasía sobre ritmos de bambuco y torbellino*
2. *La Laguna de Tota – Tema y variaciones sobre ritmos de guabina y danza*
3. *El Fuego, leyenda emberá – Rondó sobre ritmo de pasillo*

Con todos estos datos reunidos, se comenzó a principios del mes de octubre de 2010, la composición de las “Tres Estampas de la Mitología Indígena Colombiana”, concierto para tiple y orquesta de cámara.

El proceso compositivo inicia con la creación e inclusión de los ejes temáticos de cada movimiento, motivos recurrentes sobre los que se teje el material musical del concierto.

4.1 Ejes temáticos y movimientos de la obra

4.1.1 Primer movimiento: Los Príncipes Creadores

Este movimiento es una fantasía sobre ritmos de bambuco, torbellino y caña cuya tonalidad se mueve entre mi menor, sol menor y sol mayor. Los motivos recurrentes son introducidos por el tiple y desarrollados por él y por el resto de los instrumentos en diferentes texturas y tonalidades.

En el siguiente extracto los dos motivos son presentados por el tiple en una dinámica imitativa a cargo de las cuerdas.

The musical score extract shows the following details:

- Staff 1 (Tpl.):** Starts at measure 22. The first motif is marked "metálico" and the second is marked "natural".
- Staff 2 (Vln. 1):** Enters at measure 22 with a melodic line.
- Staff 3 (Vln. 2):** Enters at measure 22 with a melodic line.
- Staff 4 (Vla.):** Enters at measure 22 with a melodic line.
- Staff 5 (Vlc.):** Enters at measure 22 with a rhythmic pattern, marked "pizz." (pizzicato).
- Staff 6 (Cb.):** Enters at measure 22 with a rhythmic pattern.

A continuación se mostrarán otros extractos del primer movimiento donde los motivos son expuestos por diferentes instrumentos y con otras distribuciones.

58

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Fgt.

En la anterior figura se aprecia uno de los dos motivos recurrentes ejecutados por la sección de vientos de la orquesta.

50

Tpl.

sordina

p

50

√ln. 1

√ln. 2

Vla.

Vlc.

Cb.

Motivos ejecutados por la sección de cuerdas con un contraste entre las tesituras de los instrumentos, y variedad en la figuración.

90

Tpl.

97

pulsados

rasg.

En este fragmento ejecutado por el tiple sin ningún tipo de acompañamiento, aparecen de nuevo los dos motivos del movimiento, esta vez en una tonalidad diferente a la original, y utilizados como fórmula de conexión entre dos de las secciones del movimiento, el bambuco y el torbellino.

4.1.2 Segundo movimiento: La Laguna de Tota

Este movimiento tiene la forma de tema y variaciones en la tonalidad de sol menor. Las variaciones son en su mayoría de tipo rítmico, textural y dinámico. No incluye ningún tipo de variación armónica o agógica.

En el segundo movimiento del concierto, el eje temático es precedido por una introducción interpretada por la orquesta. El motivo es ejecutado por el tiple acompañado por el clarinete como una segunda voz y por las cuerdas en *pizzicato* realizando bajos y acordes.

Clarinete en Bb

Tema

Tiple

pizz.

Violin 1

pizz.

Violin 2

pizz.

Viola

pizz

Cello

non dir

Contrabajo

p

Este motivo es el punto de partida para las 10 variaciones que componen el tema, a los que se les adiciona un puente contrastante entre los dos ritmos que se manejan en este movimiento (guabina y danza) y la coda que reexpone el tema en una dinámica orquestal de *tutti*.

4.1.3 Tercer movimiento: El fuego, leyenda emberá

El tercer movimiento del concierto está escrito en forma de rondó, es decir que se compone de un estribillo recurrente y episodios de libre desarrollo.

A continuación se expondrán todas las ocasiones en las que se presenta el estribillo y sus diferentes texturas y maneras de escritura.

Tpo. de Pasillo

The musical score is arranged in a system with ten staves. From top to bottom, the instruments are: Flauta, Oboe, Clarinete en Bb, Fagot, Tiple, Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Contrabajo. The time signature is 3/4. The key signature has one sharp (F#). The score shows the first two measures of a motif. Dynamics are marked as *f* (forte) and *p* (piano). The Tiple part starts with a *ff* (fortissimo) dynamic. The Flauta, Oboe, Clarinete en Bb, Fagot, Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Contrabajo parts all have a *f* dynamic in the first measure and a *p* dynamic in the second measure. The Tiple part has a *ff* dynamic in the first measure and a *p* dynamic in the second measure.

El estribillo se presenta en el inicio del movimiento, siendo acompañado por células rítmicas típicas del pasillo, asemejando del fondo rítmico-armónico que ejecutan instrumentos tradicionales de acompañamiento como el tiple o la guitarra.

The image shows a page of a musical score for a piece in 4/7 time. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fgt.), Trumpet (Tpl.), Horn I (In. I), Horn II (In. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score is in 4/7 time and features a traditional pasillo strumming pattern (Rasguo tradicional de pasillo) for the Tiple. The chorus begins with a melodic line in the woodwinds, followed by a rhythmic accompaniment from the strings and brass. The score includes dynamic markings such as *mf* and *f*, and rehearsal marks III and 17.

En esta ocasión el estribillo es expuesto primero por la sección de maderas, quienes ejecutan la primera semifrase mientras son acompañadas con acordes tocados por las cuerdas. La segunda semifrase es expuesta por las cuerdas en un juego rítmico donde las figuraciones varían en cada instrumento mientras se escuchan acordes sincopados tocados por las maderas. El tiple ejerce su función de acompañante a lo largo del estribillo.

54

Fl. *f* *mf*

Ob. *mf* *f*

B. Cl. *f* *mf*

Fgt. *mf* *f*

Tpl. *ff*

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla. *p*

Vc. *p*

Cb. *p*

En esta ocasión el estribillo es ejecutado por los instrumentos de viento, mientras las cuerdas dibujan un fondo sonoro estático y el tiple toca una melodía que trae a colación pasajes del primer movimiento.

The image shows a page of a musical score, measures 74 through 81. The instruments listed on the left are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bass Clarinet (B. Cl.), Bassoon (Fgt.), Trumpet (Tpl.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The music features dynamic markings of forte (f) and piano (p). The flute and oboe parts have a melodic line that is repeated in the trumpet part. The string parts provide a rhythmic accompaniment.

El último estribillo es bastante parecido al primero, dado que el tiple ejecuta la melodía recurrente tal cual como fue escrita desde el primer compás. La diferencia reside en el acompañamiento orquestal, cuya figuración ha sido ligeramente variada con respecto a la original.

Los recursos necesarios para la sustentación del presente proyecto serán: partitura general de la composición con análisis armónico y formal acompañado por análisis de obras de características similares; soporte sonoro con interpretación y acompañamiento virtual del instrumento solista y relación del componente pedagógico del proyecto sobre interpretación y escritura para técnicas específicas del instrumento.

4.2 Técnicas de composición

En el siguiente apartado se definen las técnicas compositivas utilizadas en la composición de este concierto, por cuanto se considera de gran importancia su documentación para guiar tanto la escucha como el análisis del mismo.

4.2.1 Progresión diatónica por quintas

Encadenamiento de acordes relacionado con el ciclo de quintas, aunque sin abandonar la escala en la que es utilizada. Consiste en establecer una relación interválica de quinta entre los acordes que se suceden en ciertos fragmentos de la composición.

4.2.2 Imitación

Técnica básica que repite una célula rítmica o melódica que acaba de ser ejecutada por un intérprete principal, pudiendo variar su altura, dinámica, entre otras. Es llamada imitación estricta cuando el material que se repite es idéntico al modelo que se imita.

4.2.3 Intercambio modal

Consiste en tomar grados comunes a dos escalas de modos o tonalidades diferentes para poder hacer modulaciones a tonalidades lejanas y así contribuir al contraste armónico de la obra.



The image displays a page of a musical score for a concert. It features six staves, each representing a different instrument: Tpl (Trumpet), Vln. 1 (Violin 1), Vln. 2 (Violin 2), Vla (Viola), Vcl. (Violoncello), and Cb. (Contrabajo). The score is written in a standard musical notation with various notes, rests, and dynamic markings. Key markings include 'mf' (mezzo-forte), 'f' (forte), and 'p' (piano). There are also some performance instructions like 'ritard.' and 'pizz.' (pizzicato). The score is set in a key signature of one flat and a 4/4 time signature. The page is numbered 66 at the bottom right.

En la figura se aprecia el proceso de modulación de la tonalidad principal de la obra (mi menor) a una nueva tonalidad por medio del acorde paralelo del sexto grado (do mayor-do menor) que se convierte en la subdominante de la nueva tonalidad que es sol menor.

4.2.4 Ritornello

Repetición de una sección de una obra, sin que ello implique que sea un estribillo o parte recurrente de la misma. La ejecución constante de *ritornelli* a cargo del pleno de la orquesta en el barroco dio origen al rondó en el clasicismo.

4.2.5 Bajo ostinato

En su variante más básica, el bajo ostinato consiste una línea de bajo que repite una serie de notas constantemente sobre las cuales se construyen la armonía y la melodía. En este caso el ostinato se utiliza como un móvil perpetuo conservando las mismas notas independientemente de la armonía y melodía que se diseñan sobre ella, como se puede ver en la línea del contrabajo y el fagot en el siguiente ejemplo.

4.2.6 Fughetta

Pequeña sección con las características de una fuga que permite cierta libertad en el manejo del contrapunto.

4.2.7 Tutti

Indicación para el director de orquesta donde se hace saber que todos los instrumentistas de la agrupación deben tocar, incluyendo al solista. Generalmente esta indicación va acompañada de un matiz dinámico fuerte.

4.2.8 Doblaje de voces

Dar el mismo gui3n mel3dico a dos o m3s instrumentos permite tanto experimentar la combinaci3n de timbres como potenciar el volumen de los pasajes a los que se ha asignado esta labor.

4.3 COMPONENTE PEDAG3GICO

El presente proyecto aparte de ser una investigaci3n enfocada a la composici3n para tiple, tambi3n est3 dirigido a ilustrar sus diferentes t3cnicas orientadas a conseguir diversos timbres, texturas y caracter3sticas interpretativas; tambi3n es de gran relevancia la caracterizaci3n de la escritura espec3fica para el instrumento solista, en un esfuerzo por unificarla para que sea del entendimiento de todos los instrumentistas interesados en interpretar esta pieza.

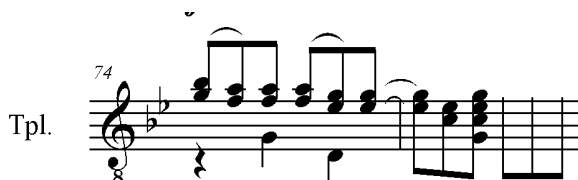
4.3.1 T3cnicas de ejecuci3n

- Rasqueo tradicional: modalidad acompa1ante del tiple lograda mediante el golpe de las u1as de los dedos de la mano derecha contra las cuerdas del instrumento. El sonido caracter3stico de este acompa1amiento es conocido con variados nombres, tales como *aplatillado*, *chasqueo*, *campaneo*, entre otros, dependiendo de la regi3n del pa3s. En esta obra se utiliza el t3rmino *rasqueo*, de conocimiento general.
- Met3lico: timbre obtenido al pulsar las cuerdas del tiple cerca del puente. El sonido logrado es brillante y penetrante. Otro nombre para este procedimiento es el italiano *sul ponticello* aplicado a las cuerdas frotadas.
- Sul tasto: este efecto produce un sonido oscuro y dulce, ideal para pasajes de intenci3n delicada y rom3ntica. Se logra pulsando las cuerdas del instrumento hacia cerca al diapas3n.

- Brisado: sonoridad utilizada para dar al tiple un sonido de dinámica suave, se obtiene tañendo las cuerdas con las yemas de los dedos de la mano derecha en sentido ascendente.
- Sordina: efecto obtenido al ubicar el borde exterior de la mano derecha haciendo una ligera presión sobre las cuerdas del tiple cerca del puente, pero sin llegar a enmudecer el instrumento. Esto con el fin de lograr un timbre oscuro, de expresión misteriosa.
- Melodías en intervalos de tercera y sexta: melodías ejecutadas en dos cuerdas, para obtener intervalos de tercera (en dos órdenes consecutivos) y de sexta (en dos órdenes separados por otro orden)



- Empalme entre melodía y rasqueo: Característica técnica típica de la modalidad solista del tiple, en la que el intérprete debe articular la ejecución melódica y la ejecución armónica, como se muestra en el siguiente ejemplo:



El solista interpreta en el primer compás una melodía en intervalos de tercera con el desplazamiento rítmico típico del bambuco llegando a un compás donde se debe ejecutar un acorde rasgueado que incluya el intervalo que corresponde a la melodía propuesta.

- Melodías en tríadas: Melodías ejecutadas en tres órdenes del tiple, dando como resultado una textura polifónica conservando el movimiento paralelo de las voces. Está a discreción del intérprete si estos pasajes se ejecutan pulsando con un solo dedo cada orden o los tres órdenes solo con un dedo. A continuación se muestran fragmentos de la obra que utilizan esta técnica.

97

Tpl.

104

Tpl.

- Melodías en posiciones fijas: Consiste en combinar dos planos sonoros mediante la pulsación del cuarto y tercer orden consecutivamente, seguido de la pulsación simultánea del segundo y primer orden y finalizando al pulsar el tercer y cuarto orden, como se muestra en el ejemplo.

129

Tpl.

2da vez con sordina

- Acordes pulsados: En algunos pasajes se indica que los acordes sean pulsados, es decir que haya un dedo pulsando cada orden simultáneamente.

97

Tpl.

pulsados

- Cambios deliberados en el ataque del rasgueo: Estos cambios de direccionalidad en el rasgueo generan una dinámica rítmica contrastante que en esta ocasión se utiliza para afirmar el cambio de aire de torbellino a caña. Para indicar este cambio en la partitura se utilizan los mismos signos con los que se indica el cambio de dirección de arcada para los instrumentos de cuerda frotada.

140

Tpl.

- Armónicos: En esta obra se utilizan únicamente armónicos naturales, producidos al acortar la longitud de la porción vibrante de las cuerdas del instrumento, transponiendo su altura en una octava. Esta técnica se realiza rozando cada orden con el dedo índice de la mano derecha, mientras que con el dedo medio o anular se pulsa, levantando inmediatamente el dedo índice, pues de lo contrario se apagaría el sonido. Suele escribirse cambiando la forma del neuma de la figura que se ejecutará con esta técnica e indicando el número del traste donde debe realizarse el roce del dedo índice.



4.3.2. Escritura para tiple

- Rasqueo tradicional:

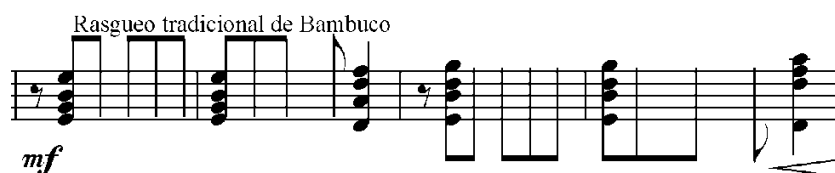


Figura 5: Ejemplo de escritura para el rasqueo tradicional

En el anterior extracto de la obra se muestran las plicas sin los correspondientes neumas señalando las notas a ejecutar. Esto significa que los acordes restantes en el compás se rasquean de acuerdo con la figuración rítmica; aunque si hay un cambio en la disposición del acorde, este se encuentra escrito con todas sus notas.

- Melodía sobre el rasqueo:
 - *Melodía sobre el primer orden*

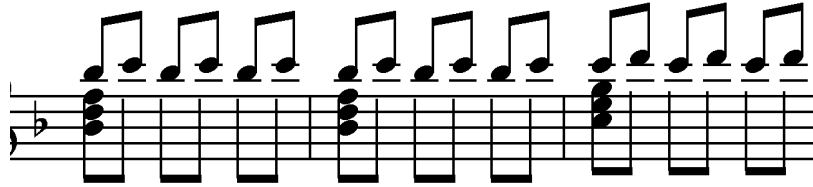


Figura 6: Ejemplo de escritura para la melodía sobre el rasqueo

En esta figura se muestra una melodía en la parte superior acompañada por acordes en la parte inferior. Esta notación indica que la melodía se debe ejecutar en el primer orden del tiple, mientras las demás notas permanecen en el plano del acompañamiento, sin dejar perder el sonido acompañante característico del tiple. Esta última indicación se refuerza con la escritura típica del *rasqueo tradicional* eliminando los neumas de las notas correspondientes a los acordes.

- Melodía sobre el segundo y tercer orden (transparencia)

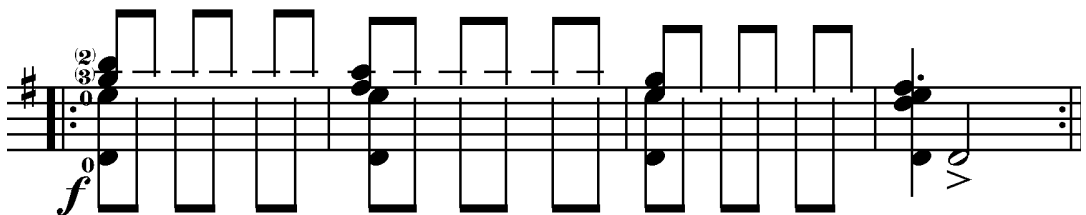


Figura 7: Ejemplo de escritura para melodía sobre el rasqueo en el segundo y tercer orden

En esta forma de ejecución, están indicados en el segundo plano (corcheas con plicas hacia abajo) el primer y cuarto orden sin pulsar, o al aire. En el ejemplo la melodía se toca en el segundo y tercer orden cuyas notas están indicadas en el plano superior (corcheas con plicas hacia arriba). Todo esto sin dejar de rasquear el instrumento para lograr un timbre que reúna los dos dimensiones interpretativas del tiple: melódico y acompañante. Como en el ejemplo anterior, la escritura del *rasqueo tradicional* reitera la interpretación del pasaje.

- Escritura de técnicas tomadas de la guitarra

- *Melodía con acompañamiento*



Figura 8: Ejemplo de escritura a dos planos

En la figura se aprecia una escritura a dos planos (melodía y bajo o acompañamiento) característica de la guitarra, que también es válida en algunos casos para el tiple solista. Esta forma interpretativa consiste en ejecutar una melodía en el plano superior del registro del instrumento, mientras en el registro grave se toca una melodía acompañante o contramelodía. Para esto es necesaria la independización de los dedos de la mano derecha.

- *Melodía con acompañamiento de trémolo*

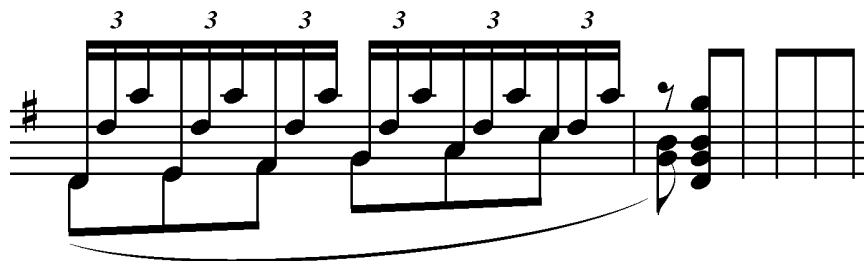


Figura 9: Ejemplo de escritura para melodía con acompañamiento de trémolo

Este ejemplo muestra una técnica muy característica de la guitarra clásica, una melodía ejecutada en la parte inferior del plano sonoro acompañada por notas de una duración inferior o notas *tremoladas*. En la figura se muestra esta técnica seguida de un compás donde se debe interpretar el *rasgueo tradicional*.

4.4 REDUCCIÓN PARA CUARTETO DE ARCOS

El proceso de reducción de la parte orquestal para cuarteto de cuerdas, (dos violines, viola y violonchelo) consiste primero en tomar las partes en las que la sección de cuerdas está en silencio y asignar cada parte del cuarteto de vientos a las cuerdas, respetando sus tesituras. Por ejemplo, no sería conveniente asignar una parte del oboe en registro agudo a la viola, pues excedería su registro medio natural y le daría un sonido brillante poco acorde con el timbre propio del instrumento. En las partes donde hay *tutti*, la parte que estará en la reducción, será la que tenga más relevancia como fondo acompañante, dando importancia a aquellos fragmentos que tengan movimiento rítmico o melodías que acompañen al solista.

En este orden de ideas, se asignan de la siguiente manera los instrumentos del cuarteto de vientos al cuarteto de cuerdas.

- Flauta – Violín primero
- Oboe – Violín segundo
- Clarinete – Viola (con ciertas excepciones)
- Fagot – Violonchelo

La conformación orquestal original incluye contrabajo, así que aquellas partes donde la ejecución del bajo sea imprescindible, esta labor se asigna al violonchelo. La partitura de la reducción se incluirá en la sección de anexos del presente trabajo.

4.4 REDUCCIÓN PARA PIANO

La reducción del acompañamiento para piano se realiza tomando como referente la reducción para cuarteto de cuerdas, ya que al haber una cantidad menor de notas escritas, se facilita el trabajo de asignación de voces a cada pentagrama de la partitura para piano.

En el proceso de la realización de esta reducción fue de gran importancia destacar aquellos fragmentos donde las partes melódicas del acompañamiento fueran de más relevancia que aquellas donde hubiera material secundario, esto en favor del contrapunto o dinámica de contramelodía que pudiera haber entre los dos actores

musicales, el solista y el acompañante. La partitura de la reducción se incluirá en la sección de anexos de este proyecto.

4.6 ANÁLISIS DE LA COMPOSICIÓN

Siguiendo el modelo de análisis propuesto anteriormente en el cual se detalló cada uno de los elementos musicales (instrumentación, técnicas, texturas y forma), a continuación se hará lo propio con el concierto para tiple y orquesta que es objeto de estudio de este proyecto.

4.6.1 Los Príncipes creadores, mito muisca. Fantasía sobre ritmos de bambuco, torbellino y caña

Instrumentación

- Flauta
- Oboe
- Clarinete en si bemol
- Fagot
- Tiple
- Violines primeros
- Violines segundos
- Violas
- Violonchelos
- Contrabajos

Estructura de la obra

- Bambuco
- Sección solista
- Torbellino
- Caña

Bambuco

El motivo introductorio es presentado por las violas, mientras los violonchelos crean una base armónica por medio de un intervalo de cuarta. A su vez, los contrabajos tocan notas recreando el bajo característico del bambuco, compuesto por un silencio de negra y dos negras, siendo esta última reducida a la mitad de su

duración. A continuación el motivo anterior es recreado por el clarinete, mientras el fagot imita el bajo ejecutado por el contrabajo. Los violines hacen su aparición con células rítmicas sincopadas propias del bambuco en intervalos de tercera. La entrada del tiple es escrita en su modalidad acompañante, mientras las cuerdas siguen ejecutando el tema de introducción acompañado también por las maderas. La ejecución solista del tiple expone nuevamente este motivo introductorio seguido de una melodía conducida por la progresión armónica de quintas sin abandonar la tonalidad de mi menor, y terminando en un acorde de subdominante mayor.

En este punto se exponen por primera vez los ejes temáticos creados para este movimiento: el primero por parte del tiple en su modalidad melódica-armónica, siendo imitado por las cuerdas, y el segundo donde la orquesta crea un plano sonoro de fondo que acompaña su ejecución. Por medio de un puente ejecutado por el tiple y acompañado solo por los violonchelos y contrabajos, se regresa a un punto de reposo, donde las maderas toman los ejes temáticos y realizan la secuencia por quintas, y en la que las cuerdas van entrando una por una, hasta llegar a una sección concluyente que da paso a un fragmento modulante que lleva a la tonalidad de sol menor, en la que se ejecuta la parte solista sin acompañamiento del tiple.

Sección solista

En esta sección del movimiento el solista hace gala de su expresividad técnica y manejo de la música tradicional. Los primeros compases muestran una melodía acompañada por un bajo, seguida de una melodía rítmica y expresiva empalmada con un compás puramente rítmico, seguido de una modulación hacia la dominante realizada por medio de una melodía acompañada por trémolo en el primer orden del tiple. El primer motivo de la sección es reexpuesto con una ligera variación rítmica que conduce a los ejes temáticos del movimiento, respetando la tonalidad de la sección. La sección solista concluye con acordes pulsados y melodías en tríadas hacia la dominante, reposando en la tonalidad paralela de esta sección que es sol mayor, que también es tonalidad relativa de la principal de este movimiento, mi menor.

Torbellino

El carácter de este género se imprime desde el primer momento, con el tiple ejecutando su función acompañante con el ritmo y los cambios armónicos característicos de este aire típico. Las cuerdas introducen un tema de gran libertad

melódica siguiendo una dinámica de ronda, en la que cada miembro de la sección hace su entrada después de aquel que lo hizo antes. Una vez que hace la entrada el último componente de la sección de cuerdas, así lo hace el pleno de la sección de maderas, sirviendo el fagot como bajo, mientras el resto de los instrumentos de viento ejecutan su melodía a modo de coral. El tiple hace su única aparición en su modalidad solista en esta parte del movimiento con la sección de cuerdas en el fondo y haciendo un rasgueo en el que la melodía se encuentra en los dos órdenes centrales del instrumento, dándole un color característico. A continuación se muestra una melodía a dos planos que se genera al arpeggiar acordes como se ilustró anteriormente. La orquesta aparece en pleno para regresar a la tonalidad principal sin abandonar el ritmo de torbellino.

Caña

Aumentando la velocidad del tema a *vivo*, se presenta un pequeño fragmento con la rítmica tradicional de la caña, danza tolimense. Una vez presentado este ritmo, la orquesta y el solista recapitulan el tema introductorio de este movimiento hasta el final del mismo.

Características texturales del movimiento

En este movimiento, las texturas utilizadas no varían mucho, pues el tiple tiene en cada ocasión una función específica: solista o acompañante. Esta doble condición del instrumento se aprovecha tanto para mostrar sus cualidades interpretativas como para dar color y ritmo a las secciones que así lo ameriten. Los volúmenes y las densidades se definen dependiendo del número de instrumentos involucrados en cada sección: si hay pocos instrumentos, se puede incluir un matiz de fuerza media para dar espacio sonoro al tiple, pues no es un instrumento de gran proyección sonora, para lo que hay que tener especial cuidado.

Características técnico-expresivas del solista

Este movimiento aprovecha las modalidades de acompañante, melódica a dos planos, melódica con acompañamiento de trémolo, melódica con acompañamiento de rasgueo e incluye técnicas como sordina, metálico, acordes pulsados y melodías arpegiadas, así como el uso de armónicos naturales.

4.6.2 La Laguna de Tota. Tema y variaciones sobre ritmos de guabina y danza

Instrumentación

- Flauta
- Oboe
- Clarinete en si bemol
- Fagot
- Tiple
- Violines primeros
- Violines segundos
- Violas
- Violonchelos
- Contrabajos

Estructura de la obra

- Introducción
- Tema
- Cinco variaciones en ritmo de guabina
- Puente
- Cinco variaciones en ritmo de danza
- Coda

Introducción

La melodía de esta introducción está a cargo de la flauta y el oboe en sus registros agudos más extremos, mientras el clarinete y el fagot hacen un juego rítmico sobre el bajo ostinato que comparte con el contrabajo. En la sección de cuerdas los violines y las violas crean un fondo armónico estático ayudados por los violonchelos en divisi y reforzado por el bajo ostinato del contrabajo.

Tema

El tema es presentado por el tiple, mientras el clarinete le hace una segunda voz. El acompañamiento corre por cuenta de las cuerdas en *pizzicato*, marcando bajos y acordes conduciendo la armonía, que no cambiará a lo largo del movimiento.

Variación I

El tema se encuentra variado en su rítmica, usando valores figurativos como tresillos, semicorcheas y silencios con los mismos valores. El fondo armónico es ejecutado por las maderas, mientras la segunda voz es ejecutada solo por las violas.

Variación II

La variación del tema es ejecutada por la sección de cuerdas en un pasaje lírico de gran variedad rítmica que incluye nuevas figuras rítmicas como el tresillo de semicorchea. El tiple realiza la función de acompañante con el ritmo tradicional de guabina.

Variación III

El tiple conserva la melodía que incluye tanto monodia como intervalos y acordes. En el fondo acompañante prevalece la imitación como recurso para contrastar al solista.

Variación IV

Esta es la primera variación en la que interviene toda la orquesta junto al solista. Se escuchan varios planos funcionando a la vez, los cuales se descompondrán a continuación:

- La flauta y el oboe exponen el tema a dos voces sin ninguna clase de variación
- El tiple y el clarinete ejecutan la melodía variada compartiendo la figuración en tresillos
- El fagot y la sección de cuerdas dibujan un plano de fondo armónico con figuras sincopadas

Las dos primeras indicaciones solo se aplican a las dos primeras frases de la variación, pues el tiple ejecuta en solitario la última frase, mientras las maderas regresan a un papel de acompañantes.

Puente

El puente musical que conecta las variaciones escritas en ritmo de guabina con las que están hechas en ritmo de danza tiene una particularidad rítmica, pues está escrito en compás de 5/8 en distribución de 3+2, amalgama propia de ritmos de otros países, por ejemplo el merengue venezolano. Se escogió esta rítmica para dar la sensación auditiva de transición. La ejecución rítmica del tiple está indicada por los cambios de direccionalidad en el ataque del rasgueo, que guían al intérprete para la correcta ejecución de esta distribución acentual.

Variación V

Primera variación en ritmo de danza. La melodía del tiple y de los violines parecen independientes, pero en ocasiones se unen al compartir figuraciones similares. El clarinete contribuye al contraste de la melodía ejecutando notas en contratiempo. El bajo interpretado por el violonchelo tiene células rítmicas típicas de los instrumentos de registro grave en este género, como la guitarra o el bajo eléctrico.

Variación VI

En esta variación el tema es ejecutado por un solo de violonchelo (indicado en la partitura) y el plano inferior de los dos que ejecuta el tiple, en figuración de semicorcheas. El acompañamiento es realizado por las cuerdas exceptuando al violonchelo, y las maderas que crean una dinámica de pregunta-respuesta con respecto a las frases que corresponden a la variación.

Variación VII

Esta variación maneja cuatro planos sonoros simultáneos, que si bien difieren cada uno en su figuración, funcionan como un conjunto. Los planos que componen esta variación son los siguientes.

- Variación VI ejecutada al unísono por el fagot y el oboe
- Contramelodía ejecutada por la flauta y el clarinete
- Acordes pulsados a cargo del tiple
- Fondo armónico estático a cargo de las cuerdas

Variación VIII

En este punto aparece por primera vez el acompañamiento en ritmo de danza hecho por el tiple. El desarrollo de la variación es interpretado por las cuerdas como una *fughetta*, en la que cada motivo es expuesto una vez se ha expuesto el motivo anterior.

Variación IX

Nuevamente se manejan planos sonoros simultáneos.

- Tiple: melodía sincopada en arpeggios
- Maderas: acordes en contratiempo
- Cuerdas: melodía complementaria, notas en contratiempo en el violonchelo y bajos estáticos en el contrabajo

Variación X

La última variación de este movimiento es desarrollada por el tiple y las cuerdas únicamente. Las cuerdas crean un plano sonoro brillante generado por las notas agudas de los violines, mientras las violas hacen una segunda voz al tema tocado por el tiple. Los violonchelos y contrabajos ejecutan un bajo duplicado que da peso a la sección.

Coda

Esta fórmula de salida recapitula el tema en su totalidad, recuperando el tiempo y el compás en el que fue presentado originalmente. El tema es reconocible en la ejecución de las maderas y los violines, mientras las violas, chelos y bajos crean una línea melódica complementaria.

Características texturales del movimiento

La textura es uno de los elementos que son objeto de la variación. En algunas ocasiones se utilizan dos o más planos sonoros ejecutados simultáneamente, en otras la orquesta asemeja el manejo rítmico y armónico de instrumentos acompañantes de la tradición musical como la guitarra. Se utilizan también texturas contrapuntísticas y armonías en notas largas.

Características técnico-expresivas del solista

Este movimiento explora las características interpretativas del tiple como instrumento melódico, aunque en ocasiones sea utilizado como acompañante. En este movimiento se encuentran melodías a dos y tres voces, melodías a dos planos con trémolo, arpeggios en posiciones fijas y melodías de extensión amplia.

4.6.3 El Fuego, leyenda emberá. Rondó sobre ritmo de pasillo

Instrumentación

- Flauta
- Oboe
- Clarinete en si bemol
- Fagot
- Tiple
- Violines primeros
- Violines segundos
- Violas
- Violonchelos
- Contrabajos

Estructura de la obra

Este movimiento se compone de un estribillo o sección recurrente y episodios de libre desarrollo. Este movimiento tiene su base armónica en la escala frigia española, construida tomando la escala menor armónica e iniciando en el quinto grado de esta manera:

Mi – Fa – Sol# - La – Si – Do – Re – Mi

Primer episodio

El estribillo se presenta en el inicio del movimiento, siendo acompañado por células rítmicas típicas del pasillo, asemejando del fondo rítmico-armónico que ejecutan instrumentos tradicionales de acompañamiento como el tiple o la guitarra. El episodio es una variación del estribillo, ya que comparte su armonía pero es desarrollado con una melodía basada en arpeggios que tiene más movimiento.

Segundo episodio

Este episodio comienza con el estribillo presentado por las maderas, mientras el tiple y las cuerdas frotadas crean un plano de acompañamiento. El tiple lo hace mediante su modalidad acompañante, y las cuerdas lo hacen con una distribución que recuerda el aire de pasillo que ejecuta la guitarra tradicionalmente en los conjuntos típicos. Tras un pequeño pasaje de transición en tempo *moderato*, se retoma el tiempo original, para que el tiple continúe su ejecución. La melodía de esta sección es interpretada por el tiple en la modalidad ritmo-melódica, pues mientras ejecuta la melodía, se puede apreciar la armonía. Esta melodía es doblada por el fagot y el clarinete. Este pasaje es sucedido por una melodía sobre el rasgueo en el registro agudo del tiple, siendo doblada por el fagot, el clarinete y las cuerdas. A continuación se expone un fragmento basado en arpeggios generados por posiciones fijas en el tiple, que dan paso al siguiente estribillo, y por ende al siguiente episodio.

Tercer episodio

En esta ocasión el estribillo es ejecutado por los instrumentos de viento, mientras las cuerdas dibujan un fondo sonoro estático y el tiple toca una melodía que trae a colación pasajes del primer movimiento. Los siguientes compases son referencias claras del primer movimiento, mostrando las secuencias por quintas utilizadas en él, aunque limitadas por la tonalidad en la que ya se encuentra el presente movimiento. Este episodio concluye con una modulación que da paso a los siguientes estribillo y episodio.

Cuarto episodio

El estribillo de este episodio es presentado de manera muy similar al primer compás del movimiento, pues lo único que cambia es la distribución rítmica de los acordes que afirman la ejecución del fragmento recurrente. El último compás del estribillo construido sobre mi mayor, es transpuesto medio tono ascendentemente, dando como resultado un acorde de fa mayor, al que se le adiciona una séptima menor (mi bemol) y una novena menor (sol bemol) que sirven como dominante para la tonalidad de si bemol menor sobre la que está escrita este episodio. Las cuerdas ejecutan acordes en *pizzicato* asemejando el sonido de la guitarra, mientras las maderas refuerzan cada nuevo acorde interpretado. Este episodio es una clara paráfrasis del segundo movimiento, pues su figuración es similar, en

tanto su organización armónica es idéntica. Terminada esta referencia, se regresa a la tonalidad del anterior estribillo y a modo de *ritornello* se escucha de nuevo el fragmento construido sobre secuencias de quintas expuesto en el tercer episodio y que parafrasea el primer movimiento. Para concluir el movimiento y la totalidad del concierto, se ejecuta el último estribillo de manera idéntica al primero, y finalizando con lo que se conoce teóricamente como acorde napolitano.

Características texturales del movimiento

Las texturas de este movimiento recurren a la utilización de la orquesta como instrumento similar a los típicos utilizados en los formatos tradicionales de la región andina. Es así como en algunos episodios del movimiento las cuerdas en *pizzicato* asemejan los bajos y los acordes de la guitarra. La célula rítmica del pasillo es protagonista a lo largo del movimiento, sin importar si el tempo es rápido o lento. En ocasiones la armonía pierde movimiento y crea un fondo estático. La escala frigia española utilizada en este movimiento da una sensación de tensión permanente, siendo resuelta en funciones de tónica con poca frecuencia.

Características técnico-expresivas del solista

Este movimiento se constituye como un estudio sobre la organización e inversión de los acordes del tiple, la utilización de la melodía sobre el rasgueo típico acompañante y la generación de melodías sobre arpeggios creados en posiciones fijas de la mano izquierda y articulaciones poco exploradas como el trino.

4.7 CONCLUSIONES

- La obra que es producto de esta investigación puede ser consultada como material de estudio, tanto de análisis formal y musical, así como una fuente de recursos técnicos para el estudio personal del tiplista en formación profesional.
- La práctica compositiva e interpretativa del primer concierto para tiple y orquesta por parte de su compositor y su primer intérprete fueron determinantes para el inicio del proceso tanto investigativo como compositivo de la obra que resultó del presente proyecto.
- El aprendizaje recolectado sobre los temas de orquestación a través de la práctica compositiva deja sentadas las bases para la creación de más obras con este mismo carácter pedagógico.
- Los textos mitológicos fueron plasmados dentro de la obra musical respetando el carácter de cada uno de ellos.
- Cada una de las técnicas tanto compositivas como instrumentales fueron descritas minuciosamente para dejar constancia de su utilización en la creación del proyecto musical
- La partitura del concierto para tiple y orquesta de cámara como su reducción para cuarteto de cuerdas son anexadas al documento final como evidencia del trabajo investigativo y musical.

4.8 BIBLIOGRAFÍA

- ADLER, Samuel. (2006) El Estudio de la Orquestación. (J. Fatás, Trad.) Huelva: Idea Books (Trabajo original publicado en 1952)
- AVILÁN H., Mariana. La tonina enamorada: Leyendas de los Piapoco y Emberá (Colombia) Ilustraciones de Rodéz. Bogotá: Cooperativa Editorial Magisterio, 2006. 136 p.
- FORERO VALDERRAMA, Fabián. Suite “40”. 2006.
- *Gran Enciclopedia Ilustrada Círculo* (Vol. 12, p. 3910). Santafé de Bogotá, Colombia: Plaza y Janés Editores S.A.
- HILL, Ralph. (1983) El Concierto. (J. Martín, Trad.) Madrid: Taurus Ediciones (Trabajo original publicado en 1952)
- LOZANO RIVEROS, Mauricio. Desconcierto para Tiple y Orquesta de Cámara, 2005.
- PULIDO HURTADO, Luis Hernando. Silfos para bandola y orquesta de cámara. Bogotá: Ediciones Uniandes, 2008. 63 p.
- RUIZ, Manuel. Concierto de los Andes. 2006.
- SABOYA GONZÁLEZ, Luis Carlos. Intemperante. [CD], Bogotá: Palos y Cuerdas producciones, 2008.
- VARILLAS PADILLA, Hugo. Ensayo de la mitología muisca. Bogotá: Banco de los trabajadores, 1983. 88 p.

4.9 CIBERGRAFÍA

- http://en.wikipedia.org/wiki/Enigma_Variations
- http://es.wikipedia.org/wiki/Cuadros_de_una_exposici%C3%B3n
- <http://es.wikipedia.org/wiki/Ember%C3%A1>
- <http://es.wikipedia.org/wiki/Muiscas>
- <http://segmento.itam.mx/Administrador/Uploader/material/EI%20Proceso%20Creativo.PDF>