



UNIVERSIDAD DE CHILE  
FACULTAD DE ARTES  
ESCUELA DE POSGRADO

# PAISAJE SUBMARINO

## Para Guitarra

MOISÉS BOBADILLA MOLINA

OBRA MUSICAL Y MONOGRAFÍA PARA OPTAR AL  
POSTÍTULO EN COMPOSICIÓN MUSICAL

PROFESOR GUÍA:  
FERNANDO CARRASCO

MIEMBROS DE LA COMISIÓN:  
PROF. MARIO MORA  
PROF. ROLANDO CORI

SANTIAGO DE CHILE  
ENERO 2016

UNIVERSIDAD DE CHILE  
FACULTAD DE ARTES  
ESCUELA DE POSGRADO

**PAISAJE SUBMARINO**  
**Para Guitarra**

MOISÉS BOBADILLA MOLINA

PROFESOR GUÍA:  
FERNANDO CARRASCO

**CALIFICACIÓN:**  
**6,5**

MIEMBROS DE LA COMISIÓN:  
PROF. MARIO MORA  
PROF. ROLANDO CORI

SANTIAGO DE CHILE  
ENERO 2016

*Dedicado a  
mis antepasados, a las generaciones venideras, familia y amigos.  
En especial a Celeste, Francisco, David, Benjamín y Fanny.*

*Por su consejo, apoyo y respaldo;  
quiero agradecer a los profesores por vocación,  
quienes fueron mis guías durante mi formación profesional.*

*A Ximena Matamoros y Fernando Carrasco.*

## TABLA DE CONTENIDOS

INTRODUCCIÓN	6
1. MARCO TEÓRICO	8
1.1. Principios Musicales	9
1.1.1. Lo Simple	12
1.1.2. Pensamiento Complejo en la Música	13
1.2. Antecedentes, influencia, referencias.	15
1.2.1. Música Programática	15
1.2.3. Timbre , Ritmo y Armonía	17
1.2.1. Scordatura	20
1.3. La partitura, su gráfica	21
1.4. Improvisación al crear	24
1.5. El compás y la heterometría	27
2. PARTITURA	29
Indicaciones generales	30
Simbología	32
I. La Danza del Cardumen	38
II. Viaje	41
III. Misterios	45
IV. Hacia la luz	55
3. ANÁLISIS Y DESCRIPCIÓN	54
3.1. Plan Formal y Estructuras	67
3.1.1. La Danza del Cardumen	72
3.1.2. Viaje	78
3.1.3. Misterios	82
3.1.4. Hacia la luz	88
4. PROBLEMÁTICAS INSTRUMENTALES	94
4.1. Timbres y Técnicas presentes en la Obra	95
CONCLUSIONES	105
BIBLIOGRAFÍA	109
Otros libros y obras consultadas	112

## INDICE DE ILUSTRACIONES Y TABLAS

### ILUSTRACIONES:

I.	Melodía más tambora	22
II.	Melodía más pizzicato	23
III.	Compás y heterometría	28
IV.	Simbología Armónicos	32
V.	Simbología Pizzicato	33
VI.	Simbología Tambora y Slap	33
VII.	Simbología Notación Rítmica de Tambora y Slap	34
VIII.	Simbología Rasgueo	35
IX.	Simbología Glissando	36
X.	Simbología Lento – recuperando – acelerando	36
XI.	Simbología Rápido – recuperando – reteniendo	36
XII.	Simbología Golpes en la madera	37
XIII.	Campanela	97
XIV.	Campanela	98
XV.	Glissando de clavija	99
XVI.	Rasgueo Chorlitzo	101
XVII.	Rasgueo Abanico	102
XVIII.	Rasgueo Dedillo	102
XIX.	Rasgueo Folklórico	103
XX.	Golpes Percusiones	104
XXI.	Golpes Percusiones	104
XXII.	Golpes Percusiones	104

### GRÁFICO:

I.	Protagonismo del Contenido Extramusical en la Obra	69
----	--	----

### TABLAS:

I.	Definición de Psicológico – Interno y Físico – Externo	69
II.	Relaciones de Objetivos Extramusicales y Objetivos Musicales	70
III.	Secciones, nº de compás de “La Danza del Cardumen”	73
IV.	Secciones, nº de compás de “Viaje”	79
V.	Secciones, nº de compás de “Misterios”	83
VI.	Secciones, nº de compás de “Hacia la Luz”	89

## RESUMEN

Esta obra nace de un motor creativo extramusical basado en mi admiración por la naturaleza, la belleza y la majestuosidad emanada del mundo submarino. Me planteé el desafío de expresar imágenes, sensaciones y emociones a través de la música; con la idea de lo desconocido y los misterios del mar.

El formato de trabajo consistió en hacer una **música programática** dándole prioridad a lo descriptivo, evocativo, y el hecho de ser intérprete en guitarra orientó mi decisión de hacer una obra para este instrumento, a manera de contribución a su repertorio. Está constituida por cuatro piezas donde se pueden encontrar elementos asociados a mundos afectivos muy cercanos en mi formación, desde una guitarra decidida, efectista y delicada, abierta a sus distintos timbres y volúmenes; con una armonía libre para abordar el discurso a través de la descripción de ideas físicas y emocionales.

## INTRODUCCIÓN

La presente obra, **Paisaje Submarino**, se compone de cuatro piezas: **La Danza del Cardumen, Viaje, Misterios y Hacia la Luz**.

Esta creación musical fue compuesta con una doble finalidad: por un lado, ser la obra final en este Postítulo en Composición Musical, y por otro, ser parte de mi repertorio de examen de titulación como Intérprete en Guitarra.

El objetivo principal de esta obra es rendir homenaje al mundo submarino, a través de una música donde están presentes de manera simbólica (poética) las ideas de luz, oscuridad y profundidad; el movimiento de los seres submarinos: veloz o lento, ascendente o descendente; la coexistencia, los cardúmenes, las migraciones, el ecosistema, lo numeroso, lo singular, la superficie, la acción y reacción, así como también las infinitas sonoridades y colores bajo el agua.

Quise explorar esta línea de trabajo, con la intención de situar en el rito del concierto una temática de lo que no pertenece a nuestra civilización, a manera de recordatorio de la existencia de un hábitat que no es el nuestro. De esta manera, se realza la idea de que siempre habrá cosas por descubrir,



en lo referente a los seres que acompañan al ser humano en este planeta; no con una visión depredadora, sino de aprendizaje, valoración y contemplación.

La **macro forma** fue pensada a través de un concepto **programático** como contención estructural del recorrido de la música en el tiempo. Por lo tanto, está incluido lo **narrativo**, que a la vez dirigió el uso del **color (armonía)** y la exploración de diversas **posibilidades tímbricas** de la guitarra.

Como fundamento, apoyo y referencia se consideró el repertorio en general de la música y de la guitarra, tomando en cuenta las distintas maneras de utilizar recursos instrumentales según los diversos estilos.

Se ha incluido una sección dedicada a los timbres y técnicas, con algunas observaciones guitarrísticas. Finalmente, se adjunta un CD de audio con la grabación de la obra completa.

# **1. MARCO TEÓRICO**

## 1.1. Principios Musicales

(La música es) la materialización de la  
inteligencia que está en el sonido.

Hoene Wronsky<sup>1</sup>

En la presente sección plantearé mi pensamiento sobre la música, ya que mi procedimiento en ella estará inevitablemente ligado a esta forma de concebirla.

Para mí, la música es un camino de purificación, de transmutación, de sanación, de perdón; una vía para lograr el dominio de sí mismo, del temor y del ego. Una forma de conocer las emociones del ser humano y de desarrollar la sensibilidad.

Este profundo camino, es íntimo, casi privado; por el cual se busca conocer la esencia que uno trae al nacer y cómo cultivarla, alimentarla y potenciarla. Y para ello habría que identificar y reconocer las estructuras psicoafectivas adquiridas de la cultura en la que nos educamos. Al asumirlas ya estamos más cerca de liberarnos, de vaciarnos, para indagar en

---

<sup>1</sup> La definición de Hoene Wronsky de la música se cita en *Estructuras de la Mente. La Teoría de las Inteligencias Múltiples* (GARDNER, 1994) p. 137.

el espíritu mismo, dejando atrás las cosas que estancan la fluidez y frenan la manifestación del ser. Por eso hablo de perdonar, porque para liberarse es necesario el perdón hacia un mundo que nos acoge, pero que nos intenta subyugar a sus estructuras interfiriendo en la conexión con nuestro interior.

Para ilustrar esto cito a Krishnamurti:

“...Lo que necesitáis es una mente libre de temor, libre de opinión, y que no condene. Todo esto requiere arduo trabajo. Vivir con algo hermoso o con algo feo requiere intensa energía...” “Pero, para vivir con algo sin acostumbrarse nunca a ello, tiene uno que ser muy intenso, para tener aquella energía. Y esa energía viene cuando la mente está libre, cuando no hay temor ni autoridad...” “No aprobéis ni desaprobéis... de eso sale una mente maravillosa, una mente depurada, inocente, fresca, una cosa que es nueva, y por eso en estado de creación, y por lo tanto, en revolución...”<sup>2</sup>

A mi modo de ver, el acto de componer podría ser considerado como manifestación de libertad espiritual; y cada obra, a su vez, como el reflejo de las etapas de la vida de un compositor. Por lo tanto, la música abarcaría complejas y profundas dimensiones de expresión, distintas y complementarias a la palabra; donde se podrían reconocer el cambio que la persona ha tenido. Al respecto de esto cito nuevamente a Krishnamurti:

“...Señor, ¿cuál es la naturaleza de la belleza, cuál es la naturaleza del amor, cuál es la naturaleza de una mente que no está en conflicto? ¿Es que queréis una descripción?

---

<sup>2</sup> Sobre el amor. Cita de *El Estado Creativo de la Mente, Talks by Krishnamurti in Europe, 1961* (KRISHNAMURTI, 1995) p. 131.

Y si la descripción os satisface, y la aceptáis, entonces solo estáis aceptando las palabras, no estáis de hecho experimentando por vos mismo. Ya veis, nos contentamos muy fácilmente con explicaciones, con ideas intelectuales; pero todo ese proceso es simplemente jugar con palabras, y de eso surge la pregunta errónea. Señor. ¿No queréis descubrir vos mismo si es posible vivir sin conflicto en este mundo?”<sup>3</sup>

Entonces, se puede decir que, teniendo toda música una asimilación subjetiva por parte del intérprete y el público, para el compositor mismo tendría un significado personal inherente.

---

<sup>3</sup> Al respecto de la creatividad y los límites de la palabra. Cita de *El Estado Creativo de la Mente, Talks by Krishnamurti in Europe, 1961*. (KRISHNAMURTI, 1995) p. 160-161.

### 1.1.1. Lo simple

En esta composición se utilizan procesos y herramientas elementales, como la idea de que lo simple es el resultado de una síntesis compleja de conocimiento. Lo que se traduce en la asertividad de una melodía, de una armonía o de una estructura. Dicho de otro modo, el refrán “menos es más” es para mí muy importante, ya que mi objetivo ha sido lograr en la partitura la alusión al mundo submarino, al movimiento, a estados mentales y emocionales; mientras que si fuera una música muy intrincada, no se lograría tal objetivo con transparencia. No es un desprecio por las “texturas laberínticas”, es más bien un aprecio por los elementos aparentemente simplistas.

“...Lo simple, es aquello que se consigue de la forma más **difícil** y **trabajosa**... lograr la simpleza en algo no es por casualidad, sino por **experiencia**, por **conocimientos** sobre aquello que se necesita construir. El simplicísimo a diferencia de la simpleza es el resultado de **no poder soportar la presión** de plantear una solución correcta al problema. Por el contrario, se fundamenta en encontrar atajos que se asemejen a la solución esperada, pero que en definitiva construyen una torre endeble a punto de derrumbarse...”<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Cita de sitio web *Lo Simple y lo Simplista* (IACONO, 2011 )

### 1.1.2. Pensamiento Complejo en la Música

Reforzando la reflexión del apartado anterior, también está presente en esta obra la idea de una música íntegra en sus fundamentos. Es decir, trabajar la música sin apartar o dejar fuera ningún recurso por el hecho de tener un origen fuera de un “contexto contemporáneo o vanguardista”. Mi interés es rescatar y utilizar recursos de la música tradicional para guitarra, popular y del flamenco; sin pensar en que esto pueda tener alguna connotación o prejuicio (por ejemplo, un recurso del flamenco que haya sido muy usado en el pasado).

“...El sujeto tiene tres características: su autonomía, su individualidad y por su capacidad de “computar”, es decir, de procesar información: “Ego computo ergo sum” dice Morín; el hombre es el sujeto de mayor complejidad. Morín sostiene que no se puede asumir esta noción de sujeto desde un paradigma simplista. Es necesario el pensamiento complejo; aquel “pensamiento capaz de unir conceptos que se rechazan entre sí y que son desglosados y catalogados en compartimentos cerrados” por el pensamiento no complejo. No se trata de rechazar lo simple, se trata de verlo articulado con otros elementos; es cuestión de separar y enlazar al mismo tiempo. Se trata pues, “de comprender un pensamiento que separa y que reduce junto con un pensamiento que distingue y que enlaza”<sup>5</sup>.

Utilicé los recursos musicales como herramientas al servicio de una intención creativa y expresiva, buscando texturas sonoras enriquecidas de

---

<sup>5</sup> Se cita a E. Morín en *Introducción general al pensamiento complejo desde los planteamientos de Edgard Morín*. Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá. (REYES, 2009) p.6.

todos los elementos necesarios. Pensando la guitarra como un objeto libre de aprensiones intelectuales y culturales. Siempre buscando la coherencia al vincular las técnicas de ejecución y atento a su viabilidad interpretativa.



## **1.2. Antecedentes, influencia, referencias.**

### **1.2.1. Música Programática**

Desde un comienzo busqué hacer una música descriptiva, por lo que esta obra es en su esencia programática. Y asumiendo esto, se podría decir que está constituida por “cuatro poemas musicales”. Aunque no se trate de una orquesta, sí es una abstracción útil pensar la guitarra como una “mini-orquesta de timbres”. Y se puede identificar perfectamente con estas definiciones:

“Música Descriptiva: Sugiere musicalmente fenómenos de la naturaleza (el mar, tormentas...) o determinadas situaciones. Por ejemplo: Las cuatro estaciones, de A. Vivaldi”.

“Poema Sinfónico: Composición para orquesta, con un solo movimiento (una parte) que está determinada por algo externo a la música (idea extramusical) descriptiva o poética (un poema, una idea argumentada). Su objetivo es mostrar musicalmente esa idea o poema. Por ejemplo: Danza macabra, de Saint-Saëns”.<sup>6</sup>

“A principios del siglo XX, el musicólogo F. Niecks diferenció al menos tres ideas acerca de las posibles relaciones que podían establecerse a propósito de la música “de programa”: en primer lugar, consideraba "programática" aquella música que imita los sonidos, como el canto de los pájaros, el sonido del riachuelo, los ruidos de la guerra, etc.; en segundo lugar, la música que, además de lo audible, imita por analogía también lo visible, como efectos que tratan de expresar la luz, la oscuridad, el color, así como todas las clases y los grados del movimiento. Por último, la música que imita no solamente los aspectos externos, sino también los internos; que no solamente describe, sino que también expresa; que tiene que ver con las emociones y con los pensamientos,

---

<sup>6</sup> Cita de sitio web *Aula de Música. Música Programática*. (RAMÍREZ, 2011).

además de con las impresiones sensoriales; con las imágenes del espíritu, además de con las imágenes del cuerpo”<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Cita de sitio web *Manarte. Música Programática*. (DÍAZ, 2013)

### 1.2.3. Timbre, Ritmo y Armonía

La exploración timbrística tiene su génesis fuertemente arraigada a los conceptos descriptivos provenientes del plan programático. Elementos tales como los rasgueos y golpes provienen de influencias de compositores como N. Koshkin, A. Ginastera, A. Piazzola o L. Brouwer, así como también del flamenco, Paco de Lucia; y el folklore latinoamericano en general. También está presente la búsqueda de gran resonancia en la guitarra, a través de la “*campanela*”<sup>8</sup>; una técnica que imita la sensación de tocar piano con el pedal armónico presionado. Esto busca generar un ambiente de sonoridad envolvente, con un sello armónico que se condiga con la intensidad expresiva.

Algunas secciones poseen un “carácter minimalista” que pueden tener similitudes con el “metal progresivo”; por ejemplo, la reiteración de pequeñas unidades como figuras, motivos y células alternando patrones. Igualmente los pulsos y armonías constantes, conjugados con la estabilidad, la inestabilidad, la irregularidad y la heterometría.

---

<sup>8</sup> Véase Campanela. Pág. 97.

La forma de pensar la armonía como elemento estilístico, proviene en gran parte del jazz. No como agente estructurador, pero sí a través de los “voicings<sup>9</sup>”, los “drops<sup>10</sup>”, la superposición de acordes, los modos tradicionales e híbridos; trabajando “colorísticamente”, en lugar de “jerárquicamente”.

Estos recursos forman parte de mi pasado, son las experiencias que constituyen mi formación. Un referente importante para mí es el compositor C. Debussy. Comparto con él su interés por la música tradicional española y oriental, además de su tendencia hacia un lenguaje evocativo. Esto quedó plasmado en la obra a través de la exploración rítmica, en la utilización de los modos gregorianos y escalas exóticas.

Al respecto cito a Paloma Otaola y su artículo “*Imágenes de España en la música de Debussy*”:

“...ya no se trata de imitar el cliché musical de lo español o de lo andaluz, repitiendo fórmulas musicales directamente tomadas del folklore, sino de expresar la percepción subjetiva del compositor. Un nuevo lenguaje sonoro servirá para evocar España con sus contrastes y sus matices, en el que destaca la presencia subjetiva de la melancólica guitarra...”<sup>11</sup>

---

<sup>9</sup> Término proveniente del jazz y sirve para definir las diferentes posibilidades de disposición interna de las notas en un mismo acorde.

<sup>10</sup> Término que proviene del inglés que se traduce en “caer”. Consiste en “dejar caer” una nota del acorde bajándola una octava. Esta nota quedará ubicada como bajo, modificando el estado del acorde y sin estar duplicada, generándose otra interválica interna en el mismo acorde.

<sup>11</sup> *Imágenes de España en la música de Debussy* (OTAOLA, 2007) p. 2.

Desde mi punto de vista, esta aclaración me parece pertinente, considerando que los elementos de influencia se diluyen en una búsqueda de “originalidad”.

### 1.2.1. Scordatura

Para esta obra elegí determinadas **scordaturas**<sup>12</sup>, después de un tiempo de experimentación, sin tomarlas intencionalmente desde ningún referente. Esta búsqueda responde a la intención de variar el espectro armónico de la guitarra.

Aun así existen antecedentes. Los dos primeros movimientos poseen la siguiente afinación: 1º/mi, 2º/si, **3º/fa#**, 4º/re, 5º/la, 6º/mi. Esta es la misma interválica del laúd renacentista y en la guitarra actual se utiliza (con capo en el segundo o tercer espacio) para interpretar música antigua.

Para los dos movimientos restantes se utiliza: 1º/mi, 2º/si, **3º/fa#**, 4º/re, 5º/la, **6º/re**; al igual que en uno de los “palos flamencos”, llamado “Rondeña”.

---

<sup>12</sup> Estos cambios a la afinación estándar, también se les conoce como “guitarra traspuesta” en el folclor chileno. Es un recurso muy usado para hacer adaptaciones y arreglos. También lo podemos encontrar en compositores de guitarra, como F. Tárrega, J. Turina, F. Sor. Véase Scordatura en *Escuela Razonada de la Guitarra. Vol 4* (PUJOL, 1954) pág. 149.

### **1.3. La partitura, su gráfica**

Tomando en cuenta el repertorio tradicional, moderno y actual, propuse una escritura que me permitiera especificar cada elemento en juego, considerando que esto es una característica fundamental de la música contemporánea.

En esta partitura las figuras musicales contienen en sí mismas la simbología, en lo posible evitando indicadores o símbolos agregados bajo o sobre las notas. Preferí la economía de símbolos agregados en función de despejar la partitura, ya que hay momentos donde los planos trabajan con distinto sonido. Siempre buscando la máxima claridad de las técnicas, efectos y timbres requeridos.

Por ejemplo, en la cuarta pieza se observa un pasaje donde se pide tambora y, superpuesto a esto, se presenta una melodía intercalada con armónicos en un plano más agudo.

(Véase Hacia la Luz, cc. 3-5)

*Ilustración 1*

The image shows two systems of musical notation for guitar. The first system, labeled '3', consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff has a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature. It features a melodic line starting with a circled '2' above the first note, followed by a long slur over several notes, including a circled 'VII' and a circled 'XII'. The bass staff shows a complex rhythmic pattern with various note values and rests, including a circled '0' and a circled '3'. A dynamic marking 'mf' is placed below the bass staff. The second system, labeled '5', also has a treble and bass staff. The treble staff continues the melodic line with a circled '2' and a circled '4'. The bass staff shows a pizzicato section with a circled 'f' dynamic marking. Both systems use various musical symbols like slurs, accents, and dynamic markings to indicate performance techniques.

Si se utilizara un corchete o casilla, habría más “ruido visual”, en cambio aquí la indicación es específica para cada ataque (o pulsación), lo que es muy provechoso, viendo que en este pasaje los planos van variando continuamente.

Otro ejemplo, de la utilidad de la economía de símbolos, está en la tercera pieza. Una sección con melodía en el agudo y pizzicato en los bajos. (Véase Misterios, cc. 30-33)



Ilustración 2

30

c.II.....

*nor.*

33

XII

*mf met.*

## 1.4. Improvisación al crear

“...Ha desaparecido la práctica de la improvisación, los compositores ya no tocan su propia música y los intérpretes, por lo general, ya no saben componer...”

Krystian Zimerman <sup>13</sup>

Un gran impulso creativo para esta obra está basado en la improvisación. Todo comenzó con la imagen “La Danza del Cardumen”. Me encargué de imaginar esta frase con fuerza, con la mayor cantidad de detalles posibles. Una vez que encontré esa imagen mental y un sentimiento vívido, apareció una necesidad interválica en mi oído interno; y así nacieron los primeros acordes. Luego añadí figuraciones rítmicas, libres de cifra de compás, continuando con el ejercicio de imaginación descriptiva hasta llegar a algunos quiebres armónicos; lo que me exigió de forma subconsciente el sacar a flote algunas melodías que completaron aún más la trayectoria de esta escena.

Tal como lo explica el compositor Harold Shapero:

“...La porción creativa de la mente musical... opera de forma selectiva, y el material tonal que ofrece ha sido metamorfoseado y se ha vuelto identificable del

---

<sup>13</sup> Se cita a K. Zimerman en *Historia viva. Una reflexión en torno a Krystian Zimerman y a sus ideas sobre la interpretación* (CHIANTORE, 2002) p. 2.

material que fue absorbido al principio. En la metamorfosis... la memoria tonal original se ha combinado con experiencias emocionales y es este acto del inconsciente creativo el que rinde más que una serie acústica de tonos...”<sup>14</sup>

Establecí algunos criterios básicos, a partir del autoanálisis de estos procesos mentales. Resultó un bosquejo hecho de asociaciones de conceptos: movimiento igual a ritmo, movimiento ascendente igual a melodía ascendente, movimiento descendente igual a melodía descendente, sumergido igual a arpeggios en registro medio, luz igual a agudos y armónicos, profundidad e inmensidad de espacio igual a acordes y percusiones graves, burbujas igual pizzicato, luz encandilante intervalos agudos de tritonos, colores submarinos representados por la armonía.

Registré todas las sesiones de improvisación en grabaciones, para luego transcribirlas a partituras, filtrando y decantando las ideas. Escogí lo que me pareció más asertivo y fiel a las ideas de inspiración evocativa.

En relación a esto para mí es muy útil citar a Jamey Aebersold

Hegel:

“...Olvidamos a veces equilibrar el aprendizaje de escalas, acordes, digitaciones, etc. con la alegría de tocar una melodía simple que nos suena en la mente. Los músicos más exitosos son aquellos que pueden equilibrar el conocimiento del cerebro izquierdo con la creatividad del cerebro derecho... Sin pensarlo, pero siendo al mismo tiempo espontáneo, creativo, sorprendente, imaginativo, y arriesgado.”

---

<sup>14</sup> La cita de Harold Shapero se hace en *Estructuras de la Mente* (GARDNER, 1994) p. 140.

“Cualquiera puede improvisar. Es la forma natural de hacer música. ¡Siempre la ha sabido! ¡Es una técnica que hemos olvidado o que creíamos no dominar lo suficiente para llevarla a cabo!”<sup>15</sup>

Así considero que la improvisación fue una herramienta muy útil para encontrar el estado mental que me brindó un material musical sincero y genuino.

---

<sup>15</sup> Refiriéndose a los hemisferios cerebrales, esta cita es de *Como improvisar Jazz y tocar*. (AEBERSOLD, 1994) p. 2-3.

## 1.5. El compás y la heterometría

Para esta obra busqué un estilo rítmico que sonara espontáneo, improvisativo, casual, natural, fresco y ¡vivo! Sin pensar en que esto debía ser escrito de tal o cual forma, por lo que inicialmente trabajé sin cifras de compás. Hubo un gran espacio de tiempo dedicado a recopilar las ideas que me servían, para luego entablar acuerdo y formalidad entre ellas.

Al momento de concretar la escritura, decidí poner cifras de compás con un sentido práctico de ordenar y facilitar el entendimiento rítmico para el intérprete al momento de la lectura. Resultando de esto una “heterometría permanente” que conserva mi intención inicial de mantener una expectativa dinámica. En palabras de Luis Advis:

“...El efecto suspensivo se acentúa, ya que al impulso que va implícito en el compás se le une la serie de sorpresivas transformaciones de su medida, las cuales contravienen aún más al esquema psicométrico...”<sup>16</sup>.

“El compás... puede ser observado desde tres puntos de vista: como unidad convencional que se constituye en un hito decisivo del discurso; como la unidad teórica que engloba al núcleo ársico-tético primigenio; y, lo que es más importante, como la unidad impulsiva que supone desde ella el estímulo provocador del avance de la secuencia sonora, concepto que nos conduce a concebir el compás como un elemento fundamentalmente suspensivo...”<sup>17</sup>.

---

<sup>16</sup> Cita de *Displacer y Trascendencia en el Arte* (ADVIS, 1979) p. 28.

<sup>17</sup> Cita de *Displacer y Trascendencia en el Arte* (ADVIS, 1979) p. 28.

En función de esto utilicé las barras de compás como una forma de agrupar, conducir y direccionar la dinámica; marcas de impulso para cada secuencia o semifrase.

(Ej. Véase Hacia la luz, cc. 51-54)

Ilustración 3

The image displays three staves of musical notation for guitar, numbered 51, 53, and 54. Each staff includes various musical notations such as treble clef, key signature (one sharp), time signature (8/8), and dynamic markings (*mf*, *mp*, *p*). Measure 51 features complex rhythmic patterns with triplets and sixteenth notes, marked with 'M', 'C.II', and 'C.V'. Measure 53 shows a melodic line with a '3' marking and a 'i...' marking. Measure 54 includes the lyrics 'mã a m i i' and features a 'p' marking and a '5' marking. The notation uses various symbols like arrows, brackets, and asterisks to indicate phrasing and dynamics.

## **2. PARTITURA**

## **Indicaciones generales**

**Sobre el pentagrama:** están las indicaciones de carácter, tempo, metrónomo y agógica. Asimismo, las palabras de índole técnico como, rasgueo, armónicos, mano derecha o izquierda (m.d. o m.i.), vibrato, dejar sonar, las posiciones o cejas (nº romanos).

**En el pentagrama:** están las notas representadas por las figuras musicales que a su vez incluyen pizzicatos, tamboras, slaps, rasgueos, percusiones, gráficas del ritmo; con indicaciones de articulación, acentuaciones, ligaduras, accidentes, digitaciones (letras para la mano derecha, números árabes para la mano izquierda, número dentro de un círculo para especificar la cuerda). También la llave (o clave), la métrica (cifra de compás) y la armadura.

**Bajo el pentagrama:** están los indicadores de matices (intensidades y reguladores), de timbre (metálico, dulce, brillante, normal) y de expresión; o sea, palabras que especifiquen detalles del carácter, articulación, así como



también aspectos descriptivos o emocionales. (express., ligero, legato, cantabile, etc.)

Si es necesario para la claridad de la partitura, los elementos romperán la premisa gráfica establecida y se ubicarán en otra posición, sólo como escasas excepciones.

## Simbología

### Armónicos:

Ilustración 4

Armónico Natural

XII VII V

④

Nota resultante: 8° Nota resultante: 12° Nota resultante: 15°

Armónico Artificial de 8°

XIV XV XVI

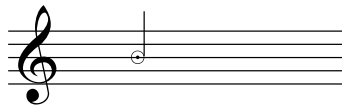
④

El rombo señala el traste donde debe rozarse la cuerda. Cuando la nota resultante sea distinta a la indicada por el rombo, aparecerá entre paréntesis y sin plica. Este no es el caso de los armónicos artificiales de octava, ni el de los naturales de octava, pero sí lo es en los armónicos naturales de 12°, 15°, 17°.

Los armónicos naturales se distinguirán, porque son indicados con un círculo pequeño sobre la nota.

### **Pizzicato:**

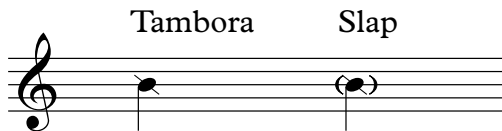
*Ilustración 5*



Esta figura fue escogida para simbolizar el toque pizzicato y en caso de haber duda de las duraciones, aparecerá entre paréntesis sobre la pauta la aclaración rítmica según corresponda al caso.

### **Tambora y Slap:**

*Ilustración 6*



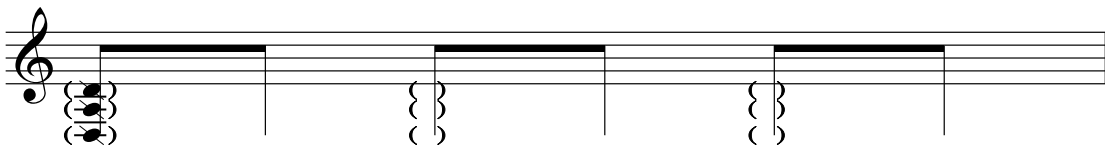
Se eligió una simbología similar para estas dos técnicas. Esto porque el Slap fue considerado como una variación de la Tambora. En ambos casos la ejecución consiste en percutir las cuerdas. La Tambora es una percusión

resonante sin mayor estridencia, mientras que el Slap, teniendo el mismo principio, debe hacer chocar las cuerdas contra los trastes resultando un sonido más acentuado y metálico.

En términos prácticos, ya que la forma de ejecutarse es la misma, se percute con el pulgar o cualquier dedo, incluso con los cuatro oponibles al pulgar juntos. La Tambora se consigue cerca del puente, y el Slap más cerca de la boca y con más fuerza.

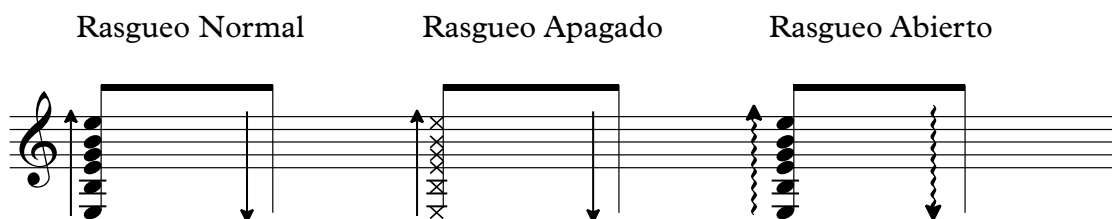
En el caso de repetirse el mismo acorde, sólo aparecerá la plica como notación rítmica.

*Ilustración 7*



## Rasgueos<sup>18</sup>

### Ilustración 8



Si la flecha es ascendente el rasgueo debe ejecutarse desde la nota más grave a la más aguda, y viceversa.

Si la línea de la flecha es ondulada, el rasgueo o arpegiado debe ser más lento, abierto o diluido en el tiempo.

La digitación de la mano derecha que se necesite será indicada.

En el caso de repetirse el mismo acorde, sólo aparecerá la plica como notación rítmica.

---

<sup>18</sup> Se usa la misma simbología que aparece en *Clásicos de la Música Popular Chilena 1960 - 1973*. (FOLCLÓRICA, 1998)

## Glissando

*Ilustración 9*



Cada vez que aparezca una línea recta uniendo directamente dos notas, se debe ejecutar el movimiento cromático de la altura, que resulta del deslizamiento de una digitación sobre el diapasón de la guitarra, de una posición a otra.

## Lento-recuperando-acelerando

*Ilustración 10*



## Rápido-recuperando-reteniendo

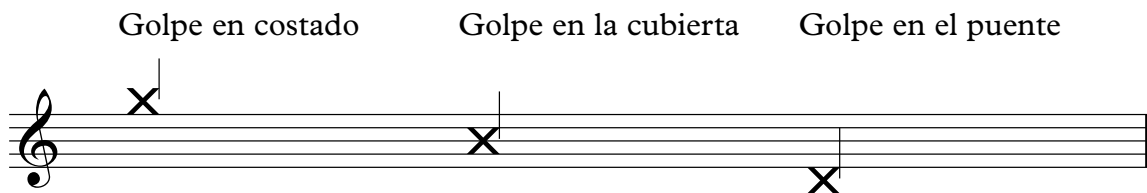
*Ilustración 11*



Las líneas diagonales que agrupan todas las plicas en una barra, desde un ángulo cerrado que se va abriendo, indican acelerar poco a poco, pasando de notas largas a notas muy breves, y viceversa.

### **Golpes en la madera**

*Ilustración 12*



Representado con una X de gran formato. La zona de la guitarra que se debe percudir está indicada por el siguiente esquema: bajo el pentagrama, percusión grave en el puente; en el pentagrama, percusión de altura intermedia en la cubierta; sobre la pauta, percusión aguda en el costado.

# PAISAJE SUBMARINO

## *para Guitarra*

### I. La Danza del Cardumen

**Andante** ♩=30

Guitarra  
(3° en fa #)

*mf*  
*profundo*

*p*

vibrato ♩=60

*mf* *express.*

5

9

♩=70  
Arm. m.d.

XIX ①  
XIX ②

XII

rit.

XVI ①

*f*

*mp*

*mf*



14 **Ágil** ♩=190  
dejar sonar

*mp* majestuoso

16 **Meno mosso** ♩=80

*f* *sf* *p* *mf*

18 **poco rit.** . . . . . **a tempo** ♩=190

*f* *sf* *mp*

c.IX  
XII

20

*f* *sf* *mp*

XII

23 **Meno mosso** ♩=80

**poco rit.** . . . . .

*mp*

**a tempo**

25 *f*

**molto rall.** . . . . .

27 *mf dolce* VII *mp brillante* XII

## II. Viaje

Tranquilo ♩=75

Guitarra  
(3° en fa#)

VII (o) XII

molto vibrato

*p* *f* *mp*

poco accel. . . . .

3

3 4 0 10 3 1 2#p. #s.

5

c. II rit. . . . .

*f* intenso

3 4 3 2 3 7 1

8

c. II poco rit. . . . .

3 3 3 2 3 3 3 3 3 3

**Vertiginoso** ♩=80

10 c.II  
*mp flexible*  
6 3 6 6

12 **poco rit.** C.IV  
2 4 0 4 2 4 7 2

14 *mf*

16 C.IV  
0 4 2 4 4

18 **rit.** c.II **recup.** *mf* *mp*  
4 2 3 4 0 7 3 4 3

20 *molto rit.*

*f*

22 - *recup.*  
C.IV

*molto espress.* *f*

24 *accel.* *frenando sub.* *Libre*

*f* *p*

26 *rit.* *Lento* VII

*mp*

28 *accel.*

*p*

30 **molto rit.**

*mp*

32 **Tempo primo**

*mf* *met.* *sf*

36 **rit.**

*f* *mp*

38 **rall.**

*m.d.* *molto dolce* *gliss. clavija*

### III. Misterios

Guitarra  
(3° en fa#/6° en re)

Lento ♩=70

*mp*

*sf* *p* *sf* *pp* *sf*

dejar sonar

rit. . . . .

*mf* *f*

Agil y ondulante ♩=90

dejar sonar XII

*mf*

12 C. X XII XII

*mp*

14 V

*f*

16

18

*mp* *mf* *mp*

20 XII

Lento y molto accell.

*f* *sf* *mf*



23 **recup.**

26 **a tempo**

30 **c.II.....**

33 **XII**

36 **rit. . . . . A tempo ♩=90**

38

1- 1

*mp*

40

*mp*

V

43

XII

C.IV

C.III

a

*mp*

45

*mf*

c.VII

47

*mp*

*f*

c.II

c.X

M

i

c.V

49 **molto rit.** , ♩=60 *p* C.III C.VI C.IV C.III

*dolce* *mf*

51 C.IV

2 4 1- 1

52 **poco rit.** C.III c.I

4-4 3 4 0 6

*mp* *sf* *sf*

53 M c.II

*f*

54 c.III c.IV c.I c.III

*mf* *sf*

6

55 M c.V

*f*

56 c.I c.II

*mp*

57 c.III

*f* *p*

59

*m p p*

60 XII

*ff*

62 **p** **molto rit.**

**sf**

63

**p**

64 **libre** **molto rit.** **Traquilo** ♩ = 30  
Arm. m.d.

**mp rubato** **sf met.**

66 **molto rit.**

Arm. Artificiales de 8°  
en la boca de la guitarra

69 **Lento y molto accell.**

**p cress.**

72 **recup.**

75 **A tempo** ♩=90

78

81 **XII**

84 **Lento** ♩=60  
dejar sonar

86

89

*mf* *f* *mf*

rit. . . . .

Agil y ondulante

$\text{♩} = 90$

92

*sf*

95

*sf*

98

*f*

V

101 **rit.**

*mf*

103 **Meno mosso** **Libre**

*mp*

105 **f** **sf** **sf** **p**

dejar sonar **m.i.**

VII  
①  
③

IV

107 **m** **pp**

lejano



# IV. Hacia la Luz

**Decidido** ♩=150 *dejar sonar*

**Guitarra**  
(3° en fa#/6° en re)

The score is written for guitar in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 9/8 time signature. It consists of four systems of music, each with a single staff and a corresponding guitar chord diagram below it. The first system starts with a forte (*f*) dynamic and includes fingering numbers 4, 2, 0, 3, 4, and 1. The second system begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and features a trill on the 7th fret (marked VII°) and a double barre at the 12th fret (marked XII). The third system includes a forte (*f*) dynamic and a trill on the 2nd fret (marked 2). The fourth system starts with a mezzo-piano (*mp*) dynamic and includes trills on the 7th fret (VII°) and 12th fret (XII). The score is marked with various articulations such as accents (>) and slurs.

7

*sf*

Vivo ♩=300

8

*mp* *p*

10

*sf* *p*

11

*mf* *sf*

12

*mf*

13

c.III

**Meno mosso**

14

legato

c.II

16

c.II

c.III

c.II

espress.

18

mp

p 4

20

p

i i m p p M

21 **A tempo**

22

rall. . . . .

24

**A tempo**

27

29

31

*mp* *p* *f*

32

*mp* *p*

33

**A tempo**

35

*v*

37

*v*



44

XII M

VII VII VII

⑤ ⑦

*f*

45

XII

*mp* *f*

46

i...

*mp*

47

2 2

*f leggiero* *f*

49

1 ② 2 3 ⑤

M

*f*

50

M mñ a m i i M m p p<sup>iii</sup> p p

*mp* *f*

51

M C.II C.V M

*mf*

53

*mf*

54

p mñ a m i i M

*mp*

55

c.II a m i i c.IV

*ff*



56

c.V  
a m i i

c.III c.II

M

57

Vivo ♩=300

m p p

59

rall. . . . .

M

VII

p

m

62

m.d.  
XIX

XIX

XII

4#

p

brillante

mf

### **3. ANÁLISIS Y DESCRIPCIÓN**

Esta composición es una música ecléctica en sus recursos técnicos, estilísticos y compositivos (música de tradición escrita, popular, folclórica y flamenca); lo que podría constituir un aporte al mundo de la ejecución del instrumento. Se ha desarrollado un trabajo vinculado con la estética de la evocación y la representación de escenas a través de la gestualidad rítmico-melódica, arpeggios, armónicos, acordes, tamboras, pizzicatos, glissandos, rasgueos, golpes y pasajes contrapuntísticos.

Se recurrió a la **scordatura** para lograr otra resonancia y otros colores en la guitarra, además de ampliar el registro grave como algo que simboliza el descenso a las profundidades marinas. Así también existe una exploración rítmica, a través de agrupaciones irregulares y de la heterometría.

Los títulos, las indicaciones de carácter y de expresión, tanto el de la obra en general, como el de los cuatro movimientos, dejan un mensaje insinuante y certero, ya que son considerados como un “**poema fragmentado**”. Poseen una carga semántica intencionada para estimular y dirigir la imaginación del intérprete y del auditor.

En relación a la participación del público, me parece interesante citar lo que dice el pianista Krystian Ziemerman referente al momento de la interpretación:

“...La interpretación llega en la sala de concierto, como resultado de la tensión creada en ese preciso instante por la interacción entre el artista y el público. La interpretación es como un niño: no es ‘mío’ ni ‘de mi mujer’, sino ‘nuestro’...”<sup>19</sup>

Sobre la base de esta idea, el inducir la imaginación a través de las palabras me pareció una buena estrategia para orientar y acotar la asimilación del receptor.

---

<sup>19</sup> Cita de *Historia viva. Una reflexión en torno a Krystian Zimerman y a sus ideas sobre la interpretación* (CHIANTORE, 2002)p. 2.

### 3.1. Plan Formal y Estructuras

El *Macro Plan* está construido desde un concepto programático. Este consiste en representar una historia que tiene una “voz narrativa” que varía en cada movimiento, articulando el punto de vista desde lo extradiegético, pasando por lo intradiegético, hasta lo hipodiegético y finalmente una superposición de los tres<sup>20</sup>.

El mar, la corriente, la profundidad, la luz y la superficie conforman los pilares más importantes que marcan la dimensión simbólica de esta narración musical.

La obra comienza con una escena submarina donde se despliega el movimiento del cardumen. En la segunda parte, emprendemos un vertiginoso viaje submarino donde somos arrastrados por una corriente, llegando a un lugar profundo y desconocido. Este destino es el tercer movimiento, que deja de ser sólo un espacio físico concreto, pues simultáneamente es un espacio psicológico que raya lo subconsciente. De

---

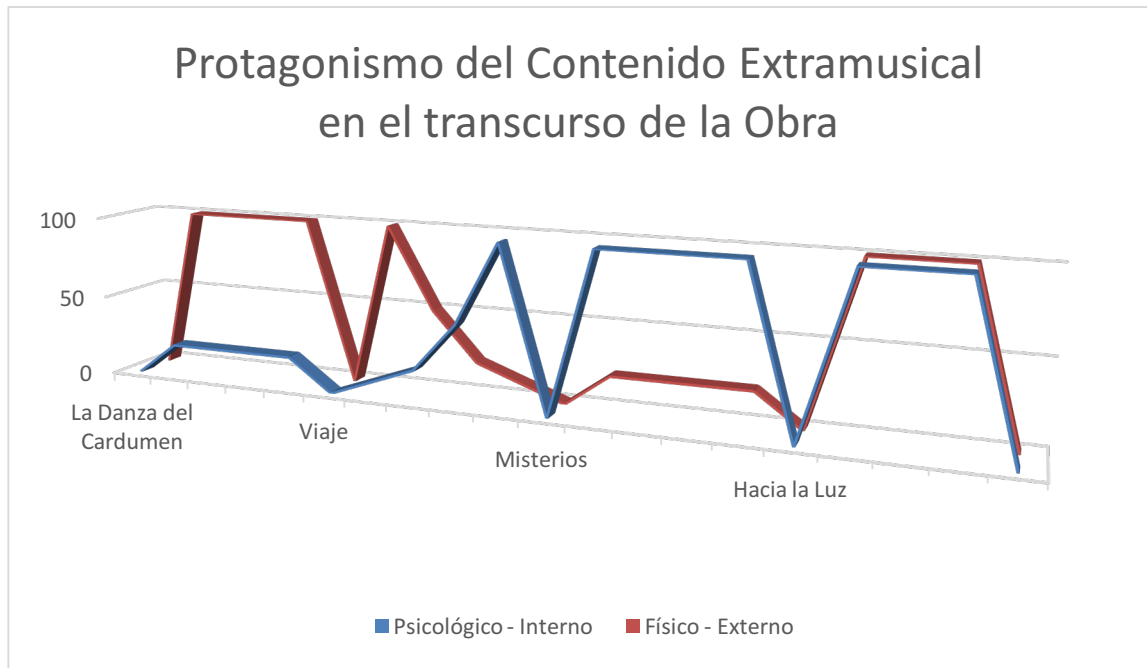
<sup>20</sup> “Propio de las obras concebidas según la estructura de la llamada «caja china» o de la MISE EN ABYME metanarrativa. Expresión francesa, perteneciente al lenguaje de la heráldica, que se utiliza para designar la reduplicación especular propia de las estructuras metanarrativas en las que se insertan relatos dentro de otros relatos”. Cita de *Glosario de Narratología* (VILLANUEVA, 1999).

aquí en adelante entonces, lo interno y lo externo al ser humano se superpone.

Este tercer movimiento alude a la meditación, una conversación con uno mismo, para dilucidar los misterios más profundos, así como también los dilemas más significativos. Y finalmente, en el cuarto movimiento tendremos la posibilidad de volver y salir a la superficie. Es el viaje de regreso desde las profundidades humanas y marinas; donde buscamos la luz del conocimiento y la sabiduría, así también la luz solar, o sea, la energía de la vida.

Es preciso aclarar que no se trata solo de una alegoría, sino que esta historia representa dos planos superpuestos: la mirada del ser humano hacia afuera y hacia su interior. Creo que la música puede representar dichas perspectivas desde donde el lenguaje tiene su límite, considerando las amplitudes que estas dimensiones poseen.

A continuación se grafica una vista panorámica de estos dos conceptos extramusicales:



*Tabla 1*

<b>Psicológico – Interno:</b>	<b>Físico – Externo:</b>
Evocación de pensamientos, emociones, reflexión, meditación. Es música que describe un espacio humano autoconsciente.	Consiste en la evocación de hechos de la naturaleza, acción, movimiento. La música está hecha a partir del supuesto ritmo generado por estos elementos.

Proyectando esta ilustración hacia lo que fue la construcción de la música, tenemos lo siguiente:

*Tabla 2*

<u>Movimientos</u>	<u>Objetivo Extramusical</u>	<u>Objetivo Musical</u>
<b>La Danza del Cardumen</b>	Contextualización y punto de partida, sumergidos en el agua. Descripción literal de esta escena.	Se plantea el material inicial. Su forma es de <b>Canción ternaria</b> .
<b>Viaje</b>	Gran desplazamiento bajo el mar con un destino incognito, como si se tratase de una migración. Descripción literal, agregando diversidad de impulsos emocionales.	Se conserva parte del material anterior como punto de partida, sumando algo nuevo que será lo medular de la segunda pieza. Su forma es de <b>Canción ternaria</b> .
<b>Misterios</b>	Lugar al que llegamos con la pieza anterior. De lugar físico casi no queda nada; es más bien un espacio psicológico donde existe la oscuridad del temor, la tensión de lo desconocido; así como también la curiosidad y la intriga.	El material es contrastante con lo anterior. <b>Forma Palindrómica.</b> (Simboliza el mirarse a sí mismo)



	Aquí la descripción se relativiza en intuición y subjetividad.	
<b>Hacia la luz</b>	Es una síntesis de todo lo anterior. Aquí la idea física y la psicológica adquieren cohesión. Es un viaje de regreso con toda la experiencia, hacia la luz de la superficie; y a nivel humano, hacia la luz de la sabiduría y del conocimiento.	Posee material extraído de todos los movimientos anteriores con desarrollo y variaciones. Al final aparece algo nuevo y se cierra con elementos de los primeros movimientos. <b>Posee Forma Rondo con cuatro temas.</b>

### 3.1.1. La Danza del Cardumen

El primer movimiento, “**La Danza del Cardumen**”, es una pieza hecha desde la perspectiva extramusical de un **Narrador Cuasi-omnisciente (extradieético)**<sup>21</sup>. La forma canción ternaria me permite describir tres elementos: el ambiente, la acción y una interrogante; los que están detallados más adelante, en la descripción de cada sección.

Tenemos la escena de un cardumen que se desplaza lentamente formando un espiral ascendente, rodeado por el ambiente submarino de tonos azules (claro y transparente), con una luz encandilante que viene desde la superficie y se refracta hasta tocar el fondo de arena escabulléndose entre los peces; y estos en ciertos momentos impredecibles estallan en reacciones explosivas desintegrando su orden, pero vuelven a él retomando sus refinados movimientos iniciales, como si nada hubiera sucedido.

---

<sup>21</sup> “Narrador de conocimiento relativo. Es aquel que relata sólo lo que ve y que no sabe que es lo que piensan los personajes. Está en tercera persona. Es parecido a lo que hace una cámara de video: puede observar a los personajes, sus gestos y reacciones, pero será el lector quien interprete sus emociones”. Cita de *La Narración... Características* (SOTO, 2012).

## Plan Formal: Introducción - A - B - A' - B' - C (canción ternaria)

Tabla 3

Sección	Nº de compás
<b>Introducción</b>	1-13
<b>A</b>	14-16
<b>B</b>	17-18
<b>A'</b>	19-22
<b>B'</b>	23-26
<b>C'</b>	27-28

### - Introducción / cc. 1-13:

Con las indicaciones “**Andante, profundo**”, esta pieza comienza con un intervalo de 6º mayor en el registro más grave, que es un color que evoca el medio acuoso, por lo tanto será un elemento recurrente en la obra. Continúa intercalando acordes con tamboras que se despliegan en el tiempo con figuras de larga duración, evitando los tiempos fuertes a través de los ligados de prolongación, con un ritmo tranquilo irregular. Esto da paso al comienzo de una melodía de sobreagudos, dibujada con armónicos naturales y artificiales, coexistiendo con los acordes graves y tamboras, funcionando como un predicado de lo anterior. El uso de estos recursos en

modo Jonio, busca ponernos en un contexto de juego entre luz y oscuridad, de profundidad y superficie, tranquilidad y escasos movimientos en el agua.

**- A / cc. 14 – 16:**

Aparece luego un cambio de pulso con las indicaciones “**Ágil, majestuoso**”. Es una sección que ocupa el registro medio de la guitarra. Posee una figuración armónica de arpegios ascendentes, cambiantes, ágiles, irregulares, cíclicos, con carácter de obstinado, evocando el *movimiento espiral ascendente* de un cardumen magistralmente ordenado, pero también impredecible. El *ambiente submarino y sus colores* está representado por la armonía, disposición y configuración de este arpegio sobre una escala pentáfona (notas do#, fa#, sol#, si y mi), cuyo color representaría claridad y transparencia.

Desde este momento comienza una irregularidad métrica que es fundamental, con el objetivo de buscar impulsos rítmicos diversos, flexibles, cambiantes en velocidad y articulación. Las *reacciones y estallidos de movimientos* se describen a través de la aparición repentina de

ritmos rápidos de agrupaciones irregulares, con trayectoria alambicada, que contrasten de manera certera con la psicometrocronía<sup>22</sup>.

Estos arpegios en permanente aceleración culminarán en la nota la# en la primera cuerda, que abre la armonía hacia una ambigüedad entre los modos Dorio (eje en do#) y Lidio (eje en mi). Es un momento de *luz encandilante* que lo describo a través de esta nota (la#) que no ha sido tocada antes y que produce un quiebre armónico; con el color de tritono que está presente en el modo Lidio, siendo un elemento sorpresa y destacándose en un registro más agudo que los arpegios anteriores.

**- B / cc. 17-18:**

Y desde estas notas nace en 6/4, un arpeggio contrastante que equilibra, ya que es descendente, suave, lento y más regular. Coexisten las notas agudas, que delimitan imaginariamente la superficie marina; con los

---

<sup>22</sup> “...Sin la psicometrocronía, no podríamos concebir el encuentro entre la fantasía y la regla, permanencia y renovación, que constituye la experiencia rítmica... Un ritmo irregular supone siempre una contravención más flagrante al esquema psicometrocrónico, por lo que los efectos tensos y de inadecuación pueden ser mayores y de dimensiones aún más dramáticas... En el deseo de adecuar lo que en el fondo es inadecuado, está la presencia de la expectativa, con todas sus implicancias de insatisfacción. La psicometrocronía, al proveerlo de una regla que le permite al receptor-interpretar comprender, prever y determinar la expectativa...” Cita de *Displacer y Trascendencia en el Arte* (ADVIS, 1979) p. 24 -25.

arpeggios, que representan el descenso de la luz escabulléndose entre los peces hasta el fondo marino.

**- A` / cc. 19- 22:**

Lo mismo que “A” pero con variaciones rítmicas y mayor integración de timbres, se alcanza un nuevo ámbito hacia el registro agudo. Por lo tanto, vuelven los arpeggios ascendentes en registro medio, ahora integrando las notas la# y re#, además de tamboras y armónicos. Representa un ambiente con más movimiento, generando agitación y tensión.

**- B` / cc. 23- 26:**

Lo mismo que en “B”, pero ahora coexisten tres planos: las notas agudas largas y sostenidas, el arpeggio descendente en registro medio, y un bajo que se mueve levemente. Luego se mantiene este material con más movimiento en el agudo y un bajo acentuado en contratiempo. Debido a esta textura se genera un momento de clímax, que representa los numerosos colores, la belleza y la abundante vida submarina.

**- C / cc. 27-28:**

Los dos últimos compases contienen una nueva melodía y armonía. Se presenta el modo Jonio con eje en La, lo que genera una nueva expectativa. El plano intermedio y agudo se cruzan; luego se unen para llegar a un acorde final donde alcanzan la nota más aguda de esta sección (armónico mi natural del espacio XII, en la 1º cuerda). Funciona como coda, dejando una interrogante en suspenso y da paso al siguiente movimiento.

### 3.1.2. Viaje

El segundo movimiento, “**Viaje**”, a diferencia de la pieza anterior, aborda una idea lineal, ya que su estructura inicia en A y termina en C, sin recapitulaciones.

Aquí el discurso proviene de un **Narrador Protagonista (intradiegético)**<sup>23</sup>. La historia trata de un personaje que es arrastrado por una fuerte corriente submarina hacia terrenos desconocidos. Es una migración de seres acuáticos a través de caminos difíciles y vertiginosos con muchos riesgos. Esto expresa la velocidad, la emoción, además del goce que conlleva esta experiencia.

---

<sup>23</sup> “El narrador-protagonista cuenta su propia historia. Es el personaje principal y todo lo que sucede lo sabemos a través de él. El narrador en primera persona (*yo*) adopta un punto de vista subjetivo que le hace identificarse con el protagonista y le impide interpretar de forma absoluta e imparcial los pensamientos y acciones de los restantes personajes de la narración. Es el tipo de narrador que se utiliza en géneros como el diario o la autobiografía”. Cita de *La Narración... Características*. (SOTO, 2012).



## **Plan Formal: Introducción – A – B – C (canción ternaria)**

*Tabla 4*

<b>Sección</b>	<b>Nº de compás</b>
<b>Introducción</b>	1-9
<b>A</b>	10-24
<b>B</b>	25-32
<b>C</b>	33-40

### **- Introducción / cc. 1-9:**

Es un nexo con la pieza anterior. Se desenvuelve con movimientos lentos que generan expectativa. Comienza con un arpeggio descendente de amónicos cuya relación interválica es de 2<sup>as</sup> mayores y 4<sup>as</sup> justas, que brinda un color armónico que representa mucha claridad. Queda un bajo en suspenso hacia el cc. 2, dando inicio a una sección de notas largas y glissandos. De esto nace una melodía (cc. 4) en negras y blancas que se acompaña con bajos cromáticos, luego con acordes más amplios. En el cc. 8 aparece un arpeggio con la voz cantante en un bajo no tan grave que funciona como un pequeño puente para lo que viene. Todo esto representa la quietud y movimientos suaves, previos a este viaje.

**- A / cc. 10-24:**

Luego comienza una melodía acompañada de arpegios rápidos, de agrupación rítmica estable, pero de trayectoria cambiante, con el color del modo Dorio (eje en do#), aunque no carente de cromatismos que generan una cierta ambigüedad (cc. 12-13). Esto describe la sensación de desplazamiento y vértigo, en contrapunto con la melodía que representa el camino que vamos recorriendo.

A partir del cc. 18, comienza el predicado de lo anterior en tres planos; melodía, arpegios y bajos, con una armonía más inestable. Es importante la flexibilidad en el pulso que está especificada. Estos recursos de agógica representan las variaciones de velocidad, la ductilidad para sortear obstáculos y recovecos en el viaje. Esto culmina en la sección siguiente.

**- B / cc. 25-32:**

Freno súbito de velocidad. Aparece un elemento nuevo fundido con arpegios antes vistos a en un pulso libre. En modo Jonio (eje en fa), que se cromatiza desde el cc. 26 y 27, un sector de pulso **Lento**, hasta llegar al cc. 32 donde se esboza con armónicos la sonoridad del modo Mixolidio (eje en mi). Representa una detención en el desplazamiento, y se torna un tanto

contemplativo y reflexivo. Representa un lugar distinto que tiene en común material del movimiento anterior.

**- C / cc. 33-40:**

Sección que simboliza la llegada al destino después de todo este recorrido. Acordes bajos con tambora y armónicos artificiales o naturales, glissandos. Con este material que proviene de la “Introducción” del primer movimiento, se cierra un ciclo; terminando con armónicos (en mi Mixolidio) y con un glissando de clavija, que nos deja situados en la nueva scordatura que dará paso a la siguiente etapa del discurso.

### 3.1.3. Misterios

El tercer movimiento, “**Misterios**”, representa todo lo que el hombre desconoce del mundo submarino y de sí mismo; es decir, una necesidad y una condición humana. En consideración a esto, la música se generó gracias a un soporte narrativo de **Monólogo Interior (hipodiegético)**<sup>24</sup>, el cual describe la obscuridad bajo el agua y del interior del ser; así como también la incertidumbre, la curiosidad y el asombro.

La macro-forma en espejo (o palindrómica) apoya simbólicamente este contenido, en el sentido de un espacio psicológico de meditación que lleva a internarse en uno mismo.

---

<sup>24</sup> “Es la técnica literaria que trata de reproducir los mecanismos del pensamiento en el texto, tales como la asociación de ideas. “Discurso sin auditor y no pronunciado, por el que un personaje novelístico expresa su pensamiento más íntimo, próximo a lo subconsciente, antes de toda organización lógica, por medio de frases directas reducidas a una sintaxis elemental. En la tradición anglosajona es conocido como STREAM OF CONSCIOUSNESS, y en la tipología de Dorrit Cohn, como MONÓLOGO AUTÓNOMO”. Cita de *Glosario de Narratología* (VILLANUEVA, 1999).

**Plan Formal: [Intro - A] – B – C – B – [Nexo – A']**

**(Forma en espejo, eje en C)**

*Tabla 5*

<b>Sección</b>	<b>Nº de compás</b>
<b>Introducción</b>	1-8
<b>A</b>	9-21
<b>B</b>	22-36
<b><u>C</u></b>	37-64
<b>B</b>	70-84
<b>Nexo</b>	85-90
<b>A''</b>	91-107

**- Introducción / 1-8:**

Comienza este movimiento con un pulso **Lento** con pizzicatos. Le sigue un movimiento melódico con *campanelas* y arpeggios cada vez más agudos, algunos acordes, armónicos, tamboras y slaps en re menor con 6<sup>a</sup> menor agregada. De lo que resulta una segunda menor (la y si bemol) que es un color temático que expresa el sentimiento de incertidumbre. Esta sección está encargada de generar toda la expectativa para el desarrollo del discurso.

**- A / 9-21:**

Se inicia con una sección de escalas con campanelas y armónicos, con las indicaciones “**Ágil y ondulante**”. Suben y bajan acompañadas de bajos que actúan como soporte, cambiando de armonía y modos rápidamente. Comienza en re menor armónico, luego do jonio (cc.11-12), sol Mixolidio (cc.13), re Mixolidio (cc. 14-15), mi dorio (cc.16) y mi menor armónico (cc.18-21). Simboliza un ambiente extraño, ambiguo, sombrío, que con sus movimientos veloces nos hipnotiza.

**- B / 22-36:**

Con una melodía de tresillos y acordes en pizzicato, partiendo lento y acelerando, nos conduce vertiginosamente hacia el compás 27. Aquí tenemos una frase en re Jonio que presenta una melodía ascendente y cromática que termina con glissando y slap, acompañada por un bajo que desarrolla una rítmica presente en la introducción (véase cc. 7-8). Sucede algo similar en su predicado a partir del compás 31, en mi Dorio, en una melodía con saltos de 6<sup>a</sup> (intervalo temático de la obra), pero esta vez con acompañamiento de un bajo en pizzicatos, terminando con glissando y armónicos. Le sigue una semifrase de notas largas sobre arpegio que

cromatizan la armonía hasta llegar a un arpeggio en pizzicatos en “dominante Lidio” (re mayor con 7<sup>a</sup>, superpuesto a do mayor con 7<sup>a</sup>).

Todo esto contiene una idea de fascinación e inquietud, pero ahora ya situándonos en el interior emocional y de pensamiento humano con una sensación de interrogante.

**- C / 37-64:**

Es el desarrollo de “A”. Comienza en re Eolio, con pizzicatos, intercalando algunos rasgueos con 6<sup>a</sup> menor agregada y reapareciendo el material de las escalas con campanelas y armónicos, pero con una armonía enrarecida. Inicia desde el compás 39 una escala en dominante lidio de mi7 sobre re7, luego un pizzicato, silencio, slap. Prosigue en cc. 42 una escala resultante de la superposición de mi7 y fa#7. Continúa la inestabilidad en el compás 44 en mi bemol Lidio. Posteriormente en el cc. 46 en sol sobre la; luego si7 que efectúa una resolución frustrada hacia la menor 7; re suspendido con 7<sup>a</sup> y 9<sup>a</sup>, que lleva a cabo una resolución frustrada hacia mi b maj 7; y finalmente, fa 7 que resuelve en sib menor en 2<sup>a</sup> (cc. 50).

Desde aquí todo comienza a cromatizarse y a aumentar de velocidad. Avanzará a un momento de mayor intensidad con acordes aumentados (cc.

53), rasgueos del flamenco (abanico, cc. 59), con ambigüedad entre re Eolio, re menor armónico y re mayor. Es una zona intensa, de clímax y gran volumen. Esto expresa sentimientos de inquietud, búsqueda, la pasión por investigar; y cómo esta se vuelve algo irresistible desembocando en cierta locura de ambición por obtener más conocimiento, sin obviar los riesgos al encontrarse con lo desconocido.

Termina esta gran sección con slaps y tambores intercaladas a estos rasgueos, bajando poco a poco la dinámica (cc. 63). Llegando a un sector de mucha suavidad con armónicos artificiales y naturales, a un pulso **Tranquilo** (cc. 65-69); con placidez y descanso, actuando como “eje del espejo” para tomar el “rumbo de regreso”.

**- B / 70-84:**

Ídem al “B” anterior. Al aparecer de nuevo, simboliza al individuo que relata su aventura. Es como un recuerdo que adquiere otro significado emocional, con cierto grado de calma y comodidad respecto de algo conocido.



- **Nexo / 85-90:**

Es el símil de la “Introducción”, donde se desarrolla una secuencia armónica más larga. Recordando el comienzo de esta pieza en un pulso **Lento**.

- **A' / cc. 91-107:**

Posee básicamente el mismo material que “A” con algunas variaciones, a nivel de los modos (cc. 94, 97-98). Esta sección cumple la función de coda, siendo el cierre de esta pieza. Su carácter es conclusivo por su marcado retorno al modo inicial (cc. 102-104), llegando a un final en pulso **Libre** con carácter efectista. Se origina naturalmente un diminuendo a través de armónicos y tamboras en acordes ambiguos.

### 3.1.4. Hacia la luz

El cuarto movimiento, “**Hacia la Luz**”, constituye una síntesis musical de los conceptos de la obra. Surge desde la simultaneidad del **Monólogo Interior**, **Narrador Protagonista** y **Narrador Cuasi-omnisciente**.<sup>25</sup> Su forma es un *Rondó con Cuatro Temas*, con la idea de recapitular e integrar elementos de los movimientos anteriores, desarrollándolos en cada caso.

Es la etapa culminante de todo lo expuesto anteriormente. Refleja la idea descriptiva del recorrido para alcanzar la superficie marina guiándonos por la luz; y a la vez, la idea de buscar la luz del conocimiento, como característica inherente de la consciencia humana, con toda la vitalidad que posee y emana.

---

<sup>25</sup> Relativización de la narración provocando situaciones confusas o fantásticas. Se acerca mucho a la definición de metalepsis de Liviu Lutas en *Dos ejemplos de metalepsis narrativas: Niebla de Miguel de Unamuno y Biblique des derniers gestes de Patrick Chamoiseau*.

“La metalepsis narrativa se define como el traspaso de la frontera entre el nivel diegético del narrador y la diégesis, es decir el mundo narrado por el narrador. Siguiendo la primera definición del término, propuesta en 1972 por el teórico literario francés Gérard Genette, los narratólogos han destacado varios tipos de metalepsis narrativas. El más chocante de estos tipos es la metalepsis ontológica, es decir cuando un personaje novelesco o cuando el narrador autoral parecen superar literalmente la frontera entre el mundo real y el mundo diegético.” (LUTAS, 2009).

**Plan Formal: Introducción- A – B – A' – C – A'' – D – A'''**

**(Forma Rondo con cuatro temas)**

*Tabla 6*

<b>Sección</b>	<b>Nº de compás</b>
<b>Introducción</b>	1-7
<b>A</b>	8-13
<b>B</b>	14-20
<b>A'</b>	21-24
<b>C</b>	25-38
<b>A''</b>	39-42
<b>D</b>	43-56
<b>A'''</b>	57-64

**- Introducción / 1-7:**

Comienza este movimiento con la indicación **Decidido**, integrando tamboras, armónicos, glissandos y melodías; en un espectro armónico pentáfono de re (con 7<sup>a</sup> mayor agregada). Generando un nuevo material en dos planos, una melodía acompañada por tamboras y slaps. En el cc. 5 surge el modo re Lidio, para terminar en un rasgueo de armónicos en el cc. 7. Es una introducción rítmica, energética, imponente y resonante.

**- A / cc. 8-13:**

Aquí se presentan arpeggios ascendentes que corresponden a un material del primer movimiento, pero esta vez con una indicación de pulso más veloz (**Vivo**) e intercalando slap, rasgueos y apagados, generando otro nivel de energía. Partiendo con una armonía de re pentáfono y desde el compás 10 en re Lidio. En el cc. 12 tenemos un nexo con una melodía y arpeggios que proviene de tema “B” del segundo movimiento, cuya armonía es inestable y nos conduce al cc. 14.

**- B / cc. 14-20:**

Inicia con una melodía acompañada de arpeggios en modo si Dorio. Material que proviene del segundo movimiento, pero esta vez con variaciones y un tono más bajo. Luego un nexo en el cc. 20 hacia la siguiente sección. Representa el recuerdo del “viaje” en una tesitura más grave que el material original, evocando ese momento con una sensación de mayor profundidad.

**- A' / cc. 21-24:**

Esta sección alude al primer movimiento agregando rasgueos, combinando planos de manera ficticia. Dicha textura se logra gracias a la *campanela*, puesto que los rasgueos y los arpegios pertenecen al mismo registro (o bien poseen notas en común). Entonces, se podría decir que, el efecto de dos planos se obtiene mediante la resonancia. Se cambia rápidamente de modalidad: mi Pentáfono, re Pentáfono, mi Mixolidio, mi Jonio. Es una sección que combina la fluidez con las descargas explosivas a través de los rasgueos.

**- C / cc. 25-38:**

Material desarrollado de “B” del 3º movimiento. Melodía de tresillos, esta vez en mi Jonio y sin pizzicato, lo que es una variación que nos conduce hacia el compás 28. Aquí tenemos una frase que comienza con salto de sexta mayor en mi Jonio y luego en mi Lidio (cc.30) que presenta una melodía con saltos de 6ª (intervalo temático de la obra) intercalada con rasgueos. En el cc. 31, una melodía en el bajo acompañada por rasgueos en los agudos como puente hacia una segunda frase. Esta frase comienza en el

cc. 35 con salto de sexta menor, pero ahora partiendo en re Eolio e intercalando pizzicatos.

Le sigue una vertiginosa escala (casi una cita del tema “A” del tercer 3<sup>er</sup> movimiento, pero ahora como gitana menor), que nos traslada a un registro más agudo. Este sector evoca una atmosfera claroscuro a través de la armonía, sumado a su inercia rítmica.

**- A'' / cc. 39-42:**

Corresponde a los mismos arpegios del tema “A” del 1<sup>er</sup> movimiento en re Eolio y re Dorio (cc. 42). Es una variación que ocupa la tonalidad de otro movimiento (material del 1<sup>er</sup> movimiento en la armonía del 3<sup>er</sup>) como algo que contrasta, refresca. La armonía y su interválica interna evocan ambientes claroscuros.

**- D / cc. 43-56:**

Pertenece al material de la “Introducción” ahora en sol pentáfono. Se presentan dos planos, una melodía aguda y la tambora. Luego, un compás de abundantes armónicos en re pentáfono con 7<sup>a</sup> mayor agregada y luego en re lidio. Desde el cc. 46 se combinan los arpegios, rasgueos, escalas,

taboras y slaps. Es una zona que escala hacia un clímax. En el cc. 47 con una cifra de 12/16, aparece un nuevo tema en re ambiguo entre Lidio/Jonio. Es el momento más veloz de la obra. Posee mayor energía, es novedoso y reúne todos los recursos anteriores. Se desarrolla a través de las variantes de colores armónicos (cc.50) y rasgueos flamencos, melodía en contrapunto al pizzicato (cc.53), además de percusiones (a partir del cc. 54) como una evolución de la tambora.

Significa poéticamente la plenitud de la vida, la existencia; la búsqueda de la autorrealización como temática universal.

**- A''' / 57-64:**

Para concluir la obra, se retoma el concepto paisajístico. Poéticamente representa una lluvia de colores, la lucidez, misterios dilucidados, fascinación por la naturaleza, gratitud y felicidad. Nuevamente se citan los arpeggios del primer movimiento con rasgueos que, en los tres últimos compases, se diluyen en taboras, glissandos y brillantes armónicos; manteniendo cierta tensión hasta el calderón donde desaparecen poco a poco los últimos sonidos en el silencio del final.

## **4. PROBLEMÁTICAS INSTRUMENTALES**



#### **4.1. Timbres y Técnicas presentes en la Obra**

Añadí esta sección a modo de apéndice a fin de proporcionar un material de apoyo dirigido principalmente a los estudiantes (guitarristas y no guitarristas) para abordar esta obra, ya sea en su interpretación o en su estudio en general. Tratando también algunos temas donde pueden existir muchos supuestos, precisándolos y aclarándolos. Es conveniente recordar que la técnica es muy personal, así como también el acercamiento interpretativo de cada cual. Es por ello que muchas de las observaciones y explicaciones son más bien sugerencias con respecto de ciertos sectores de la obra.

**1) Toque normal:** es la técnica clásica de emisión del sonido en la guitarra.

Se ejecuta entre el puente y boca del instrumento (cuando la escritura no específica nada en relación al timbre se da “por supuesto” que es un toque normal).

**2) Toque dulce:** es un sonido que tiene menos armónicos agudos. Se puede

lograr tocando en la boca o sobre el diapasón de la guitarra (sul tasto).

Forma parte de los recursos de ejecución tradicional de la guitarra clásica. La resultante acústica es de mayor predominancia de armónicos medios, por lo tanto, podría calificarse como un sonido más “cálido”.

**3) Toque metálico o sul ponte:** es el sonido que posee más armónicos

agudos y el ataque es más punzante, por lo tanto es más brillante e incisivo (algunas veces “gangoso”<sup>26</sup>). Se toca más cerca del puente.

También es usado como un recurso expresivo o de contraste en la interpretación de música tradicional clásica.

---

<sup>26</sup> Véase Sonoridades Imitativas. *Escuela Razonada de la Guitarra Vol. 4* (PUJOL, 1954) p. 142-143.

#### 4) Campanela:

“Particularidad armónica de la guitarra, que consiste en pulsar al aire una o dos cuerdas cuyos sonidos forman parte de un acorde. La condición de poder pulsar notas pisadas y al aire consecutivamente sin detener sus vibraciones, produce a veces insospechadas armonías”.

“La *campanela* deriva de los instrumentos congéneres antiguos, que montados con cuerdas dobles (órdenes) afinadas al unísono las tres altas u en octava y o quinta los bordones, al pisar éstas en cualquier traste, se producían al mismo tiempo dos notas: la superior perteneciente a la melodía; y la inferior a la del bajo”.

“De ahí que pulsando primeramente el *mi* de la primera y el *re* de la cuarta (al aire también), quedaban vibrando el *mi* y el *re* en intervalo de segunda y de novena a la vez”.<sup>27</sup>

Es un recurso que tiene la ventaja de brindarnos gran resonancia, dándonos la posibilidad de lograr múltiples efectos. Requiere gran control para lograr el entendimiento del dibujo de los planos sonoros.

*Ilustración 13*

Ágil ♩=190  
dejar sonar

14

*mp* majestuoso

<sup>27</sup> Cita de *Escuela Razonada de la Guitarra. Vol 4* (PUJOL, 1954) p. 137.

Ilustración 14

57 **Vivo** ♩=300

*f* *m p p*

5) **Armónico natural:** son aquellos que se tocan rozando una cuerda al aire.

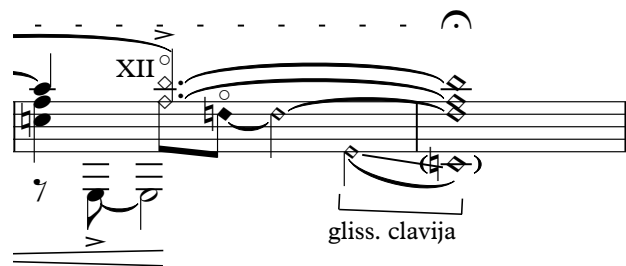
6) **Armónico artificial:** son los armónicos que se tocan rozando una cuerda, además de pisarla sobre un traste generando la nota base.

7) **Vibrato:** se ejecuta habitualmente con la mano izquierda ejerciendo presión en dirección hacia el puente y hacia el clavijero alternadamente, sobre una cuerda pisada en traste, de manera que la afinación oscile bajo y sobre la nota.

8) **Glissando cromático:** son dos o más notas unidas por el “barrido cromático” producto del deslizamiento del dedo que pisa la cuerda sobre el diapasón.

**9) Glissando de clavija:** es un cambio en la tesitura de un sonido de naturaleza microtonal. Se cambia la altura del sonido soltando o apretando la cuerda desde el clavijero con una velocidad pareja.

*Ilustración 15*



**10) Ligado:** aunque para los guitarristas significa una técnica de articulación, fue incluida en esta lista por ser un timbre con identidad propia que se diferencia del ataque habitual de la mano derecha. Es provocado por las yemas de la mano izquierda enganchando o martillando (*taping*) en la nota indicada. También se usa para la ornamentación barroca, trinos y trémolos, logrando gran agilidad.

**11) Pizzicato:** en esta obra fue usado el pizzicato “normal”<sup>28</sup>. Es una técnica “imitativa”. Busca un timbre similar al de los instrumentos de cuerdas frotadas al ser pulsadas. En la guitarra es el sonido de las cuerdas semi-tapadas con el contorno de la mano derecha cerca del puente, siempre cuidando que se distinga la tesitura del sonido.

**12) Tamboras:** es un efecto percusivo sumado a la resonancia de un acorde. Se ataca dando un golpe-rebote al lado del hueso del puente, en las cuerdas indicadas<sup>29</sup>. Una desventaja es que el rango de dinámica es estrecho, y por tratar de tocar más fuerte puede llegar a transformarse en slap. Pero su objetivo primero en la obra es ser un sonido profundo y envolvente.

**13) Slap:** es un efecto percusivo sumado al sonido de un acorde y del choque de las cuerdas contra los trastes. Se ataca dando un golpe-rebote cerca de la boca de la guitarra, en las cuerdas indicadas.

---

<sup>28</sup> Véase Pizzicati. *Escuela Razonada de la Guitarra Vol. 4* (PUJOL, 1954) p. 132

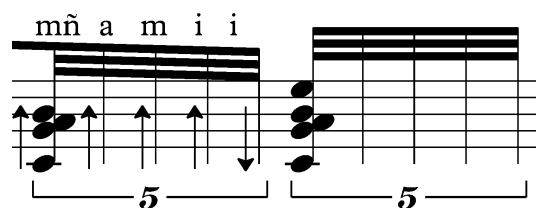
<sup>29</sup> Véase Tambora. *Escuela Razonada de la Guitarra Vol. 4* (PUJOL, 1954) p. 141

**14) Rasgueo “común”<sup>30</sup>:** es un acorde arpegiado que se ataca con la uña del pulgar o solo la yema, así también con la mano completa. Habitualmente posee un timbre más brillante producto de ser tocado con parte posterior de las uñas.

### 15) Rasgueos flamencos:

**a) Chorlitzo<sup>31</sup>:** técnica de la mano derecha de acordes acentuados y explosivos, en agrupaciones rápidas, percusivas que se tocan con fuerza. La técnica involucra el uso de la uñas, en un movimiento descendente con un ataque explosivo que genera cierta distorsión del sonido producto del choque de las cuerdas o “trasteo”. La potencia del movimiento se logra poniendo resistencia con el pulgar a la extensión de los otros dedos.

*Ilustración 16*

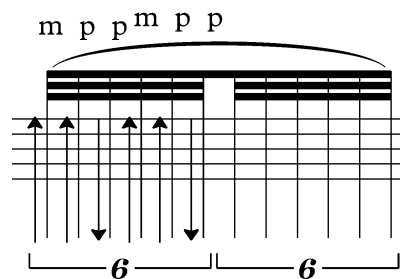


<sup>30</sup> Véase Rasgueados. *Escuela Razonada de la Guitarra Vol. 4* (PUJOL, 1954) p. 138-140

<sup>31</sup> Véase Chorlitzo *Escuela Razonada de la Guitarra Vol. 4* (PUJOL, 1954) p. 142

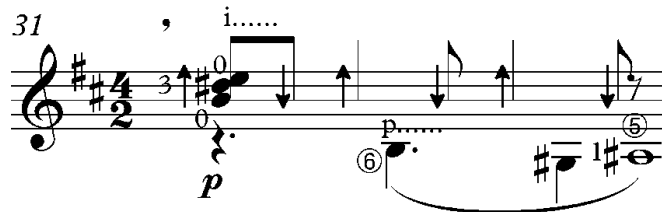
**b) Abanico:** es un movimiento descendente (medio o índice), descendente (pulgares) y ascendente (pulgares). Es veloz, explosivo y generalmente aparece en agrupaciones ternarias, o bien como “rasgueo-trémolo” logrando gran intensidad.

*Ilustración 17*



**c) Dedillo:** también llamado “fantasma” en el flamenco; es una técnica de auto-acompañamiento o simplemente de rasgueo. Se ejecuta con el índice. Esta técnica también es un recurso de la música renacentista para realizar escalas en instrumentos como el laúd o la tiorba, como si se utilizara una púa o uñeta.

*Ilustración 18*

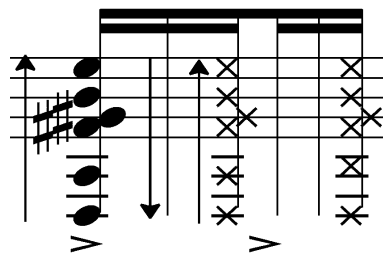




**16) Rasgueo folclórico latino-americano:** es la ejecución del sonido con la mano entera, ascendente, descendente y con intercalación de “apagados” (símbolo: x), que surgen del sonido de las uñas y del golpe de las cuerdas sobre los trastes, todo simultaneo, silenciando parcial o totalmente la resonancia de las cuerdas.

*Ilustración 19*

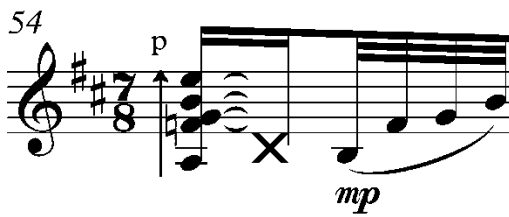
M



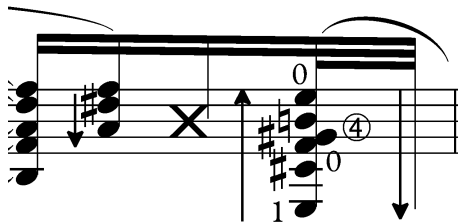
**17) Golpes:** percusión con la mano o con un dedo en diferentes zonas de la guitarra. Los sonidos más graves se tocan en el puente o cerca de él. Los sonidos de registro medio están en las zona cercanas a la boca. Los sonidos más agudos se logran al lado del diapasón cerca de los bordes, o bien, en los costados de la guitarra. (símbolo: X, el registro es indicado según el lugar del pentagrama en que esté graficada).

Cabe destacar que requieren gran precisión y confianza los pasajes donde este recurso aparece, ya que no deben frenar ni interrumpir la resonancia o fraseo.

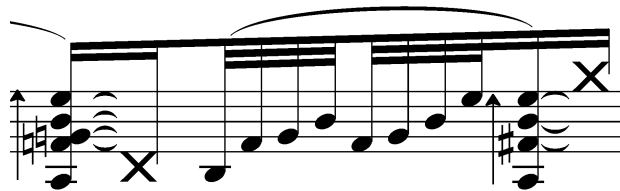
*Ilustración 20*



*Ilustración 21*



*Ilustración 22*



## CONCLUSIONES

La presente obra ha tenido por objetivo plasmar una visión personal acerca de la composición musical, tal como se realizaría en un “texto tipo ensayo”. De esta manera, se presenta primero un mundo natural, para luego hacer alusión a cómo el hombre lo percibe y qué posición asume frente a él.

Si bien la temática “natural” se repite a lo largo de la historia como fuente de inspiración y de imitación, valoro sustantivamente su influencia en el proceso creativo. En ningún caso considero que sea un recurso agotado, debido a que la percepción y la forma de interrelacionarnos con ella son infinitamente únicas e inevitablemente originales.

Ahora bien, por iniciativa personal e incentivo de mi profesor guía, ha sido mi deseo recolectar recursos en función de generar un lenguaje guitarrístico enriquecido y variado; resultando una obra con influencias de la música programática, C. Debussy, jazz, flamenco, minimalismo, música contemporánea, música popular y latinoamericana. También posee factores interdisciplinarios, abordando el sonido y la composición a través de escenas, el movimiento, la fotografía y la literatura.

No obstante lo anterior, para que esta obra sea una experiencia estética de música programática, se debe dar la condición de que el auditor acceda a la información que compete al trasfondo extramusical de la obra. En el caso contrario, tengo la certeza de que esta música puede sustentarse a sí misma, por lo tanto, no deja de ser “absoluta”.

Por un lado, ha sido un interesante desafío llevar a las palabras detalladamente mi proceso compositivo. Hubo muchas pruebas de ensayo-error y maduración en lo que respecta a integrar en forma coherente los fundamentos para respaldar esta propuesta artística, afianzando más los métodos de trabajo en el ámbito *praxis* compositiva. De esta manera, toda la redacción de este escrito académico se generó en clases y en el trabajo personal, a través de la concientización y decantación de los procesos creativos.

Por otro lado, quisiera señalar que ha sido una búsqueda sincera y fiel a mi postura sobre el arte. Gracias a prolongadas discusiones y ajustes pude lograr que esta obra expresara la esencia de las ideas. Ajustándola a lo guitarrísticamente provechoso en lo que respecta a timbres y técnicas, lo que fue potenciado por mi tutor a través de diversas sugerencias de escritura y pensamiento idiomático de la guitarra.

Es importante mencionar que el primer objetivo académico de esta obra fue formar parte del repertorio de mi Examen de Título de Guitarra donde tuve la oportunidad de estrenarla. Durante la preparación de esta instancia la profesora Ximena Matamoros, también aportó con observaciones que influyeron en posteriores correcciones y precisamientos. El segundo objetivo, ha sido registrar las experiencia a través de un texto académico que posea un cierre semántico tal que pueda dar cuenta a cabalidad de todo lo vivido.

En conclusión, gran parte de este postítulo me permitió sacar provecho creativo a ideas musicales que no creí que fueran terreno fértil. La adquisición de nuevas herramientas compositivas me permitió realizar una partitura con un sustento teórico y fundamento claro, con la misión de terminar y sellar un trabajo como producto bien acabado.

Finalmente, quisiera señalar que el presente trabajo es un paso significativo dentro de mi crecimiento artístico y profesional donde vendrán nuevas etapas y desafíos. Ha sido una obra muy bien recepcionada, tanto por profesores nacionales como extranjeros, cuando estos han visitado nuestra universidad. Igualmente, el público no académico, que ha

presenciado la interpretación de la obra, ha expresado muy buenas opiniones; por todo lo cual estoy muy agradecido.

## BIBLIOGRAFÍA

1. **ADVIS, LUIS. 1979.** *Displacer y Trascendencia en el Arte*. 1º edición. Santiago de Chile : Editorial Universitaria, 1979. págs. 24-25, 28.
2. **AEBERSOLD, JAMEY. 1994.** *Como improvisar Jazz y tocar*. [trad.] Renzo M. Calcagno. 6º. U.S.A. : s.n., 1994. págs. 2-3. Vol. N° 1.
3. **CHIANTORE, LUCA. 2002.** Historia viva. Una reflexión en torno a Krystian Zimerman y a sus ideas sobre la interpretación. [En línea] 2002. [Citado el: 20 de septiembre de 2014.] <[http://www.chiantore.com/pdf/chiantore.com\\_HISTORIA\\_VIVA.pdf](http://www.chiantore.com/pdf/chiantore.com_HISTORIA_VIVA.pdf)>.
4. **DÍAZ, LUCÍA. 2013.** Mcnarte. *Música Programática*. [En línea] 2013. [Citado el: 22 de diciembre de 2014.] <http://www.mcnarte.com/app-arte/do/show?key=musica-programatica>.
5. **GARDNER, HOWARD. 1994.** *Estructuras de la Mente. La Teoría de las Inteligencias Múltiples*. [ed.] Harper Collins Publisher. [trad.] Sergio Fernández Everest - México 1994. 2º. Nueva York : Basic Books, 1994. págs. 137-140.
6. **IACONO, MATÍAS. 2011 .** Sobre lo simple y lo simplista . [En línea] 16 de mayo de 2011 . [Citado el: 25 de abril de 2014.] <https://miacono.wordpress.com/2011/05/16/lo-simple-y-lo-simplista/>.

7. **KRISHNAMURTI, JIDUU. 1995.** *El Estado Creativo de la Mente (Talks by Krishnamurti in Europe, 1961)*. [trad.] Pedro Sanchez Hernandez del Inglés. 8°. Buenos Aires : Kier, S.A., 1995. págs. 129-131, 160-161.
8. **LUTAS, LIVIU. 2009.** Dos ejemplos de metalepsis narrativas: Niebla de Miguel de Unamuno y Biblique des derniers gestes. [En línea] © Moderna språk, 2009. [Citado el: 20 de enero de 2015.] <http://ojs.ub.gu.se/ojs/index.php/modernasprak/article/viewFile/348/343>.
9. **OTAOLA, PALOMA. 2007.** Imágenes de España en la música de Debussy. [En línea] Universidad Jean-Moulin Lyon 3, 2007. [Citado el: 31 de Marzo de 2015.] [dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2554420.pdf](http://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2554420.pdf).
10. **PUJOL, EMILIO. 1954.** *Escuela Razonada de la Guitarra*. Bilingüe Castellano, Frances. Buenos Aires : Ricordi Americana S.A.E.C., 1954. págs. 137- 143, 149-151. Vol. 4°.
11. **RAÍZ FOLCLÓRICA. 1998.** *Clásicos de la Música Popular Chilena 1960 - 1973*. [ed.] Luis Advis, Eduardo Cáceres, Fernando García, Juan Pablo González. Transcriptores: Fernando Carrasco, Juan Antonio Sanchez. Santiago, Chile : Pontificia Universidad Católica de Chile. Sociedad de Derecho de Autor, 1998. Vol. II.
12. **RAMÍREZ, CRISTINA. 2011.** Aula de Música. *Música Programática*. [En línea] 17 de octubre de 2011. [Citado el: 20 de diciembre de 2014.] <http://fuentemusica.blogspot.com/2011/10/musica-programatica.html>.



13. **REYES, RAFAEL. 2009.** Métodos y Técnicas del Trabajo Intelectual. *Introducción general al pensamiento complejo desde los planteamientos de Edgard Morin.* Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, pág 6. [En línea] 2009. [Citado el: 5 de junio de 2014.] <https://metodosytecnicas.files.wordpress.com/2009/07/edgar-morin-introduccion-al-pensamiento-complejo-2.pdf>.
14. **SOTO, ANA MARIA. 2012.** Slideshares. *La Narración... Características.* [En línea] LinkedIn Corporation © 2015, 19 de junio de 2012. [Citado el: 2014 de diciembre de 12.] <http://es.slideshare.net/blogdelaf/la-narracion-caracteristicas>.
15. **VILLANUEVA, DARIO. 1999.** Glosario de Narratología. *Comentario de textos narrativos: la novela.* Gijón: Ediciones Júcar, págs 181-201. [En línea] 31 de junio de 1999. [Citado el: 12 de diciembre de 2014.] <http://faculty.washington.edu/petersen/321/narrtrms.htm>.

- **Otros libros y obras consultadas:**

1. Orden para guitarra - Fernando García
2. Trihuela, ALO - Fernando Carrasco
3. Deux Arabesques - Claude Debussy
4. Mikrokosmos - Béla Bartók
5. Cuarteto para el Fin de los Tiempos - Oliver Messiaen
6. The Prince's Toys - Nikita Koshkin
7. Usher Waltz - Nikita Koshkin
8. Cinco Piezas para Guitarra - Astor Piazzola
9. Las Estaciones (Arr. de Abel Carlevaro) - Astor Piazzola
10. A Night in Tunisia (Arr. Roland Dyens) - Dizzy Gillespie
11. Piezas Esenciales - Juan Antonio Sánchez
12. Sonata para guitarra, Op. 47 - Alberto Ginastera
13. A L'aube du Dernier Jour - Francis Kleynjans
14. La Barrosa - Paco de Lucia
15. Cuatro Piezas Breves - Frank Martin
16. Pro Musica Nova - Wilhelm Bruck
17. Estudios Percusivos - Arthur Kampela

CD-Audio

**Paisaje Submarino, para guitarra.**

- |                                  |      |
|----------------------------------|------|
| <b>1 .</b> La Danza del Cardumen | 2:18 |
| <b>2.</b> Viaje                  | 3:13 |
| <b>3.</b> Misterios              | 6:07 |
| <b>4.</b> Hacia la Luz           | 3:50 |