

# LA NUEVA MÚSICA SINFÓNICA COLOMBIANA

CECILIA ESPINOSA; JOSÉ GALLARDO A

UNIVERSIDAD EAFIT

## Introducción

Para hablar del término nuevo es necesario ubicarlo en un contexto y conjunto cultural determinado; en nuestro caso hablaremos de la música y particularmente de un género: el sinfónico; ambos inscritos en nuestro país de origen: Colombia.

Nuestro proyecto se nutre y nace de un proceso de convocatoria abierta a compositores vivos colombianos, residentes o no dentro del país. El proceso parte de rastrear generacionalmente tanto los espacios académicos como informales donde se presenta la creación o composición musical. Nuestro propósito es recopilar, analizar y publicar el material encontrado o recibido.

En dicho proceso la convocatoria, en su segundo año, recibió obras de los siguientes compositores:

Alba Potes, Andrés Posada S, Daniel Leguizamón, Juan David Manco, Juan David Osorio, Diego Vega y Mario Gómez-Vignes. Este último es un compositor de origen chileno, pero vive en el país hace más de 42 años. Luego de recibir dichas obras, se hizo una selección para realizar la grabación de las mismas, la cual estuvo a cargo de la Orquesta Sinfónica EAFIT bajo la dirección de la maestra Cecilia Espinosa y el ingeniero de grabación nominado al premio *grammy*, Roberto de Elías.

A su vez las obras seleccionadas para el disco son:

*Obertura para un concierto – Andrés Posada S*

*La Chapolera – Juan David Osorio*

*Segundo concierto para Clarinete y orquesta – Diego Vega*

*Concierto para clavecín, guitarra y orquesta de arcos – Mario Gómez-Vignes*

Estas obras son las que fue posible su montaje y grabación; las obras que no fueron seleccionadas para grabación están asignadas en la programación mensual de la orquesta sinfónica EAFIT. El proceso de montaje es liderado por la maestra Cecilia Espinosa A, directora del proyecto de investigación.

El propósito de este texto es dar cuenta del proceso investigativo realizado, proponer varios modelos de análisis sobre las diferentes obras y por último dar cuenta de la producción actual de nueva música sinfónica colombiana.

El proyecto investigativo espera continuar con dicha labor y de antemano ampliamos nuestra invitación a recibir obras de nuevos compositores y a su vez de documentar y comunicar dicha música en los diferentes ámbitos culturales a nivel internacional.

## Sobre la metodología de análisis

Establecer un método o métodos de análisis se ha convertido en una misión casi que imposible con la música del siglo XX y XXI. La bibliografía encontrada trata de no establecer un parámetro estándar de análisis, más bien algunos autores se someten a la premisa de que en el siglo XX y XXI, más que estilos y escuelas, podemos hablar de compositores y de música de autor; no obstante es importante mencionar algunos escritores que se han aventurado a buscar nuevas posibilidades de análisis, estos mismos

fueron nuestro punto de partida en las metodologías de análisis propuestas en nuestro proyecto.

Los libros utilizados fueron:

*La música del siglo XX, Robert P Morgan. Editorial Akal:* de este establecimos los puntos comparativos en cada uno de los lenguajes y materiales más preponderantes en la música contemporánea.

*Introduction to Post-tonal theory, Joseph N. Strauss. Editorial Pearson-Prentice Hall:* Strauss propone una subdivisión de los materiales de creación en la música nueva, desligándolos de los propuestos por la práctica común, a su vez plantea el análisis desde la interválica, la teoría de conjuntos o pitch class. Strauss utiliza por capítulos un modelo de análisis con ejemplos de la literatura contemporánea, su propuesta parte del análisis de materiales: ritmo, alturas, texturas; compilándola en un texto con un carácter analítico estético.

Así mismo, es importante mencionar que gran parte de la terminología utilizada en este texto, se basa en terminología universal de la música occidental.

*Teoría del arte, José Jiménez. Alianza editorial:* para tener un acercamiento a la música contemporánea es necesario mirar el contexto contemporáneo y más importante aún, reconocer la música como parte de un conglomerado cultural. El libro de Jiménez propone hablar del arte contemporáneo referido como “un ensayo creativo en el terreno de la ideas”.

## Análisis de obras

### *Segundo Concierto para Clarinete y orquesta*

**Diego Vega**

La estructura general parte de un primer movimiento de tempo moderado (negra: 72), un segundo movimiento rápido y más rítmico (negra: 150), para terminar en un movimiento lento (negra: 50). Esta distribución de tempos ya nos ubica en un contexto inusual; por lo general los conciertos para solista y orquesta utilizan movimientos distribuidos de la siguiente manera: rápido, lento, rápido; así como menciona el compositor en sus notas de programa: “*Aunque los tres movimientos tienen contrastes de textura y carácter en su construcción formal interna, la organización general del Concierto se podría describir como lento-rápido-lento*”.

El primer movimiento está enmarcado en un lenguaje tonal expandido y utiliza como materia prima un primer motivo basado en intervalos de cuarta, novena menor, sexta mayor; dicho motivo aparece en principio en la celesta (cc. 1 a 3) para luego pasar al clarinete solista (cc. 3 al 9); el otro material motivico se puede ver de nuevo en el clarinete solista (cc. 24 a 30); dicho motivo extrae material del primero, pero modificando su carácter expresivo al hacer uso de figuraciones rítmicas más cortas. Estas dos ideas conforman lo que es el tema principal, contemplado en la letra H.

The image shows a musical score for Clarinet, consisting of two staves. The top staff is labeled 'Celesta' and the bottom staff is labeled 'Clarinete'. The music is written in a key signature of one flat (Bb) and a 2/4 time signature. The score features a melodic line with slurs and dynamic markings of 'P' (piano) and 'PP' (pianissimo). The bottom staff has a more rhythmic accompaniment with slurs and dynamic markings of 'P' and 'PP'. There are some markings like 's' above notes in the top staff and a '\*' at the end of the bottom staff.

Figura. Idea 1 en Clarinete



Figura. Idea 2 en Clarinete



Cl. solo

Cl. 1

Bsn. 2

Hn. 2

En dicho movimiento, el desarrollo motivico está muy emparentado a la orquestación, logrando elisiones entre el solista y los grupos orquestales; además, es valioso notar los cambios de métrica (4/4, 3/2, 4/4, 5/4) que logran establecer una sensación de movilidad y progreso de los dos motivos iniciales.

El segundo movimiento tiene una naturaleza más rítmica, estableciendo un contraste entre el primer y tercer movimiento del concierto. En éste, notamos un desarrollo apoyado en el ritmo y en los saltos interválicos, enmarcados en la idiomática del instrumento solista: el clarinete.



Figura. Idea I clarinete, II movimiento

Su construcción se basa en preguntas y respuestas a nivel orquestal, donde varias de las frases son repeticiones de la idea inicial expuesta por el clarinete; por otro lado me parece notoria una influencia de algunas obras de Olivier Messiaen en el tratamiento rítmico de este movimiento, particularmente el Cuarteto para el fin de los tiempos. Las

acentuaciones expuestas por el clarinete son apoyadas por la orquesta logrando hemiolas bastante características e interesantes. La segunda idea característica de este movimiento la podemos encontrar en compás 15.



Figura. Idea II, clarinete

Dicha idea es utilizada nuevamente hacia el final del segundo movimiento, logrando establecer un contraste dinámico con el resto de la pieza.

El último movimiento comienza con un intervalo de quinta disminuida ascendente el cual, sumado a los pedales en la cuerdas y los valores de dinámica (*ppp a pp*), propone una introducción un tanto contrastante y alejada al tema central de este tercer movimiento. La orquestación utilizada en esta primera sección forma unísonos entre diferentes timbres: flauta y clarinete, flauta, oboe, clarinete, y por ultimo maderas y cuerdas terminando en un fortísimo la letra B; todo esto siempre acompañado del pedal entre violonchelos y contrabajos.



Esta introducción desemboca en un cambio de tempo en la letra D (negra: 150); de allí en adelante las figuraciones rítmicas se empiezan a volver más cortas y acentuadas, todo esto es un preámbulo a la primera aparición del tema I interpretado por el clarinete en la letra E.



Este primer tema, tiene un contraste con el propuesto en la letra H.



Figura. Tema II

Ambos materiales son el punto de partida de la candencia final propuesta en la letra J.

Para terminar el maestro Diego Vega logra magistralmente una re-exposición no solo basada en el material del tercer movimiento, sino en el material utilizado en la introducción del primer movimiento, obteniendo una coherencia y unidad temática total en la obra.

### **Concierto para clavecín, guitarra y orquesta de arcos**

**Mario Gómez-Vignes**

El Concierto para clavecín, guitarra y orquesta de arcos es una obra que fue comisionada por *La Fundación Arte de la Música* presidida por Rafael Puyana y estrenada en el año de 1993, hoy desaparecida.

La pieza plantea un formato que se acerca al concierto grosso (\*1), utilizando el *divisi* (\*2) como materia prima tanto desde la composición como la orquestación; claro ejemplo de esto es el primer movimiento, donde el compositor propone una serie de módulos, cada uno de 6 compases y escritos en una métrica de 6+5 sobre 8. Cada solista y la orquesta tienen un número de módulos diferente.

Clavecín: 5

Guitarra: 3

Orquesta de arcos: 4

Las instrucciones precisas del compositor indican que deben ser interpretados de comienzo a fin y concluir en un módulo señalado como *vuota*, vacío (\*3), que debe durar igualmente 6 compases. Esto dará como resultado diversas agrupaciones instrumentales, además de sobre posiciones rítmicas entre los numeradores del compás. A mi juicio se nota un juego matemático que esboza una posición estética de la obra, que se afirma en unas instrucciones y determinaciones para su interpretación, que de la misma manera exponen una aleatoriedad. En este primer movimiento hay una exposición directa de los tres grupos sonoros que se agruparan según lo indique el desarrollo de los módulos.

Secuencia 1, comenzando la Orquesta = 3'20" circa

Clavecín: X	(1)	(2)	(3)	(4)	(5)	(vuota)	(1)	(2)	(3)	(4)	(5)	
Guitarra: X	(1)	(2)	(3)	(vuota)	(1)	(2)	(3)	(vuota)	(1)	(2)	(3)	
Orquesta:	(1)	(2)	(3)	(4)	(vuota)	(1)	(2)	(3)	(4)	(vuota)	(1)	(2)

  

Clv.:	(vuota)	(1)	(2)	(3)	(4)	(5)	(vuota)	(1)	(2)	(3)	(4)	(5)	(vuota)
Gt.:	(vuota)	(1)	(2)	(3)	(vuota)	(1)	(2)	(3)	(vuota)	(1)	(2)	(3)	(vuota)
Orq.:	(3)	(4)	(vuota)	(1)	(2)	(3)	(4)	(vuota)	(1)	(2)	(3)	(4)	(vuota)

1 Allegro (♩ = 76)

Guitarra 

2 Allegro (♩ = 76)

Guitarra  (1) Percutir la caja de resonancia con el canto de la mano.

3 Allegro (♩ = 76)

Guitarra 

Figura. Los tres módulos de la guitarra



The figure shows a detailed musical score for guitar, consisting of several systems of staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Key markings include "scherzando" (marked above the first system), "sempre" (marked below the second system), and "legato" (marked below the third system). The score is divided into measures, with some measures containing multiple notes and rests, indicating complex rhythmic patterns. The overall structure is that of a multi-measure rest or a sequence of specific guitar techniques.

**Figura.** *Los cinco módulos del Clavecín*

El segundo movimiento tiene un tempo lento, contrastante con el primero. En éste notamos en un principio que todo está escrito de manera “tradicional” (es decir, no utiliza módulos intercambiables).

Las cuerdas son agrupadas en *divisi*, y prontamente aparecen diversas sonoridades del lenguaje contemporáneo apoyadas en nuevas grafías musicales (\*4). La primera parte de este movimiento tiene una gran presencia del clavecín, en sus dos planos conocidos, solista y acompañante, estableciendo un contrapunto constante con la guitarra. Su sonoridad es un poco ambigua a nivel de tonal; un ejemplo podría ser la sección de transición entre los compases 35 a 50.

A su vez encontramos algunas *cadenzas* (\*5), una de ellas en la guitarra (cc. 58 a 70) seguida por la del clavecín (cc. 70 a 76), que están basadas en material expuesto anteriormente.

(1): Resaca sobre la parte inferior derecha de la caja de resonancia.

22

Figura. Cadenzas que inician el tercer movimiento

El tercer movimiento titulado *Ostinati*, está estructurado por dos motivos. El primero compuesto por un *ostinato* (\*6) (compás 24) basado en un modelo de bajo Alberti y con una indicación: *alla Czerny*, interpretado por clavecín; el segundo basado en una figura sincopada (compás 45) que luego será desarrollada. Ambos motivos son alternados entre clavecín y guitarra, estableciendo un juego con figuraciones rítmicas, propias de los ritmos como de la música del Caribe. Claro ejemplo de esto es el antecompas del 168 al compás 172, donde tanto el clavecín y la guitarra comienzan un motivo, que luego será tomado por las cuerdas.

The image displays a handwritten musical score for a symphonic work. The score is organized into two systems. The first system includes staves for Clav. (Clavichord), Gt. (Guitar), VI (Violin I and II), Vla (Viola), Vlc (Violoncello), and Cb (Contrabajo). The second system includes staves for Clav., Gt., VI (Violin I and II), Vla, Vlc, and Cb. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 2/8 time signature. Various performance instructions are present, such as 'solo', 'simile', 'aliss.', 'div.', 'LB', 'ali altri', 'dimin.', and '8va'. The page number '46' is visible at the bottom center of the score.

Figura. Ejemplos de algunos de los "Ostinati"

Es de notar las constantes *cadenzas*, donde se demuestra un claro virtuosismo en el clavecín, utilizando figuras ornamentales bastante idiomáticas para el instrumento; por su parte la guitarra es utilizada como un instrumento percutado, donde las figuraciones rítmicas están basadas en sincopas irregulares. Las cuerdas por su parte, logran un interesante soporte armónico, que aparece y desaparece gracias a la utilización de armónicos artificiales, *pizzicato*, *col legno*, y otras técnicas expandidas de interpretación.

Este doble concierto, propone una exaltación a la música barroca dentro de un contexto colombiano; desde un punto de vista estético, se podría hacer el paralelo con la obra cinematográfica del Carlos Mayolo, que él mismo denominó con el término “Gótico Tropical” (\*7); es oportuno mencionar que el maestro Mario Gómez-Vignes, trabajó con Carlos Mayolo en el largometraje “Carne de Tu Carne”, para el que compuso la música original.

Aparte de tratar de hacer una tipología del doble concierto, nos interesa hacer notar dicha relación entre la obra musical y el contexto cultural colombiano.

-----

\*1.El concierto grosso (plural *concerti grossi*) (del italiano, que significa *gran concierto*) era una importante forma de música barroca para un conjunto musical que generalmente tenía de cuatro a seis movimientos, en los cuales el material musical era alternado entre un pequeño grupo de solistas (un concertino) y una orquesta completa (un ripieno).

\*2.Divisi: división de una cuerda instrumental en 2 o más.

\*3.Vuota: Del italiano, vacío.

\*4.Nuevas grafías musicales: Técnicas de escritura para nuevas técnicas de interpretación; su utilización suele estar presente en la composición de música contemporánea.

\*5.Cadenza: una cadenza (término italiano que significa cadencia) es, genéricamente, un pasaje ornamental anotado en papel o improvisado interpretado o cantado por uno o varios solistas, normalmente en un estilo rítmico "libre", y a menudo como exhibición virtuosística.

\*6.Ostinato: Es un trozo de melodía, ritmo, una progresión de acordes o una línea de bajo que es repetida (en este caso, no deja de ser un fragmento melódico, sólo que en vez de estar en una voz superior, está en el grave). El ostinato puede ser melódico, rítmico o afectar a cualquier parámetro sonoro, y aunque en su versión más sencilla es una mera repetición, existe también la posibilidad de construir ostinatos que vayan variando ligeramente (los cambios o variaciones del original no pueden ser drásticos, porque dejaría de ser un ostinato y se escucharía como evoluciones o desarrollos). En general, debe permanecer identificable.

\*7. “Gótico tropical: El gótico Tropical que manifestó Carlos Mayolo para definir sus películas y la incluyente invitación a lo exuberante, ultra barroco, perverso crítico y también algo satánico, ronda por esta exhibición de propuestas contemporáneas en distintos medios y formatos. Agrupando lo irreverente e insatisfactorio como una forma de relectura del entorno y de ojo crítico a la definición de arte y sus oficiantes, con los respectivos resultados siempre al borde de sus propias constituciones”.

[http://casatomada.multiply.com/photos/album/11/GOTICO\\_TROPICAL](http://casatomada.multiply.com/photos/album/11/GOTICO_TROPICAL) último acceso 03/09/2010.

### ***La Obertura para un Concierto***

*Andrés Posada S.*

El siglo XX se puede considerar uno de los más activos y agitados a nivel de movimientos artísticos; cada uno de estos surgió, se desarrolló y decayó rápidamente, dejando atrás de sí varios seguidores y más importante aún mucha información que hasta el momento estamos pensando, analizando y desarrollando.

Uno de estos fue el caso del dodecafonismo y su evolución posterior: El serialismo. Ambos parten de la utilización de los doce sonidos dispuestos en la escala cromática (\*1) con un tratamiento equivalente, es decir no se piensa en puntos de tensión o atracción tonal, como lo proponía hasta el momento la llamada práctica común (\*ídem). Para hablar de serialismo debemos definir qué es una serie. La disposición de

un conjunto ordenado de alturas se denomina serie; la serie es una línea, no un set, de un grupo de alturas “*A series is a line, not a set, of pitch classes*” (\*3). Las series pueden contener cualquier extensión, pero las que más se usan comúnmente son las que disponen los doce sonidos: “*A series can be any length, but by far the most common is a series consisting of all twelve pitch classes*” (\*ídem).

**La Obertura para un Concierto**, dispone los siguientes sonidos en una serie: Sol, La, Sol #, Si, Fa #, Do, Sib, Reb, Fa, Mib, Re, Mi. (fig. 1).

The musical score shows five percussion parts: Glockenspiel, Xylophone, Vibraphone, Marimba, and Percussion. The Glockenspiel part is silent. The Xylophone, Vibraphone, and Marimba parts play a melodic line consisting of a series of twelve notes: G, A, G#, A#, F#, C, Bb, B, F, Eb, D, E. The dynamics for these parts are marked *f* and *ff*. The Percussion part includes 'plavillo susp.' and 'tam tams.' with dynamics marked *mp* and *f*.

La primera aparición de la serie nos indica qué será el motivo conductor de la obra, además lo hace respondiendo a la tradición dodecafónica, donde se expone la serie en su estado fundamental de principio a fin: “*The series is traditionally used in four different orderings: prime, retrograde, inversión, and retrograde-inversión. Some statement of the series, usually the very first one in the piece, is designated the primer ordering and the rest are calculated in relation to it*” (\*ídem). Pero sería injusto y poco apropiado decir que **La Obertura para un concierto** es una obra dodecafónica o serial en su totalidad, pues la verdad es que utiliza el recurso de la serie para darle una coherencia y continuidad a una pieza escrita en un solo movimiento sinfónico; el cual se acerca a una forma de rondo.

A la par de utilizar una serie como motivo principal, la obra no responde a un lenguaje atonal, una prueba de esto la encontramos en varias de los intermedios o coplas (cc. 37 a 59).

La obra es bastante idiomática, es decir utiliza la formación orquestal en su máxima expresión, logrando combinación de instrumentos donde se pueden explotar al máximo la dinámica y color de este gran instrumento. A su vez el proceso de orquestación nos permite diferenciar cada aparición del tema principal, recreándolo una y otra vez a nivel textural. Es importante resaltar que al presentar una y otra vez el tema se utilizan técnicas como aumentación y disminución; técnicas que están muy emparentadas al proceso contrapuntístico y polifónico de la misma. El resultado final es una gran conclusión donde las diversas variaciones, agrupaciones instrumentales, tensiones y distensiones; nos llevan a un cuádruple forte (*ffff*).

"Obertura para un Concierto"

Para concluir, podríamos decir que, **La Obertura para un concierto** replantea los elementos básicos de la música, donde la melodía puede partir de un motivo de doce sonidos (sin ser necesariamente dodecafónica), donde el retomar un tema principal y sus variaciones no implican una forma constituida (no es un rondo o tema con variaciones), donde la orquestación es pensada como material sonoro (sin ser una pieza electroacústica), ni es parte de un concierto como el mismo título y desarrollo nos lo muestra.

\*1. Introducción to post-tonal theory, third edition, Joseph N. Straus, pag 182, 183

## ***Pieza para orquesta***

*Daniel Leguizamón*

Esta es una obra creada a partir de agrupaciones sonoras/instrumentales, donde *“la intención es hacer un obra orquestal de un solo movimiento con una duración superior a diez minutos basada en un discurso exclusivamente musical y no en argumentos extra musicales”* Daniel Leguizamón.

Su construcción se basa en patrones asimétricos y no lineales, utilizando una formalidad que parte más del pensamiento artístico contemporáneo; es decir, es una pieza donde la abstracción y el pensamiento de *arte intermedio* (\*1) son materia fundamental a la hora de su creación. Para esto, el compositor recurre a la serie Fibonacci (\*2).

*“Para articular todas estas premisas se recurrió al uso de números pertenecientes a la serie de Fibonacci (1, 2, 3 y 5) y a su disposición en diversos órdenes para establecer la estructura general, la duración total y la subdivisión seccional, así como para controlar métrica, velocidad, densidad instrumental, texturas, grupos tímbricos, tesituras, alturas, ritmos y dinámicas. Quedó como resultado esta “Pieza para orquesta”, con una duración total de 11 minutos, basada en la confrontación de bloques sonoros”.*

La pieza está enmarcada en un claro lenguaje serial y su orquestación, como ya se mencionó anteriormente, se basa en grupos instrumentales. Es claro notar el uso de melodías tímbricas o melodías de timbres\*, que permiten llevar a cabo la idea general de distribuir las series numéricas propuestas por el compositor (cc. 46 a 60).

8

Musical score for page 8, measures 17-24. The score is for a string ensemble with parts I, II, III, and IV for both violins and violas. The music features a rhythmic motif with accents and dynamic markings like 'ff' and 'Sordina'.

La obra tiene un claro carácter rítmico expresado en modificaciones internas de figuras como tresillos (cc. 17 a 24) y silencios de corchea (cc. 46 a 60) que logran correspondencias entre los grupos sonoros. Estas figuraciones pequeñas son ampliadas a medida que se va desarrollando la pieza (cc. 148 a 179), logrando una textura de coral basada en los motivos rítmicos iniciales.

19

Musical score for page 19, measures 191-200. The score includes parts for Cn. (Corno), Tbn. II (Trompa II), Tuba, Perc. I (Timb.), and Perc. II (T. Tam.). The music is minimalist with brief phase shifts in various instruments.

A partir del compás 191 se retoman los grupos rítmicos pero ya con una disposición más minimalista, mostrando breves desfases de una misma partícula en varios instrumentos (cc. 221 a 245). La distribución interna de estos eventos permite una coherencia global que está enmarcada en una concepción contemporánea tanto de la orquesta como de la música sinfónica.

The image shows a page of a musical score for a symphony. It features multiple staves for various instruments: Flute I and II, Oboe I and II, Clarinet in G major (Cl. Ing.), Clarinet in F major (Cl. Fto.), Bassoon I and II (Cl. B.), and Contrabass (Cftg.). The score includes dynamic markings such as 'mf' and 'f'. A rehearsal mark '221' is visible at the top left of the first staff.

\*1.El concepto de Intermedia fue desarrollado por Dick Higgins (Juan Reyes <http://www.maginvent.org/articulos/memchu/memchu.html>). Este concepto sirve para definir trabajos que existen conceptualmente entre medios que estaban previamente definidos como separados, ejemplo: *chess piece*, arte, ajedrez, música, John Cage.

\*2. Melodía de timbres: Melodía de timbres se convierte en una sucesión de sonidos individuales escuchado con atención a la variedad tímbrica. “*Defining "Klangfarbenmelodie" as music in which consecutive tones differ timbrally reflects a reasonable attempt to make sense of a term whose elements-Klangfarbe and Melodie-seem strangely juxtaposed. It disposes of the term's seeming self-incompatibility by retaining the traditional concept of melody as a frame within which to revise the use of timbre. In this way, Klangfarbenmelodie becomes a succession of individual tones heard with attention to timbral variety*”.

“La Definición de "Melodía de timbres", en música es la disposición de tonos consecutivos con diferentes timbres. Reflejando un intento razonable de dar sentido a un término de cuyos elementos- *Klangfarbe* y *Melodie*- Melodía, aparecen extrañamente yuxtapuestos. Dispone de la libre expresión de mantener el concepto tradicional de la melodía como un marco dentro del cual se revisará el uso del timbre. De esta manera, Melodía de timbres se convierte en una sucesión de sonidos individuales escuchado con atención a la variedad tímbrica”.

Schoenberg's "Klangfarbenmelodie": A Principle of Early Atonal Harmony  
Alfred Cramer

*Music Theory Spectrum*, Vol. 24, No. 1 (spring, 2002), pp. 1-34

Published by: University of California Press on behalf of the Society for Music Theory

Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/1556086>.

\* 3. En matemáticas, la sucesión de Fibonacci es la siguiente sucesión infinita de números naturales:  
**0, 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89, 144... . . .**

## ***La Chapolera***

*Juan David Osorio*

Escrita por Juan David Osorio en 2007 por encargo del Taller de Dirección de la Orquesta Filarmónica de Bogotá, está dividida en tres movimientos o tiempos que describe el compositor como: pa’comenzar, pa’ intermedio y pa’ terminar el cual es basado en un currulao del pacífico colombiano.

Las estructuras temáticas de Osorio se presentan de manera fragmentada en bloques de “tutti” orquestal y diálogos de las diferentes familias de vientos y cuerdas.

Utiliza series dodecafónicas o la mitad de ellas para resaltar ideas melódicas y establecer intereses armónicos y contrapuntísticos a través de la obra.

El primer movimiento tiene una especial fuerza rítmica proveniente de la marcación temporal del autor, de los frecuentes cambios métricos, acentuaciones de las partes débiles del compás y del aprovechamiento de una rica orquestación.

Cuatro grandes segmentos lo dividen combinando tempo rápido con tempo lento para establecer una similitud entre el primero y último fragmento que a la vez sirve de coda.

El segundo movimiento, de texturas más llanas y transparentes le da especial importancia a la marimba como si quisiera preparar o recordarle al oyente la importancia y similitud con la marimba de chonta del pacífico de Colombia. En esta parte solo se escucha un “*tutti*” orquestal por espacio de 4 de los 112 compases que constituyen el movimiento, prevaleciendo entonces los diálogos mesurados y pausados de la cuerda o de los vientos.

El último movimiento toma como punto de partida la estructura melódica de la cumbia colombiana, y la transforma en ritmo de currulao. Al igual que en los otros dos movimientos, Osorio sabe aprovechar el recurso orquestal para exponer de manera elegante y sobria la vitalidad propia de estos ritmos.

En este movimiento hace recaer toda la fuerza conclusiva necesaria para terminar la obra, a través de la orquestación elegida, los pequeños pero necesarios cambios métricos y síncopas y acentuaciones desplazadas.

La Chapolera es un claro ejemplo de la hibridación y rescate de los aires nacionales dispuestos en la música académica.

### ***Notas Juan David Osorio***

La obertura está escrita en tres partes contrastantes.

El primer movimiento (pa’ comenzar), está escrito en forma sonata no estricta, donde el tema principal se desarrolla de diferentes maneras, explorando así, la bitonalidad, el dodecafonismo, los modos eclesiásticos y las diferentes posibilidades tímbricas de la orquesta.

El segundo movimiento (pal’ intermedio), es contrastante tanto en textura como en tempo y es elaborado de manera más lírica. Allí se trabajan pequeños grupos de cámara dentro de la planta orquestal, los cuales evocan elementos melódicos del primer movimiento, buscando así que cada grupo instrumental de la orquesta adquiera un carácter protagónico.

El tercer movimiento (pa’ terminar), es elaborado a partir del folclor Colombiano. En ritmo de currulao, se cita el tema de una cumbia tradicional y a partir de esta se desarrollan tres secciones contrastantes. En este movimiento, se le da gran importancia al contrapunto y a las ricas combinaciones rítmicas propias de la música popular Colombiana.

### **Conclusiones**

Primero es importante esclarecer que en los terrenos del conocimiento, y más aún en los terrenos del arte, no se podrían establecer unas conclusiones certeras y determinantes. Las intenciones de nuestro proyecto, el alcance de las mismas y nuestro acercamiento a una tipología de análisis, podrían establecer conclusiones hasta la fecha, y en algunos casos lograrían resistir la exigencia crítica a la que se deben someter.

Sobre el proceso de convocatoria, tenemos la confianza de haber descubierto, localizado y establecido contacto con compositores nacionales vivos y con una producción constante, y en algunos casos bastante desconocida. Nuestra base de datos

tiene la firme intención de multiplicarse y extenderse a modo de red. Gran parte de nuestra comunicación con los compositores fue establecida gracias a medios como la Internet y las pequeñas redes internas de intercambio social, es importante destacar las facilidades que ofrecen los medios actuales en este sentido.

Sobre el proceso de análisis, es importante mantener abierta la posibilidad de recrear y establecer nuevos parámetros metodológicos. Como menciona José Jiménez “... en su desenvolvimiento hasta nuestros días, en un giro que tiene sus inicios en el romanticismo, el arte ha ido adquiriendo un status de plena libertad expresiva: no hay un canon previo, predeterminado, ni puede haberlo. Los materiales, soportes y temas del arte en ningún caso pueden fijarse previamente desde instancias externas a la propia práctica artística” (\*1). La manera como fueron abordadas cada una de las obras debe ser tomada como un acercamiento que trata de establecer cómo está construida cada una de las mismas. Este proceso debe ser enriquecido en la medida que los investigadores musicales manifiesten provecho por las nuevas músicas.

Sobre el proceso de grabación y montaje, se debe pensar que este tipo de música requiere una aproximación diferente al repertorio “tradicional”. La disposición y herramientas necesarias para abordar esta música exigen que el músico tenga un pensamiento y proceso de montaje, análogo al del creador de la obra. Por otro lado la grabación no es sólo un proceso técnico de registro, es importante disponer de un ingeniero músico, que comprenda los alcances estéticos a los que puede llegar el formato orquestal.

Nuestro proyecto concluye esta segunda sección y espera continuar de alguna manera difundiendo nuestra nueva música sinfónica colombiana.

-----  
 \*1. Teoría del Arte, José Jiménez, pág. 50.

### **Anexos**

- Obertura para un concierto – Andrés Posada S. Versión re-editada en el programa finale.
- CD con grabaciones de audio realizadas por la Orquesta Sinfónica EAFIT. Las obras están en el siguiente orden:  
 Obertura para un concierto – Andrés Posada.  
 Segundo concierto para clarinete y orquesta, solista: Javier Asdrúbal Vinasco – Diego Vega.  
 Concierto para clavecín, guitarra y orquesta de cuerdas, solistas: Ana María Fonseca – Clavecín, Alejandro Valencia – guitarra.  
 Dirección musical: Cecilia Espinosa A.  
 Ingeniero de grabación: Roberto De Elías.  
 Asistente de grabación: Juan Diego Galvis.

### **Bibliografía**

- La música del siglo XX, Robert P Morgan, editorial Akal
- Introduction to Post-tonal theory, Joseph N. Strauss. Editorial Pearson-Prentice Hall, third edition
- Teoría del arte, José Jiménez, Alianza editorial
- [http://casatomada.multiply.com/photos/album/11/GOTICO\\_TROPICAL](http://casatomada.multiply.com/photos/album/11/GOTICO_TROPICAL).
- Estado Alternados, Juan Reyes  
<http://www.maginvent.org/articles/memchu/memchu.html>
- Schoenberg's "Klangfarbenmelodie": A Principle of Early Atonal Harmony  
 Alfred Cramer

*Music Theory Spectrum*, Vol. 24, No. 1 (spring, 2002), pp. 1-34

Published by: University of California Press on behalf of the Society for Music Theory

Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/1556086>

