

# **DE EL QUIJOTE A MARÍA**

*DOS OBRAS MUSICALES INSPIRADAS EN LITERATURA*

**Trabajo de Tesis de Maestría en composición**

**Por:**

**LEONEL HERRERA ORTEGA**

**Facultad de artes**

**Universidad Javeriana**



### Agradecimientos:

A los maestros Victoriano Valencia y Juan Antonio Cuellar, por toda la guía para la creación de este trabajo de tesis.

A mis padres por Todo su apoyo.

A Miguel Ángel Casas y la Banda Departamental Juvenil de Cundinamarca, por la colaboración y disposición en el montaje de la obra SEMBLANZAS DEL QUIJOTE.

A Luis Forero y Javier Prada, por la colaboración en la grabación y montaje de Valle Perdido.

A Claudia Medina por su amistad y ayuda en la edición y revisión de las obras.

# DE EL QUIJOTE A MARÍA

## DOS OBRAS MUSICALES INSPIRADAS EN LITERATURA

### **Introducción:**

La naturaleza de este proyecto surge de la inquietud de componer piezas musicales que tuvieran como inspiración la literatura, buscando alcanzar la mayor libertad posible para escoger la forma en cómo aproximar la creación musical a las obras literarias.

Las obras literarias que inspiraron esta creación son: El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de La Mancha de Miguel de Cervantes Saavedra, y María de Jorge Isaacs.

La primera obra, “Semblanzas del Quijote”, para Banda Sinfónica, es una suite en seis movimientos en la que cada uno recrea con su sonoridad la impresión de los personajes principales de la novela. La idea original de esta obra surgió en el 2005, año en el que se conmemoraron los 400 años de la publicación de esta obra cumbre de la literatura española, y el Instituto Departamental de Bellas Artes de Cali me encargó hacer una obra para quinteto de vientos que fuera alusiva a ella. De manera personal quise hacer una suite y en ese momento se escogieron nueve personajes, entre humanos, animales domésticos (caballo y burro) e inanimados como el mar y otro La Mancha. La obra resultó ser de nueve movimientos y de una duración de casi 20 minutos.

En esta versión para banda sinfónica, no sólo se hizo un trabajo de orquestación sino una recomposición de los temas musicales, en la que se buscó explotar las cualidades de riqueza tímbrica de la banda, dando como resultado una obra prácticamente nueva, la que incluso, se tituló diferente.

Los seis personajes tienen cada uno un movimiento: Don Quijote, Sancho, Dulcinea, Frestón, Rocinante y Rucio. Esta decisión de reducir la obra a seis movimientos surge no solo para acortar su duración, sino para destacar los personajes principales.

La pertinencia de este formato en nuestro medio es bastante alta, pues el objetivo primordial de esta composición es que pueda tocarse y presentarse continuamente, y pueda ingresar al repertorio de las bandas sinfónicas de nuestro país, el cual se ha masificado en todo el país gracias al apoyo de más de 25 años del Ministerio de Cultura. Hoy, en la mayoría de los municipios de Colombia se cuenta con una banda municipal bien sea de vientos o sinfónica. Igualmente, hay numerosas bandas universitarias de formación semi-profesional cuyo repertorio se enriquecería con esta obra, específicamente concebida para su nivel.

En cuanto a la segunda obra, para guitarra y cuarteto de cuerdas, está inspirada en la novela María, del escritor Vallecaucano Jorge Isaacs. Este formato de cámara ha cobrado mucha popularidad en los últimos años, lo cual ha generado que se despierte un interés en repertorio nuevo, pues curiosamente, aunque se ha utilizado desde el siglo XVIII, no hay muchas obras escritas para este ensamble. En la entrevista realizada como soporte para este proyecto, el guitarrista concertista Edwin Guevara, destaca la importancia y la necesidad de crear nuevas obras para este formato pues es el más apetecido no sólo por los guitarristas sino por los propios festivales o concursos internacionales de Guitarra.

En nuestro país, la creación original para este formato no es común. Si bien es cierto que podemos encontrar algunas creaciones, la mayoría están basadas en obras solistas para guitarra o en adaptaciones, mas no en composiciones originales para el quinteto.

Se destacan las obras de “me duele el alma”, original para trio típico colombiano, del compositor colombiano Gentil Montaña, de la cual se hizo posteriormente una adaptación para quinteto por el guitarrista Colombiano Edwin Guevara y dos obras del compositor boyacense Lucas Saboya.

En festivales de Guitarra Clásica en Colombia, como el de Compensar, se está utilizando este formato para la presentación final, modelo que ya se ha estado implantando desde hace tiempo en otros festivales internacionales como el Llobet

en Barcelona, donde el ganador interpreta el concierto final acompañado de un cuarteto de cuerdas. Por estas razones, se hace evidente la necesidad de crear repertorio nuevo para este formato, pues en la actualidad goza de cierta demanda. Se espera que esta obra pueda ser tomada en cuenta en dichos festivales como parte del repertorio y pueda ser ampliamente difundida.

Para esta obra, la inspiración desde la literatura no proviene de los personajes o de la historia en sí, sino de la descripción evocadora del Valle del Cauca del siglo XIX relatado en la *María* de Isaacs.

Curiosamente, el origen de dicha evocación no provino directamente de *María*, sino del análisis de la obra realizado por el escritor colombiano William Ospina, quien en su libro *El Algebra Embrujada*, hace un recorrido por grandes obras literarias y dedica un capítulo a Jorge Isaacs y su obra más representativa, *María*.

Las palabras referidas a *María* por Ospina, tocaron fibras sensibles en mí como compositor, pues el Valle del que hablan, tanto Isaacs como Ospina, es la región de la cual soy oriundo.

De ahí que la lectura de Ospina me llevó a no solo recordar aquella afamada historia de Efraín y María, sino también, la huella indeleble de esos paisajes de tierras vallecaucanas que se han ido perdiendo en el tiempo por el desarrollo industrial de nuestros días.

Al haber nacido en Palmira, la hacienda El Paraíso es algo tan familiar y conocido para mí, que la descripción de muchos de los paisajes y sensaciones de ese valle inhóspito que retrata el autor, contrasta de manera radical con la realidad actual.

Es por estas razones que la inspiración en la literatura que tomé de la novela *María*, está ligada a ese valle del Cauca del siglo XIX y XX, de historias de mis bisabuelos y abuelos, que venían de Ginebra y Palmira, los relatos de mi madre de ríos y fincas que parecieron perderse en el tiempo o mis propios recuerdos de visitas a la hacienda El Paraíso y el verdor candente de los paseos familiares que evocan estos relatos tan cercanos. De ahí el título de mi obra para Guitarra y quinteto de cuerdas en tres movimientos *Valle Perdido*.

## MARCO TEÓRICO

### ***Música Absoluta vs Música Programática:***

La creación de dos obras inspiradas en literatura trae consigo la reflexión sobre música programática o absoluta. Tradicionalmente, la música absoluta es entendida como aquella que no está referenciada a nada en particular. Por ejemplo, en una sonata para piano de Mozart la música habla por sí sola sin ninguna asociación a una situación, nombre o personaje específico. Por otro lado, se entiende la música programática como aquella que evoca o está referenciada con algo extra-musical.

Para iniciar esta discusión, se puede tomar un fragmento del Filósofo Emanuel Kant, citado del texto de Literatura, Música Absoluta y genealogía de la estética, de los autores Horacio Tarragona y Omar Quijano para intentar ver cómo fue enmarcada la música en su aparato teórico donde dice que la música en sí misma no se puede explicar conceptualmente pues es un lenguaje emocional: “...*esa representación de la imaginación que da mucho que pensar, pero que sin que ningún pensamiento definido, es decir, ningún concepto pueda adecuarse a ella y que en consecuencia ningún lenguaje puede captar ni hacer comprensible por completo*”

Tal como aclaran los autores, para Kant la música es un lenguaje emocional que comunica ideas más no conceptos, lo cual la libera de cualquier necesidad de representación, y la hace autónoma en su capacidad de representarse a sí misma.

El primero en acuñar el concepto de Música programática, fue el compositor austro-húngaro Franz Liszt. Su punto de vista se puede encontrar en el prefacio de su “Álbum de un viajero”:

Habiendo yo recorrido en estos últimos tiempos muchos nuevos países, muchos lugares distintos, muchos sitios consagrados por la historia y por la poesía; habiendo experimentado que los aspectos variados de la naturaleza y de las escenas que con ella se relacionan no pasaban ante mis ojos como imágenes vacías, sino que removían en mi alma profundas emociones; habiendo experimentado también que entre ellas y yo se establecería una relación vaga pero inmediata, un lazo indefinible pero real, una comunicación inexplicable pero cierta, he tratado de convertir en música alguno de mis sentimientos más vivos y de mis más hondas percepciones. A medida que la

música instrumental progresa, se desarrolla y se desprende de sus primeras trabas, tiende a impregnarse más y más de esta idealidad que ha marcado la perfección de las artes plásticas, y a convertirse no en una simple combinación de sonidos, sino en un lenguaje poético más apto, tal vez, que la poesía misma para expresar todo cuanto en nosotros va más allá de los horizontes usuales, todo cuanto escapa al análisis, todo cuanto se relaciona con profundidades inaccesibles del alma, con deseos inagotables, con presentimientos infinitos. En esa convicción y dentro de esta tendencia he emprendido la obra que hoy se publica, dirigiéndome con ella más bien a unos pocos que a la multitud, ambicionando, no el aplauso, sino los sufragios de la minoría, los sufragios de quienes conciben para el arte otro fin que el de llenar las horas perdidas y le piden otra cosa que el liviano pasatiempo de una distracción pasajera. (Liszt, 1842)

En julio de 1854 Liszt escribió su ensayo sobre Berlioz y Harold en Italia, en el cual afirmaba que no toda la música era música programática. Sin embargo, sería posible tomar conceptos como la armonía, modulación, ritmo, instrumentación y otros para comprender con qué fin se está haciendo la obra.. “En cualquier caso, sólo se debería añadir un programa a una pieza musical si fuera estrictamente necesario para un adecuado entendimiento de la pieza” (Weimar, 1854). Liszt escribió un prefacio o programa para nueve de sus poemas sinfónicos.

Si bien es cierto que la música programática hace uso explícito de sonidos que evocan la descripción de objetos, seres o lugares, -por ejemplo el uso de los timbales para representar truenos, o de la flauta para imitar el canto de un pájaro. etc.-, también puede utilizar motivos, sonoridades o temas para describir de una forma directa el personaje sobre el que se está tratando. Este tratamiento es la clave para establecer las diferencias entre lo estrictamente programático y lo que no lo es, pues en la música no programática no se hace necesaria la utilización de sonidos explícitos descriptivos, onomatopeyas o efectos sonoros, para evocar el tema a tratar, siendo así más una representación subjetiva y conceptual, que un acercamiento desde la naturaleza del sonido.

Por tanto, lo que sujeta al compositor extra-musicalmente en las creaciones no programáticas puede asociarse más a sensaciones ligadas al discurso y lenguaje musical que a la mera representación literal de lo sonoro que sí realiza la música

programática Fernando Fiestas en su libro *Los Paisajes de la Música* hace precisiones sobre lo que es y no es música programática.

A la Música programática pertenecen también las oberturas de óperas, oratorios u obras teatrales (en la medida en que reflejen el contenido de la posterior trama), todas las oberturas de concierto de contenido programático y, en amplia medida, la pieza de carácter. No pertenece a la música programática, a pesar de su contenido extramusical, la música vocal, de ballet y cinematográfica. A este tipo de música programática se le contraponen el ámbito mayor de la música absoluta, que se halla «libre» de ideas extramusicales. Las sensaciones y sentimientos no se verbalizan en la música absoluta más allá de las indicaciones para su ejecución. Existen tres posibilidades básicas para representar elementos extramusicales por medio de la música: la reproducción de impresiones auditivas; la representación simbólico-musical de impresiones visuales (pintura musical); y la representación de sentimientos y estados anímicos (pintura situacional). La reproducción de impresiones auditivas se funda en la imitación acústica (las trompas en las escenas de caza, voces de pájaros, «la tercera del cuclillo» y el trueno). Durante los siglos XVI y XVII la imitación acústica de la naturaleza era más artificial, pasando a ganar refinamiento con el aumento de la orquesta en el siglo XIX y la conversión de los instrumentos en vehículos tímbricos. (Fiestas, *Los Paisajes de la Música*)

La libertad de la que goza el compositor y la originalidad que puede lograr realizando obras musicales inspiradas en literatura, es bastante alta ya que no está sujeta a hacer descripciones sonoras por medio de efectos, como dijimos anteriormente, y aunque comparten elementos como motivos musicales para hacer representaciones, los recursos para lograr la evocación son variados pudiendo lograr estados de ánimo, ambientes, ideas etc. La construcción de la pieza musical va más allá de los efectos descriptivos para lograr una configuración de las ideas más compleja en lo referente al discurso musical.

### ***Música Inspirada en literatura:***

La manera en que se va a abordar la música inspirada en literatura en esta tesis de maestría, será a partir de una forma diferente, pues no busca ser programática tanto que no quiere describir ninguna situación específica dentro de un texto o narración, sino por el contrario inspirarse en 2 obras literarias de una manera subjetiva y de

inspiración diferente, para referenciar la experiencia propia del compositor sobre sensaciones o personajes que hacen referencia a la obra.

No pretende ser programática pues no quiere representar ningún pasaje descrito en los libros escogidos, por ejemplo, en El Quijote la inspiración está a partir de los personajes, y sus características psicológicas, representadas musicalmente.

En este caso, resulta ser una manera única y subjetiva del compositor dicha inspiración, pues se desliga de la necesidad de la representación épica de una batalla o la pérdida de un ser querido, por ejemplo, para acercarse a la obra desde los personajes.

En cambio en la segunda obra, la inspiración resulta ser mucho más conceptual, pues estará hecha a partir de la evocación de un tiempo o época puntual, la cual se ha perdido. Los relatos de la novela María de Jorge Isaacs, hablan de un Valle Del Cauca del siglo XIX donde una naturaleza inhóspita y mágica pareciera desaparecer casi por completo en nuestra actual época.

De ahí se sirve la inspiración para tratar de representar por medio de una obra musical, los sentimientos de evocación y nostalgia que nos recuerda un tiempo perdido del siglo XIX dicha novela.

## Importancia de las obras literarias:

### 1. Quijote:

Hablar del Quijote es sin duda referirse a la obra cumbre de la literatura en idioma español. Su importancia literaria no solo está en la fama del libro sino en la vida cotidiana y escolar donde resulta ser un referente permanente.

Muchos autores dan a esta obra el origen de la novela moderna, como por ejemplo el aclamado escritor Checo Milán Kundera que en su publicación de 2005 por los 400 años de la obra plantea que, cuando don Quijote sale en busca de aventuras y no puede reconocer el mundo porque ahora todo se ha llenado de una terrible ambigüedad:

...nace el mundo de la edad moderna y con él la novela, su imagen y modelo...la novela aparece como el sarcástico final de la literatura precedente: legendaria, mitologizante, fantástica, heroica. No obstante, con la perspectiva de cuatro siglos, el novelista de hoy tiende a ver en este libro más un inicio que un final: el punto de partida de un arte nuevo, el arte de la novela.

Ser el modelo de la nueva novela y dejar atrás las formas de relatar y construir los héroes marcan una gran diferencia para las nuevas construcciones de lo que hoy llamamos la modernidad y a la cual aún pertenecemos. (Kundera, 2005,)

En su libro *Literatura: teoría, historia, crítica*, Diógenes Fajardo Valenzuela de la Universidad Nacional hace un análisis bastante completo e interesante de esta obra cumbre de la literatura.

María Zambrano ve en la ambigüedad asociada al mundo de lo humano, emancipado de lo divino, la característica fundamental de la novela moderna:

Cervantes nos presenta la máxima novela ejemplar, justamente en el momento en que la conciencia va a revelarse con la máxima claridad. El novelista español, que nunca quizás hubiera conocido a Descartes, no por ello deja de precederle con esa su historia. La situación de don Quijote se hace inteligible desde el cartesiano mundo de la conciencia:

“¿Qué soy yo?: una cosa que piensa”. Y ante esto la criatura llamada hombre no puede resignarse. Parte de su ser pensante va hacia la acción, y entonces se piensa a sí mismo, y sin darse cuenta se inventa a sí mismo, se sueña, y al soñarse se da un ser, ese por el que penaba.

No cabe duda de que Don Quijote de la Mancha se ha convertido en la novela “ejemplar” por excelencia porque anticipa de un modo completamente singular casi

todas las posibilidades de imaginación posterior y fundamenta con solidez la teoría del género novelesco. Podría pensarse que después de Cervantes todos los novelistas simplemente exploran caminos que ya fueron trazados en los folios del Quijote y que en sus páginas se encuentra el germen de todo desarrollo posterior en la creación de mundos ficcionales. (Fajardo, Literatura: teoría, historia, crítica)

A propósito de estas afirmaciones, vale la pena hacer mención a la conclusión que sobre El Quijote el célebre escritor cubano Alejo Carpentier llega:

Todo está ya en Cervantes. Todo lo que hará la perdurabilidad de muchas novelas futuras: el enciclopedismo, el sentido de la historia, la sátira social, la caricatura junto a la poesía, y hasta la crítica literaria allí donde el cura del escrutinio famoso parece haberlo leído todo, y el mismo Ginés de Pasamonte, a ratos perdidos de ladrón, escribe sus memorias.  
(Carpentier)

Además de todas estas razones sobre la importancia de El Quijote, los autores destacan que esta obra sirvió de paradigma para el resto de novelas posteriores a ella, no solo por su narrativa sino por aportar la utilización de quimeras o luchas imposibles del quijote en varios relatos diversos como recurso literario; y por si esto no fuera poco, El Quijote ejemplifica cómo ubicar en un tiempo real social o histórico, cualquier narrativa para darle al lector una experiencia más cercana de lo que está leyendo por mas fantástico que pueda ser.

Sin duda alguna, El Quijote es una obra cumbre que siempre estará presente dentro de las grandes producciones artísticas de nuestro tiempo.

Es innegable la importancia de esta obra en la literatura universal y en el idioma no solo en iberoamérica sino en todo el mundo ya que El Quijote es hijo no de la lengua española, es hijo de la literatura universal, través de los siglos se han inspirado en El Quijote obras de la literatura, de la filosofía y de la música.

Poco tiempo necesitó la obra de Cervantes para ser convertida en ópera. En 1655 llegaba a las tablas del Teatro de Módena, Sancio, de un autor desconocido. Desde entonces, más de un centenar de creaciones líricas han convertido al héroe en uno de los protagonistas favoritos de autores tan señalados como Teleman con su Opera *Don Quixote der Löwenritter* Paisiello, Mendelssohn, Caldara, Puccini,

Mercadante o Kienzl, aunque sobrevuele por encima de todas las demás, la ópera de Massenet que ha logrado una especial popularidad. Por otra parte, han sido muchos los compositores que han acudido a algún aspecto de Don Quijote para su inspiración. Tal es el caso de Ravel o Ibert, en sus canciones, Richard Strauss en el célebre poema sinfónico Don Quixote o Minkus para sus respectivos ballets o el compositor colombiano Adolfo Mejía y su "Preludio a la tercera salida de Don Quijote".

La obra para banda "Semblanzas de El Quijote", es una suite basada en el carácter y la personalidad de los personajes más prominentes de la gran novela de Cervantes. A continuación una breve reseña de cada uno de ellos.

## **1.2 Personajes**

### **1.2.1 Don Quijote**

Don Quijote atraviesa distintas fases que van de la cordura a la locura para acabar de nuevo en la cordura. En el transcurso de la obra se logran identificar algunos rasgos de cordura al punto de llegar a dudar si en verdad está cuerdo o loco de remate. Es un personaje de altos ideales, convicciones, y una melancolía sin igual. Crea un mundo en el que él ya no tiene cabida ya que cuenta con 50 años, tiene la sutileza de un poeta pero no tiene la fuerza ni cuenta con las características fundamentales de un guerrero –recordemos que así se sentía Cervantes al escribir su Quijote, excombatiente de guerra, sumido en depresión. Don Quijote se hizo caballero andante no por azar ni locura, sino por amor a la justicia, por llevar el bien a todas partes, por cristiandad, por arrojo. La locura sólo le dio la fuerza para emprender ese camino que en su sano juicio jamás hubiese emprendido.

A don Quijote no le interesaba el éxito sino el esfuerzo. Derribado por el caballero de la Blanca Luna, hace constar ante Sancho: "Atrevíme, en fin, hice lo que pude, derribáronme, y aunque perdí la honra, no perdí ni puedo perder la virtud de cumplir

mi palabra” (cuando fue derribado y obligado a renegar de su amada Dulcinea o dejar de ser caballero andante). Aunque fracase mil veces, Don Quijote no altera su regla: su fuerza al servicio del bien. De esta manera, convierte cada fracaso en triunfo de conciencia. Don Quijote es un héroe cristiano, comprende y practica la doctrina del sacrificio y cree en la providencia:

“Más con todo esto vente tras mí, sube en tu jumento, Sancho el bueno, que Dios, que es el proveedor de todas las cosas, no nos ha de faltar, y más andando tanto en su servicio como andamos, pues no falta a los mosquitos del aire, ni a los gusanillos de la tierra, ni a los renacuajos del agua y es tan piadoso que hace salir su sol sobre los buenos y los malos, y llueve sobre los injustos y los justos”

Don Quijote no descansa, para él solo está hecho el trabajo, la inquietud y las armas, la valentía y el arrojo. El amor es un amor ideal por parte de Don Quijote, hace parte de los nobles ideales que persigue y defiende mientras que para los otros personajes es un amor más real como lo ve su inseparable escudero y amigo Sancho Panza.

### **1.2.2 Sancho Panza**

No se puede desligar a Don Quijote de Sancho Panza, su escudero ni se puede hablar de locura y cordura de un personaje con respecto al otro. Don Quijote necesita de un acompañante para disertar, necesita de un amor, y de un enemigo y todo lo construye y lo vuelve realidad con ayuda de su escudero.

Sancho vive una evolución intensa que pasa de la simpleza a la más absoluta discreción, pero comienza a cambiar su percepción de la realidad, con una conciencia absoluta de ello.

La Amistad entre Sancho y Don Quijote es fundamental, porque se da una “quijotización” de Sancho y una “sanchización” de Don Quijote.

Sancho es un ser tan simple, tan campesino, un hombre de refranes, interesado y práctico. Es un hombre crédulo y humilde, un labriego que día tras día surca la

misma tierra y sabe que la cosecha depende de los elementos contra los cuales nada puede el hombre. No se siente con grandes pretensiones ni valúa en mucho sus fuerzas. Es un aldeano y conoce toda la sabiduría popular, costumbres y refranes que se pasan de generación en generación y sabe que más allá de la aldea crece un mundo extenso y abigarrado que encierra inmensas posibilidades y grandezas. Por esta razón, cree ciegamente en lo que le dice su culto amo y compañero de hazañas cuando le promete ser gobernador de cualquier provincia conquistada. Se ilusiona y cree en cualquier cosa pero no desconfía de su realidad más inmediata como lo que sus sentidos perciben, mientras que Don Quijote siempre encontrará explicaciones de cualquier cosa en el mundo real que no corresponda con su mundo imaginario.

Sancho es avaro y no suelta con facilidad el dinero que ha ganado con esfuerzo. A medida que avanza la obra, su amistad se hace indestructible, casi como si fueran una misma persona real. Sancho admira a su amo, aunque que sabe que no anda muy bien de la cabeza y por esta admiración va adquiriendo su forma de expresarse, y la nobleza y el valor de sus ideales sin dejar en ningún momento de ser Sancho, sigue siendo un hombre de pueblo, y don Quijote se contamina de su sabiduría de la vida. Cuando el escudero del caballero del bosque dice que Don Quijote es más bellaco que tonto y que valiente, Sancho, con hondo afecto y lealtad, responde: "...digo que no tiene nada de bellaco; antes tiene un alma como un cántaro: no sabe hacer mal a nadie, sino bien a todos, no tiene malicia alguna: un niño le hará entender que es de noche en la mitad del día, y por esta sencillez le quiero como a las telas de mi corazón, y no me amaño a dejarle, por mas disparates que haga"

Sancho es un personaje muy inteligente Muestra toda su sabiduría por partes en toda la obra, pero es impresionante cuando lo hacen gobernador de la ínsula. Sus decisiones son acertadas y dignas de un político o un Salomón. Pero no todo es codicia en Sancho. Si así hubiese sido, al perder su ínsula hubiese abandonado a su amo. Pero Sancho en el lecho de muerte del caballero andante, lo acompaña

hasta su fin, pidiéndole que vuelvan a buscar aventuras, que se vuelvan pastores, que seguirá acompañándolo como siempre.

“Ay!!!, no se muera vuestra merced. Señor mío. Tome un consejo y viva muchos años. Porque la mayor locura que puede hacer un hombre es dejarse morir. ¡Qué importa que no nos comprendan! ¡Qué importa que las gentes se rían de nosotros por acariciar un sueño!, levántese de esa cama y vámonos al campo vestidos de pastores como tenemos concertado y quizás tras una mata, encontremos a doña Dulcinea desencantada. Si es que se muere de pesar de verse vencido, écheme a mí la culpa...”

El contraste mayor es que un loco, don Quijote, se convierte en ejemplo de valores humanos: la fe, el ideal, la libertad, la justicia, la razón... Y Sancho, interesado y malicioso a veces, se convierte en un ejemplo de sencillez, de bondad y lealtad.

Los contrastes se van cambiando y dan lugar a una gran amistad. Se conocen ambos gracias al diálogo. Sancho dulcifica a don Quijote y su melancolía, y Don Quijote educa a Sancho con su conocimiento y sus consejos.

### **1.2.3 Dulcinea del Toboso**

Dulcinea es la objetivación de todos aquellos valores que estaban encarnados en la dama medieval, a los que un caballero debe rendir pleitesía. Para el aumento de su honra y para mejor servir como caballero andante poetiza a una aldeana de nombre Aldonza Lorenzo “Básteme a mi –afirma el caballero en su plena conciencia- pensar y creer que la buena Aldonza Lorenzo es hermosa y honesta...y yo me hago cuenta que es la mas alta princesa del mundo. Y sigue diciendo: “Yo me imagino que todo lo que digo es así... y píntola en mi imaginación como la deseo”. Dice el primer capítulo del libro:

“...y fue, a lo que se cree, que un lugar cerca del suyo había una moza labradora de muy buen parecer, de quien él en algún tiempo anduvo enamorado (aunque según se entiende ella jamás lo supo, ni se dio cata de ello). Llamábase Aldonza Lorenzo,

y a ésta le pareció ser bien darle título de señora de sus pensamientos y buscándole nombre que no desdijese del suyo, y que tirase y enaminase al de princesa y gran señora, vino a llamarla Dulcinea del Toboso, nombre, a su parecer, músico y peregrino, y significativo como todos los demás que a él y a sus cosas había puesto”. (Capítulo 1 página 22)

Ha nacido pues Dulcinea. En ella cree Don Quijote como se cree en los ideales amados y así lo expresa Don Quijote: “Para lo que yo quiero a Dulcinea, tanto vale como la más alta princesa de la tierra.”

Desde el primer momento advierte Don Quijote que va a necesitar una dama de la cual enamorarse porque “...el caballero andante sin amores era árbol sin hojas y sin fruto y cuerpo sin alma” Idealiza al amor y a la mujer a partir de la única realidad que lo toca, una mujer a quién amó sin que ella lo supiera, sin que se hiciera realidad el deseo primario. En Sierra Morena, Dulcinea era aún Aldonza. En el Toboso, Dulcinea es Dulcinea. La persona que diera sustancia al sueño comienza a desvanecerse para dejar todo lugar a la entidad ideal. Ahora Dulcinea fue siempre Dulcinea, lo que ocurre es el que mito llega a adquirir tal plenitud que acaba por borrar la identidad primaria que le diera substancia.

La dama ideal de Don Quijote es impersonificable e insustituible. La imaginación amorosa de Don Quijote iba siempre más allá de toda mujer real, por bella que fuese. “Llevaba 12 años de quererla más que a la lumbre de sus ojos que habían de comer la tierra...”.

#### **1.2.4 Rocinante**

Tenía el caballero un rocín y aunque este tenía solo huesos y achaques, le parecía mejor que el Bucéfalo de Alejandro y que Babieca el del Cid. Y para que un caballo de un caballero no quedara sin nombre conocido, después de pensarlo y repensarlo durante cuatro días, le puso el nombre de Rocinante, considerándolo muy sonoro y significativo.

Era un Rocín, caballo pequeño, feo, desgarrado y viejo. Fiel compañero, fiel amigo, individualista y terco pero una ilusión al igual que Dulcinea.

Como el mismo Cervantes decía:

Fue luego a ver su rocín, y aunque tenía más cuartos que un real y más tachas que el caballo de Gonela, que *tantum pellis et ossa fuit*, le pareció que ni el Bucéfalo de Alejandro, ni Babieca el del Cid con él se igualaban. Cuatro días se le pasaron en imaginar qué nombre le pondría, porque —según se decía él a sí mismo— no era razón que caballo de caballero tan famoso, y tan bueno él por sí, estuviese sin nombre conocido; y así, procuraba acomodársele de manera que declarase quién había sido antes que fuese de caballero andante y lo que era entonces, pues estaba muy puesto en razón que mudando su señor estado<sup>83</sup> mudase él también el nombre, y le cobrase famoso y de estruendo, como convenía a la nueva orden y al nuevo ejercicio que ya profesaba. Y así, después de muchos nombres que formó, borró y quitó, añadió, deshizo y tornó a hacer en su memoria e imaginación, al fin le vino a llamar Rocinante, nombre, a su parecer, alto, sonoro y significativo de lo que había sido cuando fue rocín, antes de lo que ahora era: que era antes y primero de todos los rocines del mundo.

### 1.2.5 Rucio

Rucio es el color del asno de Sancho Panza, aunque nunca lo nombra directamente, siempre es referenciado como su asno o jumento, Es un burro con características iguales a las de su amo Sancho, gordo, lento, y fuerte pero con necesidades y posibilidades que no rebasaban las básicas de comer, dormir y andar. Un burro tradicional como Sancho, nada lo diferenciaba de los demás burros. Pero Sancho lo amaba profundamente. Siempre llevaba a lado y lado todas las cargas de los andariegos.

En el libro encontramos la forma en que este personaje se integra a la travesía y cómo sancho lo incluye:

...Sobre todo le encargó que llevase alforjas; él dijo que sí llevaría, y que ansimesmo pensaba llevar un asno que tenía, muy bueno, porque él no estaba duecho a andar mucho a pie. En lo del asno reparó un poco don Quijote, imaginando si se le acordaba si algún caballero andante había traído escudero caballero asnalmente, pero nunca le vino alguno a la memoria; mas con todo esto determinó que le llevase, con presupuesto de acomodarle de más honrada caballería, en habiendo ocasión para ello, quitándole el caballo al primer descortés caballero que topase.

### 1.2.6 Frestón (Hechicero)

Don Quijote necesitaba un enemigo a muerte, con poderes sobrenaturales que cabalgara sobre dragones y cautivara princesas que él tendría que rescatar. Lo persigue haciendo hechizos y es el responsable de todas las desgracias: convierte a los gigantes en molinos de viento para quitarle la gloria de derrotarlos y a Dulcinea del Toboso, en una ordinaria labriega. Para Don Quijote el sabio Frestón es el responsable de que quemaran sus libros de caballería. Este sabio Frestón imita la presencia de seres con cualidades sobrenaturales en los libros de caballerías. Los sabios y los magos, grandes concedores de los encantamientos y de la magia, están presentes en la tradición caballeresca desde los más antiguos textos relacionados con el género. Por lo general puede haber dos tipos de magos: los benefactores y los opositores; mientras los primeros velan por el bien de los caballeros, los segundos buscan siempre la manera de obstaculizar las grandes hazañas de estos, a esta estirpe pertenece el sabio Frestón de quien dice don Quijote: “es un sabio encantador, grande enemigo mío, que me tiene ojeriza, porque sabe por sus artes y letras que tengo de venir, andando los tiempos, a pelear en singular batalla con un caballero a quien él favorece, y le tengo de vencer, sin que él lo pueda estorbar, y por esto procura hacerme todos los sinsabores que puede” (Cervantes, Quijote, Libro I, capítulo7).

## 2. María:

Así como el Quijote es de lectura obligatoria para todos los hispanos parlantes, la obra *María* de Jorge Isaacs es la gran obra literaria colombiana del siglo XIX y también de lectura obligada para todos los colombianos.

Justamente el año pasado, 2017, se celebraron los 150 años de su publicación y en el país se desarrollaron diferentes actividades culturales con respecto a su conmemoración.

En el capítulo denominado “Jorge Isaacs de lo breve y lo eterno” de su libro *Un Algebra Embrujada*, William Ospina aborda la importancia de la obra cumbre de este escritor (*María*) y su importancia en la literatura colombiana y latinoamericana diciendo que “Lo primero que nos asombra hoy de *María* es que una novela escrita hace más de un siglo sea por su lenguaje tan completamente actual.” (página. XXX)

*María* ha perdurado inmóvil como icono literario colombiano y se mantiene vigente no sólo por la riqueza de su narrativa o actualidad de su lenguaje, sino por la universalidad que ella encierra desde nuestra vivencia como colombianos. Ospina lo dice de manera concreta: “Todo lo que hay en esta novela de esencial es tan verdadero y tan común que se entiende muy bien por qué la humanidad no se resigna a olvidarla”.

Pero además de la riqueza del lenguaje o la universalidad de sus temas profundos y sublimes, *María* es una novela absolutamente Latinoamericana por toda la riqueza en la descripción de los lugares sobre los cuales nos hemos acostumbrado a vivir y a re-crear nuestra cultura y costumbres. Al respecto, Ospina añade:

...Nos dio una sobria y riquísima novela sudamericana, con todo el espléndido paisaje del trópico, con su inagotable Botánica aprendida de la experiencia, los macizos ceibales de las llanuras, el verde pálido de los sauces, las manchas grises de los yarumos en las laderas oscuras, los guayacanes que las arden de amarillo o violeta, la minuciosa vegetación que a medias persiste en uno de los valles más hermosos del mundo. Ese valle donde al ritmo de las emociones de dos adolescentes se alzan entre la niebla las garzas, bajo acosado por los cazadores un venadito tembloroso, pasa eso que el mexicano López Velarde llamó inmejorablemente “el relámpago verde de los loros”, ruje el tigre herido junto a las incontables variedades de pájaros, cuelga de las ramas el cadáver de la víbora, se

esconde el escorpión en la piedra, y el potro sudoroso se arroja a las aguas crecidas del río llevando sobre el lomo angustiado su jinete.

Claramente en la actualidad ese Valle se ha estado perdiendo en el tiempo. Ese valle extenso de rica flora y fauna descrito en María parece luchar por conservar la belleza de aquella época . . . cada vez menos podemos ver las bandadas de loros que recorren los lugares, no solo en la Hacienda El Paraíso dónde es narrada la novela, sino a lo largo y ancho de todo el Valle del Cauca. . . hoy nos toca luchar por conservar las nutrias escasas que aún viven en el río Cali, y ya no es tan común el deleitarnos en las mañanas con incontables pájaros cantores y bandadas de pellares. En las noches aún podemos tener un hermoso espectáculo de luciérnagas sobre ese verde brillante de sus plantas, montañas y pastizales que en algunos sitios queda solo el recuerdo, pues la modernidad ha traído carreteras y devastación de muchos de sus bellos parajes.

Jorge Isaacs lo dice de una manera hermosa en algunos de sus párrafos (capítulo II):

Pasados seis años, los últimos días de un lujoso agosto me recibieron al regresar al nativo valle. Mi corazón rebosaba de amor patrio. Era ya la última jornada del viaje, y yo gozaba de la más perfumada mañana del verano. El cielo tenía un tinte azul pálido: hacia el oriente y sobre las crestas altísimas de las montañas, medio enlutadas aún, vagaban algunas nubecillas de oro, como las gasas del turbante de una bailarina esparcidas por un aliento amoroso. Hacia el sur flotaban las nieblas que durante la noche habían embozado los montes lejanos. Cruzaba planicies de verdes gramales, regadas por riachuelos cuyo paso me obstruían hermosas vacadas, que abandonaban sus sesteaderos para internarse en las lagunas o en sendas abovedadas por florecidos písamos e higuerones frondosos. Mis ojos se habían fijado con avidez en aquellos sitios medio ocultos al viajero por las copas de añosos guaduales; en aquellos cortijos donde había dejado gentes virtuosas y amigas. En tales momentos no habrían conmovido mi corazón las arias del piano de U...: ¡los perfumes que aspiraba eran tan gratos comparados con el de los vestidos lujosos de ella; el canto de aquellas aves sin nombre tenía armonías tan dulces a mi corazón!

(Isaacs, CapituloII)

### **3. Formatos Instrumentales**

#### **3.1 La Banda Sinfónica**

##### **Antecedentes**

El origen de las bandas sinfónicas está estrechamente relacionado con la vida militar y religiosa las primeras bandas ceremoniales se remontan hasta la antigua Mesopotamia alrededor del año 3.500 a.C., donde se evidencia el uso de instrumentos de viento con funciones militares y/o al servicio de las clases gobernantes. Era usual conformar conjuntos de vientos y percusión que acompañaban a la tropa, sugiriendo así el inicio de las bandas militares.

Más adelante en el antiguo Egipto entre los años 1342 – 1327/5 a.C. se usaron las famosas trompetas de Tutankamon al parecer con funciones militares y religiosas.

En la Grecia clásica y helénica alrededor del año 500 a.C. se empezaron a usar instrumentos de viento en los oficios militares y ceremoniales, instrumentos como el Aulos y el salinix entre otros y ya en Roma se dio el establecimiento de los músicos de las milicias o legiones romanas.

En la edad media en Europa se establecieron las bandas militares, las cuales, en los oficios tanto militares como ceremoniales, se dieron contactos con bandas del oriente cercano (sarracenas, que pertenecían a una antigua tribu del norte de Arabia) y empezaron a surgir las bandas de ciudad.

Los instrumentos de viento lentamente fueron aceptados en la iglesia cristiana. Se tienen primeras referencias de su utilización en ceremonias religiosas durante la coronación del papa Gregorio IX en 1227. En Italia en el siglo XI surge el “vagón de la banda”, donde viajaban los músicos en las procesiones y con éste empieza el uso de instrumentos en las procesiones y festivales patrocinados por la iglesia. Con el drama medieval, desde el siglo XII, los instrumentos de viento entran en las iglesias, y, en el siglo XIV, está documentado que los obispos alemanes contrataban músicos para ocasiones especiales.

Los ensambles medievales se dividieron en dos: fuertes y débiles.

- Los fuertes eran las bandas de viento puros (trompeta, sacabuche, corno, chirimía, gaitas y percusión). Tocaban básicamente en el exterior y en eventos pomposos dentro de la corte. Seguían a los aristócratas en la batalla.

- Los débiles eran ensambles mixtos (flauta travesa, flauta de pico, laúd y teclados) tocaban en salas pequeñas y eventos discretos.

Los trompetistas fueron considerados propiedad de la nobleza, usados como heraldos en visitas de dignatarios y anuncios en ocasiones importantes (llamadas a cenar, fiestas de disfraces, torneos y otros eventos de la corte). (Victoriano, Site)

Por un lado estos conjuntos instrumentales tienen su origen en los toques militares para la guerra y para la ceremonia pero por otro lado la evolución de los instrumentos de viento y percusión con movimientos como la Harmoniemusik del siglo XVIII (-música para agrupación de vientos- es la música que desde la segunda mitad del s. XVIII se escribía para los grupos de viento o Harmonie, grupos que gozaron de gran auge en Europa entre el último cuarto del s.XVIII y el primero del s.XIX. Compositores como J. C. Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Rosetti, Krommer y Druschetzky, entre otros, escribieron para esta formación.) propiciaron una nueva versión de estas formaciones instrumentales.

Posteriormente llegarían las bandas de la revolución francesa y sus obras revolucionarias que querían resaltar los valores promulgados por la revolución: Libertad, igualdad y fraternidad, en partituras de autores como Gossec (1734-1829) o Mehul (1763-1817). Ya en Estados Unidos, las bandas cumplieron una función de eje de la reunificación del país a finales del siglo XIX, debido al auge del maestro P.S. Gilmore (1829-1892). Hacia la mitad del siglo, la organología de las bandas se enriqueció sustancialmente debido a los inventos de A. Sax (1814-1894) a pesar de sus problemas con W. Wieprecht (1802-1872) quién acusó a Sax de plagio en el caso de los Bombardinos. El compositor y director español José R. Pascual Vilaplana nos dice lo siguiente en su artículo “Las Bandas de música. Un vehículo de cultura para el siglo XXI”

Autores como H. Berlioz, C. Saint-Saëns, R. Wagner o A. Ponchielli, habían creado grandes obras para banda. En Inglaterra, a inicios del siglo XX, la músicanacionalista hacía resurgir la banda con nuevos bríos gracias a trabajos

como los de G. Holst, V. Williams, W. Walton, Gordon Jacob o del australiano afincado en Estados Unidos, P. Grainger (1882-1961). En Alemania, el Festival de Donaueschingen propició un auge de los compositores más innovadores en la creación para banda a partir de 1926 con P. Hindemith a la cabeza; en Estados Unidos nacían las bandas universitarias con la Banda de la Universidad de Illinois creada por A.A. Harding en 1905, se consolidaban bandas profesionales como la Goldman Band en Nueva York, la Eastman Wind Ensemble con Frederick Fenell como principal artífice en la dirección y en la investigación bandística, o la American Wind Symphony de R. Boudreau, las cuales propiciaron la creación de repertorio específico para banda con autores de la talla de A. Copland, E. Bozza, E. Bernstein, H. Villalobos, M. Gould, Ch. Ives, K. Penderecky, V. Persichetti, H. Hanson, ... En Francia autores como Florent Schmitt (1870-1958) y su mítica partitura *Dionysiaques* (1913), reconocía en la banda un nuevo lenguaje tímbrico lleno de posibilidades, ejemplo que seguirían Faillenot o Messiaen. Desde Bélgica los alumnos del maestro Paul Gilson (1865-1942) consolidaban el movimiento de creadores conocido como Los Sintetistas Belgas (M. Poot, J. Strens...) aunando en sus obras todas las nuevas estéticas del momento y destinando sus obras para banda. En Holanda, tras la Segunda Guerra Mundial surgía la editorial Molenaar y las primeras publicaciones para banda, con autores como G. Boedjin o los hermanos Andriessen (Vilaplana. 2011)

Desde entonces hasta nuestros tiempos, las bandas sinfónicas no han experimentado una gran transformación, pero si se han incluido otros timbres y sonoridades en los arreglos contemporáneos con la inclusión de instrumentos de percusión, instrumentos de cuerda o del folklóre mundial. Ya en este siglo con la facilidad del internet, la multimedia y la divulgación masiva de la música de cualquier parte del mundo es importante impulsar y globalizar nuestro arte aprovechando la sonoridad bandística. Como nos cuenta José R. Pascual Vilaplana:

En 1898 se publicaba en París el primer tratado de orquestación para banda, el *Traité d'Instrumentation et d'Orchestration à l'usage des musiques militaires, d'harmonie et de fanfare* del maestro Gabriel Parès (1845-1924). El propio autor escribía en el prólogo: "...Debemos buscar los medios necesarios para dar a las músicas de fanfarria, así como a las músicas de armonía (bandas) el rango que les pertenece, y esperamos demostrar que, al igual que la orquesta sinfónica, ellas pueden traducir las inspiraciones del compositor y ser dignas de su atención..." Es curioso observar cómo, hace más de un siglo ya, se reclamaba dignidad para las bandas. Cabría reflexionar con nuestra situación actual y sobre todo con las oportunidades que estamos perdiendo de disfrutar de estas entidades artísticas; con ellas podemos contribuir de manera notoria y diversificada a la cultura contemporánea. (Vilaplana. 2011)

La banda moderna se constituye a partir de los trabajos que hizo Gustav Holst (1874-1934) trombonista, quién fundamenta una tendencia de orquestación a cuatro

secciones, denominadas “coros”, por su constitución a cuatro voces (soprano, alto, tenor, bajo) en cada una de ellas. Estas son: “pequeña armonía” constituida por flautas, oboes y fagotes, la segunda por la familia de los clarinetes (clarinetes 1, 2, 3 y bajo), la tercera por familia de saxofones (soprano, alto, tenor y barítono) y la cuarta por los bronce tales como trompetas, cornos, trombones y tubas.

Podemos establecer una diferencia entre la Banda Sinfónica y la Banda de vientos, esta última está conformada solo por instrumentos de viento y percusión, mientras que la Banda sinfónica incluye también unos instrumentos de cuerda como son Violoncelos y Contrabajos.

En el caso colombiano, el origen de las bandas sinfónicas fue también militar y solo hasta el siglo XIX empezaron a aparecer las primeras bandas civiles las cuales estaban asociadas a los bailes de salón, los cuales fueron generando la creación de academias o espacios de formación para instrumentistas de viento. Este surgimiento lo escribió el maestro Victoriano Valencia en su artículo para la revista *A contratiempo*, sobre el movimiento de las bandas sinfónicas en el siglo XIX:

En Colombia diversos músicos aportaron en la conformación de bandas y la formación de músicos, entre ellos: Jorge Price (1853-1956) quien creó los primeros métodos para la formación instrumental y un manual de banda. Manuel Conti (1868-1914), músico italiano contratado en 1888 como Inspector General de Bandas en el gobierno de Rafael Núñez; este presidente impulsó “la creación de bandas en los diferentes batallones, aportó las dotaciones instrumentales (y) oficializó y unificó las plantillas de músicos” (Zambrano, 2008: 25). También, los directores de banda en las regiones contribuyeron de forma importante en la creación de estas agrupaciones y en la formación musical. Por citar un ejemplo, está José de la Paz Montes, músico antillano, y su pupilo José Dolores Zarante, quienes desempeñaron un importante liderazgo en la conformación de bandas en la región del Sinú a finales del siglo XIX (Valencia, Abril 2011)

Todo esto desembocó en un auge de creación de bandas sinfónicas en todo el país para la llegada del siglo XX, donde no solo estaban incorporadas en fiestas de salón, sino en actividades políticas, religiosas y culturales.

Dicho movimiento cultural generó la incorporación progresiva de ritmos populares, dando a mediados del siglo XX una identidad regional de cada una de ellas, resultando en lo que hoy en día tenemos en nuestro país, un gran circuito de bandas

municipales que reflejan más que ningún otro formato, la intervención musical dentro de los procesos culturales del estado.

Retomando el desarrollo de la banda sinfónica a nivel mundial y dada su versatilidad y su fácil incidencia en procesos de formación musical al interior y exterior del mundo escolar, desde mediados del siglo XX se han establecido niveles dependiendo el grado de dificultad de las obras, del 1 al 6 grado, siendo esta última la de máximo nivel.

La noción de grados de dificultad se encuentra asociada, en primera instancia, a parámetros de registro instrumental y figuración rítmica de la música, pero en sentido más amplio e integrador, hace referencia a una combinación en los aspectos técnicos de los distintos niveles de estructuración sonora, a saber, la figuración rítmica, la extensión e intervállica melódica, el lenguaje armónico, los mecanismos instrumentales, el registro instrumental y los elementos técnicos expresivos implicados en la producción del sonido, entre otros. (Valencia, 2014)

Esta obra está escrita para nivel 4, el cual no solo permite que una agrupación profesional pueda tocarla, sino también agrupaciones que están en proceso de formación como bandas de high school en Estados Unidos, universitarias o, en el ámbito colombiano, las llamadas bandas municipales semi-profesionales.

Las características musicales y del registro instrumental de una banda nivel 4 son las siguientes:

Tabla 1 Tabla de explicación del nivel 4 en clasificación de bandas

NIVEL	ASPECTOS	ALCANCES GRADO 4
<b>TÍMBRICO</b>	Formato	Pícolo (Flauta 3), Flauta 1 y 2, Oboe 1 y 2, Fagot, Clarinete en Bb 1, 2 y 3, Clarinete Bajo, Saxofón alto 1 y 2, Saxofón tenor (2º opcional), Saxofón baritono. Trompetas 1, 2 y 3 (4ª opc.), Cornos 1, 2 y 3 (4ª opc.), Trombones 1, 2 y 3 (4ª opc.), Eufonios 1 y 2 (3ª opc.), Tuba, Contrabajo (opc.). Timbales (2), Teclado (Glock. o Xil.), Platillos, Redoblante, Bombo, pequeña percusión, percusión tradicional colombiana y latina.
	Registros	Ver partitura anexo. Para escritura multinivel: segundas voces según registros de grado 3 y terceras voces según registros de grado 2. Segundos metales un armónico menos que primeros. Terceros metales dos armónicos menos.
<b>MÉTRICO</b>	Características métricas	Compases simples y compuestos. Restricción en uso de amalgamas. Posible cambios de compás al interior de las secciones (entre frases o semifrases). Bimetrías (superposición binaria/ternaria).
	Figuración	Figuraciones que involucren cualquier relación de eventos hasta la primera división del pulso binaria y ternaria. Tratamiento restringido de la segunda división binaria y ternaria (evitar uso generalizado de síncopas en esta división). Síncopas y otros comportamientos rítmicos de sistemas de música colombiana. Divisiones irregulares en el plano melódico y percusivo. Modulación rítmica (isoritmos). Uso restringido y eventual de notación proporcional. Unidad de pulso: negra, negra con punto, corchea y blanca.
	Tempo	Tempos lentos, moderados y ágiles. Accelerando - ritardando. Posibles cambios de tempo al interior de las secciones (entre frases o semifrases). No superposición de metros distintos.
<b>MELÓDICO</b>	Interválica	Grados conjuntos y arpegios en figuraciones ágiles. Tratamiento restringido de arpegios rotos y saltos mayores a la quinta. Diseños cromáticos. Mayor exigencia, comparativamente, en primeras voces de cada grupo instrumental.
	Relación escala-acorde	Diseños basados en notas del acorde, notas de aproximación diatónica y cromática y tensiones diatónicas y otras disponibles.
	Extensión	Dado por registro. No exceder dos octavas dentro de la frase (en primeras voces y solos). Menor extensión en otras voces.
<b>ARMÓNICO</b>	Sistema	Todas las escalas heptáfonas (mayores, menores, modales...). Pentafonía. Uso restringido de escalas alteradas y sintéticas. Favorecer armaduras con bemoles.
	Acórdica	Acordes de novena, oncena y trecena. Disposiciones por cuartas y segundas (con restricción).
	Funcionalidad	Diseño y modificación de progresiones a partir de recursos diatónicos, cromáticos y de intercambio modal. Exploración de recursos no tonales. Manejo del acorde como color, modulación libre. Uso restringido de lenguajes posttonales.
<b>TEXTURA Y ORQUESTACIÓN</b>	Roles	Melodía y acompañamiento. Coexistencia de diversos tipos de background (armónico y ritmo-armónico, por ej.). Escritura polifónica. Superposición de texturas.
	Densidad armónica	Melodías unísono, a dos, tres y cuatro voces. Background a 3 y 4 voces. Polifonía a 4 voces. Uso restringido de mayores densidades armónicas.
	Densidad tímbrica	Concertado. Roles por familias. Roles por grupos instrumentales. Roles por registros (corales). Solos. Cámaras y mixturas tímbricas.
<b>TÉCNICO EXPRESIVO</b>	Dinámicas	De pp a ff. Crescendo - decrescendo. Súbitos piano y forte. Esforzandos.
	Articulaciones y efectos	Articulaciones y efectos de emisión y mecanismos de uso común en la tradición instrumental, tanto en vientos como en percusiones.
<b>FORMAL</b>	Estructura	Formas binarias, ternarias y circulares. Formas de géneros colombianos y formas populares. Introducciones, puentes/transiciones y codas. Manejo libre de la forma.
	Duración	Uso restringido de formas extensas.

The image displays a musical score for a symphony orchestra and percussion section, showing the range of notes for various instruments. The instruments listed are Flauta, Oboe, Fagot, Clarinete en Bb, Clarinete bajo, Saxofón alto, Saxofón barítono, Saxofón tenor, Trompeta en Bb, Barítono T. C., Corno en F, Trombón Barítono B. C., Tuba, Platillos, Redoblante, and Bombo. The score includes specific performance techniques for the percussion instruments.

**Instrument Ranges:**

- Flauta: Treble clef, range from middle C to two ledger lines above.
- Oboe: Treble clef, range from middle C to two ledger lines above.
- Fagot: Bass clef, range from two ledger lines below to middle C.
- Clarinete en Bb: Treble clef, range from two ledger lines below to middle C.
- Clarinete bajo: Treble clef, range from two ledger lines below to middle C.
- Saxofón alto: Treble clef, range from two ledger lines below to middle C.
- Saxofón barítono: Treble clef, range from two ledger lines below to middle C.
- Saxofón tenor: Treble clef, range from two ledger lines below to middle C.
- Trompeta en Bb: Treble clef, range from two ledger lines below to middle C.
- Barítono T. C.: Treble clef, range from two ledger lines below to middle C.
- Corno en F: Treble clef, range from two ledger lines below to middle C.
- Trombón Barítono B. C.: Bass clef, range from two ledger lines below to middle C.
- Tuba: Bass clef, range from two ledger lines below to middle C.

**Percussion Techniques:**

- Platillos:** Normal, Apagado, Fricción / roce tipo Hi hat.
- Redoblante:** Normal, Redoble, Rim shot, Stick on stick, On rim.
- Bombo:** Normal, Apagado, Aro o vaso (con baqueta tipo tambora).

Figura 1 Tesitura que manejan los instrumentos en el nivel 4

### 3.2 Quinteto para Guitarra y Cuerdas

De los 124 quintetos para cuerda escritos por el compositor italiano Luigi Boccherini, surgieron varias combinaciones como 3 violines, viola y violoncelo, o dos violines y dos chelos o dos violas. . . etc. Pero en este caso llama la atención la creación única de los 12 quintetos para cuarteto de dos violines, viola, cello y guitarra, que da un temprano origen al formato de cuarteto acompañante y de Guitarra solista.

Ya en el barroco existía el concierto grosso, el cual consistía de una pequeña orquesta que acompañaba a un instrumento solista, pero nunca un cuarteto como acompañante, o incluso como sonoridad propia. El cual solo aparecerá hasta Hyden.

Hasta el día de hoy existe la discusión de si el padre del cuarteto de cuerdas es Hyden o Boccherini, pero sin duda alguna el que los trabajo independientemente fue Hyden con su extenso repertorio, el cual influenció a futuros grandes maestros como Mozart o Beethoven a que lo trabajaran también.

Podemos complementar el origen del cuarteto en lo que dice Michael Tilmouth en su libro String Quartet en The New Grove Dictionary of Music and Musicians, donde expresa que este hunde sus raíces en la escritura a cuatro partes de las *sonate* y *concerti a quattro* y las *sinfonie* italianos, en la *sonate en quatuor* y la *ouverture à quatre* francesas y, tal vez con mayor afinidad, en las sinfonías para cuatro partes del ámbito germánico. Sea como fuere, un grupo de compositores de origen diverso empezó a componer cuartetos desde la década de 1750.

Sin embargo, según Georg August Griesinger, uno de los primeros biógrafos de Haydn, el cuarteto de cuerda tuvo un nacimiento muy claro y preciso. Lo cuenta de la siguiente manera en su libro apuntes biográficos sobre Joseph Haydn:

La siguiente, puramente azarosa, circunstancia le llevó a probar la composición de cuartetos. Un cierto barón Fürnberg tenía una finca a varias jornadas de Viena; de vez en cuando invitaba a su párroco, a su guardés y a Albrechtsberger (hermano del célebre contrapuntista) para hacer un poco de música. Fürnberg pidió a Haydn que compusiese algo que pudieran tocar estos cuatro amigos del arte. Haydn, que tenía entonces 18 años, aceptó la propuesta y así se generó su primer cuarteto [incipit del Hob. III: 1] que, inmediatamente después de su aparición, recibió un aplauso tan fuera de lo común como para animarle a continuar en este género.

Así que el cuarteto de cuerda surgió en 1750 de forma casual, en una reunión de amigos (un conde, un párroco, un guardés y -menos mal- un músico) que, tocaban precisamente esa combinación instrumental.

Solamente Haydn escribió 68 cuartetos, Mozart compuso 24 y Beethoven compuso 16, Mozart admiraba tanto a Haydn que le dedicó una serie de cuartetos que denominó cuartetos Haydn (1782-1785).

La utilización del cuarteto acompañante para instrumento solista, fue muy popular en obras como los quintetos para clarinete y cuarteto de cuerdas de Mozart en Fa Mayor (K581) y Weber (Opus 34), cuarteto de cuerdas y flauta de Mozart (K285), y cuarteto de cuerdas y oboe (K370) también de Mozart. Brahms y su Cuarteto de cuerda y Clarinete (Opus 25).

Por otro lado, la guitarra ya se había expuesto como instrumento solista en conciertos como los de Antonio Vivaldi o Gulliani, donde el acompañamiento es una pequeña orquesta de cuerdas y un continuo el cual está duplicando la línea melódica del Chelo.

El formato de guitarra y cuarteto de cuerdas, como se expuso anteriormente, se usa por primera vez en las obras del compositor italiano Luigi Boccherini, en sus famosos 12 quintetos para guitarra y cuerdas y pasó mucho tiempo para que se volviera a escribir para este formato, pues solo hasta el siglo XX encontramos obras que recuperan este ensamble como el famoso Quinteto para Guitarra y cuerdas de Leo Brower.

Resulta muy llamativo no encontrar obras para este formato de compositores cumbre de la guitarra como Mertz, el cual siendo austriaco y viviendo el auge del cuarteto, no se hubiese interesado en él.

En Colombia se destacan la versión de *Me Duele El Alma*, obra original para guitarra solista que el maestro Edwin Guevara adaptó para Cuarteto de cuerdas y Guitarra y las obra Merengue para Guitarra y cuarteto de cuerdas y Guabina para Guitarra y cuarteto de cuerdas del compositor Boyacense Lucas Saboya.

## ANÁLISIS DE LAS OBRAS

### 1. SEMBLANZAS DEL QUIJOTE, PARA BANDA SINFÓNICA

Esta obra es una suite de seis piezas escrita en un lenguaje modal, cada una de las cuales hace alusión a un personaje de la novela de Cervantes.

El uso de la modalidad, fue pensado con el fin de evocar las sonoridades antiguas utilizadas en el Medioevo y el Renacimiento, ya que en la novela, el personaje de Alonso Quijano pertenecía al tiempo en que Cervantes la escribió – siglo XVII- y nos muestra a un devorador de libros de historias de caballería que eran precisamente de la época medieval, lo cual lo llevó a convertirse en el famoso Don Quijote de La Mancha.

#### Concepción sonora y rango dinámico de la obra:

La suite está diseñada de tal forma que dos de sus movimientos, el primero (Quijote) y el sexto (Dulcinea), son los de más grande sonoridad y de mayor impacto. En estos dos, el doblaje de voces y familias, como maderas y bronce, se utiliza constantemente para aprovechar la dinámica resultante de los fortísimos que anuncian o cierran el impacto de la obra.

En el caso del primer movimiento, Don Quijote, los doblajes ayudan a dar una sonoridad más marcial, apoyándose en intervalos de quinta típicos de las bandas militares.

The image shows a musical score for a brass section. It includes staves for Trumpet in B♭ 1, Trumpet in B♭ 2, Horn in F 1, Horn in F 2, Trombone 1, and Trombone 2. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score shows a sequence of notes and rests across several measures, with dynamic markings such as *mp* (mezzo-piano) and *pp* (pianissimo) indicating the volume levels. The notation includes various note values, rests, and articulation marks like accents and slurs.

Figura 2. Fragmento de el Quijote

Por su parte, el sexto movimiento no contiene ninguna referencia militar. Por el contrario, la gracia y la burla de un personaje que sólo existe en la imaginación de Don Quijote, utiliza los doblamientos de forma burlesca. Al cierre de esta pieza se entremezclan los temas finalizando con la re-exposición del tema del primer movimiento, reforzando la idea de que Dulcinea solamente existe en la mente de Don Quijote.

The image displays a musical score for the piece "Dulcinea". The score is arranged in a standard orchestral format with ten staves. From top to bottom, the instruments are: Baritone Sax, Trumpet in B♭ 1, Trumpet in B♭ 2, Horn in F 1, Horn in F 2, Trombone 1, Trombone 2, Euphonium, Tuba, Cello, and C. Bajo (Double Bass). The music is written in a key signature of two sharps (D major) and a 2/4 time signature. The score shows a complex texture where themes from different movements are superimposed. Dynamic markings such as *p* (piano) and *mp* (mezzo-piano) are used throughout. The C. Bajo part includes an *arco* marking, indicating the use of the bow. The overall structure suggests a re-exposition of themes from previous movements, as mentioned in the text.

Figura 3. Fragmento de "Dulcinea": superposición de los temas de los movimientos I y VI

Los otros cuatro movimientos tienen la intención de ser más íntimos y en ellos el recurso colorístico es más importante. Se crean texturas por familias y tejidos sonoros para otorgarle el carácter idóneo a cada personaje. Las siguientes dos figuras ilustran dos ejemplos de este tratamiento, tomados de los movimientos II y IV.



Figura 4. Estructura de la Suite

El tratamiento de la banda y el uso de las dinámicas y carácter de cada uno de los movimientos de la Suite, genera una curva expresiva que se ilustra a continuación.

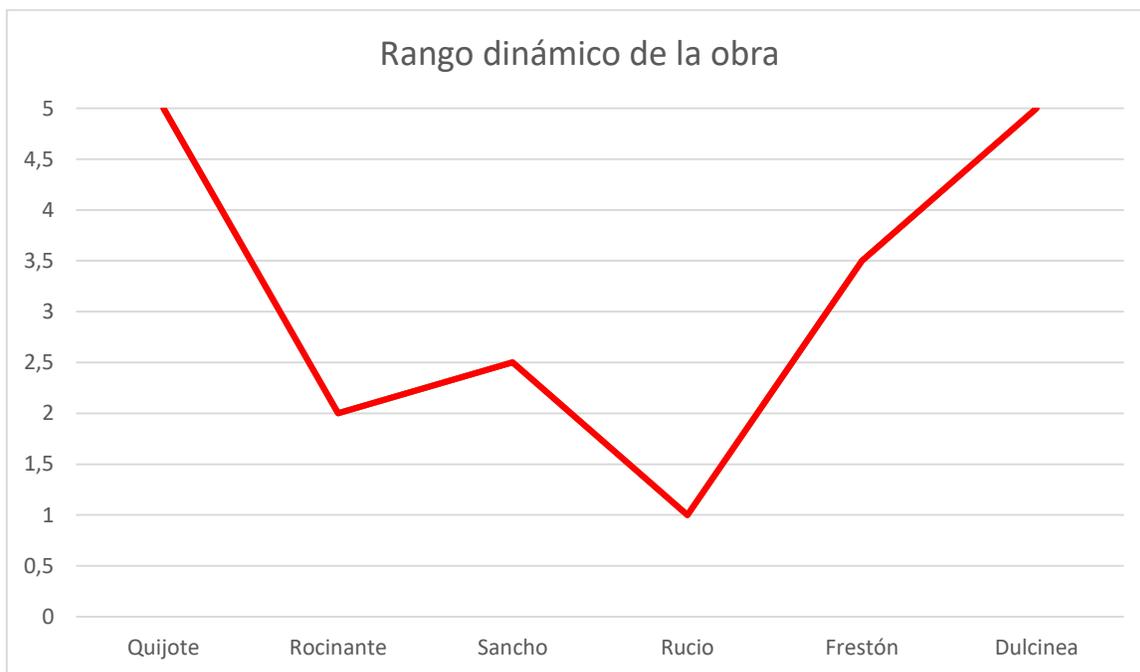


Figura 5. Curva expresiva de la Suite "Semblanzas del Quijote"

## Tratamiento Modal:

Los ejes modales de cada uno de los movimientos de la Suite, permiten establecer relaciones o conexiones entre ellos.

En el caso de “Don Quijote” y su caballo, “Rocinante”, se utilizó la relación entre los modos Jónico y Eólico, ambos en Sol, siendo el Jónico para el amo y el Eólico para el animal. Así mismo, la relación entre “Sancho” y “Rucio” utiliza los mismos modos Jónico y Eólico, pero relacionándolos por su centro tonal relativo: Mi bemol para Sancho y Do menor para Rucio.

No obstante, estos cuatro movimientos de la suite utilizan los modos jónico y eólico que en el lenguaje tonal son equivalentes a los modos mayor y menor, el tratamiento de la armonía y de la dirección melódica, evidencian rasgos asociados comúnmente al entorno de la modalidad.

Por ejemplo vemos esto en la melodía del segundo movimiento, donde se queda en el modo eólico de Sol:

The image shows a musical score for the second movement of the Suite, titled "Rocinante". The score is arranged in five staves. The top staff is for Oboe 1, which has a melodic line starting with a mezzo-piano (mp) dynamic. The second staff is for Oboe 2, which is mostly silent. The third staff is for English Horn, also mostly silent. The fourth staff is for Bassoon 1, which has a rhythmic accompaniment of eighth notes. The fifth staff is for Bassoon 2, which has a similar rhythmic accompaniment. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The score is marked with various dynamics and articulations, including accents and trills.

Figura 6. fragmento de “Rocinante”

En el caso de los dos últimos se planteó la fusión de modos, en Frestón, por ejemplo, se manejó una bimodalidad entre Mi Locrio y Mi Eólico, principalmente. Por su parte, Dulcinea tiene un tratamiento más libre de la modalidad, haciendo modulaciones del tema a la manera medieval, donde las relaciones interválicas se trasponían

literales. Esto generó la utilización principalmente de los modos Fa Jónico, Fa Lidio y Fa Dórico.



The image shows a musical score for five instruments: Flute 2, Oboe 1, Oboe 2, English Horn, and Bassoon 1. The score is in 4/4 time and features a variety of dynamics including *mf*, *mp*, and *p*. Red markings, possibly *tr* (trills), are present above certain notes in the Oboe 1 and Oboe 2 parts. The music is characterized by a mix of melodic lines and rhythmic patterns.

Figura 7. Fragmento “Dulcinea”

### Tratamiento motivico y rítmico:

En toda la obra, cada pieza tiene un tema principal el cual se presenta permanentemente ya sea por reiteración, imitación o variación. Esto ayuda a acentuar su sonoridad modal y a utilizar las múltiples voces resultantes más como un entretrejado horizontal, que una polifonía vertical firme, la cual es menos frecuente.

La sensación de un pulso no tan presente en todas las piezas, da una sonoridad textural libre lo cual permite plasmar de un mejor modo las características particulares de cada personaje.

Un ejemplo de esto es en la primera pieza, el quijote:



The image shows a musical score for five instruments: Flute 1, Flute 2, Oboe 1, Oboe 2, and English Horn. The score is in 4/4 time and features a variety of dynamics including *mf* and *p*. Red markings, possibly *tr* (trills), are present above certain notes in the Flute 1, Flute 2, and Oboe 1 parts. The music is characterized by a mix of melodic lines and rhythmic patterns.

Figura 8. Fragmento “Quijote”

Esta característica hace que el tiempo no necesariamente esté presente como pulso, generando una característica textural que exige mucha precisión en las entradas de las voces, haciendo muy importante la permanente guía del director. Tal vez, la excepción es el tercer movimiento, donde la métrica ternaria está más definida.

The image shows a musical score for the 'Sancho' movement, starting at measure 55. The score is written for a woodwind ensemble and includes the following parts: Piccolo, Flute 1, Flute 2, Oboe 1, Oboe 2, English Horn, Bassoon 1, and Bassoon 2. The key signature is B-flat major (two flats). The Piccolo and Flute 1 parts are marked with a dynamic of *mp* (mezzo-piano) and feature a complex, rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes with many accents. The Oboe 1 part also has a similar rhythmic pattern. The Flute 2 part has a more melodic line with some rests. The English Horn part has a few notes and rests. The Bassoon 1 and Bassoon 2 parts have a rhythmic pattern of eighth notes. The score ends with a *rall.* (rallentando) marking and a bracket indicating the end of the section.

Figura 9. Fragmento “Sancho”

Parte importante de la suite son las articulaciones y dinámicas, ya que están pensadas por las características propias de cada uno de los personajes, la cojera y gracia de Rocinante, el rebuzno del burrito, la gracia de Sancho, la irrealidad de Dulcinea y los hechizos de Frestón. Así mismo ese entretejido melódico textural muestra un poco que Don Quijote vive en mundo por momentos arraigado a la realidad en cuanto a la lucidez de sus comentarios y nobleza de carácter y por momentos fuera de ella, alucinando con una bella Dulcinea y con gigantes que son molinos de viento.

## 2. VALLE PERDIDO, PARA GUITARRA Y CUERDAS

Esta obra consta de tres movimientos: Preludio, Tonada y Danza.

La decisión de hacer una obra a tres movimientos y no una pieza corta, radica en la inspiración de la obra María, pues en ella habla de los diversos factores tanto naturales como humanos, que cada movimiento busca reflejar algo en particular.

### Aspecto Dinámico:

Esta obra comienza con un gesto musical, el cual aparece en el primer movimiento de forma ascendente en las alturas, desde el cello hasta la Guitarra, que se caracteriza por el incremento y decrecimiento gradual de la textura (cantidad de instrumentos que participan en ello) y la dinámica, acompañado igualmente por un ascenso del registro. Este gesto puede en algunas ocasiones aparecer en sentido inverso, ya sea en lo textural o en el uso del registro.

The image shows a musical score for the 'Preludio' movement of 'Valle Perdido'. It features five staves: Guitar, Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The score begins with a dynamic marking of *pp* (pianissimo) for the strings. The Violin I and II parts are marked 'Con sord.' (con sordina). The Cello part starts with *pp* and has a crescendo leading to *p* (piano). The Guitar part enters in the third measure with a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Figura 10. Fragmento "Preludio"

Del mismo modo el primer movimiento es el de menor rango dinámico, el cual va ascendiendo hasta el tercero, donde tanto lo rítmico como lo dinámico crecen.

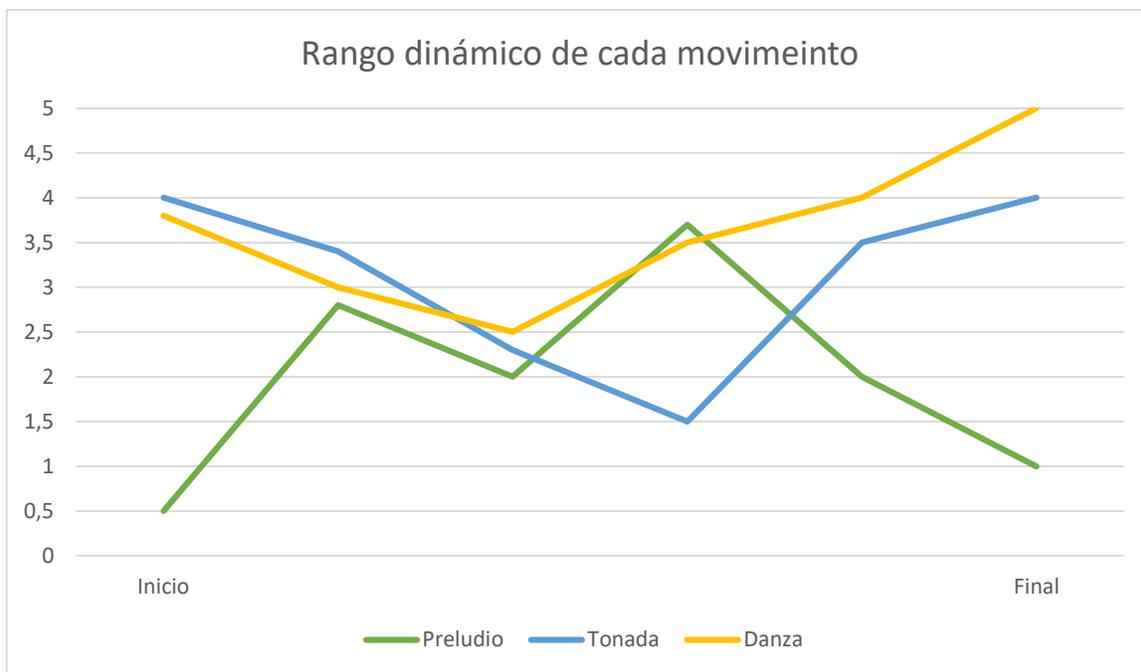


Figura 11. Rango dinámico de los movimientos.

### 1. Preludio

El primer movimiento está hecho de modo textural y busca situar al oyente en el contexto de toda la obra. La inspiración en la obra literaria de este movimiento pretende mostrar la riqueza natural de los paisajes del Valle del Cauca. Para ello se utilizan recursos figurativos rítmicos con tratamientos que se intercalan entre las cuerdas y la guitarra. Se destacan dos figuras rítmicas que dan la sensación de un motorritmo constante, una para la guitarra y otra para las cuerdas.



Figura 12. Fragmento “Preludio”

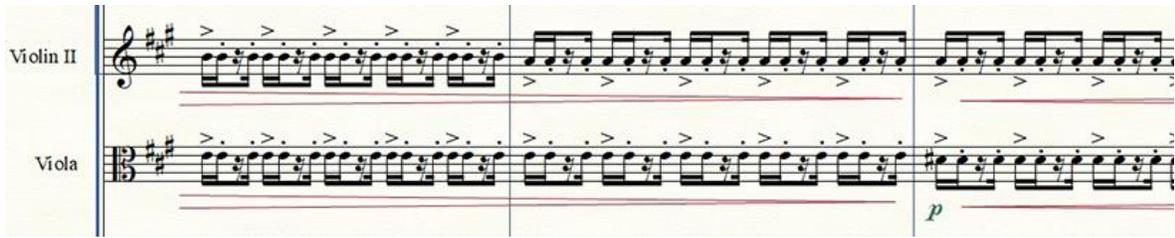


Figura 13. Fragmento “Preludio”

Armónicamente este movimiento es bi-modal, pues se toma el La Jónico y el La Lidio como base.



Figura 14. Escala 1



Figura 15. Escala 2

Esta Bi-modalidad nos da como resultado una escala de ocho sonidos:

Escala octáfono resultante:



Figura 16. Escala de 8 Sonidos

En cuanto a la forma, es un movimiento a dos partes, (A- B). La primera, en métrica de 5/4, da una sensación de inestabilidad con relación al pulso. En la segunda en 4/4, la sensación métrica se estabiliza. Ambas partes tienen una pequeña introducción en la que el ritmo descansa y predomina el tratamiento de las voces tipo coral.



Figura 17. Forma "Preludio".

## 2. Tonada

El segundo movimiento está basado en la sonoridad de la danza andina llamada bambuco, donde la métrica del 3/4 y 6/8 se están rotando permanentemente. Esta pieza es ante todo melódica y tonal: el tema A en re menor y el tema B en su relativa mayor (Fa). Dicho recurso, frecuentemente utilizado en la música tradicional andina colombiana, representa el Romanticismo, pues María es ante todo, la principal novela romántica del siglo XIX en Latinoamérica y evoca la pérdida amorosa de su protagonista. Al ser ritmo de bambuco, evoca la sonoridad andina colombiana, y en este caso vallecaucana, donde este aire es ejecutado muy frecuentemente hasta nuestros días, tanto así que es en el Valle del Cauca donde encontramos el festival de música Andina con mayor tradición en Colombia: el Festival Mono Núñez.

En la siguiente grafica podemos ver el tratamiento del 3/4 y 6/8 frecuentemente.

Figura 18. Fragmento “Tonada”

Este movimiento está hecho en forma ternaria, donde se reexpone al final el tema A.

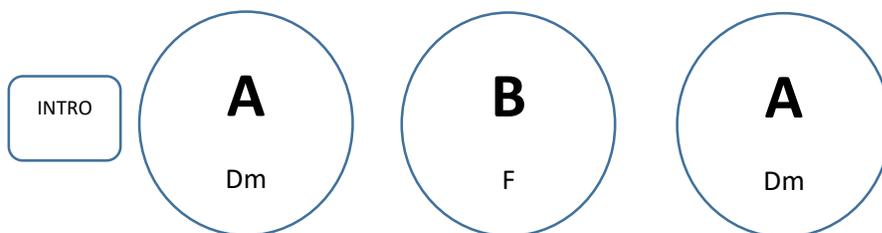


Figura 19. Forma “Tonada”

### 3. Danza

El tercer y último movimiento, está inspirado en la mezcla de razas que el libro nos cuenta: de esclavos negros que habitaron la región pacífica y eran los sirvientes de la hacienda El Paraíso, donde el libro relata muchas de sus fiestas y cantos que se entremezclaban con la vivencia de los criollos americanos. Esta obra está inspirada en la danza del pacífico colombiano denominada Currulao, la cual es trabajada en el modo Mi Eólico y exalta ante todo la fuerza rítmica que nos muestra cómo esta tradición de mestizaje ha forjado y definido muchas de las costumbres y tradiciones que hasta el día de hoy podemos ver en el Valle del Cauca, como por ejemplo en la feria de Cali, o en el festival Petronio Álvarez.

Algo destacable de este movimiento, es que se realizan efectos de percusión como recurso tímbrico y estilístico sobre las maderas de los instrumentos, evocando la sonoridad de los tambores.



Figura 20. Fragmento “Danza”

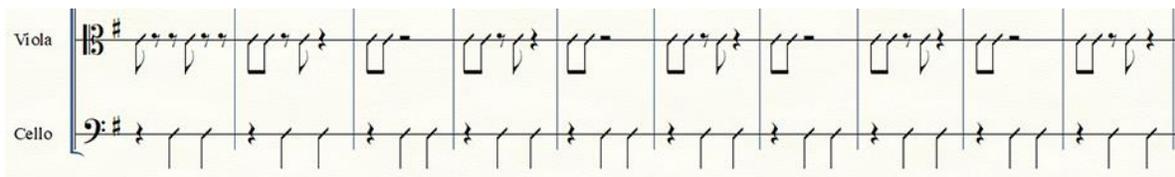


Figura 21. Fragmento “Danza”

La forma de este movimiento guarda alguna relación con el rondó, aunque es más cercano a la forma con ritornello propia del concierto barroco. De los dos temas principales (A y B), el que tiene la función del material que retorna es “B”, tal como lo ilustra la gráfica siguiente. Entre las diferentes secciones se utilizan episodios en los cuales, a la manera del concierto barroco, la guitarra tiene el mayor protagonismo.

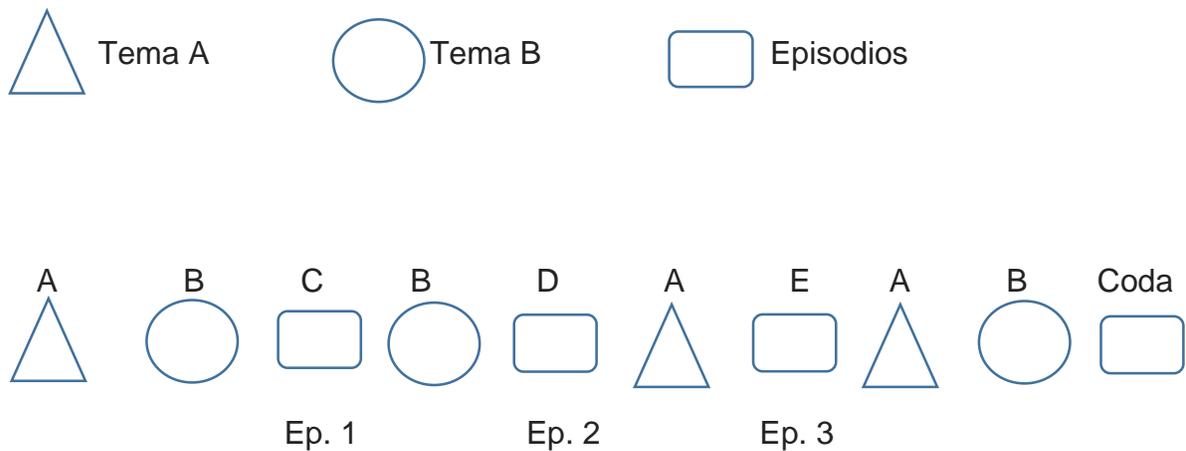


Figura 22. Forma “Danza”

## CONCLUSIONES

Después de haber realizado la creación y grabación de las obras, el resultado final fue mucho mejor de lo que se esperaba. Gracias a la Guía de mis maestros, Victoriano Valencia y Juan Antonio Cuellar, quienes colaboraron no solo en el proceso escritural sino también en la toma de decisiones musicales importantes, esto permitió que se pudieran concretar dos obras, que aunque son de naturaleza diferente, se ve reflejado en ellas el trabajo de tomar la literatura como fuente de inspiración de maneras diferentes.

Era un reto para mí hacer una obra como *Semblanzas del Quijote*, donde se pudieran ilustrar sonoramente las características psicológicas de los personajes sin caer en la descripción de escenas o situaciones específicas, sin embargo en el estreno de la obra, el día 18 de mayo del 2018 a cargo de la Sinfónica Juvenil de Cundinamarca, dirigida por el Maestro Miguel Ángel Casas, pude constatar que tanto en el montaje con la orquesta como en los comentarios finales del público, hacían mención de que a través de la música en general o por pasajes melódicos específicos podían imaginarse los personajes, lo cual era mi objetivo.

En el trabajo de montaje con el Maestro Casas, hablamos de personajes como Frestón, el cual él Desconocía, y de cómo abordar la interpretación de dicha pieza.

En cuanto a Valle Perdido, la asociación con la literatura era más abstracta, no solo porque no se menciona ni en el título o subtítulos, nada de María o Jorge Isaacs, sino porque además no hay nada particular de los personajes.

En el trabajo con el Guitarrista Luis Enrique Forero, la importancia interpretativa estuvo asociado a las danzas y sus características rítmicas y sonoras, a las relaciones entrecruzadas de las cuerdas y las texturas resultantes que implícitamente iban dibujando musicalmente la idea de ese Valle del Cauca de otro tiempo.

Tanto en la obra para Banda Sinfónica como para el Quinteto, cada uno de los implicados se interesó en no solo el montaje sino en la continuación interpretativa de las obras.

El maestro Casas, realizó un preestreno en la universidad Jorge Tadeo Lozano una semana antes del día previsto del estreno, y sostuvo que la interpretaría en otros lugares del departamento, como obra del repertorio del año.

En esto podemos ver que el circuito de bandas en nuestro país no solo es algo real sino que está muy consolidado, y que es una ventana importante para los compositores que queremos que nuestra música tenga salida.

Por su parte, el Guitarrista Luis Forero, no solo apreció mucho la obra, sino que la incluyó para su concierto de grado de la maestría en interpretación de la Universidad Javeriana, como obra final en su recital, el cual tendrá lugar el próximo 14 de junio de 2018.

Con esto pude constatar que el repertorio para Guitarra y cuarteto de cuerdas es no solo apetecido sino apreciado, y además escaso pues él solo conocía algunas obras de Boccherini.

Sin duda alguna este es un punto de partida que como compositor espero transitar, pues la literatura es una fuente inagotable de inspiración de la que puedo aprovechar multiplicidad de ideas y opciones que me permitan hacer un sin número de obras asociadas a ella.

Y definitivamente, tanto la obra para Banda Sinfónica como el quinteto son ensambles que quiero seguir trabajando asiduamente pues espero enriquecer el repertorio nacional e internacional, además de aprovechar al máximo que un repertorio para Banda Sinfónica tiene salida en los circuitos de bandas de todo el país, y en el caso del quinteto los instrumentistas expresaron su interés para montarlos con los diferentes cuartetos que integraban cada uno de ellos, además de hacer adaptaciones para trio de piano, violoncello y violín, esto demuestra no solo que la sonoridad del quinteto es interesante y quieren seguirla utilizando, sino

que la obra musical tiene muy buena acogida por lo cual quieren hacer diferentes adaptaciones.

## BIBLIOGRAFÍA

### 1. Conceptual

López-Cano, Rubén y San Cristóbal Opazo, Úrsula Investigación Artística en Música, Problemas, Métodos, Experiencias y Modelos, , España: 2014.

Fiestas Carmona, Fernando. Los paisajes de la Música, Paisaje vivido, paisaje estudiado: miradas complementarias desde el cine, la literatura, el arte y la ciencia, España: Universidad de Córdoba, servicio de publicaciones, 2008, págs. 163-168.

Dahlhaus, Carl. La idea de la música absoluta, España: Idea Books, 1999.

Scruton, Roger. "Programme music." Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. Web. 27 Sep. 2017.

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/22394>.

Tucker, G. M. and Kenneth Chalmers . "programme music." The Oxford Companion to Music. Ed. Alison Latham. *Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web. 27 Sep. 2017.

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e5370>.

"Programme Music." *The Oxford Dictionary of Music*, 2nd ed. rev. Ed. Michael Kennedy. *Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web. 27 consultado: Sep. 2017.

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t237/e8165>

Kundera, Milan, El Quijote y el Arte Nuevo, *El Cultural* 2005

<http://www.elcultural.com/revista/letras/El-Quijote-y-el-arte-nuevo/11084>

Consultado: Sept 2017

Valencia, Victoriano, Grados de Desarrollo Bandístico, El Contexto Latinoamericano. Colombia: 2014

Valencia, Victoriano <http://www.victorianovalencia.com> consultado: Noviembre 2017.

Valencia, Victoriano. Bandas de música en Colombia: la creación musical en la perspectiva educativa, Acontratiempo No 16 Abril 2011 <http://www.musigrafia.org/acontratiempo>

Vilaplana, José R. Pascual. Las Bandas de Música: un vehículo de cultura para el siglo XXI. España Marzo 20 2011

## 2. Musical

Adler, The Study of Orchestration, de la Traducción y la Edición en lengua Castellana, España: Idea Books,2006.

Green, Douglas M. From in Tonal Music: an introduction to analysis, Holt, Rinehart and Winston Inc. USA: 1965

Liszt, Franz, prefacio de Álbum de un Viajero, Suiza: 1842.

## 3. Literatura

Ospina, William, Un Algebra Embrujada, Jorge Isaacs de lo Breve y lo Eterno, Random House Mondadori, agosto 2012.

Isaacs, Jorge, María, COMCOSUR, 2010

De Cervantes y Saavedra, Miguel, El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha, Lemir 19 (2015) - Textos - Conmemoración IV Centenario de la Segunda Parte del Quijote: 1-478